

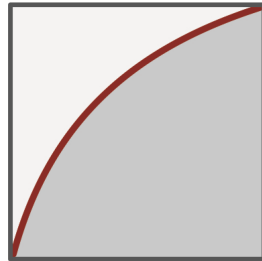
tom III
metamorphosis

piękno
juliusza słowackiego



WYDAWNICTWO PRYMAT

**NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA**



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza
Studia Literackie
XV

KSIĄŻNICA PODLASKA
IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersYTETU W BIAŁYMSTOKU

JULIUSZ SŁOWACKI

1809 – 1849 – 2009

W 200. ROCZNICĘ URODZIN
I 160. ROCZNICĘ ŚMIERCI POETY



ROK
JULIUSZA
SŁOWACKIEGO

1809-2009

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA
„PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Redakcja Serii:

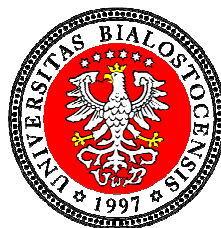
Jarosław Ławski [Redaktor Naczelny], **Barbara Olech** [Zastępca], **Grzegorz Kowalski** [Sekretarz], **Anna Janicka** [Zastępca, Red. Cykliów Tematycznych], **Małgorzata Burzka-Janik**, **Joanna Dziedzic**, **Maria Kalinowska**, **Zbigniew Kaźmierczak**, **Krzysztof Korotkich**, **Dariusz Kukiełko**, **Dariusz Kulesza**, **Halina Krukowska**, **Agnieszka Nietrestazatoń**, **Iwona E. Rusek**, **Michał Siedlecki**, **Konrad Szamryk**, **Maciej Tramer**, **Anna Wydrycka**, **Łukasz Zabielski**

Recenzent tomu: **prof. dr hab. Andrzej Baranow**
[Litewski Uniwersytet Edukologiczny, Wilno, Litwa]

Redakcja tomu: Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski
Korekta: Zespół
Opracowanie tekstów: Dariusz Kukiełko
Skład: Ewa Frymus-Dąbrowska (Wydawnictwo Prymat)
Indeks: dr Michał Siedlecki
Noty o Autorach: dr Michał Siedlecki
Streszczenie: dr Jacek Partyka

Na okładce wykorzystano obraz:
El Greco, Otwarcie piątej pieczęci Apokalipsy (1608–1614)

ISBN: 978–83–63470–36–4



Copyright by: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Białystok 2014
Copyright by: Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014

Publikacja sfinansowana ze środków Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego
oraz Wydziału Filologicznego UwB w Białymstoku.

piękno juliusza słowackiego

tom III
metamorphosis

Studia pod redakcją:
Jarosława Ławskiego
Anny Janickiej
Łukasza Zabielskiego

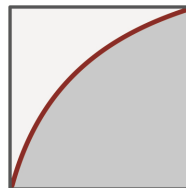
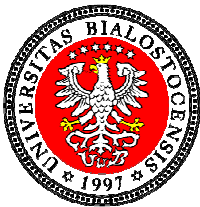
Białystok 2014–2015

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy projekt Wydawniczy „przełomy/pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerszej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się nigdy ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych. Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



przełomy
pogranicza
studia literackie



WSCHÓD – ZACHÓD

Studia o Juliuszu Słowackim – III

Redaktor cyklu: Jarosław Ławski

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

RADA NAUKOWA
NAUKOWEGO PROJEKTU WYDAWNICZEGO
– SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”:

Zdzisław Jerzy Adamczyk (AH, Pułtusk)
Józef Bachórz (UG, Gdańsk)
Grażyna Borkowska (IBL PAN, Warszawa)
Bogdan Burdziej (UMK, Toruń)
Sławomir Buryła (UWM, Olsztyn)
Małgorzata Czermińska (UG, Gdańsk) – Przewodnicząca
Michał Głowiński (IBL PAN, Warszawa)
Margreta Grigorova (Wielkie Tyrnowo, Bułgaria)
Krystyna Jakowska (UwB, Białystok)
Irena Jokiel (UO, Opole)
Zbigniew Kaźmierczyk (UG, Gdańsk)
Anna Kieźuń (UwB, Białystok)
Alina Kowalczykowska (IBL PAN, Warszawa)
Jan Leończuk (Książnica Podlaska, Białystok)
Ryszard Löw (Tel-Aviv, Izrael)
Natalia Maliutina (Odessa, Ukraina)
Gabriela Matuszek (UJ Kraków)
Michael J. Mikos (Milwaukee University, USA)
Swietłana Musijenko (Grodno, Białoruś)
Ewa Nawrocka (UG, Gdańsk)
Maria Jolanta Olszewska (UW, Warszawa)
Ewa Paczoska (UW, Warszawa)
Jerzy Paszek (UŚ, Katowice)
Magdalena Popiel (UJ, Kraków)
Rościsław Radyszewski (Kijów, Ukraina)
German Ritz (Zürich Universität, Szwajcaria)
Adam Skreczko (AWSO, Białystok)
Jerzy Snopek (IBL PAN, Warszawa)
Magdalena Saganiak (UKSW, Warszawa)
Włodzimierz Szturc (UJ, Kraków)
Zofia Zarębianka (UJ, Kraków)
Igar Wasiliewicz Żuk (Grodno, Białoruś)





SPIS TREŚCI

Od Redakcji	17
------------------------------	----

I. PROLEGOMENA – Z DYSTANSU I W KONTEKŚCIE

Halina Krukowska <i>Genezis z Ducha, czyli Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu</i>	21
Agnieszka Nietresta-Zatoń <i>Outsider „kameleonowo zmienny”</i>	45
Adam Sawicki Nauka jako ułomna forma religii – o wyższości zasady romantycznej nad pozytywistyczno-naukową	55
Andrzej Kotliński Piękno przeszłości w <i>Zawiszy Czarnym</i> Słowackiego	67
Algis Kalėda Słowacki na Litwie: bliski, tajemniczy i... nieodkryty	79
Anna Janicka Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich	85
Piotr Oczko „Przecież człowiek nie może tak przepaść...” Kadisz za Gizelę Reicher-Thonową	99
Marta Białobrzaska Słowacki w szkole: blaski i cienie – z uwag polonisty	117

II. STWARZANIE PIĘKNOŚCI

Agnieszka Ziółowicz „Imaginaryjny człowiek” wśród bliskich. Uwagi o korespondencji Juliusza Słowackiego do krewnych, przyjaciół i znajomych	135
Anna Markuszewska Piękno w listach Juliusza Słowackiego do matki	147

Leszek Libera	
Juliusz Słowacki, ojciec	157
Mateusz Skucha	
Słowackiego ojciec cierpiący. Dzieje pewnego motywu	169
Jarosław Ławski	
<i>Kordian</i> . Forma dobrze przemyślana	203
Elżbieta Nowicka	
Wobec czasu i miary – „za późno” i „zbyt wiele”	221
Anna Jazgarska	
Patrzący – widziane: spojrzenie i przestrzeń u Słowackiego. Itinerarium	231
Dariusz Tomasz Lebioda	
Konstelacja Oriona. O klarowności obrazów w poematach Juliusza Słowackiego	239
Jakub Michał Pawłowski	
O bohatera romantycznego problemach z indywidualizmem uwag kilka	257

III. WIELKIE PODRÓŻE POETY

Nina Taylor-Terlecka	
Poeta nad wodą wielką	287
Grzegorz Leszczyński	
<i>Mise en abyme</i> . (Anty)narcystyczne piękno <i>Beniowskiego</i>	301
Joanna Piórczyńska	
W życia wędrowce, na połowie drogi. <i>O Hymnie (Smutno mi, Boże...)</i> Juliusza Słowackiego	311
Zofia Ożóg-Winiarska, Jerzy Winiarski	
Dżuma Juliusza Słowackiego. Wstęp do hermeneutyki <i>Ojca zadżumionych</i>	317
Grzegorz Kowalski	
„Bez żadnych omamień”. O wizji i doświadczeniu świata w <i>Ojcu zadżumionych</i> w <i>El-Arish</i> Juliusza Słowackiego	329
Wanda Amarantidou	
Greckie peregrynacje Juliusza Słowackiego	343

Joanna Pietrzak-Thébault	
Piękno Italii i niewygody podróży. Na marginesie I Pieśni <i>Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu</i>	355
Dorota Kulczycka	
Estetyzacja podróży? Antropologiczny i poetyzujący wymiar pielgrzymki na Wschód Lamartine'a i Słowackiego	365
Daniel Kalinowski	
Daleki Wschód Juliusza Słowackiego. Eksploracje ideowe i estetyczne	385
IV. MISTYCZNE METAMORFOZY	
Jacek Lyszczyzna	
Estetyka genezyjska Juliusza Słowackiego	399
Zbigniew Kaźmierczyk	
Estetyczne aspekty gnozy Juliusza Słowackiego	405
Emilia Furmanek	
Mistyczne piękno duszy bohaterów Słowackiego	413
Urszula M. Pilch	
Kobiece piękno i brzydota w <i>Królu-Duchu</i> Juliusza Słowackiego	431
Karolina Pawlas	
Szlakiem Dantego. O kilku innowacjach w epeicznej konstrukcji <i>Króla-Ducha</i>	441
Magdalena Szuleko	
Piękno <i>Króla-Ducha</i> Juliusza Słowackiego ukryte pod płaszczem greckiego antyku	449
Magdalena Bajko	
„Straszny, piekielny i mocny”. Językowy obraz żywiołu ognia w Rapsodzie I <i>Króla-Ducha</i> Juliusza Słowackiego	459
Michał Siedlecki	
Metamorfozy mesjanizmu w <i>Anhellim</i> Juliusza Słowackiego	479
Danuta Niebrzydowska	
Ekstaza Marii Magdaleny w <i>Anhellim</i> Juliusza Słowackiego	489

V. DRAMAT(Y) PRZEMIANY

Małgorzata Burta	
<i>O Przypowieściach i epigramatach</i> Juliusza Słowackiego	501
Wojciech Owczarski	
Sny srebrne, sny złote. Słowacki w objęciach Morfeusza	509
Renata Majewska	
Judyta, czyli geografia wyobrażona w <i>Księżu Marku</i> Juliusza Słowackiego . . .	523
Krzysztof Marcinkowski	
Groteska i frenezja w <i>Śnie srebrnym Salomei</i> Juliusza Słowackiego	535
Jędrzej Cyganik	
Pomiędzy teatrem, snem i życiem. O <i>Śnie srebrnym Salomei</i> Słowackiego i <i>La vida es sueño</i> Calderona	545
Zbigniew Kaźmierczak	
Wiersz <i>Pośród niesnasków...</i> Juliusza Słowackiego – ekspresja paradoksalnych wieszczzeń	567
Swietłana Musijenko	
Mit śmierci Napoleona w poezji Juliusza Słowackiego i Michaiła Lermontowa . .	575
Krzysztof Biliński	
Wokół wybranych liryków genezyjskich Juliusza Słowackiego	585

VI. RECEPCYJNE APORIE I PRZEŁOMY

Włodzimierz Szturc	
Piękno melancholii	595
Janusz Skuczyński	
Estetyka metateatralna w komediach romantycznych Ludwiga Tiecka	605
Lukasz Zabielski	
„Anioł-duch z tamtego świata” czy starzec o „szatańskim rodowodzie”? O Słowackim i „ojcach” raz jeszcze	613
Sebastian Kochaniec	
Czy Juliusz Słowacki wielkim malarzem był? Rozważania	621

Jolanta Dragańska	
Jana Augusta Kisielewskiego opowieść o <i>Horsztyńskim</i> . Propozycje lektury	635
Urszula Adamska	
Hołd niepodległościowca. O <i>Juliuszu Słowackim</i> Michała Janika	645
Małgorzata Kucharska	
Słowacki i jego dzieło w „Płomyku” (1917–1939)	655
Justyna Ziara	
Piękno i tragizm lalkowej <i>Balladyny</i> w Teatrze Lalek Arlekin	661
Michał Siedlecki	
Obchody <i>Roku Juliusza Słowackiego</i> w 2009 roku	677
Aneks [Program Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego” (2009)]	689
Noty o Autorach	719
Summary	733
Indeks nazwisk	735



Rafael Santi, Przemienienie Pańskie (1516-1520)

OD REDAKCJI

Trudno nie odczuwać pewnego rodzaju melancholii, oddając do rąk Czytelników trzeci i ostatni tom wydawnictwa *Piękno Juliusza Słowackiego* – tym razem z dominantą tematyczną, którą wyraża greckie słowo *Metamorphosis*. W sposób jasny ma ono sygnalizować obecną w tomie tematykę genezyjskiej przemiany obrazu człowieka i świata w późnej twórczości Słowackiego.

Ale na innym poziomie pozwala też wspomnieć o samej idei wydawnictwa *Piękno Juliusza Słowackiego*. Pierwotnie miał to być tom studiów stanowiących plan Konferencji z 2009, roku upamiętniającej 200. rocznicę urodzin i 160. rocznicę śmierci.

Już po Konferencji okazało się, iż owo żniwo badawcze jest znacznie większe niż zakładaliśmy: to nie czterdzieści, pięćdziesiąt, ale ponad sto studiów, rozpraw, przyczynków, czasem bardzo gruntownych, a tym samym i obszernych. Co więcej, kiedy już materiał był zebrany, idea konferencji o pięknie Słowackiego „pracowała” dalej: zaczęły do nas napływać teksty pisane z myślą o tej idei, lecz które nie zostały przedstawione podczas jej obrad. Teksty też ważne. Można było je albo odrzucić, albo podjąć zadanie ogarnięcia tego wszystkiego w formie, cóż, monumentalnej. Poważyliśmy się na to drugie, co miało też mniej piękną dla redaktorów *Piękna Juliusza Słowackiego* stronę: wyrazy niecierpliwości uczonych, którzy złożyli prace do druku w nadziei, iż rychło ujrzą je wydrukowane w zbiorowym wydawnictwie. Tych wszystkich zniecierpliwionych trzeba i dziś prosić o wyrozumiałość.

Jak sądzimy, warto było podjąć zadanie wydania III bardzo obszernych tomów; co do tego wątpliwości nie mamy. Wyrażamy nadzieję, że powstało wydawnictwo, które nie zaginie wśród setek drobnych książek zbiorowych poświęconych Poezji. A przecież też: przekaz tych tomów tworzy około 150 rozpraw! Każda z nich do dyskusji, zdecydowana większość osnuta wokół zagadnień estetyki romantycznej, poetyki i estetyki tekstów Słowackiego, zagadnień egzystencjalnych i etycznych, związanych z twórczością autora *Minnowego*. Któryż z tak licznych prześmiewców tradycji, piewców nowoczesności spodziewałby się, że Słowacki, ten chłopak z Krzemieńska i Wilna, który tylko przemknął przez Warszawę, by resztę życia spędzić jako emigrant na Zachodzie, że ten Słowacki wywoła takie zainteresowanie naukowców po 200 latach? Jest to kwestia wyboru: żyć tradycją, czy żyć z naigrywania się z tradycji.

Równie ważnym wydarzeniem zdaje się dziś, po pięciu latach, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Piękno Słowackiego”, Białystok 6-9 maja 2009 roku. Zorganizowana pod patronatem (i z finansowym wsparciem) Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, była najważniejszą imprezą naukową poświęconą Słowackiemu w czasie Roku Juliusza Słowackiego, który ustanowił Sejm RP *Uchwałą* z dnia 9 stycznia 2009 roku. W przygotowanie w Białymstoku tych obchodów zaangażowały się instytucje tak różne, jak: Uniwersytet w Białymstoku i Komitet Nauk o Literaturze PAN, niezawodne Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza i Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, nie licząc kilkunastu regionalnych instytucji kultury, takich jak: Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego, Muzeum Ikon w Supraślu, Opera i Filharmonia Podlaska.

W Białymstoku nie ma pomnika Słowackiego. Nie było więc składania kwiatów, ale ogromne naukowe wydarzenie: spotkanie ponad stu badaczy wieszcza. Badaczy, studentów, czytelników, którzy w ciągu czterech dni oglądali też spektakle teatralne, dyskutowali, odwiedzali pobliskie miejscowości.

Jaki był Słowacki Anno Domini 2009? Chyba nieco inny niż ten z konterfektu arcybiskupa Zygmunta Szczęsnego Falińskiego: „A nie tylko wyraz twarzy, lecz i mowa jego nie schodziła nigdy z wyżyn poetycznego nastroju” (*Pamiętniki*). Był ironiczny, groteskowy, tragiczny, „do bólu” egzystencjalny, a nade wszystko interkulturowy. Wskazywano szczególnie na jego znaczenie dla Ukraińców, na francuskie i bliskowschodnie konfrontacje kulturowe pisarza z „innym”. I na jego dandyzm.

Jaki jest Słowacki wyłaniający się z III-tomowej publikacji? „Piękny”, to znaczy brzydki, ironiczny, estetycznie szalony, tragigroteskowy, a nawet kampowy. (Dramatyczna zmiana historyczna w Europie lat 2009–2015 pokazuje, że nie muszą to być ostatnie wcielenia „wieszcza”.) Jest w nim, w jego wyobraźni-dziele, bo była to Wyobraźnia-Dzieło, wszystko: wraz ze swoim zaprzeczeniem. Oczywiście, że konkluzja musiała być i taka, iż poznać go nie sposób, ogarnąć da się z trudem, a zrozumieć... Alina Kowalczykowa to właśnie, pisząc o Słowackim jako okrutniku, użyła olśniewającej formuły dla opisu imaginarium poety: „wspaniała makabra”¹. Ale obok makabry czułościowość, obok ironii wzniosłość, obok intertekstualnych gier poetyka wyznania i laudacji. O Boże, któż to pojmie?

Ostatni tom z serii przynosi kilka nowych wątków: próby odczytań dramatów i listów w kontekście imaginarium (*Stwarzanie piękności*), analizy podróży na Wschód i jej następstw (*Wielkie podróże poety*), lecz nade wszystko prace poświęcone przeobrażeniom estetyki w okresie towianistycznym i genezyjskim (*Mistyczne metamorfozy*), szczególnie w tym zadziwiającym arcydziele, jakim jest *Król-Duch*; niemniej jednak dostrzegalne także w dramatach (*Dramat(y) przemiany*). Cokolwiek by rzec – jest to wciąż ten sam Słowacki, który zadziwia.

Warto podkreślić jedną jeszcze sprawę: ani sesji naukowej w 2009 roku, ani tomów z lat 2012–2015 nie zdominowały głosy o końcu paradygmatu epoki romantyzmu (może dlatego, że w 2009 roku i postmodernizm był już *passé*), kłęsce Słowackiego w szkole, odwróceniu się czytelników od Poety, uwiądzie badań nad autorem *Zawiszy Czarnego*. Niczego takiego nie zaobserwowano.

Przeciwnie: Słowacki jawi się dziś jak trwały filar kulturowej pamięci Polaków, do którego chętnie odwołują się i inne narody. Trudno sobie pomyśleć obywatela Rzeczypospolitej, który nie zna bodaj jego imienia. Tak, jest on jednym z najtrwalszych składników nie tylko kulturowej formacji XIX-wiecznej, lecz w ogóle kulturowo-historycznej świadomości Polaków.

Na koniec uwaga oczywista – Słowacki pozostanie dla badaczy wyzwaniem badawczym. Przede wszystkim jego wizja piękna i człowieka. Jako wyzwanie, któremu być może nawet podołać nie sposób, nie domaga się on podziwu, lecz – badań.

Jarosław Ławski, Anna Janicka, Łukasz Zabielski

¹ A. Kowalczykowa, *Wspaniała makabra*, w: teje, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. A. Janicka, G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. I, Białystok 2014, s. 441-448.

I

PROLEGOMENA

– Z DYSTANSU I W KONTEKŚCIE



Halina Krukowska
(Białystok)

GENEZIS Z DUCHA, CZYLI JULIUSZA SŁOWACKIEGO MEDYTACJA O STWORZENIU

1.

Wybitny filozof chrześcijański, Gabriel Marcel, będąc świadomy krytycznej sytuacji duchowej, w jakiej znalazła się dwudziestowieczna, zlaicyzowana kultura europejska, wyraził przekonanie, że:

(...) wszystkie sprawy ludzkie, same przez się nie przedstawiają żadnej spójności, nie dają żadnej gwarancji trwałości. Tylko wtedy, gdy odnoszą się do ponadludzkiego porządku, którego jedynie oznaki możemy na ziemi uchwycić, przybierają one autentycznie uświęcony charakter¹.

Znawcy współczesnych przemian cywilizacyjnych zgodnie potwierdzają, że, wbrew wyrażonej wyżej prawdzie, człowiek dzisiejszy coraz bardziej odwraca się od sfery nadprzyrodzonej. To odwrócenie się można ocenić nawet jako drastyczne; nie pozostało ono bez wpływu na stosunek kultury do tematu stworzenia, ponieważ nastąpiło jego przesunięcie na dalekie, podrzędne miejsce człowieczej uwagi i refleksji. Według Josepha Ratzingera, papieża Benedykta XVI, „W teologicznej dyskusji ostatnich lat czy nawet dziesięcioleci temat stworzenia odgrywał raczej niewielką rolę”². A to oznacza odwrócenie się człowieka od Boga. W jego egzystencji nie ma już miejsca dla Stwórcy. Nie kierując się w stronę wiary i metafizyki, utracił on i coraz bardziej traci więź z wartościami duchowymi, a więc przestał ten człowiek wznosić się ponad samego siebie. A wydawało się, że to ludzkie wznoszenie się duchowe ku Boskości, o czym traktuje Słowackiego *Genezis z Ducha*, jest w jego życiu najistotniejsze, co przez wieki potwierdzała w zasadzie przecież chrześcijańska kultura europejska.

Jako główne przyczyny przemian cywilizacyjnych oddychawiających tę kulturę wymienia się przede wszystkim długotrwałą i totalną sekularyzację, agresywny scjentyzm, zainteresowanie jednostronne postępowaniem techniki i informatyką oraz przyjęcie, jako jedynie obowiązującego, paradygmatu naukowego – i to zdominowanego przez nauki przyrodnicze, a zwłaszcza przez biologię. A są to nauki, które programowo nie odnoszą swoich badań do ponadludzkiego porządku, o konieczności którego pisał Marcel. Jego opinia jest dzisiaj

¹ G. Marcel, *Homo viator. Wstęp do metafizyki nadziei*, przeł. P. Lubicz, postł. A. Podsiad, Warszawa 1984, s. 10 (ze Wstępu autora).

² J. Ratzinger, *Na początku Bóg stworzył... Cztery kazania o stworzeniu i upadku. Konsekwencje wiary w stworzenie*, przeł. J. Marecki SDS, Kraków 2006, s. 81.

rzadko podzielana, ponieważ dominujące jest coraz powszechniejsze przekonanie, że świat ma jeden wymiar, materialny, który należy badać szczegół po szczególe, fragment po fragmencie, zwłaszcza właśnie przez biologów „uczonych w piśmie”. Takie przedmiotowe i inwentaryzacyjne podejście do bytu obce było Słowackiemu. Charakteryzowało go przekonanie, że człowiek zawsze odczuwał niezbywalną potrzebę objęcia wszechświata jako całości i jedności.

A zatem skonstatujmy, że temat stworzenia znalazł się w epoce dzisiejszej w sytuacji krytycznej. A przecież był to przez wieki najwznioślejszy i jeden z najważniejszych tematów ludzkości. O stworzeniu snuto niekończącą się opowieść, w której, może nie zawsze na równych prawach, uczestniczyły teologia, filozofia, nauka i poezja. Uczestniczą i dziś, chociaż nie tak spektakularnie, bo nie w głównym nurcie kultury.

W naszym kręgu kulturowym podstawowym źródłem tej opowieści była (i jest) Mojżeszowa *Księga Rodzaju*. Według Dionizego Areopagity, to „(...) co nazywamy stworzeniem, jest więc prawdziwym objawieniem lub manifestacją Boga poprzez własne dzieła. Dionizy nazywa tę manifestację «teofanią»”³. Pierwsze zdanie biblijnej *Księgi* brzmi: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię”⁴. Ze względu na różniące się od przesłania tej *Księgi* rozumienie stworzenia przez Słowackiego, przypomnijmy, że ten pierwszy Stwórczy akt Boga dla większości interpretatorów Biblii miał charakter natychmiastowy, został dokonany w jednej chwili i na zawsze. Dla innych akt ten rozciągał się w czasie, bowiem oznaczał długie drogi rozwoju, kosmogonię. Najwybitniejsi teologowie chrześcijańscy byli zgodni co do tego, że Bóg aktem swej woli stworzył świat Sam, bezpośrednio. Natomiast niektórzy filozofowie uważali, jak choćby pierwszy filozof hebrajski, Filon z Aleksandrii, iż Bóg, jako byt absolutnie duchowy, nie mógł skalać się materią i stworzył świat za pomocą pośredników⁵.

W historii tematu powracało także pytanie, czy Bóg stworzył Wszechświat z niczego, czy z odwiecznie istniejącej materii, a tak twierdził na przykład Jakub Böhme⁶.

Wagę tematu stworzenia, podejmowanego przez wieki, może poświadczyc znakomita książka Étienne’a Gilsona *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*⁷. Na jej kartach najczęściej powracają słowa: Stwórca, stworzenie, stworzył. Wśród teologów i filozofów Wschodu Gilson szerzej komentuje zwłaszcza Ojców Kapadockich, a więc Bazylego Wielkiego, twórcy dziewięciu *Homilii o sześciu dniach stworzenia*. „Homilie te, podkreśla Gilson, mające swego poprzednika w zaginionym obecnie komentarzu Orygenesza do *Księgi Rodzaju*, stanowią pierwowzór licznych, podobnych pism innych Ojców Kościoła oraz teologów średniowiecza. Jedno z nich zawiera się w *Summie teologicznej* Tomasza z Akwinu”⁸. Stwórca i stworzenie, dodaje autor, są centrum jego myśli teologicznej.

Drugim teologiem i filozofem, któremu Gilson poświęca więcej uwagi, jest Grzegorz z Nyssy, autor traktatu *O stworzeniu człowieka*. Według tego filozofa i teologa, człowiek

³ Por. É. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, przeł. S. Zalewski, Warszawa 1966, s. 85.

⁴ *Księga Rodzaju* (1,1) w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, w przekładach z języków oryginalnych, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. III, poprawione, Warszawa 1980, s. 24.

⁵ Por. H. i M. Simon, *Filozofia żydowska*, przeł. T. G. Pszczółkowski, Warszawa 1990, s. 26-34.

⁶ Por. J. Piórczyński, *Absolut, człowiek, świat. Studium myśli Jakuba Böhme’a i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 173 i następne.

⁷ Por. É. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej w wiekach średnich*, dz. cyt., a także np. L. Dupré, *Inny wymiar. Filozofia religii*, przeł. S. Lewandowska, Kraków 1991.

⁸ Tamże, s. 58.

został stworzony na końcu, ponieważ wszystko już było, jak u Słowackiego, stworzone dla niego. On jest koroną wszechświata widzialnego, wyróżnia go rozumność, zdolność myślenia⁹.

2.

Z jak dużym dystansem traktowany jest we współczesnej kulturze temat stworzenia, uświadomił nam Joseph Ratzinger w „niewielkiej książeczce”, jak sam ją nazwał: *Na początku Bóg stworzył... Ma ona dwa podtytuły: Cztery kazania o stworzeniu i upadku, Konsekwencje wiary w stworzenie*. Autor przywołał niektóre teksty reprezentatywne dla wpływowego nurtu, co znamienne, współczesnej teologii. Według niektórych jej przedstawicieli, „(...) pojęcia selekcji i mutacji są intelektualnie bardziej rzetelne niż pojęcia stworzenia”¹⁰. W ich tekstach pojawiają się twierdzenia, że stworzenie jako plan kosmiczny jest ideą, która się wyczerpała. Biblia mówi tylko o powołaniu człowieka, wszystko inne nie jest przesłaniem samego stworzenia, lecz „(...) jego częściowo mitologicznym, apokaliptycznym sformułowaniem”¹¹. Ratzinger informuje, że opowieści o stworzeniu są przemilczane. A przesłanie o stworzeniu „(...) niemal całkowicie znikło z katechezy, z przepowiadania”¹². Są też eksponowane sądy skrajne, że dalsze używanie słowa stworzenie nie jest uzasadnione, należy je traktować jak semantyczne oszustwo.

We współczesności stworzenie powinno być interpretowane jako sens bycia. Według Ratzingera, należy taki punkt widzenia traktować jako egzystencjalną redukcję tematu stworzenia. Taka redukcja oznacza „(...) ogromną jeśli nie całkowitą utratę rzeczywistości wiary, ponieważ prawda przestaje być rzeczywistą, obiektywną, objawiającą się wszystkim”¹³. Rozum tym samym, według autora, zostaje uwolniony z wszelkich więzów i pozbawiony relacji z innymi, zostaje pozostawiony samemu sobie. Konsekwencją takiego stanowiska będzie uznanie rozumu za instancję zamkniętą, niezależną. W tej sytuacji, zwraca uwagę Ratzinger, Bóg nie ma już nic do czynienia z materią¹⁴.

Czy zatem, pyta Benedykt XVI, zdania zawarte w *Księdze Rodzaju*, są dziś prawdziwe? I odpowiada, że wszystko zdaje się przemawiać przeciwko ich prawdziwości. Przypomina, że wyobrażenia z *Księgi Rodzaju* zostały porzucone przez naukę już dawno i wymienia ideę świata przejrzystego w czasie i przestrzeni, czy ideę, według której świat został zbudowany stopniowo, w ciągu siedmiu dni. Autor wspomina także popularną dziś teorię pierwszego wybuchu, mającego nastąpić przed miliardami lat, od którego zaczęło się i wciąż trwa rozszerzanie się kosmosu. Wszechświat i ziemia stały się takimi, jakimi je dzisiaj znamy, na krętych drogach rozwoju w ogromnych odstępach czasu¹⁵.

Jeden z fragmentów książeczki Ratzingera ma znamienity tytuł: *Zapomnienie o wierze w stworzenie w myśli nowożytnej*. Wiara w stworzenie została usunięta na margines, co doprowadziło do jej prawie całkowitego zapomnienia. Taka sytuacja jest konsekwencją ducha nowożytności, jej jednostronnie racjonalistycznej myśli. Ten duch nowożytności, zaznacza

⁹ Tamże.

¹⁰ J. Ratzinger, *Na początku Bóg stworzył... Cztery kazania o stworzeniu...*, dz. cyt., s. 7.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 7-8.

¹³ Na ten temat autor wypowiada się kilkakrotnie w swojej „niewielkiej książeczce”.

¹⁴ Tamże, s. 8, przypis.

¹⁵ Por. tamże, s. 16.

autor, przejawiał się już w filozofii Giordana Bruna, według którego byt, wszechświat ma podstawę w sobie samym, jest samowystarczalny, jest pełnią, jest boski jako taki¹⁶. Potraktowanie kosmosu jako boskiego oznacza radykalne odejście od wiary w stworzenie i powrót do czystego pogaństwa Grecji. Według Ratzingera, inną formę odejścia od wiary w stworzenie reprezentuje Galileusz, który sądził, że Bóg „uprawia geometrię”. Poznanie Boga staje się poznaniem matematycznych struktur przyrody w sensie przedmiotu nauk przyrodniczych, co zastępuje pojęcie stworzenia. Obiektywne jest tylko to, co jest przedmiotem tych nauk, a więc to, co można sprawdzić, przedstawić przedmiotowo, obliczyć¹⁷. Jak z powyższego wynika, Bóg nie ma nic wspólnego ze stworzeniem. Jest obecny tylko w przestrzeni pobożności. Nie jest więc Bogiem Stwórcą, został bowiem w tej koncepcji pozbawiony rzeczywistego znaczenia. Ratzinger następnie wymienia tych filozofów, których myśli prowadziły do stopniowego odsuwania tematyki stworzenia na dalszy plan ludzkiej kultury. Są to – Marcin Luter, J. J. Rousseau, F. Hegel, Karol Marks, J. P. Sartre, a także C. Lévi-Strauss. Autor ma także na myśli współczesnych nihilistów, im właściwe zwątpienie ontologiczne, uraz ontologiczny, czyli wprost wstręt do życia¹⁸.

Józef Ratzinger w swojej „niewielkiej książeczce” charakteryzuje więc główne przyczyny, które zepchnęły wiarę w stworzenie na margines wiary chrześcijańskiej i zadecydowały o krytycznym położeniu tematu stworzenia w kulturze współczesnej. Autor podkreśla, że w różnych jej tekstach rozpowszechniane są zarzuty przeciw stworzeniu, na które normalny człowiek nie znajduje odpowiedzi. Jednocześnie Ratzinger pokazuje siebie jako teologa, którego cechuje głęboka ufn o ś c i o n t o l o g i c z n a, o czym świadczą zwłaszcza te partie jego tekstu, w których charakteryzuje argumenty poświadczające i rozświetlające prawdę biblijną o stworzeniu.

Ratzinger przypomina zdanie wybitnego pisarza francuskiego, François Mauriac, wypowiedziane po wykładzie Jacquesa Monoda, odrzucającego wszelką wiarę. Monod, jak wiadomo, sprowadza cały świat do współgrania przypadku i konieczności. Mauriac powiedział: „To, co mówi ten profesor, jest jeszcze bardziej niewiarygodne niż to, w co wierzymy my biedni chrześcijanie”¹⁹. Ratzinger, komentując teorię Monoda, stwierdził: „Jeżeli na morze nicości rzucił nas tylko przypadek, to istnieje dość powodów, by uznać to raczej za nieszczęście”²⁰. Według Monoda, wszechświat jest zimny i pusty, istniejemy tylko z przypadku, jesteśmy przypadkowymi twórcami przyrody, efektem błędów ewolucji. Oczywiście, Ratzinger jako wybitny teolog chrześcijański odpowiada mu, że istniejemy z miłości, z wolności, z Boga.

3.

Ze względu na ewolucjonizm Słowackiego zwracam uwagę szczególną na jeden z „rozdziałów” książeczki Ratzingera, noszący tytuł *Stworzenie i ewolucja*. Wybitny ten teolog podkreśla, że nie możemy powiedzieć: stworzenie albo ewolucja. Właściwa formuła musi być taka: stworzenie i ewolucja²¹. Autor twierdzi, że naukowa, przy-

¹⁶ Por. tamże, s. 84.

¹⁷ Por. tamże, s. 84-85.

¹⁸ Por. tamże, s. 86-95.

¹⁹ Por. tamże, s. 34.

²⁰ Por. tamże, s. 58.

²¹ Por. tamże, s. 55.

rodnicza koncepcja ewolucji nie może jednak wyjaśnić pochodzenia „projektu człowiek”, jego wewnętrznego źródła, jego duchowej istoty²². Według myśliciela, istnieje nie tylko stawanie się, ale istnieje też to, co stałe, wieczne idee, które przenikają rzeczywistość i są jej trwałymi zasadami. Autor ma na myśli Słowo, które było na początku z Ewangelii św. Jana²³. I u Słowackiego Słowo nadaje kierunek i głębię duchową w jego widzeniu ewolucji.

Zajmując się tekstem Słowackiego, trudno nie wprowadzić do tego szkicu elementarnych informacji o historii ewolucji w kulturze europejskiej. Już na długo przed wiekiem XIX kiełkowała myśl, że życie ludzkie da się wytłumaczyć w oparciu o świat przyrody²⁴.

Za życia Słowackiego toczyły się w Europie ostre spory o ewolucji i jej światopoglądowych konsekwencjach. Autor *Balladyny* znał już fakty, dobitnie świadczące o tym, że organizmy żyjące na ziemi ulegały zmianom, jedne znikły, inne się pojawiały. Należy przypomnieć, że na długo przed Darwinem i jego dziełem *O powstawaniu gatunków* (1859), bo już w wiekach XVII i XVIII, pojawiła się zauważalna ilość książek biologicznych. Zastanawiający był tak widoczny rozwój w tej dziedzinie. Robert T. Francoeur, autor książki *Horyzonty ewolucji*, stwierdza, że ten rozwój „(...) jest interesujący z dwóch względów. Możemy obserwować tutaj nie tylko przewijającą się nić zaczątkowych myśli, które w końcu przyniosły prawdziwą naukową koncepcję ewolucji, ale także szeroki wachlarz fantastycznych spekulacji na temat pochodzenia życia i człowieka”²⁵. Według autora, w okresie przeddarwinowskim powstały prace, które wzmacniały ewolucyjne, czyli linearne podejście do świata i czasu. Żyjący w latach 1627–1705 John Ray, słynny angielski kaznodzieja i biolog-amator, wskazywał „na wielki Łącuch bytu”, „(...) w całym jego splendorze, w każdym szczególe, jako na dowód mądrości i majestatu Stwórcy, w takim wspianiałym szyku porządkującym swe stworzenie”²⁶.

W wieku XIX samo przedstawienie szerokim kręgom społeczeństwa nieodpartych dowodów, że ewolucja życia na ziemi jest faktem, było dla wielu ludzi bulwersujące. Ukazywanie mechanizmów tego procesu szokowało. Niepokojące było przede wszystkim to, że ewolucja dotyczy może także gatunku ludzkiego²⁷. Triumfy nauk przyrodniczych w XVIII i XIX wieku, zwłaszcza biologii, wzbudziły nadzieję, że nauka da pełną odpowiedź na pytanie, na czym polega wyjątkowość człowieka (lub nie) w ewolucji biologicznej, wśród żywych organizmów. Jednakże uważny i długi rozbiór anatomiczny mózgowi wykazywał jedynie różnice ilościowe między człowiekiem a zwierzęciem. Nie należy zapominać faktu, że w celu podważenia fundamentów religii w XIX wieku używano właśnie nauki, przypisując z góry, jako rzekomo jej właściwy, materialistyczno-ateistyczny charakter.

4.

Badacze twórczości Słowackiego już dawno zwrócili uwagę, że idee ewolucjonizmu budziły ogromne zainteresowanie poety. Wymieńmy kilku badaczy jego twórczości. We-

²² Por. tamże.

²³ Por. tamże, s. 25.

²⁴ Por. J. Weiner, *Etyka po Darwinie*, „Znak” 4 (2001), nr 551. Temat całego numeru: *Ewolucja. Człowiek 150 lat po Darwinie* oraz nr „Znaku” 496 (1996/9), tu: W. Sady, *Pojęcie prawdy w naukach przyrodniczych* oraz T. M. Sierotowicz, *Dialog pomiędzy nauką a teologią*.

²⁵ R. T. Francoeur, *Horyzonty ewolucji*, przeł. H. Bednarek, Warszawa 1969, s. 50-51.

²⁶ Cyt. za P. Lecomte du Noüy, *Ewolucja i religia*, „Znak” 1973/5.

²⁷ Por. J. Weiner, *Etyka po Darwinie...*, dz. cyt.

dług Kleinera, „(...) Słowacki widział w Pornic nie tyle skały i ewolucję ducha, ile karty dzieła Jacquesa Bouchera, uchodzącego za poprzednika Darwina”²⁸. Według Aliny Kowalczykowej, która wiele uwagi badawczej poświęciła *Genesis z Ducha*, „(...) Słowacki wykorzystywał dość szeroko wówczas znane teorie o ewolucji przyrody, zapisane w dziełach Erazma Darwina (dziadka Karola), Lamarcka, Boucher de Perthesa... Na tor ewolucyjnych spekulacji kierują także notatki poety w jego tak zwanym *Raptularzu* i noty o charakterze dziennika, w których wiele jest wzmianek o jego lekturach”²⁹. Jej zdaniem, leksyka utworu potwierdza uwagi badaczy o dużym odczytaniu Słowackiego w zakresie nauk przyrodniczych. Są to nie tylko nazwy stworów obrazujących fazy ewolucji, ale także zwroty i słowa zaczerpnięte z fizyki, biologii i matematyki³⁰.

Maria Janion z kolei w artykule *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim* sygnalizuje dwa kierunki inspiracji „bardzo charakterystycznych dla całości mistyki Słowackiego”. Idzie, z jednej strony, o dociekania przyrodnicze, z drugiej zaś o tradycje iluministyczne. Autorka zgadza się z sądem Jana Gwalberta Pawlikowskiego, że ewolucjonizm Słowackiego „jest echem najrozmaitszych poglądów i teorii kursujących społecznie, skombinowanych często nie bez sprzeczności”. Autorka uzupełnia tę myśl, twierdząc, że sprzeczności te stanowią niewątpliwie interesujący przyczynek do dziejów rozwoju jego myśli³¹.

Nie można nie przypomnieć w tym tekście, że badacze o orientacji materialistyczno-ateistycznej jakoś nie zauważali tych wątków dzieł twórców ewolucji, które potwierdzały, że byli oni ludźmi wierzącymi, a zatem łączyli ewolucję i stworzenie. Jean Baptista Lamarck pisał w swoim głównym dziele, dotyczącym filozofii zoologii, że „(...) bez wątpienia nic nie istnieje inaczej, jak tylko z woli Wzniosłego Twórcy wszystkich rzeczy”. Również Darwin uważał, iż „(...) cała nasza wiedza dotyczy praw, które Stwórca nadał materii. Wszystkie moce życia były tchnięte przez Stwórcę na początku w kilka form bądź w jedną, z której rozwinęło się liniowe potomstwo”³².

Wśród współczesnych znawców problemów ewolucji dominuje przekonanie, że ze wszystkich rozwiązań wypracowanych dotychczas przez myśl ludzką najbardziej doniosłą hipotezą, dotyczącą istot żywych, jest koncepcja ewolucji³³. Całościowo tworzy ona spójny i jednorodny proces, o którym nie można myśleć inaczej, jak o czymś zamierzonym, o czym był także przekonany Słowacki. Słowo „przekonany” nie jest tu stosowne, ponieważ poeta doświadczył objawienia, został nim obdarowany przez Boga, będąc w szczególnym stanie.

January Weiner w artykule *Etyka po Darwinie* skonstatował, że nasza cywilizacja na dobre i na złe (Słowacki powiedziałaby, że na złe) pogrąży się w epoce biologii, co więcej

²⁸ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Poeta mistyk*, Lwów 1927.

²⁹ A. Kowalczykowa, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, Wrocław 1982, s. XXXII-XXXIII.

³⁰ Por. A. Kowalczykowa, *O Genesis z Ducha*, „Pamiętnik Literacki” LXI, 1970, z. 1, s. 145-146. Zob. też: A. Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka, polityka, historia*, red. i opr. tekstu A. Janicka, G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. I, Białystok 2014.

³¹ Por. M. Janion, *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*, w: *Romantyzm. Studia o ideałach i stylu*, Warszawa 1969, s. 176, a także wypowiedzi badaczki zawarte w książce: *Słowackie mistyczne. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981.

³² Cyt. za P. Lecomte du Noüy, *Ewolucja i religia. Czy ewolucjoniści wierzą w Boga?*, dz. cyt. To pytanie zawiera artykuł Krzysztofa Szymborskiego *Moralność ewolucji, czyli ewolucja moralności*, „Znak” 4 (2001), nr 551.

³³ Por. tamże.

biotechnologii (badania biometryczne, neurobiologia, embriologia, biologia molekularna)³⁴. Zdaniem nie tylko wymienionego autora, na skutek odkryć naukowych i eksperymentów genetycznych pod znakiem zapytania staje się samo pojęcie człowieczeństwa. Coraz częściej w różnych tekstach współczesnych wyrażane są obawy, że ta ulegająca technice cywilizacja tak podchodzi do życia, człowieka, że w końcu może okazać się koszmarem przemocy instrumentalnego potraktowania osoby ludzkiej jako tworu tylko cielesnego, materialnego. Wśród humanistów budzi szczególnie lęk myśl o możliwym zastosowaniu inżynierii genetycznej.

Uczonym biologom, szerzej przyrodnikom o umyśle zlaicyzowanym, a więc zamkniętym w materii, ingerującym bez skrupołów w tajemnice życia, nie wypada już wierzyć „w bajki o stworzeniu i Stwórcy”. Dla nauki tak odhumanizowanej, odczłowieczonej osoba ludzka jest już tylko przedmiotem eksperymentów pośród niezliczonej ilości przedmiotów. Została ona więc wchłonięta przez świat materialny³⁵. A zatem, chyba można stwierdzić, że potęga techniczna współczesności odcięła zupełnie człowieka od wymiaru duchowego, od transcendencji.

5.

W tej sytuacji zasadne jest pytanie, czy *Genesis z Ducha* przekazująca objawienie, że najwyższą rangę we Wszechświecie, pierwszeństwo w nim ma twórczy duch, tchnięty w niego przez Boga-Słowo – nie będzie tekstem nazbyt oddalonym swoimi treściami od doświadczeń, zanurzonego w przedmiotowości materialnej, człowieka współczesnego? Tego rodzaju obawy są uzasadnione, jeżeli tej miary poeta, co Czesław Miłosz, uważał Słowackiego za myśliciela mętnego, utrwalającego niechęć do myśli religijnej i zmieniającego jej język „w rozlazłą, rozplywającą się substancję”. Miłosz podzielił nieprzychylną dla Słowackiego opinię Oskara Miłosza, dla którego Słowacki był poetą mdławym i bezkostnym³⁶. Należy podkreślić, że jest to opinia odosobniona, niepodzielana przez tych, dla których Słowacki był i może być nadal duchowym autorytetem i wybitnym poetą.

Lektura *Genesis z Ducha* może ludziom współczesnym uświadomić rozmiary tej antyreligijnej przepaści, w jakiej zostaliśmy pogrążeni przez zmaterializowaną i uprzedmiotawiającą wszystko kulturę. Należałoby uznać ją wprost za lucyferyczną, bo dokonującą instrumentalnych manipulacji na życiu i tym samym oddalającą człowieka od Boga-Stwórcy. Zostaje on pozbawiony wyższego duchowego sensu swojej egzystencji. W tym miejscu należałoby przywołać wielu współczesnych filozofów, nie tylko chrześcijańskich, strażników duchowego wymiaru egzystencji. Niestrudzenie przypominają oni, że człowiek jest istotą duchową, w swojej istocie, w swym rdzeniu. Wymienie choćby książki Viktora E. Frankla *Homo patiens* czy Louisa Dupré *Inny wymiar*³⁷.

³⁴ Por. J. Weiner, *Etyka po Darwinie*, dz. cyt. oraz J. Kozłowski, *Ewolucja. Szokująco prosty mechanizm i jego zadziwiające konsekwencje*, „Znak” 4 (2001), nr 551.

³⁵ Por. G. Marcel, *Być i mieć*, przeł. P. Lubicz, Warszawa 1986, s. 155-156.

³⁶ Por. *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, dz. cyt. Idzie mi o wypowiedź Janion, przypominającą stosunek Cz. Miłosza do Słowackiego.

³⁷ Np. V. E. Frankl, *Homo patiens*, przeł. R. Czarniecki, J. Morawski, Warszawa 1984; R. May, *O istocie człowieka. Szkice z psychologii egzystencjalnej*, przeł. M. Moryń, Z. Wiese, Poznań 1995; P. Tillich, *Męstwo bycia*, przeł. H. Bednarek, Paris 1983 oraz L. Dupré, *Głębsze życie*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1994.

Tekst Słowackiego może inspirować także do głębszego rozumienia chrześcijaństwa. Karl Rahner zwykł był powtarzać, że chrześcijanin przyszłości będzie mistykiem albo nie będzie go wcale. Komentując te słowa, wyjaśnił, że chodzi mu o mistykę jako autentyczne, wychodzące ze środka egzystencji doświadczenia Boga³⁸.

Zdaniem tego wielkiego filozofa chrześcijaństwa, „(...) decyzja co do wiary, według Pisma i należyte rozumianej nauki Kościoła, nie pochodzi w końcu ani tylko z przychodzącej od zewnątrz indoktrynacji, wspartej na publicznej opinii świeckiej czy kościelnej, ani też ze zwykłej argumentacji rozumowej na gruncie teologii fundamentalnej, lecz z doświadczenia Boga, Jego Ducha, Jego wolności, która wydobywa się z najgłębszego wnętrza ludzkiej egzystencji i może tam być rzeczywiście doświadczona”³⁹. Mamy tu ujętą istotową cechę przeżycia religijnego, które, jak twierdzi Max Scheler, nie jest stanem subiektywnym, ponieważ jest ono nakierowane na Boga, „na Przedmiot”. Szereg trafnych stwierdzeń o istocie przeżycia religijnego zawierają teksty tego wybitnego filozofa⁴⁰. Nie jest to przeżycie nastawione czysto poznawczo, co charakteryzuje filozofię, wyrastającą ze zdziwienia, a przeciwnie, jest to poznanie, które rodzi się w człowieku wraz z adoracją, czyli bezinteresownym uwielbieniem. Scheler uważa, że religijne poznanie Boga wynika ze świadomości, że Bóg udzielił siebie człowiekowi, odsłonił przed nim swoje absolutne istnienie. Każda wiedza o Bogu, według Schelera, jest wiedzą od Boga⁴¹.

Najwięksi mistycy poświadczają ten duchowy fakt. Tylko takie przeżycie religijne jest istotnym, współboskim stanem człowieka, jednoczącego się z Bogiem. Krótka powyższa charakterystyka „sytuacji religijnej” pozwala odróżnić to przeżycie od innych sposobów bycia i zachowania człowieka. Wyraża się ono w szczególnym, bo słabo zapośredniczonym w kulturze języku, usiłującym wyrazić tę najbardziej autentyczną relację z Bogiem. To pragnienie niezapośredniczenia potwierdzają wszystkie prądy mistyczne, które usiłują przekazać „nagą prawdę”, przychodzącą wprost od Boga. Nie jest ona możliwa do wysłowienia. Jednakże według wielkiego mistyka, Mistra Eckharta, kto doznał takiej nagiej prawdy, będzie w stanie zrozumieć wskazujące na nią słowa, choć są one zawsze względne, wtórne wobec samego doświadczenia, o którym próbują świadczyć⁴².

Słowacki był świadom, że treść jego *Genezis* może być zrozumiana niezgodnie z jego intencją. To, że ujął ją w formę modlitwy, może być sygnałem, poświadczaniem znalezienia się poety w sytuacji religijnej. Według Schelera, taka sytuacja nie ma miejsca bez modlitwy⁴³. Zastanówmy się, z jakich źródeł pochodzi ta modlitwa Słowackiego? Jak wiadomo, posłańcy i prorocy Boga, wpieryw zanim obdarował ich Swoimi Tajemnicami, musieli przejść przez doświadczenie pustyni. I dziś nie brakuje takiego doświadczenia, wymieńmy choćby Tomasza Mertona⁴⁴. Słowacki, jak sam wyznaje, znajdował się przez dwa lata w stanie szczególnie natężonego, duchowego skupienia⁴⁵.

³⁸ Por. K. Rahner, *Modlitwa i wiara*, przeł. G. Sowiński, Kraków 2000.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Por. M. Scheler, *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*, przeł. G. Sowiński, przedmowa A. Węgrzecki, Kraków 2004. M. Schelera przywoływała M. Cieśla-Korytowska w książce *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.

⁴¹ Por. M. Scheler, *Wolność, miłość, świętość...*, dz. cyt.

⁴² Por. J. Piórczyński, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997.

⁴³ Por. M. Scheler, *Wolność...*, dz. cyt.

⁴⁴ Por. T. Merton, *Dziennik azjatycki*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 1993.

⁴⁵ Głębokie, filozoficzne rozważania o istocie skupienia zawierają książki G. Marcela: *Być i mieć*, dz. cyt., zob. s. 113 i inne; *Dziennik metafizyczny*, wybór K. Tarnowski, przeł. E. Wende, oprac. przekładu St. Cichowicz, Warszawa 1987 oraz *Tajemnica bytu*, przeł. M. Frankiewicz, przed. K. Tarnowski, Kraków 1995.

Można ten stan wewnętrzny poety porównać właśnie do udania się na pustynię, oddalenia od nieistotnej, ziemskiej marności nad marnościami. Jednym z podstawowych słów mistyków wszystkich czasów jest słowo *ogółocenie*, mające wyrazić uzyskanie stanu duchowej czystości⁴⁶. Czystość jest największą wartością w Piśmie Świętym⁴⁷. Według Paula Evdokimova, „(...) czystość przenika w samą strukturę bytową człowieka, a i tym samym objawia się jako norma ontologiczna”⁴⁸. Słowacki długo dojrzywał do duchowego przekonania, że jego przekaz prawd genezyjskich wypływa ze źródła Bożego, czyli z jego „wiary widzącej”, z religijnej czystości wewnętrznej. Nie opisywał tych prawd, nie opowiadał, ale jękał się jak łekliwe dziecko, dając świadectwo, jak mistycy, o ograniczeniach ludzkiego języka, jego nieadekwatności w stosunku do przekazu otrzymanego z góry, że wszystko i cały wszechświat ma swoją genezę z ducha.

Dla ducha – takie przekonanie objawia Słowacki – nie istnieje żadna przedmiotowa granica, z nadania Boskiego jest on nieograniczony, niezgłębiony, gdyż poprzez Słowo mający coś z głębi samego Boga. Według Mistra Eckharta, Bóg jest niewyraźalny w swej głębi i duch ludzki także⁴⁹. Czystość wewnętrzna przenosi więc z materii, z formy, z ciała do ducha. Jest to prawo rytmu i rozwoju wszechświata. Słowacki szukał prawdy w odosobnieniu, w samotności, w głębi swego ducha. Był przekonany, że:

Kto z ducha pocznie rozglądać naturę, o tajemnicach jej, w głębi ducha własnego z pewnością się dowie⁵⁰.

A zatem *Genezis z Ducha* „z pewnością” jest medytacyjną opowieścią podyktowaną przez głębię, przez strefę Tajemnicy Słowa, stamtąd uzyskuje ontologiczną wiarygodność. Objawienia, jakiego doświadczył Słowacki, nie można wytłumaczyć, bo jego źródłem jest wiara. Tylko pod tym warunkiem, przez jego wiarę, obcujemy z Tajemnicą Wszechświata, doznajemy poczucia realności świata duchowego, powrotu do źródła, do Początku, którym było Słowo. To ono powierza się poecie, odsłania mu swą Boską treść. Słowacki wybierając miejsca samotne i puste, ofiarowywał się sam, stawał się współpracownikiem Boga, którego Słowo wyprzedziło stworzenie świata. Poeta został obdarowany prawdą, że tylko właśnie na Słowie – trzyma się świat. Według tradycji hebrajskiej, ten, kto zajmuje się Torą, Słowem, podtrzymuje świat w istnieniu. Słowacki jako strażnik Słowa, jako medytujący głęboko sprawy Boże, wykracza poza granice swego skończonego „ja” i tym samym uprawia wyższy rodzaj poezji, jaką jest właśnie medytacja, czyli głębokie rozważanie spraw wszechświata. Medytacyjny charakter ma *Genezis z Ducha* jako modlitwa, jako przepowiadanie Dobrej Nowiny. Istotę modlitwy ujął niezwykle trafnie Henri Brémond:

Podobnie jak wszelka działalność ludzka, jak praca kowala lub chemika, tak trud poetycki może i zresztą powinien być podporządkowany celowi nadprzyrodzonemu i przez to stawać się zasługą w teologicznym sensie tego słowa: środkiem uświęcania – i mówiąc jasno modlitwą⁵¹.

⁴⁶ Por. św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, przeł. z hiszpańskiego i oprac. O. Bernard od Matki Bożej Karmelita Bosy, Kraków 1948.

⁴⁷ Por. *Kazania na Górze*, w: *Ewangelia według św. Mateusza* (8 błogosławieństwo), (5,8).

⁴⁸ P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1989, a także por. Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. i przed. J. Prokopiuk, Warszawa 1988, (np. s. 166).

⁴⁹ Por. tamże, s. 167.

⁵⁰ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, w: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, *Pisma prozq*, t. XII, Wrocław 1959.

⁵¹ H. Brémond, *Poeta i mistyk*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przed. W. Tatarkiewicz, wybór i wstęp I. Wojnar, Warszawa 1980, s. 70-71, przypis.

Poezja, która nie służy temu celowi, traci na wartości, przestaje być rzeczniczką spraw ducha, nie uczestnicząc w jego pracy ewolucyjnej, niczego nie uświęca. Nie dotyczy ta uwaga *Genezis z Ducha*, która wyrasta z głębokiego i osobistego doświadczenia wiary przez Słowackiego, jest więc jego żywą modlitwą. Poeta mówi do Boga, nie mędrkuje, ale afirmuje Go, żarliwie odnosi się do jego Tajemnic. Z powyższego wynika, że poezja prawdziwa, czysta jest wyrazem nawiązania relacji poety ze Stwórcą i jego stworzeniem. Stylistyka adoracyjna *Genezis* oddaje właśnie tę relację, jest wyrazem, co więcej, radości objawiania spraw nadprzyrodzonych. W tym sensie poezja jako modlitwa jest obroną życia przed grzechem popadania w przedmiotowość, co u Słowackiego znaczy słowo zaleniwienie.

Kim jest ten, kto wysnuwa tajemnice Księgi Bożej z głębi własnego ducha, kto zajmuje pozycję współuczestnika, współtworzy proces ewolucji z ducha, kto mówi o niej wzniosłe, uroczyste, afirmująco, rozjaśniając zarazem siebie aż do głębi, do Początku, a tym samym odnawiając oblicze wszechświata? Z tym Kimś, kojarzy się ten, o którym Słowacki też sam się wypowiedział:

Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi,
Na który Pan Bóg nieraz kilka wieków czeka,
Jest to duch ogromnego wieszczą i człowieka,
Wiatrak niby skrzydły jasno słonecznemi
Ciągłe porywający świat kamienny w górę⁵².

Wymienione tu atrybuty „wieszczą i człowieka” kwalifikują go do godności i wielkości ducha wiodącego, ducha, któremu Bóg powierzył misję rewelatora Swoich tajemnic, a zarazem i jego własnych, gdyż ma on, postawiony na skałach oceanowych, przypomnieć dzieje swojej duchowej ewolucji z głębią swojego uwalniania się od wszystkich kolejnych form materii.

Nie sposób nie zauważyć, że w *Genezis z Ducha* pamięć i głębia są tym samym, gdyż głębi nie można osiągnąć inaczej niż przez pamięć. Pamięć uzyskuje w ten sposób moc ontologiczną⁵³. Zadaniem ducha jest właśnie pamięć, przypominanie, by proces ewolucji nie popadł w stan statyczny, w zaleniwienie. Duch, pamiętając, jakby stoi na straży dynamizmu tego procesu, przebiegającego w sposób konieczny według wzoru, zasady, jaką jest Słowo. Duch został postawiony na skałach, aby mógł objąć cały wszechświat, a nie jedno jego miejsce.

Ten, kto został postawiony na tych skałach, uświęca każdy przejaw, każdy obraz ewolucji, każdą pracę. Słowacki zerwał ze skostniałym i biernym odczytywaniem objawienia biblijnego. Przypomina w tym Lwa Szestowa⁵⁴. Obaj burzą nasze przyzwyczajenia religijne. Nie ulega wątpliwości, że Słowacki zadziwia nas swoim radykalizmem w ujęciu Boga i stworzenia, Boga, który dzieli się z duchami Słowa swoimi stwórczymi potencjami. Duch, mający udział w stwarzaniu, traktuje je jako ofiarę, którą składa wciąż w hołdzie Stwórcy. Godny uwagi jest fakt, że duch nie zajmuje pozycji przedstawiającego ewolucję z zewnątrz, ale rozpoznaje siebie jako uczestnika, mającego twórczy udział w jej działaniu się, o którym opowiada językiem wyższym Księgi, właściwym poezji. Jest to język, jakim pisane są

⁵² J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, red. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

⁵³ Por. M. Marcel, *Mieć i być*, dz. cyt. Autor na wielu stronach wypowiada twierdzenia o pamięci, jej mocy ontologicznej.

⁵⁴ Por. L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, przeł., wstęp, przypisy C. Wodziński, Kraków 1993.

święte Księgi, bo wieki nie piszą książek, które przynależą do literatury. W i e k i p i s z ą K s i ę g i .

W *Genezis* przypomina Słowacki o zawrotnej kondensacji czasu: wiekowe dzieje ducha mojego, wieki minęły, przez wieki całe, długością wieków niezliczonych przedzielone, od wieków prace duchowe, postęp wieków, sześciodniowa otchłań⁵⁵. Duch globowy Słowackiego przypomina, że Bóg...

Pieczęć trwałości swojej położył na zapisanej przez ciebie księdze; a gdyś jest godnym, a wyrozumienia prawdziwego natury zapagniesz, otwiera przed tobą złote i zapisane przez ciebie różnymi charakterami księgi tej Genezyjskie karty – abyś je odczytał, zgłębił i z drugą tajemniczą księgą na dnie ducha twojego złożoną porównał⁵⁶.

W związku z zawrotnymi, wiekowymi fragmentami ewolucji można przypomnieć, że od bardzo dawna w kulturze europejskiej toczył się spór między cykliczną, kolistą a linearną koncepcją czasu. Należy dodać, że autor wspomnianej już książki *Horyzonty ewolucji* stwierdził ważność interpretacji Pisma Świętego, na przykład przez Ojców Kapadockich, dla dziejów myśli ewolucyjnej⁵⁷. Dzięki rozluźnieniu czasu opowieści genezyjskiej mamy w utworze Słowackiego wspaniałe momenty wybrzmienia wszechświata. Poeta, wyrażając to wybrzmienie, używa języka podniosłego, właściwego poezji. Taki afirmujący język sygnalizuje uczuciowe związanie poety ze wszechświatem, jakąś szczególną z nim więź, czyli bezpośrednio uczestnictwo w tej zawrotnej kosmogenezie.

Zwracamy szczególną uwagę na fakt, że Słowacki ujmuje wszechświat jako tajemnicę w jej w sensie głębokim, ontologicznym. W tekście *Genezis* wielokrotnie powraca słowo tajemnica, w różnych formach: „zatrudniony tą ciągłą rozmową z tajemnicami natury”, „jakby większą tajemniczością dodać naturze powagi”, „o tajemnicach jej z głębi ducha (...)”, „rozwidnił mi oną ducha tajemnicę”, „wydam jedną z małych ducha tajemnic”, „w tej tajemnicy kryje się historia egipskiego Józefa”, „cała tajemnica przechowywana się cnot w rodach”, „z drugą tajemniczą księgą na dnie ducha złożoną”, „Oto w księgach tych leży śmierci tajemnica, zapisane jest wyraźne prawo następnej twórczości, to jest ofiara”, „pierwsze tajemnice organizmu”⁵⁸. Ze słowem tajemnica korespondują w tekście znaczenia wyrazów otchłań, przepaść, głębia. Nieskończoną pracą genezyjskiego ducha Słowacki porównał do łańcucha, który:

(...) na teraz t a j e m n i c ą j e s t i p r z e r a z i ł b y ś s i ę d u c h l u d z k i , g d y b y ś m u o d r a z u , P a n i e , p o k a z a ł t e w s z y s t k i e d z i e j e ⁵⁹.

Przytoczenia z tekstu pozwalają przypuszczać, że Słowacki ukierunkowywał jego lekturę tak, aby czytelnik odnosił wrażenie, że staje stale przed tajemnicą „genezyjskiej karty”. Poeta dokłada starań, by czytający *Genezis* nie potraktował tego, kto opowiada, o zawrotnej pracy ducha, jak kogoś, kto przypomina podmiot teoretyzujący nauki czy filozofii. A wprost przeciwnie, pragnie on, byśmy uwierzyli, że jego postawę wobec wszechświata,

⁵⁵ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, dz. cyt.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Por. R. T. Francoeur, *Horyzonty ewolucji*, dz. cyt.

⁵⁸ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, dz. cyt.

⁵⁹ Tamże.

ujętego od strony ducha, wyznacza słowo *w i e r z ę*, a nie słowo nauki, czyli „myślę”, słowo o proveniencji kartezjańskiej.

Mimo to, czasami nie opuszcza czytelnika *Genesis* podejrzenie, czy Słowacki aby nie przekroczył granicy przesuwającej tajemnicę w stronę problemu. Z jednej strony, pisząc to dzieło, przeciwstawił się racjonalistycznej kulturze Zachodu, cechującej się coraz nowymi pokusami wyczerpania tajemnicy Boga i stworzenia, na przykład pokusą potraktowania życia w kategoriach właściwych ewolucji biologicznej. Słusznie, mając na myśli to przeciwstawienie, Stanisław Makowski ocenił dzieło jako oryginalne, i to w skali europejskiej, właśnie ze względu na przez Słowackiego podjęty temat: genezę wszechświata z ducha⁶⁰.

Z drugiej jednak strony, poeta przyznając w tej genezie pierwszeństwo duchowi, nie mógł, podejmując właśnie taki temat, nie uwzględnić w swoim dziele rezultatów badań ówczesnych nauk przyrodniczych, dotyczących procesu ewolucji. Fakt ten już dawno przez badaczy twórczości Słowackiego został zauważony i skomentowany. Śledząc nawet pobieżnie prace o *Genesis z Ducha*, odnosimy wrażenie, że w niektórych z nich tekst ten był interpretowany w trybie problemowym, oddalającym od intencji Słowackiego.

Z tego, co wyżej zasugerowano, narzuca się konieczność przywołania prac, podejmujących próbę uchwycenia i wskazania istotnej różnicy między problemem a tajemnicą. Arthur Deikman w artykule *Bimodalna świadomość i doświadczenie mistyczne* stwierdził, że nadszedł już czas, abyśmy doświadczenie mistyczne uczynili „(...) upragnioną alternatywą dla nauki i nas samych”⁶¹. Inaczej mówiąc, powinniśmy odważnie stwierdzić, że święta Teresa z Áwili jest alternatywą dla Kanta. Jesteśmy jednak jeszcze daleko od takiego stwierdzenia, ponieważ stany mistyczne niektórzy uczeni w piśmie traktują jako patologię, szaleństwo, chorobę, może czasami jako problem, ale nigdy jak tajemnicę duszy ludzkiej⁶².

We wstępie do wspomnianej w tym szkicu książki Paul Evdokimov wyraził przeświadczenie, że jeżeli potrafimy wyjaśnić do końca jakąś tajemnicę, to znaczy, że ani na chwilę nie mieliśmy do czynienia z prawdziwą tajemnicą. I dodaje: „To nie nasz umysł oświecił tajemnicę, lecz tajemnica rozjaśnia mroki naszej świadomości”⁶³. Również Henri Brémond sądził, że człowiek, mówiąc o Bogu i stworzeniu, ma pokusę wyczerpania tajemnicy⁶⁴.

Filozofem, który wiele uwagi poświęcił ostremu przeciwstawieniu sfery tajemnicy sfery problemowej, był Gabriel Marcel. On także uważał, że istnieje w naturze ludzkiej pokusa przekształcenia tajemnicy w problem, co zawsze grozi spłaszczeniem poznawczym. Ten filozof chrześcijański twierdził, że tajemnica należy do porządku ontologicznego⁶⁵. Tajemnica bytu to jedno z najważniejszych pojęć jego filozofii. Marcel stale podkreślał w swoich książkach, że istnieje zbieżność między tajemnicą a tym, co ontologiczne. Według niego, istnieje tajemnica poznania, należąca do porządku ontologicznego. Zwłaszcza zawsze stóimy przed tajemnicą wszechświata, który ze swej istoty nie daje się opisać w swoich niezli-

⁶⁰ Por. S. Makowski, w: *Słowacki mistyczny...*, dz. cyt. s. 43.

⁶¹ A. Deikman, *Bimodalna świadomość i doświadczenie mistyczne*, w: *Psychologia wierzeń religijnych*, wybór, wstęp K. Jankowski, przeł. P. Kołyszko, Warszawa 1990, s. 235.

⁶² Tamże.

⁶³ Por. P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, dz. cyt., w: *Wstęp*, s. 17.

⁶⁴ Por. H. Brémond, *Tajemnica poezji*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, dz. cyt.

⁶⁵ Por. przypis 45. W wymienionych tu książkach Marcel kilkakrotnie przeciwstawia tajemnicę, w jej znaczeniu ontologicznym, problemowi. W książce *Być i mieć*, dz. cyt., np. s. 97, 101, 109, 121.

czonych przejawach, nie daje się zinventoryzować, potraktować jak przedmiot. Tajemnica wszechświata zawłaszcza nas, a n g a ż u j e . Nigdy nie opiszemy Całości, mamy możliwość przedstawienia tylko fragmentów ją symbolizujących. Natomiast, według Marcela, problem jest to coś, co zagradza nam drogę, jest w całości przed nami. Jest czymś, co możemy określić, zdefiniować, co podlega więc wymogom odpowiedniej techniki myślowej, co daje się rozwiązać, bo wychodzi zawsze z pewnych danych, które nie stanowią przedmiotu zapytania. Według Marcela, podejście problemowe polega na tym, że staje się ono coraz bardziej szczegółowe, oddalające od Całości⁶⁶.

Zupełnie inaczej obcujemy z tajemnicą, która nie poddaje się przekształceniu w przedmiot, o którym możemy rozprawić i na jego temat snuć różne spekulacje. Tajemnica nie ulega takiej degradacji, pozostaje czymś niezwykłym wzniosłym, pozostawia człowieka w stanie, który ma coś z n a s t r o j u w sensie Heideggerowskim – coś, co nigdy nie kończy naszych pytań, ale je wciąż rodzi⁶⁷.

Następne niezwykle ważne stwierdzenie Marcela dotyczy szczególnego doświadczenia egzystencjalnego, które nazywa on skupieniem. Filozof jest przekonany, że tajemnica może być dana tylko istocie zdolnej do skupienia⁶⁸. W najogólniejszym sensie skupienie to szczególny moment duszy, polegający na podjęciu kontaktu z nadprzyrodzoną stroną bytu. Skupienie i tajemnica, podkreśla Marcel, są wobec siebie korelatywne. Podejmując te rozważania, pragnął on przywrócić ludzkemu doświadczeniu wewnętrznemu jego wagę ontologiczną.

W tym miejscu niniejszego tekstu musimy przywołać *Szkic przedmowy z R. 1844*, w którym poeta wyznał, że jego dzieło było „głęboko rozważane”. Tę głębokość intensyfikuje dwuletni czas, wypełniony stanem „(...) nadzwyczajnej egzaltacji – i myśli ciągle przez ów czas zwróconej ku Bogu i ku źródłom wiedzy”⁶⁹. Trudno tutaj rozwijać refleksje Marcela o skupieniu. Jednakże wśród jego wyznaczników filozof wymienia właśnie głębokie rozważanie, dotyczące bytu w sensie jego odzyskiwania:

Skupienie, którego rzeczywista możliwość może być uważana za najbardziej odkrywczy wskaźnik ontologiczny, jakim dysponujemy, tworzy rzeczywiste środowisko, wewnątrz którego może się dokonać owo odzyskanie⁷⁰.

To Słowackiego „rozważanie głębokie” oznaczało akt „rozglądania natury z ducha”, a nie czynność opisywania jej tworów, oglądania z ciekawości. Słowacki odciął się od postawy widza, sprowadzającego świat do siebie. Wszechświat rozważany od strony ducha nie mógł być pomyślany przez niego jako przedmiot, nie mógł być przedstawiony z jakiegoś zewnętrznego wobec niego punktu. Wprost przeciwnie – w akcie głębokiego rozważania, s k u p i e n i a Słowacki doznaje objawienia, rodzi się jako podmiot afirmujący, „modlący się”, czyli otwierający siebie na byt, na jego genezyjskie tajemnice.

W *Szkicu przedmowy z R. 1845* Słowacki wyznał, że doznał niezwykle doświadczenia wewnętrznego, został bowiem oświecony „ogniami niebieskimi w nocy z dnia 20 na 21

⁶⁶ Por. tamże.

⁶⁷ Zob. H. Krukowska, *Orfizm Leopolda Staffa*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, koncepcja „nastroju”: s. 358-360.

⁶⁸ Por. tamże, s. np. 113 inne.

⁶⁹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha. Szkice przedmowy z r. 1844*, w: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, dz. cyt., s. 34.

⁷⁰ G. Marcel, *Być i mieć*, dz. cyt, s. 101.

kwietnia”. Przerażon „mocą Chrystusa”, uznał, iż został przymuszony do wymówienia słów „tej ewangelii”⁷¹. Poeta wyjawiając tę tajemnicę, był świadomy, że to „wyznanie w wieku dzisiejszym” ujmie mu czci w obliczu świata, który chętnie „(...) one te rzeczy, czyli objawienie wewnętrzne, mistyczne przypisuje chorobie lub szalberstwu”⁷². W zasadzie w kulturze Zachodu nadal dominują więc uprzedzenia, dotyczące stanów mistycznych, wskazania „(...) abyśmy nie wykorzystywali tych obszarów ani nie przyglądali się im z bliska”⁷³. Słowacki, co więcej, zwrócił się do Boga z następującą prośbą:

(...) pozwól mi, Boże, że j a k o d z i e c k o w y j ą k a m dawną pracę żywota i wycyztam ją z form, które są napisami mojej przeszłości⁷⁴.

Trudno tej prośby poety nie skojarzyć ze słowami Chrystusa: „dopóki nie staniecie się jako dzieci...”. Człowiekowi o tzw. umyśle oświeconym nie wypada reagować jak dziecko. A jednak należy podkreślić, że ideałem najwyższej mądrości jest połączenie, zintegrowanie dojrzałości i wartości właściwych dzieciństwu.

W tekstach największych chrześcijańskich mistrzów życia duchowego rozwijana jest myśl o konieczności dorosnięcia człowieka do stanu ufności ontologicznej, właściwej dziecku, która ujawnia się w akcie absolutnie czystego powiedzenia Bogu i stworzeniu – tak. Żaden mędrzec nie może wznieść się do najwyższej mądrości duchowej bez spełnienia tego ideału ewangelicznego, tego warunku, „(...) choćby gasił pragnienie u wszystkich źródeł ludzkiej wiedzy i karmił swój umysł najbardziej gorzkim doświadczeniem wieku”⁷⁵. Pełna adoracji rozmowa Słowackiego z Bogiem, bo tym jest jego *Modlitwa*, pozwala sądzić, że zbliżył się on do tej najwyższej sfery życia duchowego. Wielkim tematem *Genezis* jest odnajdywanie przez poetę prawdy istotowej o sobie, swego istotowego istnienia, czyli doświadczenie siebie jako t w ó r c z e g o współuczestnika i świadka zawrotnej ewolucji duchowej wszechświata, przechodzącego wszystkie jej szczeble czy fazy.

Średniowieczny mistik niemiecki, Jan Tauler, w jednym ze swoich kazań przypomniał, że: „Wielcy teologowie i mistrzowie scholastyki wiodą dyskusje nad zagadnieniem, co jest ważniejsze i szlachetniejsze: poznanie czy miłość”⁷⁶. Dyskusja była kontynuowana i w czasach późniejszych, a także pozostała aktualna w szeroko rozumianej współczesności⁷⁷. Świadczy o tym znakomita rozprawa Maxa Schelera *Miłość i poznanie*⁷⁸. Zwróćmy uwagę na kolejność tych dwóch wyrazów: u Taulera najpierw wymienione jest poznanie, u Schelera – miłość.

Zmiana tej kolejności, jak widać z całej rozprawy filozofa, jest niezwykle istotna. Dla europejskiej kultury zachodniej ważniejsze było poznanie, wynoszenie rozumu, podmiotu poznającego. Według autora rozprawy, ta kultura preferowała, użyjmy jego terminów, „znawcę”, a nie „miłośnika”, który był traktowany jako reprezentant niższego szczebla życia. Człowiek przeżywający, właśnie „miłośnik”, długo musiał jeszcze czekać na akcepta-

⁷¹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha. Szkic przedmowy z R. 1845*, w: *Dzieła*, dz. cyt., s. 34.

⁷² Tamże, s. 34.

⁷³ A. Deikman, *Bimodalna świadomość i doświadczenie mistyczne*, dz. cyt., s. 235.

⁷⁴ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, w: *Dzieła*, dz. cyt., s. 9-10.

⁷⁵ G. Marcel, *Pobożność według Petera Wusta*, w: tegoż, *Być i mieć*, dz. cyt., s. 188.

⁷⁶ J. Tauler, *Kazania*, przeł. i oprac. W. Szymona OP, Poznań 1985, s. 392.

⁷⁷ Zob. Z. Kaźmierczak, *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistra Eckharta i Jana od Krzyża*, Białystok 2009.

⁷⁸ Zob. M. Scheler, *Miłość i poznanie*, w: tegoż, *Wolność, miłość, świętość. Pisma wybrane z filozofii religii*, dz. cyt.

cję przez tę kulturę. Zwłaszcza mistycy byli oskarżeni, że idą drogą niebezpiecznej miłości, wychodzącej nazbyt daleko poza dogmatyczne i katechizmowe chrześcijaństwo.

Sądźmy, że *Genezis z Ducha*, ujęta w kontekście rozprawy Schelera, pozwoli udzielić konkretnej odpowiedzi, dotyczącej postawy Słowackiego wobec tak ważnego dla chrześcijaństwa zagadnienia – miłość i poznanie. Czy poeta, jako właśnie chrześcijanin, tworzył swoją epopeję stworzenia bardziej jako „znawca”, inspirowany przez św. Tomasza, czy jako „miłośnik”, bliski św. Augustynowi. I jak Słowacki rozumiał miłość? Siłą rzeczy musimy przywołać najistotniejsze twierdzenia rozprawy Schelera. Jako motto możemy potraktować jej pierwsze zdanie, będące cytatem z J. W. Goethego:

Poznajemy jedynie to, co miłujemy, a im głębsze, pełniejsze ma się stać poznanie, tym mocniejsza, silniejsza, żywsza musi być miłość...⁷⁹

Stanowisko przeciwne w kwestii relacji miłości i poznania reprezentował Leonardo da Vinci: „Wielka miłość zawsze jest córką wielkiego poznania”⁸⁰.

Tę opinię podzielał Giordano Bruno. Scheler uważa, że ci dwaj geniusze „(...) wprowadzają miłość i poznanie w najgłębszą i najbardziej wewnętrzną relację, polegającą na wspieraniu jednej przez drugą”⁸¹. U Goethego ruch miłości stanowi fundament aktu poznania, a u Leonarda da Vinci przeciwnie, akt poznania stanowi fundament aktu miłości. Jednakże dla Schelera istotny jest fakt, że wymienieni tu geniusze przestawiają się i siebie obiegowej, jak się zdaje, typowo nowoczesnej, „oświeceniowej” opinii, którą też nazywa mieszczańską, że miłość czyni człowieka raczej „ślepy” niż „widzący”, co oznacza, że wszelkie autentyczne poznanie świata może dokonywać się tylko dzięki maksymalnemu powściągnięciu aktów emocjonalnych⁸².

Należy podkreślić, że Schelerowi zależało przede wszystkim na uchwyceniu relacji miłości i poznania, funkcjonującej w sferze religijnej. Wielką wagę przywiązał on do sądów autora *Mysli. W Rozmowach o namiętnościach miłości* Blaise Pascal odważył się tej opinii „oświeceniowej” przeciwstawić „(...) wręcz nieprawdopodobnie brzmiącą tezę, że Miłość i Rozum są tym samym”⁸³. Zgodnie z głębszym poglądem Pascala na tę kwestię, zauważa Scheler, dopiero w przebiegu i procesach miłości wyłaniają się przedmioty, które przedstawiają się zmysłom, a dopiero potem ocenia je rozum.

Rozwiązania wielkiego problemu relacji miłości i poznania wykazują, w przeświadczeniu Schelera, uniwersalną typikę, którą, w głównych zarysach, usiłował on naszkicować⁸⁴. Najpierw poddał więc filozoficznej interpretacji dwa typy rozwiązywania zagadnienia miłości i poznania: indyjsko-buddyjski, a następnie grecki. Z bardzo fachowych porównań filozofa wynika, że te dwa typy wykazują głęboką wspólnotę w sensie przyznawania zawsze pierwszeństwa poznaniu przed miłością. Z ontologicznego punktu widzenia u Hinduśców i Greków wartości są funkcją bytu⁸⁵. Miłość w kazaniach Buddy rozumiana jest jako ruch zanegowania bytu, jako proces jego odrealniania. Byt tym jest wartościowszy, im bar-

⁷⁹ M. Scheler, *Miłość i poznanie*, dz. cyt., s. 9.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ Tamże, podkr. Autora.

⁸² Tamże.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ Tamże, s. 10.

⁸⁵ Tamże.

dziej zbliża się do niebytu, nicości nirwany i tym samym wybawia jednostkę z uwikłania w pozory świata.

Natomiast u Greków miłość jest ruchem skierowanym ku coraz wyższym pozytywnym formom i kształtom bytu, ale ustaje z chwilą ich poznania. Jest więc miłość i w tym typie zależna od postępu poznawczego. Scheler bardzo wiele uwagi poświęcił Platonowi, który reprezentował intelektualną koncepcję miłości, sądził bowiem, że nie mogą miłować ci, co nie wiedzą⁸⁶. W greckim typie rozwiązywania relacji między miłością a poznaniem ruch miłości możliwy jest tylko od tego, co niższe, ku temu, co wyższe, czyli na przykład od człowieka ku bóstwu, które jest miłowane, ale samo miłujące nie jest, wprost cechuje je statyczność⁸⁷.

Po tym bardzo upraszczającym, szkicowym zasygnalizowaniu wyżej wymienionych typów relacji pomiędzy miłością a poznaniem przejdźmy do tych fragmentów rozprawy Schelera, które dotyczą chrześcijaństwa, radykalnie stawiającego miłość przed poznaniem: „Teza o pierwszeństwie miłości przed poznaniem należy do istoty świadomości chrześcijańskiej, a także leży u podstaw idei Kościoła i wszelkiej etyki chrześcijańskiej, która w przeciwieństwie do greckiego etosu zawsze uznawała akt szlachetnej miłości za wartościowszy od aktu czystego poznania”⁸⁸. Scheler stwierdza, że w chrześcijaństwie przestał obowiązywać grecki aksjomat, według którego miłość jest ruchem niższego ku wyższemu. A zatem nastąpił więc proces odwrócenia ukierunkowania ruchu miłości. To odwrócenie, i to radykalne, dokonało się za sprawą wcielenia Chrystusa, czyli pełnego zstępowania miłości wyższego Boga ku niższemu, ku człowiekowi. Na tym polegała rewolucja dokonana przez Chrystusa, która jest istotą przeżycia chrześcijańskiego, a więc doświadczenia nowej relacji: pierwszeństwa miłości przed poznaniem.

Scheler bardzo głęboko wniknął w istotę tej relacji. Chrystus nie przekazał światu jakiegoś nowego poznania Boga i Bożej mądrości, jak Budda czy Platon, nie przekazał praw, jak Mojżesz czy prorocy⁸⁹. Wprost przeciwnie: „(...) wszelka treść nowego poznania Boga ma źródło w płynącym z miłości czynie, Jego ukazania Siebie w Chrystusie jako stwórczym fundamencie świata”⁹⁰. W religii chrześcijańskiej Bóg ze swej istoty jest Miłującym, Jego odniesienie do stworzeń jest więc miłujące. Dzięki miłości do Boga rozwija się ludzka osoba, wznosi się duchowo ku Niemu w coraz czystszej postaci, umacnia się i uświęca. Osoba więc, podkreśla autor rozprawy, zyskuje siebie, zatracając się w miłującym i miłowanym Bogu⁹¹. Miłość więc przejawia się we współmiłowaniu Boga i stworzeń. A zatem w chrześcijaństwie miłość została uznana za podstawowy, pierwotny i elementarny akt ducha, akt religijny, wysunięty daleko przed akt poznania.

Scheler, charakteryzując relację: miłość a poznanie, szczególną uwagę zwraca na fakt, że ponad osobową postacią Chrystusa nie stoi żadne prawo, żadna przedmiotowa wiedza, żaden rozum: „Chrystus nie «ma» prawdy, lecz jest nią w całej swej konkretności”⁹². Wszystko wypływa tylko z Niego, Jego mowy, kazania, działania są święte. W chrześcijaństwie nie jakaś idea, nie jakieś prawo jest pierwszym przedmiotem religii, ale Osoba Chrystusa: idea stwórczej natury miłości uzyskała najczystsza postać. Scheler podkreśla, że

⁸⁶ Por. tamże, s. 17.

⁸⁷ Por. tamże.

⁸⁸ Tamże, s. 27.

⁸⁹ Por. tamże, s. 24.

⁹⁰ Tamże, s. 24-25, podkr. Autora.

⁹¹ Por. s. 25.

⁹² Tamże.

w źródłowo chrześcijańskim sensie Bóg stworzył świat z miłości, akt stwórczy Boga miał fundament w uprzedniej miłości. Właściwy ruch miłości chrześcijańskiej odbywa się między osobami: Osobą Boga i osobą człowieka. W tej wzajemnej, bezpośredniej relacji raczej należałoby powiedzieć miłosnej więzi tkwi istota rewolucji chrześcijańskiej w stosunku do świata starożytnego.

Już średniowieczny mistyk, Jan Tauler, twierdził, iż „(...) nie ulega wątpliwości, że tutaj na ziemi miłość jest o wiele bardziej zasługująca i pożyteczna niż poznanie. Przenika ona do wnętrza tam, gdzie poznanie musi pozostawać na zewnątrz. Nadto miłość nie potrzebuje głębokiej, subtelnej wiedzy, lecz tylko czystej, żywej wiary, znajdującej odbicie w życiu chrześcijańskim”⁹³.

Scheler w swojej rozprawie kontynuuje więc tradycję mistyków, nie tylko Taulera. Za największego myśliciela chrześcijańskiego Scheler uznaje św. Augustyna, który twierdził, że miłość jest najbardziej pierwotną siłą, poruszającą zarówno Boga, jak i ludzkiego ducha. Miłość stanowi najgłębszy rdzeń istoty Boga⁹⁴. W chrześcijaństwie tradycja augustyńska zawsze podtrzymywała tę podstawową zasadę pierwszeństwa miłości przed poznaniem. Natomiast u św. Tomasza miłość zajmuje podrzędne miejsce. Według niego, miłość do jakiegoś przedmiotu wymaga poznania, tego przedmiotu⁹⁵. Podrzędne miejsce miłości rzutuje na teologię jego systemu, przede wszystkim na doktrynę stworzenia świata. To u św. Augustyna Bóg musi być miłowany, a nie pomyślany. Miłość przewyższa wszystkie inne formy zwracania się do Boga. Jest ona aktem czysto duchowym, najwyższym szczytem Boskiego i człowieczego ducha. Św. Augustyn w swym dziele *O muzyce* pisał, że tych, co oddają Bogu cześć przez wiarę, nadzieję i miłość, oczyszcza „(...) nie błyskotliwe ludzkie rozumowanie, ale potężny, gorejący ogień miłości”⁹⁶.

Zasygnalizowaliśmy wyżej, w wielkim uproszczeniu, tezy rozprawy Schelera, głęboko, filozoficznie ujmującej temat: *miłość i poznanie*. Pokazując radykalną zmianę struktury przeżywania Boga i świata w chrześcijaństwie na skutek nowego ujęcia relacji między miłością a poznaniem, filozof jednocześnie wyraził zdziwienie, że ta „jedyna w swoim rodzaju rewolucja ludzkiego ducha”, jaką stanowi wcielenie Chrystusa, nie została „w nie-pojęty sposób” myślowo i filozoficznie zinterpretowana, poza próbami podjętymi przez św. Augustyna, a później przez Pascala. Chrześcijaństwo zachodnie, zamiast zgłębić to duchowe doświadczenie, uległo myśli europejskiej, która, aż po czasy współczesne, wszystko podporządkowała poznaniu, nie tylko wszechświat, ale i Stwórcę. Zdradziło Boga Abrahama, Izaaka i Jakuba, uwięziło Go w greckich racjonalistycznych pojęciach, posągach, w teologicznych dogmatach i kaznodziejstwie. Zignorowało także mistyków.

6.

Powróćmy do dzieła Słowackiego. Najpierw przypomnijmy, że w czasie, kiedy poeta pracował nad *Genezis z Ducha*, miało już miejsce krytyczne położenie tematu stworzenia, jego interpretacje niekoniecznie potwierdzały biblijny przekaz, że aktu stwórczego dokonu-

⁹³ J. Tauler, *Kazania*, dz. cyt., s. 409.

⁹⁴ Por. M. Scheler, *Miłość i poznanie*, dz. cyt., s. 32.

⁹⁵ Por. s. 28.

⁹⁶ Św. Augustyn, *Traktat o muzyce*, wstęp i przeł. L. Witkowski, red. R. Popowski, Lublin 1999, s. 279.

je bezpośrednio tylko Bóg. W tym czasie nie mogło więc nie pojawiać się pytanie: stworzenie czy ewolucja?

W dziele Słowackiego nie ma owego „czy”. W jego *Modlitwie*, czyli pełnym uwagi skupieniu religijnym, przedmiotem jest i stworzenie, i ewolucja. Poeta wpisał w te dwa słowa treści objawienia, które dotyczą przede wszystkim duchowej relacji Boga, stworzenia i Duchów Słowa. Na marginesie wspomnijmy, że byty duchowe, nazwane także Synami Bożymi, występują w mistycznej teologii Mistrza Eckharta⁹⁷.

Z pierwszego zdania *Genezis z Ducha* możemy wnosić, że Bóg, który jednego z Duchów Słowa postawił na skałach Oceanowych, aby przypominał on wiekowe swe dzieje, czyli przebyłą pracę genezyjską, tym samym pośrednio potwierdził, że temu przypomnieniu nadaje rangę objawienia. To objawienie ma więc Boską sankcję ontologiczną. *Genezis z Ducha* zawiera taką rangę poznawczą. Jako modlitwa jest aktem wiary, w którym rodzi się właśnie Duch, a nie tylko podmiot myślący. Między Duchem globowym a Bogiem nawiązuje się szczególna, bo osobowa więź, należąca do porządku miłości, bez której akt wiary nie jest możliwy. W *Genezis z Ducha* to właśnie miłość jest otwarciem się na wymiar duchowy wszechświata, jest samym tym wymiarem. Słowacki zaznaczył, że słowa jego dzieła były pisane natchnieniem. To bardzo istotna uwaga poety, wiążąca się z kwestią relacji miłości i poznania. Natchnienie przesyca jego *Modlitwę* szczególnymi jakościami, które, najogólniej mówiąc, łączymy z poezją. To właśnie natchnienie, połączone z głębokim skupieniem, chroni Słowackiego przed zamienieniem tych jakości w treść myślową, w wiedzę. Należy raczej tu mówić o pewnym stanie oczarowania wszechświatem, jego wzniosłą kosmogenezą. Nie ulega wątpliwości, że Słowacki tworzył swą genezyjską opowieść jako *m i ł o ś n i k*. Ta postawa jest w niej dominująca. Jeżeli mówić mamy o poznaniu, to należy to słowo opatrzyć – określeniem – *m i ł u j ą c e*, służące Bogu i stworzeniu. Miłość i poznanie sąsiadują w *Genezis z Ducha* bardzo blisko, granica między tymi wartościami się zaciera, bo wchodzą one w głęboką relację na skutek właśnie miłującego spojrzenia Ducha globowego.

Jak najtrafniej nazwano dzieło Słowackiego poematem, bo jest ono przesycone walorem, który zwiemy poetyckością, w romantycznym, głębokim znaczeniu tego słowa, to znaczy oddalającym od literatury, prozaiczności.

Miłość w *Genezis z Ducha* objawia się przede wszystkim jako inwokacja, która wyłania się w wielu miejscach tekstu. Częstotliwość powracania w opowieści Ducha Globowego inwokacji, apostrof wyraża jego nieustanną potrzebę wystawiania Boga, uwydatniania wagi łączącej z Nim więzi uczuciowej, *w i ę z i o s o b o w e j*, czyli poczucia duchowej wspólnoty, jako podstawy ontologicznej wszechświata. Słowacki ma tego świadomość, że tylko taka relacja wewnętrzna, duchowa likwiduje podejrzenia go o grzech panteizmu. Wzywaniu Boga, pełne czci uroczyste zwroty kierowane do Niego, sam fakt ułożenia *Genezis* w formie dialogu, wprost rozmowy z Bogiem, oddalają Słowackiego od słowa myśleć, a świadczą na rzecz bliskiego mu słowa miłość. Poetę można porównać do budowniczego Katedry. Sparafrazujmy słowa autora *Twierdzy*⁹⁸, że samo poznanie nigdy katedry nie zbuduje. Tę duchową katedrę buduje w utworze Słowackiego przede wszystkim miłość, która jest na Początku, wyprzedza bowiem poznanie, wiedzę, naukę. Poeta daje nam wyraźny sygnał tej prawdy na przykład w zdaniu, którego istotną częstkę zacytujemy: „(...)

⁹⁷ Por. Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1998, s. 235-236 i inne.

⁹⁸ Por. A. de Saint-Exupéry, *Twierdza*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, Warszawa 1990. Autor mówił o rachmistrzu, który nigdy nie zbuduje Katedry.

aby mądrość jasna miłością Bożą w duchach tworzona rozwidleniem dla każdej nauki stanęła⁹⁹.

Słowacki w inicjalnym fragmencie *Genezis z Ducha* charakteryzując swój status ontologiczny jako Ducha Globowego, wyznaje:

(...) a jam nagle, Boże, uczuł się w przeszłości nieśmiertelny, Synem Bożym, stwórcą widzialności, jednym z tych, którzy *Ci miłość* dobrowolnie oddają na złotych słońc i gwiazd girlandach¹⁰⁰.

A więc już na początku swego dzieła Słowacki eksponuje słowo *miłość*. Co więcej, konkretyzuje jej znaczenie jako *dobrowolną* relację Duchów Słowa z Bogiem. Z innych zdań tekstu dowiadujemy się, że Duchy są z Niego, ale nie są sługami, ale Jego miłośnikami z własnej, nieprzymuszonej woli. Tylko taka miłość jest przecież miłością prawdziwą.

Bóg Słowackiego przekazując część swojej mocy stwórczej swoim Synom, pozostaje jednak dla nich Stworzycielem:

Hosanna więc Tobie, o! Panie, albowiem Tyś jest Stworzyciel¹⁰¹.

Zarazem Duch przyznaje sobie także kompetencje stwórcze:

(...) i mój duch ma zarazem *zasługę własnego tworzenia*¹⁰².

Działa bez spoczynku, coraz wyższe drogi obmyśla, puszcza się w nieświadome horyzonty, nowych światów szukając. W imieniu duchów słowa przyznaje, że to miłość była impulsem ich działania:

(...) i żeśmy sami z siebie z woli naszej i z *miłości* naszej wywiedli pierwsze kształty i stanęli przed Tobą *zjawieni*¹⁰³.

Słowacki zwraca uwagę na niezależność duchów słowa od Boga, chociaż wszystkie ich działania są podejmowane na podstawie Jego przyzwolenia. Decyzja duchów Słowa: zażądanie kształtów i mocy stwórczej była spontaniczna i jednak autonomiczna. Duchy słowa, które wyszły z Boga jako Jego Synowie, uwięziwszy się w materii cielesnej, będą miały jedno pragnienie: powrócić do Niego. Ma On bowiem tylko jedno imię – *Miłość*. Z tego względu muszą nieustannie zrękać się tego, na co, z miłości, Bóg im dał swoje przyzwolenie, czyli oddalającej ich od Niego cielesności i widzialności.

Najistotniejsze znaczenie miłości Słowacki wyłożył w następującym fragmencie *Genezis*, z którego wynika, że duchy słowa „(...) rozpoczęły pracę form, z której Ty, Panie, odbierasz ciągle ostateczny wyrób miłości, dla której wszystko jest stworzone”¹⁰⁴.

⁹⁹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, dz. cyt., s. 31.

¹⁰⁰ Tamże, s. 9.

¹⁰¹ Tamże, s. 28.

¹⁰² Tamże.

¹⁰³ Tamże, s. 9.

¹⁰⁴ Tamże.

Bóg Słowackiego jest bytem transcendentnym wobec świata: Samą Duchowością. Pozostając w łączności ze Swoimi Synami, jest zarazem Bogiem ukrytym, apofatycznym. Stworcza praca duchów, „czuciem i ogniem miłości rozpalonych”, zmierzających stale do nowych, coraz doskonalszych i czystszych duchowo form, została nazwana w y r o b e m m i ł o ś c i dla Boga, wyrobem ostatecznym, ponieważ ziemia zostanie już tak duchem miłości przepracowana, że rozpromieni się „i zabłyśnie ogniem dwunastu drogich kamieni”.

Najważniejszą i najistotniejszą dla ewolucji duchowej wszechświata prawdę objawioną wyraża „zdanie-uwaga”: dla miłości wszystko jest stworzone. Nie sposób w tym miejscu nie dopowiedzieć, sięgając po słowa poety, zawarte w finalnej formule jego dzieła: nic dla cielesnego celu nie istnieje, a wszystko dla miłości. Z refleksji, z pojedynczych słów czy zdań, wiążących się z miłością, wynika, że stworcza praca genezyjska duchów jest tożsama z ruchem ukierunkowanym ku Bogu. Słowacki wyniósł więc miłość do rangi najwyższej zasady, według której funkcjonuje jego wszechświat, jego ewolucja z ducha.

Tu tkwi istota ontologii Słowackiego, czyli jej czysta duchowość. Dzięki ruchowi miłości, krążącej między Bogiem a duchami słowa, wszechświat traci swoją materialną statyczność, a jego zasadniczym atrybutem staje się d u c h o w y d y n a m i z m i jego dramatyzm. Miłość w dziele Słowackiego objawia się jako konieczność przeobrażania każdej granicy, utrudniającej ruch w górę, ruch pionowy. Poeta temu przekraczaniu przez duchy ciężkości materii nadaje wagę obowiązku moralnego. Każde zaleniwienie ducha jako działanie przeciw postępowi miłości jest karane przez Boga, który, jak się okazuje, pozostaje ukrytym strażnikiem tego postępu. We wszechświecie Słowackiego żadna nowa forma ducha nie urządziła się bez Jego wiedzy.

W *Genezis z Ducha* ewolucja wszechświata opiera się na bezinteresownej: zupełnej ofierze duchów słowa, która przez Słowackiego została podniesiona do zasady konieczności ontologicznej. B y c i e s o b ą d u c h a, podobnie jak w tragedii greckiej, wymaga ofiary. Aby wyrwać się z horyzontalnego uwikłania w materię duchy słowa muszą nieustannie składać z siebie ofiarę. I składają siebie na śmierć „(...) z całą potęgą miłości i woli”¹⁰⁵. Oto przykłady z tekstu:

(...) Panie, pierwsze a idące już ku Tobie duchy w umęczeniu ognistym złożyły Ci pierwszą ofiarę.

Pierwszą więc ofiarą tego ślimaczka który prosił Cię Boże, abyś mu kawałkiem kamiennej materii pełniejszym żywotem rozweselić się pozwolił, a potem śmiercią zniszczył, była już niby obrazem ofiary Chrystusa Pana¹⁰⁶.

Słowackiego można nazwać drugim, po Mojżeszu, śpiewakiem stworzenia. Bowiem odczytuje on na nowo Bożą opowieść o stworzeniu w świetle ofiary Chrystusa.

Chrystus w *Genezis z Ducha* jest celem, do którego zmierza wszechświat, czystym żywiołem stwórczym świata, Boskim prawzorem jego ewolucji męczeńsko przepopielającej istnienie, zmierzające ku finalnym celom: ku człowiekowi, ku ludzkości uduchowionej.

Ze względu na niezbywalność ofiary Chrystusowej w dziejach wszechświata, w jego genezie, zmierzającej ku przebóstwieniu, duchowość Słowackiego ma cechy d u c h o w o -

¹⁰⁵ Tamże, s. 12.

¹⁰⁶ Tamże.

ści kenotycznej. Duchy, poddając się prawu ofiary, prawu ogołocenia się powtarzają kenozę Boga, Chrystusa. Istotą tej kenotycznej duchowości, zmierzającej do wyrzeczenia się stworzenia z cielesności, Słowacki ujął w zamykającej jego utwór formule:

(...) iż wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje (...) ¹⁰⁷.

formule, tłumaczącej istotę jego pięciodniowych genezyjskich prac ducha, wyjaśniając powody uwalniania się ducha od ciała, materii i tym samym wejścia w absolutny czysto duchowy wymiar Boga. To uwalnianie się, wyrzeczenie uwydatnia krótkie, a może najważniejsze słowo *Genezis z Ducha*, owo *n i c*, zawierające najgłębszą, niewyraźną tajemnicę w nim zawartą.

Wszystkie obrazy *Genezis z Ducha* i cała treść tego dzieła zostały przez Słowackiego uprzytomnione, „przypomniane” ze względu na jeden cel: były konkretną podstawą do wygłoszenia mistycznej prawdy-syntezy, odsłaniającej sens duchowy ewolucji, czyli zmierzania do owego *n i c*, poza materię, poza cielesność, do jego czystej Boskiej duchowości.

Słowacki ze względu na to słowo *n i c* mógłby być kolejną „postacią iluminacji” w znanej książce Jacka Bolewskiego *Nic jak Bóg*. Autor przedstawia, pod kątem owego *nic*, konkretne osoby z dziedziny religii, sztuki, poezji, malarstwa, grafiki. Każda z nich „(...) jest postacią iluminacji. To znaczy: w każdej odsłania się w różnej formie doświadczenie tej samej tajemnicy, która jest ostatecznie jedna, choć zaświadczenie o niej, o jedności, w ludzkim świecie prowadzi nieuchronnie do wielości wyrazów, obrazów” ¹⁰⁸. Wydaje się, że do owej tajemnicy zbliżyć może słynne zdanie mistyka Mistra Eckharta:

Wszystkie stworzenia są czystą nicością ¹⁰⁹.

Wśród „postaci iluminacji”, o których traktuje książka Bolewskiego, znalazła się Simone Weil, która mogłaby, co potwierdzają jej teksty, podpisać się pod myślą Słowackiego, że „*nic dla cielesnego celu nie istnieje*”, czy pod przywołanym wyżej zdaniem Eckharta. Z tych fundamentalnych, mistycznych stwierdzeń wyłania się najgłębsza prawda o istocie aktu religijnego, któremu...

(...) w odróżnieniu od wszystkich innych aktów duchowych, jest współdany w nim bezpośredni wgląd w jego istotową niemożność wypełnienia przez jakiś skończony przedmiot przynależny do świata... ¹¹⁰.

To stwierdzenie Maxa Schelera daje do myślenia, z jak głębokich, mistycznych źródeł zrodziła się wizja genezyjska Słowackiego, czyli ewolucja wszechświata, ujawniająca tajemnicę niemożności wypełnienia aktu duchowego przez cielesność: „*nic dla cielesnego celu nie istnieje*”. Duch jest więc apofatyczny, cechuje go istotowa otwartość w wiecznym kroczeniu naprzód i istotowe niepodleganie jakimkolwiek uprzedmiotowieniu.

¹⁰⁷ Tamże, s. 31.

¹⁰⁸ J. Bolewski SJ, *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 1992, s. 6.

¹⁰⁹ Mistrz Eckhart, *Kazania i traktaty*, dz. cyt., s. 162.

¹¹⁰ M. Scheler, *Problemy religii*, przeł. i wstęp A. Węgrzecki, posł. J. A. Kłoczowski OP, Kraków 1995, s. 214, podkr. Autora.

7.

Powróćmy do owego słowa *N i c*. Ma ono głęboki związek z Chrystusem, który ogołocił się ze swej Boskości. Stwierdziliśmy już, że Chrystus Słowackiego nieustannie uobecnia się w ewolucji wszechświata przez ofiarę duchów. Poeta składa mu głęboki, kosmiczny hołd. Do Boga w *Genezis z Ducha* można odnieść słowo Simone Weil *samoograniczenie*¹¹¹, nawiązujące, jak się wydaje, do *Listu do Filipian* św. Pawła, w którym przedstawia on Chrystusa, który wyrzekł się chwały, chciał, aby Jego człowieczeństwo doznało krańcowego ogołocenia, czyli Boskiego uniżenia. Znaczący twierdzą, że ten *List* jest jednym z najważniejszych hymnów Kościoła pierwotnego:

On, istniejąc w Postaci Bożej, nie skorzystał ze sposobności bycia, aby na równi być Bogiem, lecz ogołocił samego siebie, przyjąwszy postać sługi, stawszy się podobny do ludzi. A w zewnętrzny przejawie, uznany za człowieka, uniżył samego siebie, stawszy się posłusznym do śmierci¹¹².

Według Simone Weil, to Boskie ogołocenie się obejmuje Stworzenie, Wcielenie i Mękę, czyli „kenoza rozbrzmiewa retrospektywnie w samym Bogu”. Weil używa terminu *dekreacja*¹¹³, aby uwydatnić akt abnegacji Boga. Bóg unizając się, ogołacając się ze swej Boskości w taki sposób, daje znak stworzeniu, że powinno naśladować Jego zrzeczenie się. Czy Bóg Słowackiego ma coś z tych cech Boga ogołoczonego Simone Weil. Po pierwsze, nie jest stwórcą widzialności, wycofał się w Swoje Odosobnienie, aby duch mógł bardziej uświadomić się w swoim duchowym jestestwie sam „z własnej miłości” i woli być. Bóg Słowackiego jako Słowo nieustannie uobecnia się w ofierze Chrystusowej, krzyżowej duchów, gdyż tylko przez ogołocenie, przez to naśladowanie, zdążanie do owego *n i c* duchy są robotnikami Pańskimi.

8.

Simone Weil byłaby usatysfakcjonowana duchowo podczas lektury *Księcia Niezłomnego*, zawsze pragnęła – jak ten bohater Słowackiego – być niczym, czyli być wierna tej mistycznej formule życia. W jej tekstach powtarzają się słowa: zniknięcie, pomniejszenie, wyrzeczenie, pustka, ogołocenie, uniżenie. Są one świadectwem duchowości kenotycznej, nieobcej także Słowackiemu. Józef Czapski zapytany, czy istnieje absolutna intuicja, absolutne objawienia, odpowiedział: „Jestem tego najzupełniej pewien, Pascal, Simone Weil i tylu innych miało objawienia i absolutne intuicje, wierzę w to w pełni”. Uzupełnił tę wypowiedź znamiennej uwagą: „Przewodnikami dla mojej religijności jest kilka postaci, które zawsze dla mnie żyją – to są mistycy”¹¹⁴.

A poeci? A Słowacki? Według Henri Brémonda, znakomitego znawcy poezji:

¹¹¹ Por. *Uwaga – radykalizm Simone Weil*, w: J. Bolewski, *Nic jak Bóg*, dz. cyt., s. 134-148.

¹¹² Św. Paweł, *List do Filipian*, w: *Dzieje apostołskie, Listy i Apokalipsa*, przeł. D. Szumska, Poznań 1980, s. 270.

¹¹³ Por. X. Tilliette, *Chrystus filozofów*, przeł. A. Ziernicki, wpr. T. Gadacz SP, Kraków 1996 (Simone Weil: s. 58-61, 222-227, 270-272).

¹¹⁴ J. Bolewski, *Nic jak Bóg*, dz. cyt., s. 194.

(...) nie poeta wyjaśnia nam tajemnicę mistyka, ale przeciwnie – mistyk, i to poprzez swoje najwznioślejsze stany, pomaga nam przeniknąć tajemnicę poety¹¹⁵.

Tajemnica drogi Słowackiego „do Damaszku”:

(...) podniósł się z ziemi, a kiedy otworzył oczy, nic nie widział.

„Gdy św. Paweł nic nie widział, widział Boga”¹¹⁶. To komentarz św. Augustyna do doświadczenia Pawła pod Damaszkiem.

¹¹⁵ H. Brémond, *Poeta i mistyk*, w: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, wybór i wstęp I. Wojnar, przedm. W. Tatarkiewicz, Warszawa 1980, s. 70.

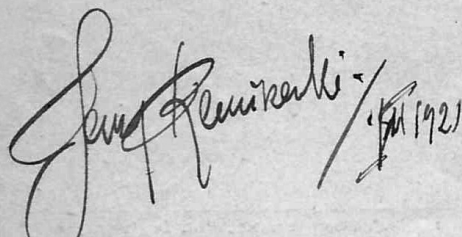
¹¹⁶ Za: J. Bolewski, *Nic jak Bóg*, dz. cyt., s. 62.

KSIĄŻKI DLA WSZYSTKICH

JULJUSZ SŁOWACKI

GENEZIS Z DUCHA

Z PRZEDMOWĄ
A. LANGEGO.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Juliusz Słowacki', followed by a date '1921' written in a similar cursive style.

WYDAWNICTWO M. ARCTA W WARSZAWIE.

J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, Warszawa 1921

Agnieszka Nietresta-Zatoń
(Kraków)

OUTSIDER „KAMELEONOWO ZMIENNY”¹

W tomie esejów *Romantyzm, niedokończony projekt* Agata Bielik-Robson pisze:

Gdybyśmy je d n a k umieli odkryć u Mickiewicza, Słowackiego i Norwida bardziej sceptyczne elementy europejskiego romantyzmu wysokiego, ujawniłaby się wyraźna ciągłość między nimi a ich modernistycznymi następcami (...) [wyróżnienia moje – A. N.-Z.]².

Za wzorec europejskiego romantyzmu wysokiego przyjmuje autorka romantyzm brytyjski, którego naczelną atrybuty to indywidualizacja i metafizyka stanowiące filary sprywatyzowanego systemu religijnego, w którym metafizyka bynajmniej nie ginie, lecz z powszechnego systemu kategorii staje się przedmiotem indywidualnej wizji³.

Owo *jednak* – z gramatycznego punktu widzenia spójnik, choć w przywołanym zdaniu raczej modulant sygnalizujący postawę nadawcy wobec treści komunikatu – pozwala przypuszczać, iż Bielik-Robson nie neguje istnienia zjawiska polskiego romantyzmu wysokiego. *Prawdopodobnie* – pozostajmy na razie w kręgu modulantów – fenomen taki istnieje, sugeruje badaczka, *jednak* nikt dotychczas nie poszukiwał jego objawów u Mickiewicza, Słowackiego i Norwida.

Jednak ciągłość między *opus* Słowackiego i modernistów (choćby Micińskiego, czego dowodziłam w swojej rozprawie doktorskiej) jest faktem – ujawniła się. W swoich rozważaniach przekulałam tryb przypuszczający, którym operuje Bielik-Robson, na tryb orzekający o istnieniu wspólnoty światopoglądowo-estetycznej ujętej w ramy fenomenu egzystencjalnego zwanego przeze mnie *transgresją ku sobie*. Indywidualizacja, metafizyka i sprywatyzowany system religijny stanowią trzon, wokół którego nadbudowuje się koncepcja świata w jaźni: autonomicznej przestrzeni, w której indywidualna wizja indywidualnego bytu urasta do rangi jedynej istotnej kategorii konstruującej ów byt. I nie chodzi bynajmniej o byt bezrefleksyjnie egoistyczny, krańcowo zsubiektywizowany i wyzuty z doznań metafizycznych. *Homo transgressivus* podejmujący egzystencjalny eksperyment transgresji ku sobie czyni to nie tylko z ciekawości kierowanej ku własnemu wnętrzu, ale przede wszystkim wiedziony intuicją etyczną: chce być uczciwy wobec innych bytów, a warunkiem tej uczciwości jest szczerłość wobec siebie.

¹ Dług terminologiczny zaciągnięty u Aliny Kowalczykowej [A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 5].

² A. Bielik-Robson, *I rozważna i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, w: *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 11-12.

³ Tamże, s. 13-14.

Jesteś, kim jesteś, nic poza tym

Słowacki dowodzi swoim życiem i twórczością, postawą wobec wyznawanych wartości, że człowiek sam sobie często wydaje się nieprzewidywalny, „nieinterpretowalny”. Trawiony równocześnie chęcią wpisania się, wpięcia w *great chain of being* i rozpoznania swej kondycji egzystencjalnej, staje ostatecznie twarzą w twarz z wewnętrznym imperatywem, który nakazuje mu adaptowanie powszechnego systemu kategorii metafizycznych na użytek własny. Elementarna uczciwość wobec siebie wymaga wywikłania się z sieci kategorii obiektywnych i uwikłania w sieć kategorii subiektywnych. Przy czym nie należy zrównywać nowoczesnego subiektywizmu, o którym Bielik-Robson za Hannah Arendt pisze:

Nowoczesność chce – i to jest jej jedyna cecha dystynktywna, jedyna siła, a jednocześnie nieskończona głupota. Jest uparta w swym chceniu i nic jej nie odwiedzie od realizacji swych celów, nawet gdyby miał zginąć świat. Bierze tylko jedną, optymistyczną część starych mitów, ignorując zakończenie, nieodmiennie mówiące o karze: towarzyszy Prometeuszowi tylko w jego sukcesach, nic jednak nie chce słyszeć o mękach na skałach Kaukazu. Nowoczesność jest pyszna i pozbawiona smaku, czyli miary: stwarza się z niczego, mocą własnej decyzji i wszystko, co wytworzy, nosi piętno absurdu i samowoli, niczym pałac fabrykanta Poznańskiego górujący nad łódzkimi czworakami⁴.

– z subiektywnym poczuciem odpowiedzialności za własny los, które manifestuje się potrzebą stanięcia w prawdzie wobec siebie i bolesnego niejednokrotnie wyznania: taki jestem. To oczywiście początek, a nie koniec drogi: konstatacja taka zmusza człowieka do budowania od podstaw spójnego systemu przekonań o sobie samym, co nie zawsze kończy się sukcesem.

Jak pogodzić subiektywne poczucie nieprzewidywalności jednostki ludzkiej z wiedzą psychologiczną, która – z całym szacunkiem dla różnorodności i stopnia skomplikowania psychologicznych koncepcji – przypisuje człowiekowi ograniczoną liczbę reakcji tak w najbanalniejszych sytuacjach życia codziennego, jak i w sytuacjach ekstremalnych – granicznych? W praktyce „nieprzewidywalność” jednostki ludzkiej rozpatrywać należy z dwóch perspektyw: w relacji ja – świat i w relacji ja – świat – obserwator zewnętrzny.

Relacja pierwsza, owo subiektywne poczucie „nieinterpretowalności”, niepodlegania prawdom psychologii, bycia „innym, niż wszyscy”, jest kluczowym warunkiem zaistnienia postawy twórczej. Kiedy jednak zidentyfikować najbardziej nawet twórczą jednostkę w określonej sytuacji społecznej, nie zaprezentuje ona zachowań i n n y c h, niż zachowania z natury przypisane rodzajowi ludzkiemu. Z tego powodu wszyscy jesteśmy tacy sami, choć każdy jest inny – stanowimy dla siebie samych i dla siebie nawzajem zagadki, niejednokrotnie tajemnice. Nie jesteśmy jednak całkowicie niepojmowalni, nieinterpretowalni, nieprzewidywalni. Metaforyczne *targanie przez furie* dobrze pseudonimuje stan ducha człowieka mającego świadomość opisanych wyżej zależności: równoczesnej inności i bycia jednym z wielu. Dla osobowości pokroju Słowackiego ten dysonans musiał być szczególnie dotkliwy – nieusuwalna niezbieżność biograficznych realiów i biograficznej legendy (mitu personalnego). Odwieczna, nieprzezwycięzalna, nieusuwalna aporia: jak pogodzić moje,

⁴ A. Bielik-Robson, *Kultura ludowa człowieka nowoczesnego*, w: A. Bielik-Robson, *Romantyzm, niedokończony projekt...*, s. 346.

domagające się pełnego, natychmiastowego i łamiącego społeczne obostrzenia JA z tym, co ludzie powiedzą. Aporia dręcząca Szczęsnego, bohatera dramatu *Horsztyński*:

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 więzów... [akt I, sc. I]

Słowacki miał bolesną świadomość istnienia tego węzła gordyjskiego. Dał dowód tej świadomości najmocniejszy – dowód życia. Innymi słowy: Słowacki *dowodzi swym życiem* subiektywnego poczucia nieprzewidywalności. Warto wykorzystać podwójne skojarzenie wywołane sformułowaniem „dowodzić życiem”.

O „dowodzie życia” powiedzieliśmy wyżej, pozostaje jeszcze „dowodzenie życiem” tak, jak dowodzi na przykład się niezwykle skomplikowaną kampanią wojenną. Słowacki upartym i konsekwentnym dowódcą był. Traktując swoje doczesne ciało, jako wehikuł doznań transgresyjnych, do końca dni nie tracił panowania nad sterami. Targany przez furie, męczony epileptycznymi skokami serca, ponad wszystko wielbiący świat imaginacji, nie wyrzekł się jednak rozumu. I jeśli stoimy na stanowisku, iż wszystkie transgresje Słowackiego mają tylko jeden cel: dowiedzenie się czegoś nowego o sobie samym, mamy na myśli właśnie taką postawę, która uczciwość wobec siebie samego czyni warunkiem *sine qua non* uczciwości wobec czytelników – wobec innych bytów. Słowacki nie dlatego draży i eksploruje własne wnętrze, że nie zna ciekawszych wnętrz do eksploracji. Przeciwnie – zna: każde INNE jest ciekawsze, ale aby wyjść ze swą pasją poszukiwacza ku czytelnikowi, poeta chce najpierw dojść do kresu autoanalizy. Wtedy już nic nie odciągnie jego uwagi od świata zewnętrznego. Gdyby owej wiwisekcji zaniechał, Słowacki byłby poetą całkowicie nieczytelnym – niepojmowalnym. Jeśli wciąż, mimo upływu lat, czytelnik ma żywy kontakt z jego dziełami, to dlatego, że Słowacki staje się dla niego zwierciadłem: pokazuje jak głęboko można wejść w siebie i nie stracić zmysłów. Jak dalece można z powszechnego systemu kategorii metafizycznych uczynić przedmiot indywidualnej wizji siebie – jednostki.

Bielik-Robson zauważa: „Aby zatem wydobyć z polskiego romantyzmu pierwiastek «wysoki», należałoby odszukać w nim próby idywuacji; zignorować permanentne deklaracje natury wspólnotowej (jednostka-za-miliony) i skupić się na tym, co rzeczywiście indywidualne, anarchizujące i antytetyczne”⁵. Słowacki przez całe życie dokonuje prób idywuacji; skupia się na tym, co indywidualne, anarchizujące i antytetyczne. Być może, dlatego wielu interpretatorów jego *opus* woli pozostać *jednak* na tej płaszczyźnie interpretacyjnej, która faworyzuje w twórczości poety deklaracje natury wspólnotowej. Przyznanie Słowackiemu prawa do bycia *outsiderem* oznaczałoby bowiem strącenie go z wieszczowskiego parnasu, na którym miarą swych zasług i siłą tradycji jest lokowany obok Mickiewicza i Krasińskiego. Z wymienionej trójki to Słowacki był najbardziej skoncentrowany na sobie. Nie można waloryzować owego skupienia na równi z eskapistycznym subiektywizmem i skrajnym egoizmem, którym Słowacki ulegał nie bardziej, niż każdy inny romantyczny poeta.

Cóż oznacza owo enigmatyczne hasło *skoncentrowany na sobie*? Anna Kubale pisała: „Krasiński w swej korespondencji nie daje odpowiedzi na pytanie «Kim jestem». Istotę jego wieloletnich rozważań najlepiej określić można formułą: «piszę, więc myślę na temat

⁵ A. Bielik-Robson, *I rozważna i romantyczna – czyli o racjonalności romantyzmu*, s. 13.

‘kim jestem’»⁶. Ta formuła rozważań charakterystyczna jest również dla Słowackiego, przy czym jego koncentracja na sobie ma jednak inne podstawy. O ile Krasiński szukał formuły mogącej pomieścić jego pisanie-myślenie trawiony podskórnym (nie zawsze trafnym) przekonaniem, iż Bóg mu odmówił tej *anielskiej miary*, którą odmierza się poetyckie stany skupienia materii; o tyle Słowacki pewny był, iż to jego właśnie można ową miarą nieziemską obmierzyć i niczym liryczny wzorzec z Sevres w poetyckim panteonie ulokować. Słowacki koncentrował się na sobie-poecie, by znaleźć odpowiedź na pytanie o to, jakim jest człowiekiem; Krasiński skupiał się na sobie-człowieku, by stwierdzić nie tylko *jakim* jest poetą, ale i *czy* jest nim w ogóle.

Zwróćmy uwagę na fakt podnoszony przez Alinę Kowalczykową w tomie gromadzącym teksty z konferencji zorganizowanej dla uczczenia obchodów 190. rocznicy urodzin i 150. rocznicy śmierci Słowackiego. Badaczka pisała: „Do spopularyzowanej wizji Słowackiego jako ucieleśnienia romantycznego, wrażliwego poety całkiem nie pasują też jego zainteresowania finansowymi i giełdowymi operacjami, tym, co można by nazwać owym gorszącym romantyków «bankierstwem»”⁷. I dalej:

Gdyby stosować miarę zainteresowania światem współczesnym – byłby Słowacki najbardziej «europejskim» poetą romantycznym: europejska aktualność nie tylko go fascynowała, lecz i w dużej mierze wpływała na kształt jego twórczości. Nie wspominając już nawet o sprawach tak istotnych – lecz i dobrze znanych – jak znakomita realizacja w jego poezjach tych cech stylu, w których najpełniej wyrażał się romantyczny światopogląd. Jego sposób posługiwania się parodystyczną ironią, maską, groteską, pozwala łączyć myśl o «europejskości» Słowackiego z niezwykłym prekursorstwem wobec sztuki nam współczesnej⁸.

Dlatego właśnie pragnienie dowiedzenia się czegoś nowego o sobie samym, „zachłanność poznawcza, ukierunkowana na wszystko, co nowe, śledzenie gry politycznej, postępów nauki i wiedzy technicznej, modne lektury, fascynacja popularną rozrywką”⁹, przy jednoczesnym poczuciu „nieprzystawalności owych dwóch oblicz – finansisty i mistycyzującego poety”¹⁰, stanowić może dowód budowania zrębów takiego światopoglądu, w którym to, co rzeczywiście indywidualne, anarchizujące i antytetyczne stanowi tego światopoglądu trzon i rozgałęzia się w silny system korzeni. Słowacki musiał czuć, że jego fascynacja nieliryczną – nazwijmy to – stroną życia nie wyklucza wszak doznań duchowych; że romantyczny topos poety-uduchowionego-ponad-wszelką-miarę, „nieprzystawalność dwóch oblicz” łatwo stać się może zarzewiem stereotypu, w imię którego poeta romantyczny wyzuty będzie z cielesności i narzucona mu zostanie rola mdłego cienia własnego pełnokrwistego JA.

W jednym ze swych najznakomitszych dzieł, *Balladynie*, poeta wkłada w usta tytułowej bohaterki słowa: „Dziwne, że ludzie się boją/Ludzi jak Boga i więcej niż Boga”. Dziwne? Konstatacja *Balladynie* jest znamienna – zmierzamy ku czasom, w których bliźni będzie już nie zagadką, ale tajemnicą. Trzeba będzie najpierw dobrze rozeznaczyć własną kondycję egzystencjalną, by móc wyjść ku światu – ku INNEMU. W przeciwnym wypadku człowiek

⁶ A. Kubale, *Zygmunt Krasiński – człowiek i egzystencja*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halikiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001, s. 27.

⁷ A. Kowalczykowa, *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 15.

⁸ Tamże, s. 16.

⁹ Tamże, s. 9.

¹⁰ Tamże, s. 16.

straci poczucie hierarchii bytów – będzie się ludzi bał więcej niż Boga. Bo to ludzie odpowiadają za powstawanie i rozprzestrzenianie się stereotypów, a raz ukute przyjmują niczym prawdy objawione.

Słowacki niejednokrotnie zapuszczał się na obszary wszechogarniającego wyobcowania. Chociaż, jak przekonująco dowodzi Alina Witkowska, biografii poety nie zaciemniają tak istotne dla większości wychodźców okoliczności transformacji biograficznej, jak zerwanie ciągłości bytu, budowanie od zera nowego życia, a więc inność i obcość dające się wytłumaczyć w kategoriach socjologicznych¹¹. Jednak to, co Witkowska uznaje za *podstawową cechę identyfikacji z sobą przedpowstaniowym*, to, że *był i pozostał poetą*, znać można także za węzeł gordyjski, w jaki spletały się linie życia Słowackiego. *Bycie poetą* to swego rodzaju stygmat, kainowe znamię – *signum* egzystencjalnej samotności. Samotności, dodajmy, zmienawidzonej i ukochanej jednocześnie – „Samotność Słowackiego była metafizyczna i wytworna zarazem [...]. Marzenie o wyjściu z samotności, złamaniu izolacji jest w egzystencji Słowackiego równie trwałe jak samotność. Stanowi jej konieczne dopełnienie, niezbywalny drugi biegun”¹².

Może dlatego Słowacki bał się ludzi bardziej niż Boga i wołał, aby Stworzyciel znalazł go na ziemi i napadł w nocy ogniami złotymi, niż aby znalazł go i oswoił inny człowiek? Konfrontacja egzystencjalnych tajemnic mogła być dla poety powalająca – kreowanie własnego mitu personalnego jest wyczerpujące; zagładanie pod podszewkę cudzego, INNEGO mitu może prowadzić do pożaru serca. Słowacki wyszedł z prostego, racjonalnego założenia: wystarczy, że się pali TYLKO serce moje. Ale że był też wirtuozem imaginacji i jak narkotyku potrzebował *doświadczeń granicznych wyobraźni*, wyposażał swoich bohaterów literackich w wiecznie pałające serca, ogniste temperamento, piekielnie rozbuchane emocje – w niebagatelne osobowości, które współczesna psychologia lubi określić mianem *borderline*.

Niestety, kostium historyczny skutecznie te osobowości przesłaniał i, choć zgodny był z poetyckimi wyznacznikami epoki, choć wirtuozersko *realizował cechy stylu, w których najpełniej wyrażał się romantyczny światopogląd*, okazywał się niejednokrotnie kostiumem nieprzeniknionym ani dla czucia i wiary, ani dla szkiełka i oka.

Zanim, bowiem dojdziemy do początków konstytuowania się *sprywatyzowanego systemu religijnego*, przed oczami czytelnika przesuwają się cała galeria bohaterów, którzy zdają się tylko i wyłącznie składać *permanentne deklaracje natury wspólnotowej (jednostka-za-miliony)*, podczas gdy dokonują oni przede wszystkim skomplikowanych aktów transgresji egzystencjalnej, torując drogę *Tłumaczowi Słowa(ckiemu)* i *Królowi Duchowi*.

Wspólnota, rozumiana nie tylko jako pojęcie szerokie: naród, społeczeństwo, ale także w węższym rozumieniu – integracja z drugim człowiekiem wydaje się być dla Słowackiego wartością ambiwalentną. Tkwiąc cały czas w ramach paradygmatu romantycznego, który nakazuje – zwłaszcza w polskich realiach – *deklaracje natury wspólnotowej*, poeta toczy bój o siebie, o swoje JA; o wyznaczenie takich granic swego poczucia odrębności, które nie dopuszczają do przyłgnięcia etykiety JEDEN Z... poetów romantycznych. Słowacki bowiem, mimo iż podstawową cechą swej tożsamości i identyfikacji w różnych okresach życia uczynił *bycie poetą*, zdawał sobie sprawę, że to tożsamość bolesna i samotnicza. I że o ile można zmieniać szarawary i rękawiczki, o tyle nie sposób zmienić swą sytuację ontyczną.

¹¹ A. Witkowska, *Słowacki towianistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, s. 215.

¹² Tamże, s. 216.

Że trzymając się swej autoidentyfikacji równocześnie zyskuje poczucie błogosławionej odmienności, oryginalności i staje się dowodem potwierdzającym teorię Mefistofelesa¹³ –

Jesteś, kim jesteś – nic poza tym.
Choć utrefisz perukę w tysięczne pukielki,
Choć obujesz się w koturn, na pół łokcia wielki,
Będziesz, kim jesteś, jak świat światem.

Że stawiając na jednego – nawet najbardziej rozhukanego¹⁴ – konia traci się szansę na przejażdżkę na INNYM koniu.

Jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się?

W poemacie *W Szwajcarii*, który sam Słowacki uznał za „jasny” i niewymagający komentarza i w którym „na pierwszy rzut oka rzeczywiście wszystko jest jasne” – „utwór traktuje o losach dwojga kochanków w alpejskiej krainie”¹⁵ – głód czegoś, co zawsze jest „nie tym”, co zastane; chęć przejażdżki na innym koniu jest szczególnie widoczna.

Wielokrotna lektura poematu skłania do postawienia tezy, że ani na pierwszy, ani na kolejny rzut oka nic w tej historii miłosnej jasne nie jest. Zauważa to także Leszek Libera, który stawia fundamentalne dla interpretacji tekstu pytania: kim jest ona, kim jest on? jakie są konsekwencje bezmienności bohaterów poematu?¹⁶ Dążąc do znalezienia odpowiedzi wskazuje na dwa nurty interpretacyjne: poszukujący konkretnego kobiecego pierwowzoru bohaterki *W Szwajcarii* i dowodzący, że miłość zapisana na kartach poematu ma wymiar idealny i mistyczny.

Na pytanie: „kim jest ona?” odpowiedzieć należałoby: to poezja. Libera zauważa, i zgadzam się z tym wnioskiem w pełni, że obecność Marii Wodzińskiej czy Ludwiki Śniadeckiej przy tworzeniu obrazu bohaterki poematu ma znaczenie niewiększe od znaczenia całego szeregu innych heroin życia Słowackiego¹⁷. Bliżej niesprecyzowana ONA nie jest symbolicznym portretem KOBIEТЫ, a POEZJI właśnie. *W Szwajcarii* to opowieść o tym, że „niektórzy pozostają wierni poezji, inni porzucają ją w drodze, nie będąc mimo to pewni, że w ten sposób znaleźli prawdę”¹⁸. Co skłania do takiej interpretacji?

Mimo realiów geograficznych, jakie odnajdujemy w poemacie, odnieść można wrażenie, iż cała historia rozgrywa się na płaszczyźnie snu i wyobraźni (podkreślenia moje):

Odkąd zniknęła jak **sen** jaki złoty,
Usycham z żalu, omdleвам z tęsknoty.
[...]
I byłem jak ci, co się we **śnie** boją,

¹³ J. W. Goethe, *Faust*, przełożył i posłowiem opatrzył A. Pomorski, s. 74.

¹⁴ To oczywisty dług terminologiczny zaciągnięty u Ryszarda Przybylskiego [R. Przybylski, *Rozhukany koń: esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999].

¹⁵ L. Libera, „Wyobrażenie ogromnej miłości” – *W Szwajcarii*, w: *W Szwajcarii. Stadium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 170.

¹⁶ Tamże, s. 171.

¹⁷ Tamże, s. 198.

¹⁸ J. Fabre, *Godzina myśli i dwa oblicza romantyzmu*, w: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*, red. K. Kasprzyk, Warszawa 1995, s. 231.

Bo jużem kochał, bo już była moją.
 I któżby wierzył w przeczucia, co straszą,
 Gdy **wyobraźnia** cała szczęściem dumna!
 Wszystko to dzisiaj już podobne **snowi**.
 I tak mię **budzą** zalanego łzami.
 [...]
 Nie wiem jak sobie jej postać malować?
 Czy kiedy przyszła **śpiącego** całować, [...]

Tajemnicza ONA przychodzi *jak sen* lub *we śnie*, lubi pojawić się zniecka i pocałować *śpiącego* bohatera, który nie może oprzeć się wrażeniu, że *wszystko to podobne snowi*. Zdaje się, że śpi nawet jego dusza, która z tęsknoty za NIA kiedyś wreszcie *ocknie się i wyjdzie*. ON wie o NIEJ bardzo niewiele; właściwie nie wie nic – wierzy:

Tam ją ujrzałem! I wnet rozkochany,
 Że z tęczy wyszła i z potoku piany,
Wierzyć zacząłem i **wierzę** do końca; [...]

Magnetyczna siła oddziaływania tajemniczej nieznanym rośnie (*A ja – ach nie wiem, co się ze mną stało!*; [...]) *Wybiegła do mnie – myślałem, że padnę!*....), ale całe miłosne misterium odbywa się głównie w sferze języka:

[...] Jest próg tam na fali,
 Gdzieśmy raz pierwszy **przez usta zeznali**,
 Że się już dawno sercami kochamy; [...]
 A pod tym progiem fala tak się toczy,
 I tak swawolna i taka ruchoma,
 Że wzięła w siebie dwa nasze obrazy,
 I przybliżyła, łącząc je rękoma,
Chociaż nas tylko łączyły wyrazy.

„Scena miłosnego zbliżenia, niedopowiedziana do końca, ale czytelna”¹⁹, jest skutkiem wspólnej lektury! Wreszcie scena w jaskini, kiedy ON zaczyna modlić się do NIEJ, zakończona słowami *Ave Maria!* nie przypomina spotkania kochanków, raczej spotkanie POETY z POEZJĄ. Piękna metafora – bańka z powietrza i tęczy wtopiona w kryształowe lody, którą można z lodu uwolnić westchnieniem – zdaje się być poetycką definicją POEZJI; tej która przychodzi *jak sen* lub *we śnie*.

Mielibyśmy zatem do czynienia z próbą przetransponowania własnego losu w doświadczenie symboliczne. Historia wędrowki po szwajcarskich górach byłaby historią podejmowanych prób transgresji (eksperyment z „porzuceniem poezji po drodze”), które – mimo przejścia przez góry, doliny, u stóp lawiny; mimo chodzenia po niebie i bratania się z duchami – kończą się fiaskiem –

Bo i tu – i tam za morzem – i wszędzie,
 Gdzie tylko poszłę przed sobą myśl biedną,
 Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
 I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie.

¹⁹ L. Libera, „Wyobrażenie ogromnej miłości”, s. 211.

Słowacki pozostanie wierny poezji. Poematem *W Szwajcarii* próbował projektować sytuację, w której „porzuca ją w drodze”, ale wcale nie znajduje prawdy. Stawiał znak równości między życiem i pisaniem – bez poezji mógł tylko uschnąć z żalu i omdleć z tęsknoty.

Słowacki przez ładnych kilka lat emigracyjnego żywota doskonale potrafił utrzymać tę chwiejną równowagę między melancholią samotności i idyllą pocieszenia. A jednak z rozmysłem i świadomie opuścił ten wymiar duchowy, który zdawał się dobrym pomysłem na istnienie, zwłaszcza emigracyjne. Odpowiedź na pytanie: dlaczego? Nie jest łatwa i być może sam Słowacki do końca jej nie znał. Czasem mówił, że zmienił mu się charakter i wiązał to z podróżą na Wschód, stylem życia, jakie wówczas prowadził, trudnościami, które pokonywał i szkołą współdziałania z innymi²⁰.

Przypuszczać można, iż los Słowackiego był w pewnej mierze zbliżony do losu innego „kameleonowo zmiennego” *outsidera* – Bolesława Leśmiana. We wspomnieniowej książce o Leśmianie zapisał Adam Wiesław Kulik następujące słowa:

Podążając przez lata tropem poety, zauważyłem, że – niepostrzeżenie – stał mi się bliski jako człowiek. Licha postura i związane z tym kompleksy, nielubiana praca, spychanie jej na margines i jakby odwet rzeczy martwych – kradzieże, defraudacja zastępcy, zmuszające do pilniejszego zajęcia się niechcianym notariatem. Dramat rodziny [...]. Ucieczki z domu, z obmierzłego notariatu, z prowincjonalnych miasteczek, w których ledwie parę osób go rozumiało. [...] Rozpaczliwe próby uwolnienia się z okowów urzędniczych (traktowanych przez Leśmiana dosłownie), nierealne, urojone pomysły zdobycia pieniędzy, wyzwolenia się, bycia tylko poetą. [...] Dodajmy do tego wielki intelekt poety, rozterki artysty, ale i poczucie własnej mocy, twórczego geniuszu²¹.

Podobne emocje wzbudza we mnie Słowacki. Podążanie przez lata jego tropem sprawia, iż coraz wyraźniej dostrzegam w nim człowieka, którego najważniejsze atrybuty to *indywidualność i metafizyka stanowiące filary sprywatyzowanego systemu religijnego, w którym metafizyka bynajmniej nie ginie, lecz z powszechnego systemu kategorii staje się przedmiotem indywidualnej wizji*. Słowacki wierny poezji, dążący do bycia TYLKO I WYŁĄCZNIE, czyli: AŻ poeta; Słowacki – nieszczęsny Szczęsny proszący Nieznajomego:

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... [Akt I, Sc. III]

Słowacki – SzatAnioł²²: rozdwojony, wielokrotny, poszukujący. Bolesnie świadomy, niczym Śpiewak, z poematu *Lambro*, że:

Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona,
Jest jako fala umarłego morza;
Co jej powierzysz, wnet wyrzuca z łona,
Lecz barwą ciemnych głębi przyodzieje,

²⁰ A. Witkowska, *Słowacki towianistyczny*, s. 216.

²¹ A.W. Kulik, *Leśmian, Leśmian... Wspomnienia o Bolesławie Leśmianie*, Gdańsk 2008, s.15-16.

²² Dług terminologiczny zaciągnięty u Jana Zielińskiego [J. Zieliński, *SzatAnioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000].

Da nieśmiertelność kamiennego łoża,
 Kwiat w niej nie tracąc barwy kamienia,
 Lecz jeśli wieszczek nie znajdzie wyrazów,
 W głąb jego serca słuchacz nie dosięga; [...]

Słowacki – *outsider* „kameleonowo zmienny”. Wiodący żywot – jakkolwiek oksymoronicznie to zabrzmie – konsekwentnie niespójny, przy jednoczesnym zachowaniu tożsamościowej dominanty (czy jak woli Witkowska *podstawowej cechy identyfikacji ze sobą*) bycia poetą.

Słowacki antycypujący biografię dwudziestowiecznego, uprawiającego *życiopisanie* kaskadera literatury. Życiorys sfragmentaryzowany, pełen napadów kompulsywnego głodu twórczego geniusza.

Kwiryna Ziemia wysuwa tezę, iż „Słowacki postanowił zostać zawodowym poetą, ponieważ nie chciał być zawodowym urzędnikiem, zawodowym urzędnikiem zaś być nie chciał, ponieważ czuł się poetą”²³. Wydaje się jednak, że kategorie *czucie* i *chcenie* nie do końca ogarniają i precyzują relację „zawodowy urzędnik” *versus* „zawodowy poeta”. Funkcjonalniejsza wydaje się w tym miejscu kategoria transgresji ku sobie – eksperymentu z tożsamością; buntu metafizycznego rozumianego, jako sprzeciw wobec narzuconej człowiekowi przez Transcendentną Instancję kondycji ontycznej lub egzystencjalnej.

Na pytanie Norwida: *jestże się poetą, czyli raczej tylko bywa się?* Słowacki bez wahania odpowiedziałby: *jest się!*

Make you self arcydzieło z jego oktaw

W tomie *Słowacki mistyczny*, który zawiera propozycje i dyskusje z sympozjum zorganizowanego w roku 1979, odnajdujemy dwa wielce symptomatyczne głosy.

Oto Tomasz Bedyński, zainspirowany między innymi *Grą w klasy* Cortàzara, przedstawia koncepcję edycji dzieł Słowackiego w postaci mobilnej: swobodnych ruchomych kart: „Tak, jest to prawda – proponuję ni mniej, ni więcej, tylko eleganckie wydanie całości „fiszek” ze Słowackiego!”²⁴. Argumentuje, iż – poza licznymi korzyściami dla warsztatu filologa, o których ewentualnej wartości nie zamierzam tu mówić – wydanie takie umożliwiłoby czytelnikowi aktywny i osobisty stosunek do dzieła oraz indywidualność kontaktu.

Ripostuje Jarosław Marek Rymkiewicz, przypominając, iż już Pawlikowski podsuwał pomysł sfotografowania wszystkich kartek, na których zapisano *Króla-Ducha* bez ustalania tekstu głównego: „Panowie chcą kartek, a dzieła wtedy już w ogóle nie ma i każdy będzie sobie te kartki układał sam. Gdy odbędziemy następną sesję o Słowackim, to każdy z nas będzie mówił o innym pisarzu – takie jest realne niebezpieczeństwo”²⁵.

Czy realne?

W roku 1992 Marta Piwińska konstatuje w swej książce: „Tymczasem co młodszy chcą go [Słowackiego] wydawać po swojemu. Przedstawiają projekty *swojego Słowackiego*, będące projekcjami wizji literatury naszych czasów. Edycja, w której porządek byłby sprawą

²³ K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 39.

²⁴ *Słowacki mistyczny*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1979, s. 224.

²⁵ Tamże, s. 225.

chwilową i dowolną: tom ze stronicami dającymi się przestawiać. Model wedle Cortàzara – jego autor, owszem wspomina o nim, bo nie jest to projekt naiwny, lecz wykazujący wrażliwość, bystrą inteligencję i pewien rodzaj desperacji. Słowacki składany na poczekaniu: *make you self* Arcydzieło z jego oktaw. Bardzo pomysłowe, bardzo w guście naszych czasów. I trudno dalej posunąć obojętność wobec komunikatu nadawcy, niewiarę w „wiadomości, które się nie starzeją”, a które tylko w poezji są zawarte”²⁶.

Rok 1999 przynosi kolejną sesję jubileuszową i tom *Słowacki współczesny* jako jej pokłosie. Mobilne wydanie Słowackiego nie ujrzało wprawdzie światła dziennego, czytelnik Słowackiego (jeśli takowy jeszcze poza obiegiem filologicznym istnieje ...) nie może sam sobie złożyć Arcydzieła z jego oktaw, ale dobór referatów wyraźnie wskazuje, że myśl niektórych interpretatorów *opus* mistrza z Krzemieńca ciąży w stronę, kiedy to *każdy z nas mówi o innym pisarzu*. Nie dlatego, aby badacze ulegli manierze modelu wedle Cortàzara, ale dlatego, że każdy zajmuje się Słowackim wycinkowo; horyzont dociekań filologicznych coraz bardziej się zawęża i ulega specjalizacji.

I wreszcie rok 2009. Wydania mobilnego wciąż brak, ale dzięki Internetowi każdy czytelnik metodą *wytnij i wklej* może zrealizować przewrotną receptę Piwińskiej i wygenerować sobie Arcydzieło z oktaw Mistrza.

Tylko czy Słowacki ma jeszcze czytelników? Powinien mieć ich teraz szczególnie wielu. *Outsider* „kameleonowo zmienny”, pełen transgresyjnego poczucia niespełnienia, trawiony nieokreśloną i niedającą się zaspokoić tęsknotą, głodem czegoś, co zawsze jest „nie tym”, co zastane; przez całe życie dokonujący prób indywidualacji, skupiający się na tym, co indywidualne, anarchizujące i antytetyczne – Słowacki sceptyczny, nie wiedzieć *dokąd zmierzający ironiją taką*, godny przedstawiciel europejskiego romantyzmu wysokiego.

Tylu ludziom mógłby stać się dziś bliski jako człowiek...

²⁶ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 273.

Adam Sawicki
(Kraków)

NAUKA JAKO UŁOMNA FORMA RELIGII – O WYŻSZOŚCI ZASADY ROMANTYCZNEJ NAD POZYTYWISTYCZNO-NAUKOWĄ

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.

Juliusz Słowacki, *Genezis z Ducha. Modlitwa*

Gdyby na świecie wszystko działało się rozumnie,
to nic by się nie działo.

Fiodor Dostojewski

Myślenie romantyczne jest w swoich źródłach natury religijnej i zachowuje ściśle związek z odniesieniem się do świata poprzez pryzmat *mitu*. Każda religia wyraża sobą mityczne widzenie rzeczywistości, to znaczy sferę *wyobraźni* stawia ponad ciasnotę codzienności. Wyobraźni tej nie należy przy tym utożsamiać z pustą fantazją, ponieważ oznacza ona wysiłek przebijania się do wyższych rejonów rzeczywistości, gdzie króluje porządek *Ducha*, a nie pospolita płaskość *Materii*.

Romantyzm, pojmowany jako nurt intelektualno-artystyczny, który szczególnie zaznaczył swoją obecność w literaturze i poezji Europy XIX wieku, oznaczał nadanie chrześcijańskiej religijności nowego wymiaru, wyprowadzenie jej z zatęchłych formuł narzuconych przez średniowieczną scholastykę. Religijność romantyczna miała ukierunkowanie przede wszystkim *mistyczne*, opierała się na przeżyciowym aspekcie wiary. Wiara i jej przejawy nie były w niej czymś *nakazanym*, jak chciały tego tomistyczne katechizmy, ale stanowiła zasadniczy *wolny* wybór człowieka. W ramach świadomości romantycznej wiara wiąże się z jakimś wzlotem duszy ludzkiej, a nie z jej przytłoczeniem religijnym skrupulanctwem.

Romantyzm zresztą religijność nie tylko pojmował w reakcji na jej przytłoczenie przez scholastykę i nadmiar instytucjonalności w Kościele. Istotnym motywem świadomości romantycznej jest jej opozycja wobec naukowej wizji świata. Romantyzm, zarówno na zachodzie, jak i wschodzie Europy stanowił przeciwwagę dla racjonalistycznie i empirycystycznie ukierunkowanego Oświecenia, które największe owoce wydało w wieku XVIII. Reakcja romantyków na oświeceniową wizję rzeczywistości i projekty jej przemiany na

poziomie mentalnym i społecznym była tym silniejsza, że myśliciele oświeceniowi (John Locke, Bernard de Mandeville, David Hume, Immanuel Kant, Denis Diderot, Jean d'Alembert, Paul d'Holbach i szereg innych) albo kwestionowali znaczenie religii, albo starali się ją racjonalizować (koncepcja religii naturalnej), albo sprowadzali ją tylko do rytuału kultury lub etyki. Oświeceniowe myślenie dążyło *uczuciowy* wymiar religijności i dlatego romantycy w imię racji ludzkiego *serca* i nieskrępowanej *woli* walczyli o to, aby religia nie rozplynęła się w natłoku naukowych poglądów i światopoglądów, które rodziły coraz bardziej natrętne formy sceptycyzmu. Konsekwencją narastania wpływu nauk na europejską świadomość było też to, że wiedza naukowa stawała się pewną formą religii, ale w rzeczy samej był to tylko surogat religii i podszywanie się pod religię.

Ponadto XIX-wieczny romantyzm nie tylko odnosił się do zaistniałych wcześniej prądów oświeceniowych, ale stawał wobec wyzwania współczesnej mu myśli pozytywistycznej, która narodziła się we Francji. Filozoficzny pozytywizm, który miał wpływ także i na literaturę oznaczał umocnienie naukowej wizji świata, opierającej się głównie na naukach ścisłych, co rzutowało także na tworzenie podstaw cywilizacji technicznej. Kiedy sięgamy do utworów polskich romantyków (Zygmunt Krasiński, Juliusz Słowacki, Adam Mickiewicz, Stanisław Wyspiański), to stykamy się ze światem, który jakby jeszcze nie został skażony naukowym widzeniem świata i w którym osiągnięcia współczesnej techniki (maszyna parowa, kolej żelazna, telegraf, fotografia) zdają się nie mieć specjalnego mentalnego znaczenia. Świat romantyków jest światem *przeżyć*, a nie chłodnej racjonalistycznej i technicznej kalkulacji. Czyli chodzi w nim o *duchowość* jako wymiar pierwszoplanowy ludzkiego istnienia i przejawiania się.

Można, oczywiście, postawić pytanie, czy ta romantyczna duchowość oznaczać musi religijność? I to, w dodatku, religijność źródłowo chrześcijańską. Romantycy nie w każdym przypadku wiernie trzymali się chrześcijańskiego dogmatu, ich duchowość była bardziej *poszukującą* Boga i sfery nadprzyrodzonej, niż realizująca pewien z góry zadany program życia. Znamienne, że wiara romantyków ma w sobie więcej z *proroków*, przecierających zagmatwane ścieżki grzesznej ludzkości czy upadłych narodów, aniżeli z całkowitej pewnością wyznawców, którzy przekazują tylko z pokolenia na pokolenie sam wiary depozyt.

Można powiedzieć, że wiara romantyków jest wiarą *gorącą* i z tym łączy się też element *wizyjny*. Dobrym przykładem jest tu Słowackiego poemat o charakterze teologiczno-filozoficznym pod tytułem *Genesis z Ducha. Modlitwa* (napisany w 1844, wyszedł drukiem w 1871). Mamy w nim wiele elementów religijności wizyjnej ze spirytualistyczną filozofią dziejów wszechświata i ludzkości. Poeta posługuje się tu językiem modlitewnym, którego nie da się ująć w kanon jakiegś mniej lub bardziej ścisłej nauki. Rozszerza tu w poetycki sposób biblijny opis stworzenia świata. Siłą wiodącą jest tutaj Duch, który swoją twórczą mocą kreuje całe bogactwo bytów świata. Kształtowanie się przyrody i istoty ludzkiej, pojawianie się w świecie coraz doskonalszych form – jest tu rozważane z perspektywy idealistycznej. Słowacki zda się postępować tutaj drogą wytyczoną przez Georga W.F. Hegla w jego *Fenomenologii ducha* (1806), ukazującej pochodź ducha przez dzieje świata i ludzkości. Z tą jednak istotną różnicą, że Słowacki swoją idealistyczną filozofię dopełnia tu poetycką wyobraźnią i rozmachem, wypływającym nie z samej tylko spekulatywnej myśli, lecz nade wszystko z siły twórczego uczucia i wzruszenia.

Aby uświadomić sobie istotną różnicę pomiędzy tego rodzaju wizyjno-religijnym opisem stwarzania świata, a naukowym wyjaśnianiem, można odwołać się do przykładu ewolucjonistycznej teorii Karola Darwina. Jego podstawowa praca zatytułowana *O powstawaniu gatunków drogą doboru naturalnego* powstała w roku 1859, a więc prawie w tym sa-

mym czasie co Słowackiego *Genezis z Ducha*. Tutaj nie znajdziemy żadnych elementów spirytualistycznych. Według Darwina bowiem, przemianami przyrody ożywionej rządzi i nimi kieruje nie teleologia Ducha, ale działający na ślepo, przypadkowo dobór naturalny. Mamy tu do czynienia z konsekwentnym deterministycznym i materialistycznym biologizmem, który odrzuca jakikolwiek kreacjonizm. Później Darwina teoria doboru naturalnego była niejednokrotnie wykorzystywana przez przedstawicieli filozofii materialistycznej, zwłaszcza z nurtu marksistowskiego, do kwestionowania religijnego światopoglądu. Ale znamienne, że ewolucjonizm stawał się w ten sposób pewną formą świeckiej religii, której naukowe dogmaty traktowano jak świętość. Dzieje się tak zresztą do dnia dzisiejszego.

Widzimy zatem, że w tej samej epoce i w tym samym czasie mogły się rozwijać i być prezentowane oraz propagowane dwie krańcowo odmiennie się kształtowania się rzeczywistości, które w ostatecznej wymowie miały charakter religijny. Czy jednak ta druga wizja, o charakterze naukowym była religią prawdziwą? A może po prostu tylko stanowi ona pewną wykoślawioną, niepełną postać religii?

Człowiek jest bytem, który żyje jako podmiot i subiektywnie w nieustannej relacji do otaczającej go przedmiotowości i obiektywności. Przy tym jednocześnie stanowi sobą byt wewnętrznie rozdwojony i w tym sensie paradoksalny, ponieważ ustosunkowuje się do swojego odniesienia się do otaczającej go rzeczywistości, czyli dokonuje autoanalizy i posiada swoje życie wewnętrzne czyli duchowe. Właśnie owo *życie duchowe* wyróżnia człowieka spośród innych bytów przyrody ożywionej. Na podłożu, niejako, życia duchowego, którego zaistnienie samo stanowi tajemnicę, życia, które posiada swoją jednostkową dynamikę w odniesieniu do poszczególnych osób i dynamikę historyczną w odniesieniu do ludzkich zbiorowości – ludzkość stworzyła religię, sztukę i filozofię, główne filary *kultury*. Dążą one rzeczywistość w głąb, ponieważ stają przed światem jako Zagadką czy Tajemnicą.

W szczególności w *religii* najbardziej chyba kontakt człowieka z całą złożonością świata, z jego wielopoziomową strukturą daje znać o sobie. Religia jest pewną zbiorową, ukształtowaną historycznie formą ludzkiej *wiary* i ta wiara stanowi taki rodzaj odniesienia się człowieka do świata widzialnego, który owo widzialne wyprowadza z *Niewidzialnego* i zarazem poszukuje sposobu nawiązania czy to osobowego (na przykład judaizm i chrześcijaństwo), czy też nieosobowego (hinduizm, buddyizm) kontaktu albo przynajmniej odniesienia się do sfery Niewidzialnego. Wiara i religia poza tym świadczą przede wszystkim o *przeżywaniu* przez człowieka swojej obecności w tajemniczym, nieustannie zaskakującym niespodziankami świecie. Przeżywanie to obejmuje całą gamę uczuć, poczynając od zachwyty i miłości, aż do lęku i przerażenia wobec tego, co *Nieznane*. Bóg, bogowie czy wreszcie boskość są właśnie tymi niewidzialnymi i nieznanymi bytami albo energiami, które świat czynią, w jego ludzkim odbiorze, czymś bardzo niezwykłym i niedocieczonym.

Cechą religii jest to, że nadają one życiu ludzi *kierunek* i *sens*. Przy czym założeniem każdej religii jest płynące z wiary przekonanie, że to nie ludzie są tego sensu „wytwórcami”, ale że on płynie z poza – i ponadludzkich miejsc, ludzi w pewien sposób przenikając i nasycając.

W religii chrześcijańskiej mówi się w związku z tym o działaniu *łaski Bożej*, która jest w istocie łaską posiadania wiary w Boga, w hinduizmie, dżinizmie i buddyzmie zaś na przykład głosi się prawdę o uczestniczeniu ludzi w *sansarze*, kręgu wcieleń i sens polega na uwalnianiu się z tego kołowrotu aż do osiągnięcia stanu, tak czy inaczej rozumianego, wyzwolenia. Transcendentny sens wskazuje zarazem ludziom *drogę* po której ludzie mają kroczyć (Chrystus mówił, że jest *Drogą*, Prawdą i Życiem, natomiast Budda nauczał o ośmiorakiej *ścieżce*). Religie stanowią pewnego rodzaju przepis na *prawdziwe* życie, któ-

re jest życiem ukierunkowanym i zmierzającym do *Celu*, którego natura wprawdzie nie jest wyraźnie określona i stanowi przedmiot wiary, ale ów Cel jawi się jako coś w najwyższym stopniu *pewnego*.

Ta wstępna charakterystyka swoistości wiary i podążających za nią religii (ukształtowanych w różnorodnych formach kulturowych) pozwoli na odróżnienie ich od *nauki*. Nauki są pochodne od filozofii i celem ich jest *poznawanie* oraz *rozumienie* otaczającej człowieka rzeczywistości. Jednak to poznawanie ma charakter *beznamiętny*, stara się maksymalnie oddalić od przeżywania, aby spojrzeć na świat z dystansu poznawczego. Tym, co kieruje uczonych w stronę poznawania świata, może być jakaś namiętność, natomiast sam proces poznawania zakłada już pewną *metodę*, pewien schemat usztywniający rzeczywistość, która zostaje stopniowo odzierana ze swojej plastyczności i tajemniczości, o których mówią religie. Mówiąc inaczej, nauki zmierzają do tego, aby *pozbać* świat tajemniczości, uczynić go klarownym i zrozumiałym, zaś religie w stanie tajemnicy i niezwykłości pragną świat *zachować*.

Można mówić o różnicy nie tylko na podstawie podziału na rozum i wiarę, lecz także o istnieniu dwóch rodzajów poznania, czyli poznania naukowego i poznania religijnego. Poznanie naukowe odnosi się do świata w jego faktyczności, kładąc nacisk na to, co jest *oczywiste*, zaś poznanie religijne wskazuje na nieoczywistość i cudowność obecną w głębszych warstwach rzeczywistości, którą można dostrzec będąc w stanie wiary w istnienie Źródła, z którego nieoczywistość ta wypływa. Poznawanie naukowe, jak było wyżej powiedziane, zakłada posługiwanie się określonymi metodami, które oznaczają postrzeganie świata pod pewnym określonym „kątem”, zaś poznanie religijne jest w swobodny sposób otwarte na świat zarówno w aspekcie jego poznawalności, jak i niepoznawalności.

Wiara i religie mówią o żywym stwarzaniu świata i równie żywym jego tworzeniu się, które jest efektem pierwotnego aktu twórczego. Natomiast nauki rozpatrują rzeczywistość tylko na poziomie skutków tego tajemniczego aktu stworzenia i tworzenia się świata. Używając Kantowskiego języka możemy powiedzieć, że nauki nie docierają do rzeczy samych w sobie, *noumenów* i nawet nie uwzględniają ich w swoich badaniach, poprzestając na wyjaśnianiu tylko powiązań w obszarze zjawisk, *fenomenów*. Nauki dostarczają, rzecz można, jedynie taskórkowej wiedzy o świecie, ślizgając się jakby po jego powierzchni. Filozofia zaś, z której przeciwieństwo nauki zrodziły się, ma ambicję wykroczenia poza zjawiskowość, poszukuje uzasadnień metafizycznych dla istnienia rzeczywistości. Mówiąc językiem Arystotelesa, poszukuje *pierwszych zasad*. W tym sensie jest bliższa religii.

Filozofia wyłoniła się w Grecji starożytnej (ale i w Indiach) z mitologii, odcinała się od mitologicznych wyobrażeń, poddawała ludzki odbiór rzeczywistości rygorowi rozumu. *Ciekawość*, ale i *wątpienie* przywiodły ludzi do filozofii. Ale przecież religijny stosunek do rzeczywistości wyraża się w czymś zgoła innym. Tutaj wiodącą rolę odgrywa poczucie *czci* dla tajemnicy stworzenia i odczucie *świętości*, która jest niewidzialną podstawą widzialnego świata. W religiach klęka się nabożnie przed tajemnicami, a w filozofii i naukach tajemnice usiłuje się wyjaśniać. Tutaj element sakralny nie ma już znaczenia. Można też powiedzieć, że filozofia, a za nią nauki oddalają się od *przeżywania* ludzkiej obecności w świecie, a koncentrują się na jej *rozumieniu*. Właśnie ten brak przeżywania powoduje, że drogi nauki i religii zdecydowanie się rozchodzą. Co do filozofii, to nie jest tak do końca, gdyż filozofia może być *ekspresją* przeżyciową, uprawianą w duchu poetyckim.

Życie człowieka religijnego zatem zbudowane jest na przeżywaniu płynącym z wiary, a nie rozumieniu wypływającym z rozumu. Warto tu przywołać słowa kardynała Johna Henry'ego Newmana:

Dlaczego jesteśmy tak skonstruowani, że wiara, a nie wiedza ani rozumowanie, jest zasadą naszego działania, to zagadnienie, które mnie nie obchodzi. Sądzę jednak, że jest to fakt, a zatem musimy mu się poddać, o ile to możliwe, jeśli nie chcemy uciekać się do niemożliwego paradoksu, że większa część ludzi nie została stworzona do niczego i musi opuścić życie tak, jak w nie weszła. W praktyce tak dobrze rozumiano to we wszystkich epokach historii świata, że dotychczas jeszcze nie było jeszcze religii, która by była religią fizyki lub filozofii. Religia była zawsze równoznaczna z objawieniem. Nigdy nie była dedukcją z tego, co wiemy. Zawsze była stwierdzeniem tego, w co powinniśmy wierzyć. Nigdy nie żyła we wniosku. Zawsze była posłannictwem, historią lub wizją. Żaden prawodawca ani kapłan nigdy nie marzył o tym, aby wychowywać naszą moralną naturę przy pomocy nauki lub argumentów. Nie ma tu żadnej różnicy między prawdziwą a udaną religią. Mojżeszowi nie polecono zastanawiać się nad stworzeniem, lecz robić cuda. Chrześcijaństwo jest historią nadprzyrodzoną i prawie sceniczną: opowiada ono nam, czym jest jego autor, opowiadając, co zrobił...¹

Zauważyć też trzeba, że poznanie ludzkie zawiera w sobie element wiary. Jest to wiara czy zaufanie do tego, że nasze rozumowanie nas nie myli, wiara w niezawodność myślenia (tak jest z Kartezjuszowym *cogito*), dalej – wiara w pierwsze zasady (np. istnienie dobra i zła, prawdy i fałszu), wiara w istnienie związków przyczynowych i praw natury. Nauki bazują na takiej właśnie wierze w inteligibilność świata. Bez tej wiary niemożliwe byłoby konstruowanie jakichkolwiek teorii naukowych. Ta wiara nie jest jednak tożsama z wiarą religijną, ale stanowi jakby dalszą jej emanację. Można powiedzieć, że w wierze naukowej wiara jest punktem wyjścia, przyjmowanym zresztą w sposób spontaniczny i często nie-uświadomiony. Natomiast w religii wiara jest zarówno punktem wyjścia, jak i dojścia. Nauka w pewien sposób oddala się od pierwotnej wiary i traci z nią kontakt, zapomina o niej w procesie metodycznego poznawania właściwego jej odcinka rzeczywistości. Tymczasem w obszarze życia religijnego człowiek nieustannie podtrzymuje więź z ożywiającą i jego, i świat, w którym żyje wiarą.

Poznanie naukowe ma charakter brnięcia we wnioski i dowody, które nie mają końca. Pisze o tym Newman:

Ostatecznie człowiek *nie jest* zwierzęciem rozumującym, lecz zwierzęciem widzącym, czującym, kontemplującym, działającym. Wpływa na niego to, co jest bezpośrednie i wyraźne. Bardzo dobrze jest odświeżyć nasze wrażenia i przekonania z dziedziny fizyki, lecz by je wytworzyć, musimy się udać gdzie indziej. [...] Życie nie jest dość długie dla religii opartej na wnioskach. Jeżeli postanowimy zacząć od dowodu, to nigdy nie zrobimy początku. Ciągłe będziemy kłaść tylko fundamenty, przemienimy teologię na zbiór świadectw, a teologów na uczonych w piśmie. Nigdy nie dojdziemy do naszych pierwszych zasad. Jeśli postanowisz w nic nie wierzyć, to musisz udowodnić swoje dowody i zanalizować swoje zasady, tonąc coraz głębiej i znajdując „w najgłębszej głębi jeszcze większą głębokość”, dopóki nie poniosą ciebie szerokie fale sceptycyzmu. Wolałbym raczej bronić sensowności założenia, że chrześcijaństwo jest prawdziwe, niż ze świata fizycznego dowodzić panowania prawa moralnego. Życie jest dla działania. Jeżeli domagamy się dowodów wszystkiego, nigdy nie dojdziemy do działania; żeby działać, trzeba założyć, a takie założenie to wiara. [...] Twierdzą tylko to, że wrażenia prowadzą do działania, a rozumowania odwodzą od niego. Poznawanie przesłanek i zawartych w nich wniosków – to nie życie².

¹ J. H. Newman, *Logika wiary*, tłum. ks. P. Boharczyk, Warszawa 1956, s. 101.

² Tamże, s. 99-100.

Nauka, można rzec, żywi się wiedzą, nie próbując zgłębić, czym poznanie i wiedza jest. Istnieje bowiem taka interpretacja wiedzy, w myśl której jest ona, teologicznie biorąc, *grzechem*, a racjonalizm, który znajduje swoje rozwinięcie w naukach – jest skutkiem tegoż grzechu. Chodzi tu o interpretację grzechu pierworodnego, według której metaforę zerwania owocu z drzewa *wiedzy* złego i dobrego należy pojmować jako grzeszne przyłgnięcie do Rozumu, który chce wszystko czynić oczywistym i pozbawia poczucia rajskiej nieświadomości. Tak postrzega tę kwestię rosyjski filozof Lew Szestow, który konsekwentnie, idąc drogą Tertuliana, podważał przekonania racjonalistycznych filozofów co do prymatu wiecznych praw i prawd rozumu. Szestow, którego można zasadnie nazwać prorokiem XX wieku, walczy z oczywistościami rozumu:

„Fakt”, „dane”, „rzeczywistość” nie panują nad nami, nie określają naszego losu ani teraz, ani w przyszłości, ani w przeszłości. Będąc staję się niebędącym, człowiek powraca do stanu niewinności i tej boskiej wolności, wolności ku dobru, wobec której blednie i gaśnie nasza wolność wyboru między dobrem i złem, albo, dokładniej, przed którą nasza wolność obnaża się jako żałosna i pozorna wolność. Grzech pierworodny, tj. wiedza o tym, że to, co jest, jest z konieczności, zostaje wyrwany z korzeniami z istnienia. Wiara, jedna patrząca na Stwórcę i przez Stwórcę natchniona wiara, emanuje z siebie ostateczne, rozstrzygające prawdy o tym, co istnieje i nie istnieje. Rzeczywistość przeobraża się. Niebiosa śpiewają chwałę Panu. Prorocy i apostołowie w zapomnieniu się wołają: śmierci, gdzie twoje żądło, piekło, gdzie twoje zwycięstwo! Zgodnie obiecują: nie widziało tego oko, nie słyszało ucho i nie doszło do serca człowieka to, co Bóg przygotował kochającym Jego.³

Wiara zatem oznacza zupełnie inne postrzeganie rzeczywistości, a nawet jest współudziałem z Bogiem w jej tworzeniu. Religia zaś stanowi ten sposób więzi między ludźmi, która wyrasta z impulsu wiary. I analogicznie – wiedza, rozum stoi u podstaw nauki. Ale to nie wiedza jest czymś najważniejszym, najbardziej doniosłym. Szestow wypowiada interesującą myśl:

Wiara nie tylko nie jest niższym rodzajem wiedzy: wiara wiedzę zmienia. Ojciec wiary poszedł, nie wiedząc dokąd idzie. Nie potrzebował wiedzy: gdzie zajdzie i dlatego, że on przyszedł, tam będzie ziemia obiecana⁴.

Wiara jest nie oglądaniem rzeczywistości z pewnego dystansu, ale *uczestnictwem* w niej. Dlatego i życie religijne wyklucza stanie w pozycji dystansu do zdarzeń światowych, co czyni nauka. Nauka wprawdzie może, poprzez zastosowania jej odkryć, wpływać na rzeczywistość, zwłaszcza ludzką. Jednak jest to zaangażowanie wtórne, niespontaniczne.

Wiara i religie mówią o znaczeniu *serca* jako czułego „instrumentu”, który odnosi człowieka do rzeczywistości boskiej, nieuchwytej w kategoriach rozumowej wiedzy. Pisze o tym Newman:

Najpierw idzie wiedza, następnie pogląd, potem rozumowanie i wreszcie wiara. Dlatego też w nauce jest tak mało tendencji religijnych: dedukcje nie mają siły przekonywającej. Do serca dochodzi się zwykle nie przez rozum, lecz przez wyobraźnię, za pomocą bezpośrednich

³ L. Shestov, *Afiny i Jerusolim*, Paris 1951, s. 21.

⁴ Tamże, s. 193.

wrażeń, prze świadectwa faktów i zdarzeń, przez historię, przez opis. [...] Niejeden będzie żyć i umierać dla dogmatu. Ale nikt nie będzie męczennikiem dla wniosku⁵.

Partycypacja w życiu religijnym oznacza decyzję egzystencjalną, na mocy której człowiek wierzący służy wartościom, w które wierzy. Gotów jest cierpieć za te wartości, a nawet oddać za nie życie. Czy można być prześladowanym i cierpieć z powodu poglądów naukowych? Przykłady Anaksagorasa, Giordana Bruno czy Galileusza podpowiadałyby, że tak. Jednak, jeśli lepiej się przyjrzeć, to nie chodziło tu o konkretne poglądy czy teorie naukowe, ale odniesienie ich do skostniałej zamkniętej formy religii, która dążyła do twórczości i swobodę ludzi, którzy zgłębiali zagadki świata.

Poza tym cierpienie może dotyczyć samego procesu poznania naukowego, wiązać się z trudem, wysiłkiem poznawczym. Świat, przyroda stawia przecież opór nie tylko ludzkiemu ciału, ale także ludzkiemu poznaniu. Odkrycia naukowe kosztować mogą zdrowie, a nawet życie odkrywców (wymowny jest przykład pionierskich badań nad zjawiskiem promieniotwórczości Marii Curie-Skłodowskiej i innych, fizyków, którzy przypłacali to chorobą popromienną). O ile jednak cierpienie w religii posiada sens zbawczy (zwłaszcza akcentuje to religia chrześcijańska), to znaczy ma oczyścić go z grzechu i przynieść wieczne szczęście na tamtym świecie, w innym już wymiarze istnienia, to cierpienie uczonego służy prawdzie czy teorii, która na ogół nie ma związku z jego życiem i moralnością. Czy odkrycie systemów planetarnych wokół odległych gwiazd, okupione latami obserwacji ma jakiś związek ze zbawieniem odkrywcy? Wydaje się, że bardzo luźny. Co innego, jeśli odkrycia służą dobru ludzkości. Choć bywa i tak, że niosą zło (odkrycie rozszczepienia jąder atomowych zastosowane w broni atomowej).

Co jest odpowiednikiem zbawienia w nauce? Nauka poszukuje wiedzy o świecie i można powiedzieć, że to właśnie Wiedza jest owym upragnionym niebem uczonych. Ale wiedza przecież, zgodnie z tym, co wyżej zostało powiedziane, nie jest głównym nurtem życia. Wiedza opisuje życie, a opisując je nie umieszcza się w jego źródłach. Wprawdzie gnostycyzm kładł nacisk na zbawczą wiedzę, bo twierdził, że poprzez poznanie (*gnosis*) dojść można do zbawienia, tym niemniej jednak chodziło tu o wiedzę ezoteryczną, dostępną tylko dla wtajemniczonych, a nie wiedzę naukową, która ma charakter obiektywny, jest sprawdzalna i dostępna praktycznie dla wszystkich, którzy opanują metodologię danej nauki. Wiedza nie jest życiem, a co najwyżej wiedzą o życiu w świecie i świecie, w którym żyjemy. Dlatego też nauka nie może przynieść zbawienia, które przecież ma być zasadniczą *przemianą* życia, a nie tylko jego poznaniem. Religia przygotowuje wierzących do spotkania z Bogiem i to jest jej zasadniczym celem. Wprawdzie w teologii chrześcijańskiej mówi się o wizji uszczęśliwiającej, która ma polegać nie na nieustannym oglądaniu i poznawaniu Boga w wieczności, jednak zakłada to przemianę ontyczną zbawionych. Wiedza zaś naukowa wyjaśnia pozycję człowieka w tym świecie i tym samym wiąże go z tym doczesnym światem. Poznawanie naukowe ma charakter jakiejś złej nieskończoności, która oznacza nieustanne zdobywanie wiedzy, które nie przynosi jednak żadnej drogi wznoszącej. Jest to wiedza, która obciąża, a nie uwalnia.

Odpowiednikiem zaś potępienia w nauce jest sytuacja, kiedy Wiedzy się nie zdobyło, nie osiągnęło zamierzonych rezultatów poznawczych. Nauka nie toleruje sytuacji, że czegoś się nie wie, że człowiek oddaje się we władanie nieświadomości i niewiedzy. Dla człowieka religijnego, wierzącego zaś stanem pożądanym jest pełne oddanie się w dyspo-

⁵ J. H. Newman, *Logika...*, dz. cyt., Warszawa 1956, s. 98.

zycję Boga czy boskości. Taki jest sens chrześcijańskiej modlitwy *Ojcze Nasz*, gdzie mówi się znamienne i może najważniejsze dla wiary słowa: „Bądź wola Twoja, jako w niebie, tak i na ziemi”. Człowiek nauki, uczony nie zna stanu powierzenia się wyższym siłom, mocom, energiom. Jest przekonany o swojej nieomyślności, bezbłędności. Mówiąc inaczej, popełnia grzech *pychy*. Wszakże pycha przywiodła prarodzców do zerwania owocu z drzewa *wiedzy* złego i dobrego, bo kusiciel obiecał im, że „będą jako bogowie”. W religii jest poniekąd odwrotnie, niż w nauce, bo w sensie religijnym wiedza jest synonimem grzechu i nieszczęścia, ostatecznie – piekła.

Religie oparte są na *objawieniach*, czyli nieustannych manifestacjach Boga albo boskości. Objawienia nie są czymś już zamkniętym, należącym do przeszłości i opisanym w księgach sakralnych. Dokonują się one nieustannie jako „odpowiedź” na akty wiary ludzi wierzących. Można powiedzieć, że objawienie jest świadectwem Bożo-ludzkiej więzi. Poprzez objawienie w świat ludzkiej codzienności wkracza wieczność. Objawienie wreszcie każe spojrzeć na świat nie jako na przyrodę rządzącą się swoimi niezmiennymi prawami, siłami działającymi w ślepy i mechaniczny sposób, lecz jako na rzeczywistość w całości podlegającą stwórczej woli Boga. Życie religijne jest nakierowane na tak rozumiane objawienia, które krok po kroku prowadzą człowieka w kierunku stwórczego Źródła aż po oglądanie go twarzą w twarz w wieczności (religie niechrześcijańskie mówią o złączeniu się z boskością czy też roztopieniu się w niej). Bóg manifestuje się w swoim stworzeniu, a tę manifestację możemy odczytywać jako ciąg objawień wtedy tylko, gdy patrzymy na świat okiem wiary.

Odpowiednikiem objawienia religijnego w nauce jest *oślnienie*. Przez oślnienie rozumie się w psychologii poznawczej zjawisko pojawienia się w umyśle gotowego rozwiązania danego problemu po okresie nieświadomego rozwiązywania tego problemu (*inkubacji*). Przykładem takiego oślnienia jest odkrycie przez Archimedesesa prawa, które mówi, że: „Ciało zanurzone w cieczy lub gazie pozornie na ciężarze tyle, ile waży ciecz lub gaz wyparty przez to ciało”. Odkrycia tego dokonał, kąpiąc się w wannie, a więc niejako przypadkiem. Skwitował je słynnym okrzykiem „Heureka!”. Takich oślnień doznawali też matematycy, fizycy, chemicy po trwających często latami próbach rozwiązania określonych problemów. Oślnienie naukowe budzi respekt ze względu na nagłe, niemal momentalne doświadczenie oczywistości dokonanego odkrycia. Pod względem tej nagłości przypominać może objawienia religijne (na przykład ukazanie się Mojżeszowi Boga pod postacią krzaka gorejącego, przemienienie Jezusa na górze Tabor). Jednak oślnienie naukowe jest efektem wspomnianej w jego definicji inkubacji. Nie jest to zatem coś, co nie ma związku z poprzedzającą sekwencją myśli, które układały się w umyśle uczonego w pewien twórczy proces. Tymczasem objawienie religijne nie wiąże się koniecznie z jakimś procesem inkubacji. Przykładem może być nagłe nawrócenie się świętego Pawła z Tarsu na drodze do Damaszku, który doznał momentalnego objawienia.

Źródłem oślnienia jest ludzki umysł, który metodycznie poznaje określony odcinek rzeczywistości w ramach danej nauki i w momencie, gdy myślenie w jakiś szczególnie sposób współgra ze strukturami rzeczywistości, do których się odnosi – następuje odkrycie naukowe. Natomiast źródłem objawień jest Bóg, pojmowany czy to teistycznie czy panteistycznie albo wręcz panenteistycznie i człowiek stoi tutaj wobec czegoś, co przekracza jego władze poznawcze, co nie jest wytworem jego umysłu. Oślnienie jest zatem tylko dalekim pogłosem objawienia, ponieważ oślnienie dotyczy przyrody stworzonej przez Boga (taki jest pogląd religijny, choć przecież można w ramach poglądu ateistycznego ograni-

czyć się do istniejącej jako sama z siebie przyrody). Objawienie zaś to błysk nadprzyrodzonego światła w przyrodniczej rzeczywistości.

Podobnie rzecz ma się z *cudami*. Przez cud rozumie się zjawisko, które nie posiada naturalnego wytłumaczenia, to znaczy nie zgadza się z przebiegiem praw natury. Spowodowane przez Chrystusa wskrzeszenie zmarłych, uzdrawianie, zamiana wody w wino, rozmnożenie chleba czy chodzenie po wodzie – to przykłady cudów z *Ewangelii*. Również i inne religie mówią o cudach (w islamie na przykład za główny cud uważa się istnienie *Koranu*). Cud zatem to coś *niezwykłego*. Zwróćmy jednak uwagę na to, że wyróżniając zdarzenia cudowne spośród innych zdarzeń wymuszamy niejako na rzeczywistości jej zwyczajność. A tak wcale nie musi być. Nauka zadaje pytania, które sprowadzają się do jednego pytania: *jak?* Tymczasem fundamentalnym pytaniem pod adresem rzeczywistości jest: *dlaczego?* Jeśli tłumaczymy naukowo możliwość cudów, to odwołujemy się do tego co zwykłe, aby objaśnić niezwykłe. Po prostu uzwyczajniamy niezwykłe. Na przykład wskrzeszanie zmarłych tłumaczymy wyprowadzeniem z letargu, a przejście Żydów przez Morze Czerwone zjawiskami tektonicznymi itd. Zapominamy jednak, że zdarzenia cudowne przez sam fakt ich racjonalnego, odwołującego się do znajomości praw przyrody wytłumaczenia – same w sobie nie przestają tracić waloru cudowności, niezwykłości, wyjątkowości.

Nauka, rzec można, odziera świat z cudowności i cudów, zapominając, że nie wystarczy odpowiedzieć na pytanie o to, *jak* zdarzenia w świecie przebiegają, lecz trzeba zadać trud odpowiedzenia na pytanie *dlaczego* one w ogóle zachodzą. I wtedy zwracamy się w stronę tej rzeczywistości, pod adresem której nie da się postawić pytania o owo *jak*. Zatem nawet jeśli cuda religijne dadzą się wytłumaczyć i opisać językiem naukowym, to nie tracą one nic ze swojej cudowności, bo naukowa ich interpretacja jest tylko pewną, wąską płaszczyzną ich ujmowania. Można rzec, że cuda są nie po to, aby je wyjaśniać, lecz po to, aby odsyłać nas do Tajemnicy. Założeniem światopoglądu naukowego jest to, że te zjawiska, które na aktualnym etapie wiedzy nie są wyjaśnialne – ostatecznie wyjaśnione zostaną. Jest to jednak pogląd arbitralny, w którym przyjmuje się nieograniczone kompetencje i możliwości ludzkiego umysłu. Sam fakt istnienia świadomości ludzkiej i to, że człowiek poznaje – przynależy do sfery cudowności.

Wydaje się, że miejsce religii jest akurat odwrotne w stosunku do tego, które wyznał jej francuski twórca filozofii pozytywistycznej August Comte. Stworzył on słynne prawo trzech stadiów, w myśl którego myśl ludzka w toku rozwoju historycznego przechodzi przez trzy fazy: teologiczną metafizyczną i pozytywną. Co więcej, fazy te odpowiadają, sądził Comte, okresom życia ludzkiego. W swoim *Cours de philosophie positive* Comte pisał:

Zastanawiając się nad swymi dziejami, czyż każdy z nas nie przypomina sobie, że był kolejno... *teologiem* w dzieciństwie, *metafizykiem* w młodości i *fizykiem* w wieku dojrzałym?⁶

Pomijając to, że Comte w swoim porównaniu nic nie mówi o okresie starości w ludzkim życiu (a na starość ludzie na ogół przyjmują za kierunek swojego życia religię i często pogrążają się w mistycyzmie), to zastanawia determinizm historyczny prezentowany przez francuskiego myśliciela. Barbara Skarga, znawczyni myśli Comte'a, pisała:

⁶ Cytat za: F. Copleston, *Historia filozofii*, t. IX, tłum. B. Chwedeńczuk, Warszawa 1991, s. 85-86.

W przekonaniu Comte'a prawo rozwoju ludzkości poprzez trzy kolejne stadia z jednej strony wskazuje na wartości każdej z minionych epok dla teraźniejszości, uczy je traktować jako konieczne fazy rozwojowe. Ale jednocześnie podkreśla, że to, co minione, wrócić nie może, historia się nie cofa. Ludzkość dąży wciąż naprzód i choć rozwój jej może ulec chwilowemu zahamowaniu, fluktuacjom, kierunek jego da się wyznaczyć na podstawie znajomości prawa postępu⁷.

Trwałość wierzeń religijnych, to, że religie (zwłaszcza te niechrześcijańskie) ciągle mają setki milionów wyznawców – nie potwierdza pomysłów filozoficznych Comte'a, ale i także innych zwolenników teorii naukowego postępu, który ma rugować religijne przesady i zabobony (Karol Marks i marksizm). Nauki, których wyniki są w dzisiejszym świecie propagowane i nagłaśniane poprzez cały system szkolnictwa i media, nie spowodowały, że ludzie masowo odchodzą od religii. Nawet, po dziesięcioleciach przymusowej ateizacji w krajach komunistycznych – do religii masowo się zwracają, chociaż pokolenie ich ojców i matek religii nie znało. Comte za bardzo był przekonany co do pewności wiedzy naukowej. Copleston pisze:

Naturalnym sposobem rozumienia Comte'a jest interpretowanie go jako kogoś, kto twierdzi, że tak jak człowiek pozbywa się wiary w elfy i wróżki, gdy rozumie, iż nie ma wystarczającego powodu, by myśleć, że są takie istoty, tak też pozbywa się stopniowo wiary w transcendentnego Boga nie dlatego, że nieistnienie Boga zostało dowiedzione, lecz dlatego, że nie ma pozytywnej racji, by wierzyć, iż istnieje transcendentny Bóg. Innymi słowy, szerzenie się ateizmu to zamię stopniowego dojrzewania umysłu, nie zaś wynik filozoficznego dowodu na nieistnienie Boga. Ale choć jest to naturalny sposób interpretacji Comte'owskiej teorii trzech stadiów, faktycznie podkreśla on jednak, że stopniowo spycha się na ubocze sięganie do Boga jako do hipotezy, by wyjaśnić zjawiska. Im bardziej człowiek rozgląda się za naukowymi «wyjaśnieniami» zdarzeń, tym mniej szuka wyjaśnień nadprzyrodzonych. A gdy dojrzały umysł nie zna naukowego wyjaśnienia jakiegoś zdarzenia, oczekuje i poszukuje go, zamiast odwoływać się do Boga dla wypełnienia luki⁸.

Comte jednakowoż nie wypowiadał się w sprawie tego, czy jest teistą, czy ateistą. Uważał, że empirycznie nie da się zweryfikować istnienia albo nieistnienia pierwszej przyczyny i dlatego przyjmował postawę swoistego agnostycyzmu. Tym samym w świecie przyrodniczym nie dopatrywał się żadnych śladów manifestacji czy objawienia jakiegokolwiek boskości. Ale przecież właśnie ta sfera Niepoznawalnego, sfera Tajemnicy jest źródłem wszystkich wierzeń religijnych i wyrugować jej się nie da. Bóg czy boskość to jest właśnie to, czego jako ludzie *nie wiemy*. A przecież nikt o zdrowych zmysłach nie powie, że wyjaśnił wszystkie zagadki wszechświata. I to nauka, a nie religia jest obszarem zasklepionym w swoim partykularyzmie. Religia nie hamuje wiedzy, bo jej zdobywanie uważa za realizację boskich planów dotyczących człowieka i świata (choć były okresy w dziejach chrześcijaństwa, że tak się działo, ale wynikało to nie z założeń teologicznych, lecz z wypaczeń kościelnej władzy). Natomiast wskazuje, że ciągle poruszamy się w obszarze tajemnic i cudowności. To nauka zawęża i ogranicza obszar ludzkich odniesień do rzeczywistości, bo ludzką aktywność i wolność kieruje na trakty ściśle wytyczone przez arbitralnie ustalone metodologie.

⁷ B. Skarga, *Comte*, Warszawa 1966, s. 86.

⁸ F. Copleston, *Historia...*, t. IX, dz. cyt., s. 90.

Interesującą kwestią jest to, że w wymiarze funkcjonowania społecznego nauka upodobniła się do struktur religijnych. Warto jest, w związku z tym, prześledzić podobieństwa nauki i religii pod tym względem.

Religie opierają się na hierarchizacji. Istnieje wyższa hierarchia, jest podział na duchowieństwo wyższe i niższe, a także laikat. Jeśli przyjąć, że odpowiednikiem struktur danej religii (na przykład chrześcijańskiej) jest struktura szkolnictwa wyższego, które zajmuje się nauką, to ministerstwo szkolnictwa wyższego będzie odpowiednikiem centralnych władz danej religii (w katolicyzmie Watykanu). Minister będzie odpowiednikiem katolickiego papieża (w prawosławiu patriarchy, w buddyzmie dalajlamy, w islamie ajatollah). Najwyższą hierarchię stanowią urzędnicy ministerstwa i rektorzy wyższych uczelni. Wyższą hierarchią są dziekani, profesorowie zwyczajni i nadzwyczajni. Potem idą doktorzy i magistry, a laikatowi odpowiadają studenci. Obowiązują przy tym ściśle zasady awansu, polegające na przechodzeniu do coraz wyższych kręgów „wtajemniczenia”.

Religie mają swoich świętych i proroków, którzy decydują o duchowej ich żywotności. W nauce odpowiednikami świętych są naukowcy szczególnie zasłużeni ze względu na swoje badania i odkrycia. Oni, tak naprawdę, wprowadzają w obszar, traktowanej sakralnie, Wiedzy. Odpowiednikami zaś proroków są ci, którzy prognozują, przewidują przyszłe trendy rozwoju nauki albo wkraczają na nowe obszary badawcze. Grupa świętych i proroków nauki wcale zresztą nie jest zbyt liczna. Stanowią oni elitę.

Co jest odpowiednikiem sakramentów? Wzorując się na sakramentach katolickich można powiedzieć: chrzest – to przyjęcie na wyższą uczelnię w poczet studentów (istnieje tu zresztą określone rytuały inicjacyjne, np. wręczenie indeksu), bierzmowanie – to ukończenie studiów, kapłaństwu zaś odpowiada zatrudnienie na uczelni i zdobywanie kolejnych tytułów naukowych. Eucharystii odpowiada zdobywanie kolejnych dyplomów, a spowiedzią jest zdawanie egzaminów.

Nie jest chyba przypadkiem, że powstawanie i rozkwit uniwersytetów przypadły na czas apogeum władzy Kościoła katolickiego. Stąd i zapewne podobieństwo struktur. W dzisiejszych czasach kryzys Kościoła i brak więzi ludzi z hierarchią kościelną, który jest obserwowany na Zachodzie, znajduje swoją przeciwwagę w rozbudowie hierarchicznych struktur nauki. Nie kościoły, ale uniwersyteckie kampusy stają się miejscami najbardziej odwiedzanymi. Tam dokonuje się swoista sakralizacja Wiedzy i tam jej oddaje się pokłon, żywiąc nadzieję, że ona zbawi.

Tymczasem jest to jeszcze jednym ludzkim *złudzeniem*. Nauka pozostanie zaledwie *ułonną*, niespełnioną formą religii i nie zapewni ludziom, poszukującym kierunku i sensu życia tego, czego oczekują. Nauka pozostanie tworem *doczesnym*, który zamiast kierować w stronę tajemnej Wieczności – przed nią się wzbrania.

Nauka chce życia bez ryzyka, boi się wolności, kurczowo trzyma się pewności. Ale człowiek religijny, człowiek wiary potrafi postawić na rzeczywistość nadprzyrodzoną, której nie da się zmierzyć, zważyć, obliczyć. Zdaje sobie bowiem doskonale sprawę z tego, że jego los naprawdę realizuje się w sferach, które nie są dostępne jego rozumowi. Człowiek i świat, w którym on żyje jest nieustanną Zagadką i tylko dzięki tej tajemniczości życie ludzkie ma wartość. Gdyby został zrealizowany ideał nauki i wszystko zostało wyjaśnione, opisane, zinterpretowane, to w takiej rzeczywistości zabrakłoby miejsca dla człowieka, który żyje dla Tajemnicy i dzięki Tajemnicy.



El Greco, Święty Jan Ewangelista (1610-1619)

Andrzej Kotliński
(Olsztyn)

PIĘKNO PRZESZŁOŚCI W ZAWISZY CZARNYM SŁOWACKIEGO

„*Non militia sed malitia*”. Ta ironiczna gra słów, którą na przełomie dwunastego i trzynastego wieku posługiwali się kaznodzieje od św. Alberta do św. Bernarda, godzić miała w tych, co sprzeniewierzali się wymogom własnego powołania¹. Pełna wyższości opinia rygorystów, że rycerstwo tożsame jest z niegodziwością, fundowała się na istotnym dystansie dzielącym osoby duchowne od krwistych, nadto cielesnych, którzy cnoty pomieszali ze *stricte* zawodowymi sprawnościami, dla których wojna stała się nawet nie przygodą jedynie, a zgoła sposobem na folgowanie niskim namiętnościom i gromadzenie majątku. Jeśli owa druzgocąca diagnoza stanu rycerskiego, atakując go, na coś równocześnie wskazywała, to przede wszystkim właśnie na rezygnację z cnót związanych najściślej z „sakramentem” rycerstwa, zaniechania zasad *ordinis*, zakonu.

Kryzys rycerstwa sygnalizowany przez Doktorów Kościoła, typowy zresztą dla wspólnot, które swym członkom stawiają fantastycznie wysokie wymagania, istniał tak długo, jak supremacja samego rycerskiego stanu, o którym Chrétien de Troyes mówił, że jest „najwyższym zakonem, jaki Bóg stworzył i ustanowił”². Ideał rycerski blaknął przecież z wiekiem – aż wreszcie, w bitwie pod Romagnano, wystrzelona z arkebuza kula powaliła Bayarda, który to symboliczny fakt, wedle powszechnych przekonań, położył definitywny kres epoce rycerzy – choć jej erozja poczęła się, o czym pospólnie milczano, wcześniej. Paradoksalnie: prawdziwa „*malitia*” miała przecież naznaczyć oblicze świata dopiero wtedy, czy może w ł a ś n i e w t e d y, gdy znikły zeń lub skurczyły się, przechodząc w groteskowy grymas, rycerskie cnoty i piękności.

Przypominam o tym wszystkim z jednej przyczyny. Oto historyczny moment, w którym rozgrywa się akcja interesującego mnie utworu, to właśnie chwila, gdy do świadomości mieszkańców naszego kontynentu i do polityki europejskiej wkracza „nowe”. Polska i jej bohater, tytułowa postać dramatu Słowackiego to – historia powtarza się w szczegółach – enklawy „starego”, domeny niezmiennych wartości, najbardziej oczywistych prawd, odwiecznych rytuałów... Nie trzeba więc dodawać, że Polska i jej szermierz skazani są na klęskę. Odejda więc – lub w zasadzie na naszych oczach odchodzą – w niebyt, by pozostać mitem.

Żadne piękno nie jest tak przejmujące, jak tchnące hipnotycznym urokiem piękno ginącego świata. Żadne bohaterstwo tak wzniosłe jak to, które musi skończyć się nieuchronną klęską. Te magiczne siły znają artyści wszystkich epok. „Któż by dziś słyszał o Hektorze,

¹ Zob. M. Bloch, *Spółczesność feudalne*, tłum. E. Bąkowska, wstęp A. F. Grabski, Warszawa 1981, s. 479.

² Tamże, s.480.

gdymy Troja była szczęśliwa?” – smutno uśmiecha się Owidiusz. Zawisza jako ostatni rycerz dawnej Polski i Europy – tak to przynajmniej widzi i przedstawia Słowacki – jest zatem de facto ostatnim rycerzem na świecie³.

Rycerskie piękno, dumna uroda, rycerska troska o *paraître*. To wszystko było naturalnie niesłychanie ważne dla romantyków. Czyż „Zbrojna w stal, powiewna rycerskimi piórami przeszłość”, do której wzdychał i której pożądał w *Nie-Boskiej*⁴ Krasieński, nie stanowiła poza wszystkim idealnej domeny estetycznej? Czy postulaty dotyczące romantycznej rekonstrukcji, rewaloryzacji bądź rewizji etosu rycerskiego nie były związane również z dążeniem do malowniczości, czy nie poprzedzała ich po prostu fascynacja naturalnym pięknem wieków średnich?

Oczywiście: było tak. Estetyczna atrakcyjność wieków średnich sprzyjała budowaniu tego, co Brzozowski, odnosząc określenie do dzieła Słowackiego, nazywał „nową, metafizyczną mitologią dziejów Polski”. Która to koncepcja, sama w sobie, stanowiła cenną propozycję dla Europy, nawet nie ze względu na przedmiot jedynie, lecz już przez to choćby, jakiego formatu poeta, i w jakich dziełach ją formułował. Chcąc wymownym przykładem zainicjować ten – jakże istotny, nie do przecenienia – wątek fizycznej urody rycerskiego świata, przypomnijmy na początek fragmenty opisu przemarszu kresowych chorągwi – „Nigdy jeszcze w takiej wadze nie było rycerstwo polskie” – konstatują obserwatorzy lustrujący oddziały, które, wezwane przez cesarza Zygmunta, ciągną na krucjatę. Ich opis otwiera wizerunek wodza owych hufców. To rycerz „na jabłkowitym koniu siedzący”, który:

[...] gdy podniesie nad głowę buzdygan... rubinami sadzony, to z rubinów niby piorun z tysiąca krwawych błyskawic złożony, rozlatuje się nad wojskiem... tak że słowa jego i rozkazy niby pod ogniem niebieskim wydane... mają olimpijską powagę... i strach Fidiuszowego posągu.... Złoty pancerz na nim. A nogi podkurczone, jak tego tureckie wymagają strzemiona szmelcowaną stalą okryte, srebrnym nakolankiem zwierciadłem, palą się jak dwie wielkie przy siodle miesięczne latarnie – a złotą strzemion blachą ... wojsku w oczy dwa słońca ciskają... Taki pan nie na rumaku zda się, ale na Feniksie, [...], ale na pawiu wyprężonym z woza Cybelli – ale na Perseusza skrzydlatym smoku... jedzie... pohamowawszy się w locie... jak mu to wodza nakazuje powaga... [...] koń ów zda się aniołowi sądu ostatecznego spod siodła wyjęty – z całym ogniem w czerwonej paszczy... z całą plam chorobliwych straszliwości... człowiekowi śmiertelnemu służy... a że tak spokojny pod człowiekiem jest, zadziwia...

Dalej następuje obraz wojska, co „było obłokiem, w którym niby duchy, roily się konne postacie – czasem tylko błyskiem zbroi w kurzawie i w ćmie szafirowej odmalowane”, potem zjawia się:

[...] tabor lozaków i ciurów ... w którym już nie chorągwie jedwabne, ale na tykach szynki i wędliny, i kumpie zatknięte, w liść mirtowy ubrane – dopiekające się na słońcu, coś niby

³ Por. A. Kotliński, *Kawaleria Wajdy*, w: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003, s. 137.

⁴ Do tej znanej frazy z dramatu dorzucić by w niniejszym kontekście można uwagi, jakimi autor *Nie-Boskiej komedii* dzielił się na temat średniowiecznej przeszłości w 1838 roku z Adamem Sołtanem. Pisał więc, z właściwą sobie, miarkowaną egzaltacją, Krasieński: „Żał mi było upłynionych wieków, żał tych ludzi okutych w żelazne zbroje. Oni mieli wysokie pojęcie piękności, na wzór orłów obierali sobie szczyty na mieszkanie. Wzrok ich sięgał daleko (...) Myśl ich nabożnie wyla się ku niebu. Arkadami wiązali swe dumy w sklepienia, w westchnienia ku lepszemu światu, a na tym dokazywali orężnie, lekcy w ciężkich pancerzach. Zazdroszczę im, zazdroszczę...”. Cyt. za: A. Waśko, *Zygmunt Krasieński. Oblicza poety*, Kraków 2001, s. 206.

o triumfie Bachusowym przypominały... Nareszcie... stek dziadów i żebraków włóczęgów zamykał ten orszak [...].

„Starość ich siwa i głos lirny [...]” przywodzi rozmarzonemu obserwatorowi tego pochodu „myśl, że to jacyś ślepi śpiewacy być mogą... którzy czyny nasze spiewać będą pod kościołami w ojczyźnie”. Myśl ta – kończy składaną Zygmunтови Luksemburskiemu relację Manfredi, którego bohater tytułowy dramatu Słowackiego nazywa „Niemczykiem – „niemało obrazowi przydała uroku” – po czym wyznaje:

[...] ja Czech, Cessarzu, ja taboryta... a ta Polska, którą tu widziałem jadącą – to dawna ... siostra moja... piękna jak sen... a skrzydlata zawsze jak modlitwa aniołów... przez ludzi tu na ziemi napisana...⁵

Tak zatem może rycerską Polskę widzieć Europa: tak Słowacki chce, by Europa ją zobaczyła i zapamiętała. Poeta, nakazujący rodakom w piśmie *Do emigracji o potrzebie idei*, by „przed narodami” wymalowali „twarz swoją duchową” wierząc, że gdy się to dokona, „żaden lud nie zaśnie, ale westchnie: aby się ta twarz ciałem zjawiła” (DW, VII, 320) – wiedział, że nie ma „teraz” bez „ongi”, że *tempora nostra* malowany konterfekt zawierając musi wyraziście rysy *praeteritum*. Że zaś to średniowiecze ma wyraziście cechy poetyki mistycznej, i że zostało, we właściwy Słowackiemu sposób, przepuszczone przez barokowy, sarmacki filtr – no cóż...

Zwróćmy przy tym uwagę, iż poeta mimochodem, jakby dla żartu, kontrapunktuje *stricte* narodowe – więc egzotyczne! – „piękności” śródziemnomorskimi motywami mitologicznymi, co jest nie tylko świetnym zabiegiem stylizacyjnym, lecz także, można sądzić, eksponować ma polską europejskość i zarazem narodową odrębność. Dawna Polska jest w tym wizerunku tak atrakcyjna oczywiście nie tylko dlatego, że *ex definitione* atrakcyjne jest rycerskie średniowiecze. O powabie jej wizerunku decyduje, jak się rzekło, w ogromnym stopniu niepowtarzalny narodowy koloryt: moderunek z orientalnymi akcentami, frapujące pomieszanie „niskiego” i „wysokiego”, w przedziwny sposób waloryzujące obie te wartości, pradawny, święcony obyczaj – lecz oczywiście również siła podszytego rozrównieniem pietyzmu i przede wszystkim kunszt „tego, co opowiada”...

Naczelnym obowiązkiem rycerza była – o czym zresztą dalej traktować będą niniejsze uwagi – nieprzejednana walka ze złem. Przybierało ono nieraz fizyczną postać bestii: jaszczura, smoka, bazyliuszka. Tego ostatniego można było, jak wiadomo, pokonać jego własnym wizerunkiem: podstawiając mu przed ślepia zwierciadło zabić potwora jadem bazyliuszki spojrzenia. Słowacki często wybierał inną drogę. W jego propozycji nowego i po nowemu pojmowanego etosu rycerskiego zrównującego „tego, co opowiada”, z „tym, co czyni” na polu bitwy, projektującego twórczość poetycką jako najistotniejszy bodaj środek fizycznej przemiany świata, można było stosować w walce inną jeszcze metodę: olśnić zło i pokonać je blaskiem s w o j e g o własnego, rycerskiego piękna. Choć naturalnie autor dramatu o *Zawiszy*, tak, jak jego bohater, nie wykluczał metod tradycyjnego jego zwalczania.

Powszechnie wiadomo, że Słowackiego skłonność do militarnej metaforyki i symboliki wykracza daleko poza standardy epoki. Kategoria, jak i figura „rycerza” – zwłaszcza

⁵ J. Słowacki, *Zawisza Czarny*, cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952, t. XII/2, s. 360-361. Dalej to wydanie sygnuję skrótem: DW; liczba rzymska oznacza tom – arabska stronę. Wszystkie podkreślenia w cytowanych tekstach moje – A. K.

w późnym okresie twórczości – w leksyce i frazeologii, ale też w uwagach o charakterze autotematycznym i w refleksji historyzoficznej pełni niesłychanie istotną rolę.

Rycerz u Słowackiego, na przykład w jego licznych wypowiedziach dotyczących tej szczególnej wspólnoty, jaką było Koło Sprawy Bożej, jest synonimem bojownika, szermierza – i apostoła zarazem. W *Beniowskim* (redakcja druga, pieśń VIII B)⁶ każe więc poeta swym współczesnym, gdy natchną ich już „nowe ducha siły”, poszukiwać w sobie „rycerstwa i śpiewu”. (Ta nierozłączność rycerskości i poezji jest zresztą jednym z fundamentalnych założeń jego teorii poezji). „Rycerstwo” i „śpiew” spotykają się w tekście, który – w moim przekonaniu – należy do utworów, zawierających dającą się odczytać intencję postulatyczną. Że zaś prócz tego jest arcydziełem – tym chętniej go teraz na moment przywołuję. Chodzi o hymn konfederatów z *Księdza Marka*⁷, który to dramat z *Zawiszą Czarnym* łączy więcej, niż można by z pozoru sądzić.

Cóż więc w *Księdzu Marku* proponuje Słowacki? O czym, zanosząc się jękiem w szerepie rubasznym, śpiewa „dusza anielska” jego „starych dzieciątek” (wiemy skądinąd, że Zawisza do tej kategorii antropologicznej należy...)?

Nie wchodzić w alianse z despotami. Za nic mieć ziemskie moce zła. I oczywiście, pokładając ufność w Bogu, przeciwstawiać im się ze wszystkich sił.

U Słowackiego ma to postać deklaracji – lecz intencję postulatyczną. W perspektywie nauki, którą wyznaje poeta, zachęcający emigrację, by „na wsze strony rozrzuciła słów i czynów miecze” – nauki mającej wszak prowadzić do przemiany globu, stwierdzenie sformułowane w 1 os. l. m. w czasie przyszłym i trybie orzekającym, istotnie czytać można jako wyrażone w trybie rozkazującym i w 2. os. l. m. „Nie będziem” znaczy zatem w proponowanej niniejszym lekturze „nie bądźcie”; konfesja, *credo* staje się zatem równocześnie perswazją i manifestem. Nie ma w tym zresztą nic dziwnego, gdyż istotnie każda pieśń bojowa, a już na pewno ta, która przybiera postać hymnu walki, jest zarazem wyzwaniem i apelem.

Treścią Pieśni jest manifestacja dumy wolnych. Niepokornych (co równocześnie znaczy: „posłusznych”), niepodległych (to jest: „poddanych” – ale tylko Chrystusowi i Maryi!) i zarazem szczególnie „zniewolonych” (ale tylko przez trwanie przy wierze ojców!), którzy czują wartość swej wolności. Dumy płynącej z przekonania, że właśnie ona, wolność, jest wartością najwyższą, i kto jej służy, kto jej broni – spełniając najświętszą powinność, najlepiej służy Bogu.

Owo przedziwne dzieło, ów przejmujący śpiew-oferta jest wołaniem ducha, który siebie i swą formę ofiarowuje Bogu. Bo jest głosem istoty ludzkiej w srogiej opresji: opresji Historii – ale i swej własnej cielesności, swych myśli, swych boleści i pragnień. Bo to pieśń – w powyższym i w dosłownym znaczeniu – obłączonych, ale nie zniewolonych. Bo przepojona jest determinacją – ale nie rozpaczą. Bo jest „pełna jęku” – i jest jękiem – a nie jest płacziwa. Bo mówiąc o walce i będąc hymnem walki, jest równocześnie religijną suplikacją. Bo jest groźna – ale nie ponura, rzewna – ale nie sentymentalna. Bo jest pieśnią doskonałą w romantycznej skali ocen: ma, wywodząc się z folkloru szlacheckiego, ludowe korzenie – lecz jej autorem jest równocześnie Psalmista. Bo wreszcie – to już doprawdy szczyt romantycznej doskonałości! – w naszych czasach oderwała się od tekstu dramatu i funkcjonuje w folklorze kulturalnym, co zdaje się dobitnie świadczyć o sile apelu i atrakcyjności propozycji. To pieśń tych, których Słowacki nazywał miłośnie „starymi dzieciąt-

⁶ DW, XI, 187.

⁷ DW, VI, 30.

kami”. Do ich grona należy, jako w każdym znaczeniu sztandarowa postać, Zawisza Czarny.

Od hymnu przejdźmy teraz na powrót do prostej powieści – tj. opowieści o bohaterze, który mieni się prostym i wydaje się prosty, istotnie przecież nie będąc takim: przeciwnie – jego osoba i jego historia skupiają mnogie i ważne sensory. Stwierdzając zaraz, że tytułowa postać będzie w tych uwagach zajmować miejsce poślednie – główne zajmie bowiem osoba Laury. Pomijam więc w niniejszych uwagach tak niesłychanie istotny plan reprezentowanej w *Zawiszy* obfite i z wyjątkowym nawet jak na Słowackiego mistrzostwem mistycznej batalistyki, choć uruchomienie go dałoby niewątpliwie możliwość daleko bardziej kompletnych rozważań nad pięknem rycerskiej przeszłości w tym dramacie. Nim jednak zaczniemy przysłuchiwać się jej słowom – wspomnijmy najkrócej o wątku, od którego ten wywód się rozpoczął. O kryzysie, w którym znalazła się Europa – więc ówczesny świat – kryzysie, który doprowadził do zguby również pierwszego rycerza dawnej Polski.

Oto dramat o *Zawiszy* jest bodaj jedynym utworem Słowackiego, który – na taką skalę, skalę kontynentu – mówi o polityce; który w tej skali pokazuje jej funkcjonowanie. Rozpoznanie poety jest jednoznaczne: podstawą polityki, sprężyną, która ją napędza, jest zdrada. No właśnie: zasadniczy konflikt aksjologiczny w *Zawiszy* – w płaszczyźnie działań ludzi, nie duchów! – to konflikt między honorem a zdradą. Obserwujemy moment, w którym, jak mówi bohater tytułowy „rycerze mijają”, a swą długowieczność, czy faktycznie nieśmiertelność okazywać zaczyna „zdrada”... To zresztą jest ów wspomniany konflikt „starego” z „nowym”. Co najdobitniej widać w zderzeniu idei rycerskiej ucieleśnianej w postaci *Zawiszy* i polityki, którą reprezentuje cesarz Zygmunt Luksemburski.

Ciekawa rzecz: Słowacki, który w *Uspokojeniu* lekcewał obawy o zdradę i istotnie podrywał z nich – w *Zawiszy* zdradę właśnie wskazywał jako zasadniczy składnik polityki europejskiej. Można to skądinąd łatwo wytłumaczyć. Poeta lekcewał w poemacie sprawę zdrady narodowej – bo w nią nie wierzy. Nie przypuszcza do siebie myśli o możliwości jej, w Polsce, zaistnienia; zresztą od jałowych dysput o zdradzie stokroć ważniejszy jest jak najrychlejszy wybuch insurekcji – o czym *Uspokojenie* traktuje. Czym innym wszakże jest europejskie status quo. Doświadczenie zdrady – pojmowanej jako dyplomatyczna intryga, kłamstwo, nielojalność, niedotrzymanie słowa i grzech zaniechania – stało się jednym z najbardziej elementarnych, i zarazem najbardziej traumatycznych doświadczeń europejskich – zwłaszcza po roku 1813, kiedy wszystkie – prócz Polaków – narody, które swe dzieci oddały „Armii Europy”, zdradziły „boga wojny” – a musiało to być poprzedzone doprawdy nagłą utratą pamięci o Bayardach...

Honor okazał się wartością, którą cywilizacja europejska zatraciła, usprawiedliwiając wszelkie niegodziwości argumentem racji stanu.

I jeszcze jedna uwaga. „Średniowiecze – tę konstatację powtarzam za Marią Janion – to dla nas średniowiecze plus romantyczny mit średniowiecza”⁸. Skoro tak – stwierdzić chcę, że w mojej prywatnej mitologii rycerskich wieków średnich bodaj najważniejszym elementem jest ich logocentryzm. Piękno przeszłości, piękno dawnej rycerskiej Polski to przecież nie tylko fizyczna uroda. To także – jakkolwiek patetycznie to brzmi – piękno wartości: honoru, wierności danemu słowu. Kultura rycerska, etos rycerski – oparte były na dawaniu i dotrzymywaniu słowa, które każdorazowo miało mieć moc i świętość przysięgi.

⁸ M. Janion, *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria 3, praca zbiorowa pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1981, s. 11.

Rycerski parol – oczywiście mówię o sytuacji idealnej, czy też mitycznej – to zawsze słowo honoru.

To właśnie łączy rycerskość z poezją. Obie oparte są na słowie! Na dawaniu słowa! Na wierności słowu, odpowiedzialności za słowo i gotowości płacenia każdej ceny za własne słowo; wreszcie – to absolutny fundament mistycznej nauki Słowackiego – na całkowitym utożsamieniu słowa, które jest rękojmią, wykładnikiem potęgi i nią samą – z czynem.⁹ Co przypomniawszy, ku postaci Laury i z nią związanych „pięknościów” „dyszal mojej mowy zakieruję”, by przywołać słowa ojca bohaterki.

Trudno sobie wyobrazić lepszą egzemplifikację tego, czym w twórczości Słowackiego jest *porte-parole*, jeśli się nie weźmie pod uwagę postaci Laury z *Zawiszy Czarnego*. Stwierdzić bowiem chyba można, że Słowacki włożył w tę postać dużo więcej „siebie” niż np. Szekspir w swoją Julię. Bohaterka dramatu Słowackiego – ta, jak się ją w utworze nazywa, „gołębica dziewica”, „cud stepów”, „Afrodyta Sanu”¹⁰..., i jak tam jeszcze – jest bowiem konsekwentną głosicielką najszerszej pojętych estetycznych i historiozoficznych poglądów poety.

W *Zawiszy* to Laura jest bardzo często tą osobą, która „nosi spodnie”. (Abstrahując od drugiej postaci kobiecej, Manduły, która, jako giermek, przywdziewa nogawice w sensie absolutnie literalnym.) A już na pewno – Laura nosi sztandary. Ona jest – naturalnie w metaforycznym przede wszystkim sensie – chorążym dramatu i zaproponowanego w nim projektu ideowego i estetycznego. Lub może, by zadość uczynić względem należnym płci bohaterki i równocześnie zasadom gramatyki języka polskiego – a też, jak miemam, intencji autora – nie chorążyną *Zawiszy Czarnego* oczywiście, bo ta nazwa jest określeniem żony chorążego – lecz dramatu Słowackiego „chorążycą” – przez analogię do „anielicy”, którą wszak również jest.

Autotematyzm w *Zawiszy* łączy się prawie zawsze z osobą Laury. Tak się dzieje na przykład, gdy córka pana Sanockiego, przygotowując dom na przyjęcie *Zawiszy* – to znaczy projektując odpowiednio hieratyczną oprawę powitania świetnego gościa – deklaruje na koniec:

Bo ja chcę teraz wskrzesić czasy stare,
I te piękności białe i różane,
Co przed wiekami światu panujące
Czczono jak bóstwa ubrane w miesiące.

(DW, XII/2, 393)

Pragnienie wskrzeszenia starodawnej przeszłości, wymalowania jej w sposób skończenie doskonały – jak też implicytne przekonanie, że rzecz jest ponad wątpliwość absolutnie wykonalna – to wszak właściwości, które czytelnik Słowackiego kojarzy z licznymi jego deklaracyjnymi wypowiedziami¹¹, nie wspominając o tym, że na przykład biel i róż należą, by tak rzec, do najbardziej osobistych kolorów poety.

Oczywiście: piękno przeszłości, rycerskiej przeszłości to nie tylko średniowiecze (którego w czystej, nienaznaczonej anachronizmami postaci jest zresztą w dramacie Słowac-

⁹ „Zaprawdę – przez połowę ten, co opowiada./ Dzieli cześć z tym, co czynił”; *Dzieje Sofos i Heliona*; DW, XV, 127.

¹⁰ DWXII/2, 509-510.

¹¹ Zob. znany list do Wojciecha Stattlera, w: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, t. XIV, s. 254.

kiego, może poza sekwencjami batalistycznymi, bardzo niewiele). To także sarmacki barok, który ujawnia się przede wszystkim na poziomie języka – więc i w autoprezentacjach mentalnych walorów postaci dramatu – przede wszystkim starosty Sanockiego i tytułowego bohatera. W takim *Mindowem* język średniowiecznych bohaterów ma być, zapewne wedle wyobrażeń młodego Słowackiego, odpowiednio, by tak rzec, „gotycki”: równocześnie surowy i wzniosły. Próbuje też być po szekspirowsku drapieżny i precyzyjny zarazem – znać w nim przecież ślady pseudoklasycznej maniery. Jest wreszcie, co dziwić nie może, jeśli zważyć wiek autora i moment powstania dzieła, po romantycznemu egzaltowany. W *Zawiszy Czarnym* ta prawidłowość dotyczy języka męskich bohaterów (z wyłączeniem obcokrajowców). Dominuje sarmacka rubaszność i sensualizm, w które – to dotyczy głównie samego Zawiszy – wplatają się chwilaami surowe, kaznodziejskie tony, lub rozdzierający w swej prostocie tragizm związany z miłością, szaleństwem i poczuciem własnej rychłej śmierci i upadku ojczyzny. Wszystko zaś naturalnie podporządkowane „brylantowej imagi-nacji”, którą Słowacki skromnie łączył z Calderonem, lecz sam, właśnie w barokowo-sarmackiej wersji kultywował i prezentował ze znanym mistrzostwem.

I tak stwierdzić trzeba, iż wprost nie sposób oprzeć się wrażeniu, że na przykład można by – ze względu na stylistykę, na przebiegi fraz – bez szkody przedstawiać niektóre fragmenty *Snu srebrnego Salomei* i *Zawiszy Czarnego*.

A ty piórka swego dostań,
Albowiem jestem w potrzebie,
Wyjeżdżając stąd o świcie,
Jakich dla tej panny wierszyków –
Zawsze kwiatków potrzeba kobięcie...
Przemieniłyby ludzi w słowików,
[...]
Bo ty, jak mówią, poeta –
Umiesz z pereł wiersz ładny ułożyć;
A pamiętaj, że to ładna kobieta,
Śmiercią ją nie trzeba trwożyć
Posyłając jaki chorał,
Gdzie śmierć służy za podpis i morał.

[472]

To słowa Zawiszy – lecz uważny czytelnik przyzna, że mogłyby z powodzeniem wyjść przecież z ust Regimentarza czy Gruszczyńskiego¹².

W *Zawiszy* słyhać zresztą głosy innych sarmackich bohaterów Słowackiego. W liście, który Sanocki pisze do córki – chodzi o list z tzw. kontynuacji redakcji C (XII/2, 392) – porzmiewają choćby tony błazeńskich językowych konceptów, znanych z *Kraka* i *Horsztyńskiego*. Lecz tenże list, w znacznie zmienionej i rozszerzonej wersji, którą przynosi redakcja D, będzie już brzmiał inaczej.

¹² Zwraca na to uwagę J. Kleiner, pisząc: „Stary Sanocki bliski miał być Gruszczyńskiemu w charakterze typowego szlachcica Polski dawnej; toteż obaj poznać się dają metodą jednakową – listem charakterystycznym.” Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, *Poeta mistyk*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 179-180.

Pan Cessarz... to sztuka kręta...
 Jak widzę, że w lisiej szubie...
 Im więcej go znam... tem mniej lubię,
 Bo mię stary [?] ten jegomość...
 Ilekroć wejść w znajomość
 Z jego przeniemiecką mością...
 Podkupił mię jednak trochę,
 Chwaląc z wielką serdecznością
 Namiot przez moją dziewochę
 Haftowany... i makatę,
 Co wisi nad moim tapczanem...
 Nawet choć to z jego stanem
 Niezgodne... szlachecką chatę
 (Bo namiot to chata szlachecka),
 Haftowaną ręką dziecka,
 Obdzierać... z anielskich osób
 I tęcz... robionych jedwabnie...
 Jednak Cessarz znalazł sposób
 Przymówić się bardzo zgrabnie,
 Jak gdyby sam spał na guni
 Do robót mojej Lawruni,
 Mówiąc, że będą użyte
 Przeciw Turkom na sztandary; [...]

(XII/2, 456)

To przecież – co do niuansów! łącznie z miarą wierszową! – styl i tenor epistoły, którą w pierwszym akcie *Snu srebrnego* ojciec Salusi śle do Regimentarza. Kwitując zatem jedynie stylistyczne tożsamości między dramatami, których czas akcji dzieli dwa i pół wieku, skupmy się teraz na rekwizycie, który jest przedmiotem przywołanego listu Sanockiego do Laury, a w niniejszych uwagach stanowi punkt centralny.

Rekwizyt ów, makatka „z anielskich osób i tęcz zrobiona jedwabnie”, która ma być awansowana do rangi wojskowego sztandaru, jest bodaj najpoważniejszym i najważniejszym dowodem na obecność autotematycznych i autobiograficznych wątków w dramacie i ich, sygnalizowany wcześniej, ścisły związek z postacią „Afrodyty Sanu”. Makatka – poświęcił jej Jarosław Marek Rymkiewicz fascynujące hasło w swej *Encyklopedii Słowackiego*¹³; z ustaleń badacza wynika zresztą, że te ważne, miłe sercu Słowackiego i w zdumiewający sposób inspirujące jego myśl i imaginację makatki były dwie – makatka zatem jest w ideowej i estetycznej przestrzeni *Zawiszy Czarnego* wykładnikiem potęgi zdeponowanej w sztuce. „[...] a cóż byłaby poezja, gdyby się z niej nie można najprawdziwszej siły działającej w świecie, a objawiającej się w ciałach, historycznie wyprowadzić” – pytał z oczywistą intencją retoryczną autor *Króla-Ducha* w znanej notatce¹⁴, wyrażając *implicite* niewzruszone przekonanie. Egzegeza własnego dzieła, którą w dramacie przeprowadza Laura, jest czytelnym potwierdzeniem owego przekonania.

¹³J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 274-279.

¹⁴[Plany dzieła o filozofii]; cyt. za: DW XV, 437.

Bo mię to bawi... że owe makaty,
 Tu smętną moją wyszywane ręką,
 Do których tyle dziewczek brałam z chaty,
 I od wieczornic wzięte i od tańców
 Sadzałam u kanw – przy świetle kagańców,
 Że teraz owe... jedwabie błyszczące
 W zorzach różanych... gdzieś na wiatrach grają
 I gaszą ... Turków srebrne półmiesiące,
 I tak na wietrze jak harfy śpiewają,
 I tak o Polszcze jak anioły szepcą,
 I tak po trupach jak Polaki depcą.
 Ach, najpiękniejsze myślami wybiorę,
 O walkach marząc... i myślą zobaczę
 Świętego Jana, co na tęczach gore,
 Najświętszą Pannę, co w turkusach płacze,
 Albo Chrystusa... w oliwnych drzewinach,
 Który spotniawszy – cały jest w rubinach.
 Bom ja użyła kosztownych kamieni
 Najcudowniejszych barw dla mego ducha
 I duch mój poszedł na skrzydłach płomieni,
 I dziś rycerstwo mych rozkazów słucha,
 Bo jam jest Polską – minionych stolec
 A gdzie ja idę – wszystko za mną leci...

(DW, XII/2, 456-7)

Laura w swych olśniewających wynurzeniach – to doprawdy jedno z najświetniejszych strof, które wyszły spod pióra Słowackiego – zresztą w całej polskiej poezji trudno znaleźć wiersze podobnej urody – wyklada istotę natchnionej sztuki. Tkaniny, będące dziełem jej ducha i rąk, wyszywane, wedle jej słów, „smętną ręką” – co zapewne wskazuje na nastrój, który towarzyszył pannie w czasie pracy, lecz może być również informacją o charakterze i zawartości makat, o ich, by tak rzec, „liryczności” – owe więc tkaniny mają niezwykłą moc. Ich religijna treść, ich uroda, substancjalne i formalne piękno stowarzyszone zostały z funkcją wojskowego, kawaleryjskiego proporca¹⁵. Istotą sztandaru jest świętość i symboliczne, lecz i realne przywództwo. Wspaniałą jest ten obraz ekspansywnego ruchu zwycięskich, chrześcijańskich rycerskich znaków, „gaszących Turków srebrne półmiesiące”; godzi się nawiasem przypomnieć, iż mamy wszak do czynienia z projektem wojny religijnej – zatem, według skądinąd cokolwiek kontrowersyjnej opinii Novalisa, z najwspanialszą postacią militarnych zmagania. Niemiecki romantyk, apologetyzując wojny w sposób nawet jak na dziewiętnastowieczne standardy niespotykany, nazywał je „prawdziwymi poematami”, a „prawdziwych bohaterów”, aktorów walk, uznawał za „odbicia poetów”. Przypomnijmy na koniec, iż Novalisowski Henryk Offerdingen twierdził, że w istocie wszelkie militarne konflikty są animowane przez ducha romantycznego, „a oba wojska wrogie mają poezji sztandary”¹⁶. Nie trzeba dodawać, że Słowacki – sam czołowy „milita-

¹⁵ Tego określenia jako synonimu używam za Glogerem. Zob. Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska ilustrowana*, ze wstępem J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1985, t. IV, s. 4.

¹⁶ Cyt. za: Novalis, *Henryk Offerdingen*, przeł. Fr. Mirandola, Warszawa 1914, s. 144.

rysta” i batalista polskiej poezji romantycznej w – licznych miejscach, a tu ustami Laury – potwierdzał te przekonania.

Skoro zatem – jeśli wierzyć Novalisowi – każdy sztandar wojskowy jest sztandarem poezji, jeśli jest nim choćby w części – z tym większą uwagą wróćmy do rękodzieł córki starosty Sanockiego. Oto więc przy okazji [podczas] swej melancholicznej zadumy nad znaczeniem i losami wykonanych przez siebie makat napomyka Laura o tym, jak w przygotowywaniu pysznych tkanin uczestniczą – w rolach „podwykonawczyń” – wiejskie, wezwane do zamku dziewczęta; ta informacja przypomina – to zresztą w twórczości Słowackiego nie jedyna o tym wzmianka; podobne w duchu informacje znajdzie czytelnik na przykład w *Agezylauszu*¹⁷ – że nie literalnie feudalne, lecz faktycznie patriarchalne miały być w stosunki w marzonej przez Słowackiego idealnej, mitycznej dawnej Polsce. Lecz istotniejsze od antecedenencji stworzonych przez Laurę makat-sztandarów są ich – przez autorkę „zobaczone myślą” – zachowania, wyglądy, znaczenia.

Zasadniczą rolę w konstrukcji ewokowanego przez pannę obrazu odgrywają czasowniki. Tak więc w jej wizji rycerskie proporce „grają” na wiatrach, „g a s z ą” nieprzyjacielskie znaki, „ś p i e w a j ą” jak harfy, „s z e p c ą” o desygnacie, o cudownym, skrzydlatym zjawisku, którego są emblematem – o Polsce” – wreszcie zwyczajem zwycięskich Polaków „d e p c ą” po ciałach pokonanych wrogów.

Jedną zasadniczą właściwość narzuca się natychmiast. Oto sztandar – „straszliwa rzecz – wzniosła i straszliwa”, by przywołać opinię jednego z bohaterów Johna Galsworthy’ego¹⁸ – jest w marzeniu Laury bytem całkowicie antropomorficznym. Szczególnie interesujące wydają się z pozoru banalne, aż nadto oczywiste określenia zachowania szmatu płótna, którego łopot na wietrze zidentyfikowany zostaje jako granie i śpiew harfy. Rzecz jest przecież interesująca pod jednym przynajmniej względem – bowiem na przestrzeni dramatu podobne właściwości – zdolność bycia szczególną harfą eolską – ujawnia ustawicznie jego tytułowy bohater¹⁹. Co może prowadzić do wniosku, że tożsamość środków ekspresji pociąga za sobą semantyczną i – w jakimś porządku funkcjonalną – tożsa-

¹⁷ Na temat zbieżności wizji sarmackiego domu w *Zawiszy Czarnym* i w *Agezylauszu* zob. A. Kotliński, *Mistrz czerwonego rymu*. Słowacki, Warszawa 2000, s. 92.

¹⁸ John Galsworthy, *Soames i sztandar (1914–1918)*, w: tegoż, *Na giełdzie Forsythe’ów*, przeł. T. Jakubowicz, Warszawa 1988, s. 175.

¹⁹ Tak na przykład ową cechę bohatera opisuje jego giermek:

Przysłuchiwałem się panu
 Jak harfie... którą wiatr trąca...
 Bo często jego kolczuga
 Na wschodzącą twarz miesiąca
 Grzmi... a gdy zaszumią drzewa,
 Często coś tarcza odspiewa
 I często... wiatrom ponuro
 Szepce coś na hełmie pióro
 Także choć ten rycerz niemy
 W myśli – albo w sen zapada,
 Dla mnie jego zbroja gada
 [...]

mość rycerza – tego, konkretnego, *Zawiszy* – oraz sztandaru-symbolu, „wykładnika potęgi”²⁰.

Kiedy w VIII pieśni *Beniowskiego* Słowacki zachwycił się zdobiącymi sklepienie Sykstyńskimi freskami, swe olśnienie „sufitami”, co są „z myśli i nieba”, argumentował w jeden zasadniczy sposób. Oto czystej postaci teofania. To i k o n a w znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje religia. Dzieło Michała Anioła „o Jehowie będąc – jest Jehową, \ Iskierką Jego treści dotykającą, \ Ludzkim filarem wspartą – i widzialną...”²¹.

Nie wspominam przecież o tym urzekającym fragmencie poematu bez przyczyny. Nie można bowiem oprzeć się wrażeniu, gdy wsłuchać się w pełne uniesienia słowa Laury, że jej egzegeza własnych dzieł jest z takiegoż ducha i litery. To też teo- i hierofania – lecz inny jest jej przedmiot – a i cel objawienia jednoznacznie, by nie rzecz pragmatycznie, zostaje wskazany.

Obiektem objawienia i adoracji – obok Chrystusa, Maryi i świętego Jana – okazuje się Polska. Polska „d a w n y c h stolecu”. Już to określenie pokazuje, że egzegeza nie jest faktycznie przeprowadzana z perspektywy XV wieku, że dokonuje jej osoba, dla której średniowiecze i epoka sarmacka to odległa przeszłość. To, sądzić trzeba, jedno z ważniejszych potwierżeń konstatacji, że choć Słowacki – dość obszernie pisze zresztą o tym Kleiner²² – sportretował siebie pod postacią tytułowego bohatera dramatu, to przecież własnym głosem każe przemawiać przede wszystkim wybrance serca pieczętującego się Sulimą rycerza; to Laura, jak o tym była mowa na początku niniejszych uwag, jest głosicielką *sensu largo* estetycznych i historiozoficznych poglądów twórcy *Zawiszy Czarnego*. Pisze Stanisław Brzozowski:

Jeśli był poeta rozkochany w świetności i połyskliwości polskiej przeszłości, jeżeli był poeta dla którego przeszłość ta przybierała formę jakiegoś promiennego, tęczowego cudu, to był nim Słowacki. Cała praca duchowa Słowackiego, cała walka duszy i myśli wyrażona w *Królu-Duchu*, w *Geniezie z Duchu*, w *Liście do księcia Adama Czartoryskiego* miała na celu dopatrzeć się głębokiej prawdy dziejów naszych, prawdy ducha polskiego – konstatuje krytyk – i dalej stwierdza: Słowacki usiłuje uzasadnić piękno, usiłuje dowieść, że jest życiem, usiłuje odnaleźć treść duchową kryjącą się poza nim i przebłyskującą przez nie.²³

Jeśli czytelnik tych ostatnich słów, jeśli czytelnik słów Laury zechce powiedzieć: „amen” – przypomnijmy, że aklamacja ta obok życzenia wyraża również stwierdzenie: „t o p r a d a” – winien owo drugie znaczenie aklamacji, przynajmniej w moim przekonaniu, najmocniej zaakcentować. Słowacki nie poprzestał na usiłowaniach. Kiedy w *Zawiszy Czarnym* mówił: „jam jest Polską minionych stolecu” – stwierdzał fakt.

²⁰ Zresztą nie jest to w żadnym razie jedyny, ani nawet nie najważniejszy owej tożsamości dowód; wspomnijmy słowa rycerza:

[...] We mnie bowiem jest ojczyzna –
Bo we mnie wszystkie są dla niej miłości,
Jak gwiazdy w taki uwiązany snopek,
Że razem król ja ojczyzny – i chłopek.

(DW, XII/2, 469)

²¹ DW, XI, 90.

²² J. Kleiner, dz. cyt., s. 165-190; 230-241, *passim*.

²³ St. Brzozowski, *Henryk Sienkiewicz*, cyt. za: St. Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka literacka*, oprac. i wstępem opatrzył J. Z. Jakubowski, Warszawa 1971, s. 79.



A. Oleszczyński, grafika z wizerunkiem Juliusza Słowackiego

Algis Kalėda
(Wilno, Litwa)

SŁOWACKI NA LITWIE: BLISKI, TAJEMNICZY I... NIEODKRYTY

Pieśń Legionu Litewskiego jest na Litwie bodajże najbardziej znanym utworem Juliusza Słowackiego. Cieszy to, że nową interpretację translatorską tego wiersza niedawno, w roku 2013, przedstawił wybitny współczesny poeta Vladas Braziūnas, niemal adekwatnie odtwarzając sugestywność tekstu:

„Lietuva gyva! Gyvuosim! / Saulė spindi josios šlovę, / Plaka tiek širdžių dėl josios, / Tiek širdžių jau plakti liovės. / Būti kaip uolai! būti kaip uolai, / Kęst, kai pelėšiais pančiai apeina. / Kerštą už jas tarsi auką aukojom, / Plieną ir laisvą mintį, ir dainą. / Priešai pabūgo, / Gaudimai aisūs / Žemaičių dūdų, / Jėzus Marija! marš pirmyn! už laisvę!” (Litwa żyje! Litwa żyje! / Słońce dla niej błyszczy chwałą, / Tyle serc dla Litwy bije, / Tyle serc już bić przestało. / Trzeba być głazem! trzeba być głazem, / Cierpieć te więzy rdzawione pleśnią, / Myśmy się za nie mścili żelazem, / I wolną myślą, i wolną pieśnią. / Zadrżały wrogi, / Pieśń to ponura / Te żmudzkie rogi. / Jezus Maryja! naprzód! hop, hop, urra!)

Lecz od razu trzeba zastrzec się, że tego rodzaju przykładów jest, niestety, mało, a współczesny miłośnik twórczości wielkiego poety, dawnego mieszkańca Wilna, studenta Uniwersytetu Wileńskiego, może poznać tylko fragmentarycznie i raczej na podstawie tłumaczeń powstałych przed dziesięcioleciaми. Toteż recepcję twórczości autora *Kordiana* na Litwie zapewne można porównać z próbami odkrywania olbrzymiej zaczarowanej wyspy. Dla zdecydowanej większości litewskich odbiorców jest ona na wpół zatopiona, pogrążona w ciemnych wodach niewiedzy, a nad powierzchnią wystają tylko kształty niektórych jej zameczysk i wieży, których odbicia utrwalone są w tłumaczeniach.

Natomiast te wszystkie ogromne, przepiękne, mroczne i tajemnicze pałace są w dalszym ciągu nieujawnione i mało rozpoznawalne, zaś jawne znaki stosunków Juliusza Słowackiego z tym krajem funkcjonują, niestety, raczej tylko, jako atrakcje turystyczne i krajoznawcze¹. Ale o tych ukrytych tajemnych podkładach skądinąd przecież wiemy, jak również zdajemy sobie sprawę, że te, na Litwie jeszcze nieznanne, przestworza koniecznie trzeba odkryć. Tym bardziej, że na stosunkowo długiej drodze bliższego poznania geniuszu Słowackiego spotykamy niemało wartościowych, niemal adekwatnych tłumaczeń, jak również interesujące interpretacje przedstawiciele kilku generacji litewskich twórców, zafascynowanych nadzwyczajną sugestywnością jego wizji literackich.

Droga ta rozpoczęła się wraz z kształtowaniem i rozwojem nowoczesnej literatury litewskiej w drugiej połowie XIX wieku, które przebiegało w nadzwyczaj ciężkich warun-

¹ Do nich należą przede wszystkim dziedzińce i gmach Uniwersytetu Wileńskiego, popiersie na podwórzu przy ul. Zamkowej (Pilies) 22, Jaszuny, szkoła im. Słowackiego w Mickunach, cmentarz na Rossie...

kach (po powstaniu styczniowym władze carskie zakazały używania litewskiego druku). Wielu wybitniejszych pisarzy doskonale znało język polski i za swych literackich patronów uważało pisarzy polskich, zwłaszcza tych, którzy byli w jakimś stopniu powiązani z Litwą, także i Słowackiego. Z drugiej strony, dla młodej litewskiej inteligencji był on na pewno mniej znany i bliski niż, powiedzmy, Adam Mickiewicz, Józef Ignacy Kraszewski czy nawet Władysław Syrokomla². Właśnie ich, a nie Słowackiego, często zaliczano do ścisłego kręgu krzewicieli litewskiego patriotyzmu, a nawet do *swoich* patriarchów ruchu odrodzenia narodowego. O tej bliskości świadczą nie tylko liczne tłumaczenia, przeróbki, naśladowania oraz interpretacje, ale także próby *przyswajania* litewskości nawet ich nazwisk. Tak, na przykład, czasem pisano *nasz Mickus, Kraszys, Kondrataitis*, natomiast nazwiska Słowackiego nie próbowano zlituanizować. Powody takiej selektywnej recepcji są oczywiście: w procesie kształtowania nowoczesnej świadomości litewskiej zapotrzebowanie społeczne było przede wszystkim skierowane na utwory, które w sposób bezpośredni oddziałują na emocje odbiorców i najbardziej przyczyniają się do wzrostu i umocnienia dumy narodowej.

Z drugiej strony, Słowacki fascynował niejednego litewskiego twórcę. Jego inspiracje, idee niejednokrotnie próbowano rozpoznać, spenetrować i w rozmaitych formach transponować na grunt litewskiej sztuki. Wielkim wielbicielem twórczości polskiego romantyka, zwłaszcza jego metafizycznych idei, był Juozapas Albinas Herbacziauskas (Józef Albin Herbaczewski), gorliwy adept idei Młodej Polski, uczestnik przedstawień w kabarecie „Zielony Balonik”. W artykule *Gdzie nasz Duch narodowy?* (napisanym w Krakowie w 1907 roku) namiętnie przekonywał o konieczności stworzenia litewskiej „narodowej Legendy-idei”, ponieważ „Legenda narodowa jest to ognisty miecz w rękę Króla-Ducha, którym on kruszy żelazne bramy i otwiera drogę do wieczności”³.

Należy dodać, że badacze znajdują niemało paraleli między Słowackim a nowatorskimi tendencjami sztuki litewskiej na początku XX wieku. Tak w swej imponującej książce *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski* Radosław Okulicz-Kozaryn pisze: „Inspirowany Słowackim, nastawiony kontemplacyjnie, nastrojony symbolistycznie Čiurlionis poszukiwał harmonijnego wszechświata, w którym ideał Litwy odnajdowałby swoje poczesne miejsce. W środku obrazu *Rex*, wyobrażającego przeciwieście całe uniwersum, został rozniecony płomień Znicza. Dobrze jednak pamiętać, że znicz ten, zapowiadający nowy świat, świecił blaskiem pożytecznym w godzinie cudu od wieczornej zorzy”⁴.

Ale chyba zupełnie zrozumiałe, że spośród utworów Słowackiego litewskiemu audytorium najbardziej imponowały te dzieła, w których w jakiegokolwiek formie ujmowano tematy i motywy związane z chlubną historią rodzimego kraju⁵. Toteż nieprzypadkowo tak dużo uwagi poświęcono dramatowi *Mindowe, król litewski*. Fragmenty utworu tłumaczył Tomas Astramskas (opublikowano je w 1899 roku), zaś całość przełożył sam Vincas Kudirka, twórca litewskiego hymnu narodowego (w 1900 roku). Do historii teatru litewskiego we-

² Nader różne myśli nasuwa, na przykład, fakt, że hasło *Słowacki* nie figuruje w obszernej akademickiej *Encyklopedii Literatury Litewskiej* (2001), chociaż zamieszczono tu omówienia twórczości i związków z Litwą, na przykład, Mickiewicza, Kraszewskiego, Syrokomli.

³ Juozapas Albinas Herbačiauskas, *Erškėčių vainikas*, Vilnius 1992, s. 51.

⁴ R. Okulicz-Kozaryn, *Litwin wśród spadkobierców Króla-Ducha. Twórczość Čiurlionisa wobec Młodej Polski*, Poznań 2007, s. 102.

⁵ Taka hierarchia wartości właściwie pozostaje nadal: w reprezentacyjnej książce „*Litwo, nasza matko miła...*” *Antologia literatury o Litwie* (Vilnius, 1996) zostały zamieszone utwory Słowackiego – *Hymn, Pieśń Legionu Litewskiego* oraz fragmenty dramatu *Mindowe*.

szły stosunkowo liczne sceniczne adaptacje tej sztuki (dramat wystawiano w USA, Petersburgu, Wilnie w latach 1901, 1904, 1905, 1908, 1912...). Natomiast samo tłumaczenie jest uważane za jedno z najlepszych w całej historii litewskiej translatoryki. Istotnie, Kudirce (on tłumaczył też *Dziady* Mickiewicza) udało się dosyć trafnie przekazać bodajże najważniejsze składniki semantyczne oryginału – ponurą atmosferę średniowiecznego zamku, emocjonalne monologi bohaterów oraz ich cechy indywidualne. Lecz należy powiedzieć, że tłumacz nieco upraszcza stylistyczną tkankę utworu, korzysta ze słownictwa (przede wszystkim epitetów, obrazowych czasowników), które dzisiaj brzmią anachronicznie lub naiwnie.

Na analogiczną ocenę zasługują przekłady Petrasa Vaičiūnasa; *Lilla Weneda* (1923), a także *Balladyna* (1929) w jego interpretacji czasami przypominają stylizacje litewskiego folkloru, zresztą tak, jak i *Anhelli* w tłumaczeniu Motiejusa Gustaitisa (1923). Wydaje się, że tego typu próby przybliżenia audytorium litewskiemu twórczości dramatycznej Słowackiego uzależnione były od całego kontekstu litewskiej literatury, od popularnych w owym czasie form wyrazu i konwencji artystycznych. Wystarczy chyba powiedzieć, że oryginalną twórczość litewskich dramatopisarzy w owym czasie cechował przeważnie dyskurs poetycki, połączony z liryzmem, a nawet z pewną uczuciowością, właściwą dla folkloru. Takie sposoby kształtowania struktury semantycznej, gdzie na pierwszym planie na ogół występują emocjonalne monologi postaci, są charakterystyczne dla sztuk samego Vaičiūnasa⁶, a także Kazysa Binkisa, Balysa Sruogi czy Liudasa Giry. Podobne modele wypowiedzi w swych dramach stosował wybitny ówczesny pisarz Vincas Krėvė, na przykład we wzorowanym na utworze Słowackiego dramacie *Šmierć Mendoga* (1935).

Należy zaznaczyć, że to on jako profesor Uniwersytetu Kowieńskiego odczytał cykl wykładów, poświęconych twórczości romantyków polskich, w tym także Słowackiego. Polskiego romantyka wysoko cenili niemal wszyscy klasycy literatury litewskiej, między innymi Maironis, jeden z największych poetów litewskich (*nota bene*: w 2012 roku obchodziliśmy jego 150. rocznicę urodzin...). Jego zdaniem, „lekkością rymowania i pięknnością stylu żaden z polskich poetów Słowackiemu nie dorównuje”. Wśród najlepszych jego utworów w swej *Krótkiej historii literatury powszechnej* (1926) Maironis wymienia poematy *Ojciec zadumionych* (jest to „nadzwyczajne dzieło ze względu na głębię uczuć oraz ekspresję”), *Žmija*, *Jan Bielecki*, zaś bardzo wysoko ocenia przede wszystkim *Bieniowskiego*⁷.

Jak słusznie zauważa Kostas Doveika w swojej publikacji (jednej z niewielu, omawiającej związek poety z literaturą litewską), przekłady poezji Słowackiego miały „najczęściej przypadkowy”, okazjonalny, charakter⁸. Tak więc w 150. rocznicę urodzin wielkiego pisarza polskiego wydano jak dotąd najobszerniejszy tom jego wybranych utworów pod tytułem *Poezija* (1959), w periodykach ukazało się niemało publikacji o jego życiu i twórczości. Na szczególną uwagę zasługuje publikacja Albinasa Žukauskasa *Motywy litewskie w twórczości J. Słowackiego*⁹, gdzie podsumowano wielopoziomowe aspekty związków poety z *litewkością*, pojmowaną, rzecz jasna, zgodnie z romantycznymi interpretacjami. Ich odbicia są przecież bardzo wyraźne nie tylko w *Mindowem*, ale też w *Horsztyńskim*,

⁶ Słowacki bardzo imponował Vaičiūnasowi, o jego twórczości dyskutował często z kolegami; jako ciekawostkę można też podać fakt, że w trudnych czasach stalinizmu, jak wspominają współcześni, lubił po polsku powtarzać *Smutno mi Bože...* (Zob. Reda Pabarčienė, *Petro Vaičiūno pasaulis*, Vilnius 1996, s. 222.)

⁷ Maironis Raštai, t. III, Vilnius, 1992, s. 416.

⁸ K. Doveika, *Julijaus Slovackio ryšiai su Lietuva* – w: *Literatūra ir kalba*, t. 5, Vilnius 1961, s. 390.

⁹ A. Žukauskas, *Lietuviški motyvai J. Slovackio kūryboje* – „Pergalė” 1959, nr 6, s. 85-91.

w powieści poetyckiej *Hugo, Pieśni Legionu Litewskiego* i w innych utworach. Autor w sposób lakoniczny omawia ówczesny kontekst literacki, jak też znaczenie Słowackiego dla kultury litewskiej.

Žukauskas doskonale znał polskiej literaturę i kulturę (w latach międzywojennych studiował w Warszawie dziennikarstwo), prócz tego artykułu również opracował wspomniany tom *Poezji* oraz dokonał wielu tu zamieszczonych przekładów. Jego tłumaczenia wyróżniają się wysokim profesjonalizmem i umiejętnością przekazania tonacji emocjonalnych oryginału. Sam będąc utalentowanym poetą, Žukauskas potrafił odtworzyć zarówno skomplikowany tok wersyfikacyjny Słowackiego, jak też nastroje i przeżycia podmiotu poetyckiego. Można to stwierdzić na podstawie tłumaczeń takich wierszy, jak *Na szczycie piramid (Piramidžių viršūnėje)*, *Paryż (Paryžius)*, *Na sprowadzenie prochów Napoleona (Parvežus Napoleono palaikus)*, *Uspokojenie (Nusiraminiimas)*, *Do Ludwika Bobrówny (Liudvikai Bobruvnai)*, a zwłaszcza znakomitego wiersza *Grób Agamemnona (Agamemnono kapas)*. Tłumacz adekwatnie rozpoznaje w utworze brzmiące sarkastyczne nuty i echa rozczarowań podmiotu lirycznego, operuje sugestywnymi epitetami, rekonstruuje pola semantyczne i konotacje figur retorycznych oraz metaforyki:

„Blizgučiais, o Lenkija, susivilioji, / Tautoms buvai vietoj papūgos ar povės, / Dabar jų tarnaitė esi nuolankioji; / Žinau, kad širdin, nukamuoton vergovės, / Šie žodžiai nekris, nes sukaustys juos šaltis / Tavošios širdies, nes ir aš prasikaltęs” („Polsko! lecz ciebie błyskotkami ludzą; / Pawiem narodów byłaś i papuga”).

Jedną z najważniejszych zasług Žukauskasa dla litewskiej translatoryki jest przekład znakomitego poematu *Ojciec zadżumionych (Maru apkrėstųjų tėvas)*. Aby adekwatnie na język litewski przełożyć ten wizyjnością i głębokimi refleksjami przesiąknięty utwór, tłumacz korzysta z różnych zasobów ojczystego języka (z tropów, stałych epitetów, deminutywów, archaizmów, neologizmów itp.), stosuje przerzutnie, inwersje, inne środki składniowe. Toteż czytelnik nieznaący polskiego ma możliwość rozpoznania kunsztowności i misternego układu tkanki słownej Słowackiego, umiejętnego połączenia pierwiastków epickich i lirycznych:

„Jau triskart pasikeitė mėnuo auksinis, / Kai smėlyje ištemptos šios palapinės. / Žmona mažutėlį vaikutį maitino, / Be jo, tris dukras ir tris sūnus turėjom; / O šiandien palaidota mano šeimyna / Gausioji. [...] Ir vandenį dukros ąsočiais nešiojo, / Ir ugnį kūreno berniukai, ir ruošė / Jų motina valgi, priglaudus mažitį. / O šiandien anakur jų antkapis švyti / Prieš saulę, apžvelgdamas stepę didžiulę. / Visi jie po kupolu šeicho sugulę, / Koks skausmas! Grįžtu vienų vienas, pasenęs, / Nuo tol, kai stačiau lapines, pragyvenęs / Tuos tris kartus amžių. [...] Kančia! Apie tokią juk nieks neišmano, / Kur manąją širdį šiandieną kankina!” („Trzy razy księżyc odmienił się złoty, / Jak na tym piasku rozbiłem namioty. / Maleńkie dziecko karmiła mi żona, / Prócz tego dziecka, trzech synów, trzy córki, / Cała rodzina, dzisiaj pogrzebiona”).

Žukauskas po mistrzowsku odtwarza przedstawione w oryginale egzotyczne pejzaże i samą atmosferę emocjonalną, przepelnioną bólem i rozpaczą nieszczęsnego ojca: „Stebėjai, kaip saulė prabėgo žydrynę? / Kas rytas ji teka toliajam palmyne, / Kas vakaras leidžias už pustomo smėlio, / Padangė tyra, nematyt debesėlio... / Tuomet kažkodėl man ūmai pasirodė, / Kad saulės šviesios spinduliai nevienodi. / Ne tie vakarykščiai – auksiniai ir gražūs, / O tarsi į kraupų vaiduoklį panašūs. / Padangė, žiūrėjusi į pašarvotą / Šeimyną, į mirtį manų jų vaikelių, / Atrodė šiurkšti, nejauki ir migota”¹⁰. („Widzisz te słońce w niebie lazurowém?)

¹⁰ Wszystkie cytaty przekładów z wydania: J[uliuszas] Slovackis, *Poezija*, Vilnius 1959.

/ Zawsze tam wschodzi za lasem palmowym, / Zawsze zachodzi za tą piasku górą; / Zawsze te niebo nie splamione chmurą?")

Ten tom utworów Słowackiego, wydany w owym jubileuszowym 1959 roku, pozostaje podsumowaniem dorobku głównie starszego pokolenia litewskich tłumaczy. Ale obok uznanych poetów Žukauskasa, Eugenijusa Matuzevičiausa, Antanasa Miškinisa widzimy tu także młodego twórcę Vytautasa Bložę, głośnego późniejszego awangardzistę, odnowiciela poetyki litewskiej. Tłumaczył *Godzinę myśli*, utwór o niezwykłym napięciu emocjonalnym oraz intelektualnym. To arcydzieło refleksyjnej romantyczności poeta litewski interpretuje przy pomocy modernistycznego dyskursu, transponuje jego semantykę zgodnie ze swoją indywidualną manierą twórczą:

„Šiurpus dejavimas, apsimestinis juokas – / Tai šio pasaulio himnas. Jo niūri gaida / Dangaus harmoniją suardo visada, / Lyg nedarni styga. Argi galėtū juo kas / Žavėtis? Niekada. Bet prakeiktoji žemė / Tą himną pavertė žmonijos lopšine”. („Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy / Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny, / Zbłąkanymi głosami wiecznie wniebowstępnym, / Wpada między grające przed Jehową sfery // Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia ta przeklęta, / Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze.”)

Kunszt poetycki polskiego romantyka imponował i imponuje wielu litewskim twórcom i czytelnikom. Ale trzeba skonstatować, że ta tajemnicza, piękna wyspa, jest jeszcze stosunkowo mało odkryta i poznana. Jak się wydaje, właśnie trajektoria tłumaczeń, opartych na nowoczesnych środkach przekazu artystycznego, jest najbardziej obiecującą drogą odnowy recepcji Słowackiego na Litwie.



Dawny Krzemieniec Podolski, miejsce urodzenia Juliusza Słowackiego

Anna Janicka
(Białystok)

SŁOWACKI W SPORACH MŁODYCH POZYTYWISTÓW WARSZAWSKICH

„Co się przebacza Słowackiemu,
to nie ma być przykładem u innych.”

Julian Ochorowicz¹

„Zjawcie się w formie **uczciwej ironii**,
tak często skutecznie działającej
w potrzebie wypowiedzenia prawdy,
ból lub oburzenia”.

X²

Próby i poszukiwania albo „zabijanie poetów”?

Pytając o model poezji kształtowany na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w buńczucznych początkach wykuwania ideowej tożsamości przez młodych pozytywistów warszawskich, jak też o miejsce Juliusza Słowackiego w tym krajobrazie poezji po klęsce, trzeba zmierzyć się z kilkoma aż stereotypami. Przynajmniej trzema. Dwa z nich na dobre osadziły się w tradycji historycznoliterackiej, trzeci zaś – najświeższej daty – zrodził się jako polemiczne dopowiedzenie (choć brzmi to zgoła oksymoronicznie) jednego z nich.

Zacznijmy od opinii, która pobrzmiwa w refleksji badawczej od lat już wielu i przydaje literaturze postyczeniowej stempel „czasów niepoetyckich”. Rzadko już stanowi ona punkt dojścia w badaniach nad poezją drugiej połowy XIX wieku, często jednak ciągle jeszcze stanowi punkt wyjścia, mniej lub bardziej korygowany – to na szczęście – przez poszczególnych autorów. Określenie to wyrażnia zresztą nie tyle skromną ilość poetów miary wielkiej i średniej w czasie postyczeniowym, ile organiczną niejako i silnie ideologicznie

¹J. Ochorowicz, *O twórczości poetyckiej ze stanowiska psychologii dwa odczyty publiczne*, Lwów 1877, s. 18.

²X.[A. Michaux?], *List z ulicy X. VI*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 18, s. 140. Jan Tomkowski, powołując się na jedną z części tego cyklicznego studium, omyłkowo podaje „h” jako pseudonim autora, podaje też tytuł cyklu jako tytuł jednego i jedyne artykułu (tymczasem w roczniku pierwszym „Przeglądu Tygodniowego” tytuł *List z ulicy X.*, podpisany przez „X.” pojawia się aż sześciokrotnie – w numerach 6, 7, 8, 9, 11 i 18. Z innymi tezami Autora przyjdzie mi jeszcze dyskutować, choć polemika z poszczególnymi jego sądami nie wyklucza opinii najważniejszej, że przypomnienie nazwisk, biografii, doświadczeń i twórczości „dekadentów południa wieku” (określenie Mariana Płacheckiego) jest w książce Tomkowskiego nie do przecenienia. Zob. J. Tomkowski, *Esej o zabijaniu poetów*, w: *Samobójcy i marzyciele. O zabijaniu poetów*, Kielce 2002, s. 22.

ugruntowaną niechęć najważniejszych osobowości tego czasu wobec poezji i poetów. „Niepoetycki” miałby być więc – najogólniej rzecz ujmując – stosunek pozytywistów do poezji i poetów; więcej – zapalczywy, nienawistny i wrogi, a nawet – co pojawia się jako interpretacyjna sugestia – podszyty kanibalistyczną wprost potrzebą „pożarcia” tego, co „poetyckie”. Innymi słowy, pozytywizm jako zabijanie poetów?

Inna opinia, bardziej niż zasadniczo ugruntowana w tradycji historycznoliterackiej, dotyczy Słowackiego jako poety odkrytego³, odczytanego i zrozumianego dopiero przez polskich modernistów⁴, z niechętnym wobec wieszca – a przynajmniej ciężącym ku niechęci – „epizodem pozytywistycznym”.

Antologia twórczości poetów drugiej połowy XIX wieku *Samobójcy i marzyciele* przygotowana przez Jana Tomkowskiego, ujęta w klamrę błyskotliwego wstępu *O zabijaniu poetów* i rzetelnego kalendarza tego zbrodniczego aktu *Krótkie kalendarium zabijania poetów*, przywraca historycznoliterackiej pamięci tych niesłusznie zapomnianych, a odpominanych przez badacza ciekawymi szkicami interpretacyjnymi twórców. Autor, włączając w historycznoliteracki krwioobieg zapomniane teksty i losy, przekracza w pewnym sensie opinię o niepoetyckości czasu nocy postyczniowej, nadwątlą więc osadzony wygodnie w myśleniu o drugiej połowie XIX wieku stereotyp. Jednocześnie jednak, nadwątlając jeden, ugruntowuje inny, odnoszący się do pokolenia młodych pozytywistów warszawskich. Można odnieść wrażenie, że stereotyp jeden zastąpiony zostaje kolejnym – równie wyrazistym, tak jakby dynamika kontrapunktowej przemienności była naturalnym rytmem refleksji o wieku XIX, którego nie da się opisać inaczej, niż za pomocą stereotypu. Im większy więc rozmach interpretacyjny dotyczący dekadentów południa wieku, tym wyrazistsze kontury i kształty stereotypowego myślenia o pokoleniu pozytywistów. Przede wszystkim tych „młodych”, spod znaku wczesnego „Przeglądu Tygodniowego”.

Przyjrzyjmy się zatem niektórym opiniom i strategiom badawczym. Następuje najpierw – istotne i trudne do przecenienia – uporządkowanie pejzażu poetyckiego drugiej połowy XIX wieku: „Działają jeszcze romantycy: Teofil Lenartowicz i Kornel Ujejski, swoje ostatnie wiersze pisze Cyprian Norwid, osobnym zjawiskiem jest utrzymana na wysokim poziomie twórczość Felicjana Faleńskiego. Jednocześnie pojawiają się już reprezentanci następnych pokoleń: Adam Asnyk, Maria Konopnicka, Włodzimierz Stebelski, Władysław Szancer (Ordon), Włodzimierz Zagórski, Maria Bartusówna”⁵. Nieco dalej autor wstępu przypomina kwestie mniej znane: „Wbrew wypowiedzianym niekiedy opiniom, druga połowa XIX wieku jest u nas okresem ożywionej recepcji poezji europejskiej. Zapewne nigdy wcześniej nie ukazywało się w Polsce tyle tak różnorodnych przekładów. Sprzyjał owej działalności niebываły rozkwit krajowego czasopiśmiennictwa, no i pokaźna liczba poszukujących zarobku literatów. Należy też pamiętać, że niemal wszyscy lirycy okresu pozytywizmu byli również tłumaczami”⁶. Potem następuje ciąg dalszy tych ważnych uzupełnień: „W tym miejscu musimy przypomnieć o istnieniu – przeoczonej przez większość badaczy –

³ I to pomimo trzytomowej monografii Antoniego Małeckiego. Zob. tenże, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1901 (I wydanie: Lwów 1866–1867).

⁴ Choć, oczywiście, sąd ten został już znacząco nadwątlony. Porównaj: H. Markiewicz, *Rodowód i losy mitu trzech wieszczy*, w: tegoż, *Świadomość literatury. Rozprawy i szkice*, Warszawa 1985; K. Chruściński, *Słowacki w pozytywizmie*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, red. M. Kuźniak, Słupsk 2002; A. Owczarek, *Chmielowski o poetach i poezji*, w: *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150 rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999.

⁵ J. Tomkowski, dz. cyt., s. 11-12.

⁶ Tamże, s. 13.

poezji emigracyjnej okresu pozytywizmu. Czołową postacią (choć zapewne nie wielkością poetycką) tego nurtu był Józef Szczepan Chamiec, jeden z niewielu polskich artystów, który ma we Francji ulicę nazwaną swoim imieniem. (...) W kraju sekundowali mu Gomulicki, Jankowski, Hajota, Miron⁷.

Po tych interesujących i szczegółowych dopowiedzeniach otrzymujemy kontrapunktowe usytuowanie „młodych” po przeciwnej stronie barykady. Uwięzieni w tej niewdzięcznej roli⁸ młodzi pozytywiści tworzą coś na kształt agresywnego kontekstu macierzystego, a ich głosy – zazwyczaj słyszane jako głos zbiorowy – pobrzmiwają zbrodniczą chęcią unicestwienia słowa poetyckiego. Każdego słowa. Z właściwą tylko młodości bezczelnością i dezynwolturą młodzi pozytywiści żądają krwi; krwi poetów i definitywnego końca poezji. Jan Tomkowski konkluduje:

Pozytywiści rzucają śmiałą myśl, że bez poezji można się właściwie obyć. Wystarczy gazeta, powieść w odcinkach, fachowy poradnik. Całkowite niezrozumienie czy też niechęć do poezji w ogóle deklarują (w różnych latach) najwybitniejsi pisarze tej epoki: Prus, Sienkiewicz, Orzeszkowa, nie mówiąc już o Świętochowskim⁹.

I dopowiada jeszcze:

Pozytywiści pragnęli końca poezji z kilku co najmniej powodów. Po pierwsze, poezja była mimo wszystko trudna do skontrolowania, a jako instrument propagandy niepewna i mało skuteczna. Po drugie, zanik poezji oznaczał przechodzenie z epoki metafizycznej do epoki pozytywnej. Przyznawali poezji rolę ornamentu zdobiącego świątynię ludzkiej wiedzy. Ostatecznie jednak bez ozdobników można się obejść, zwłaszcza jeśli nie dysponuje się zbyt głęboką wrażliwością estetyczną. Po trzecie, zanik tego rodzaju twórczości oznaczał skupienie energii społecznej w innych dziedzinach – pozytywizmowi znacznie bliższych, a zbiorowości bardziej użytecznych¹⁰.

Każdy pozytywista – niewrażliwy na piękno piewca przyziemności, wyznawca „literatury agitacyjnej, usługowej, propagandowej”, jak też gorliwy czciciel Darwina – wydaje więc, rozpisana najczęściej na łamach „Przeglądu Tygodniowego” w odcinkach, serię wyroków na czcicieli indywidualizmu i piękna. Taki właśnie portret młodego pozytywisty wyłania się z brawurowego eseju o zabijaniu poetów. Przyznajmy, portret wyjątkowo zniechęcający, chociaż – subtelnie sugeruje badacz – mogło być i gorzej. Zabijali, to prawda. Mogli jednak zabijać z większym okrucieństwem, a przecież tego nie robili: „Nie strzelano, nie podcinano gardeł, do ataków kanibalizmu też nie doszło. Poetów zabijano, używając sposobów bardziej wyrafinowanych”¹¹.

Przynajmniej tyle; okazali się chociaż odrobinę wyrafinowani jako oprawcy, mogli przecież objawić się jako bezwzględni – wzięwszy pod uwagę preferowane przez nich lektury – wyznawcy walki o byt.

⁷ Tamże, s. 14.

⁸ Trzeba przyznać, że historia literatury osadzała to pokolenie przynajmniej w kilku takich „niewdzięcznych” rolach.

⁹ J. Tomkowski, dz. cyt., s. 20.

¹⁰ Tamże, s. 35.

¹¹ Tamże, s. 33.

Nie można chyba przystać na taki portret młodego pozytywisty warszawskiego. Ani zbiorowy, ani indywidualny. Jak pisałam już w innym miejscu¹² – owszem, popełniali błędy, bywali nawet bezwzględni i zapalczywi¹³. Nie chcieli jednak unicestwienia poezji, nie zabijali – choćby i metaforycznie – poetów.

Nie mogę też zgodzić się na to, że zaślepieni – Darwinem czy Comtem, okazywali się całkowicie niewrażliwi na piękno czy inne wartości, które nie mieściły się w horyzoncie ich cywilizacyjnych poszukiwań¹⁴. Nie chcę też wyrokować, czy dysponowali jakąkolwiek (głęboką czy płytką) estetyczną wrażliwością. Mogę natomiast przypuszczać, że dysponowali niezwykle przenikliwą świadomością i od świadomości tej nie chcieli już uciekać. I ta właśnie świadomość podpowiadała im, że na ich oczach zmienia się paradygmat kultury, a co za tym idzie – wyczerpuje się dotychczasowy model estetyki. I w trudnej zgodzie z tym właśnie przeświadczeniem, że oto wszystko się zmienia historycznie, cywilizacyjnie, także obyczajowo, poszukiwali nowego wzorca przeżywania, nowego projektu antropologicznego, nowego modelu poezji. Trzeba też pamiętać, że może zaledwie bywali cenzorami społecznych gustów i upodobań, natomiast z pewnością podlegali cenzurze; byli bezwzględnie cenzurowani. Dlatego też, inaczej niż pisze Tomkowski, pomiędzy artystą a czytelnikiem zjawiał się nie tyle i nie przede wszystkim recenzent, ile – cenzor. I ta świadomość też im – wcale boleśnie – towarzyszyła.

Warto więc zapytać nie tyle o mordercze rytuały młodych pozytywistów warszawskich – choć ten i ów grzech mieli przecież na sumieniu – ile o ich sposób na (nie)poetyckie poszukiwanie poezji. Własne, do czego przecież mieli prawo, zgodne z „duchem czasu”.

Pytania o poezję ze Słowackim w tle

Przewodnikiem w trakcie tych niełatwych przecieży, meandrycznych i zagmatwanych poszukiwań bywał, choć nie od razu, Juliusz Słowacki. Nie od razu także stał się „nasz Juliusz” koronnym argumentem w sporach o poezję, o nowy jej kształt. Najpierw towarzyszył „młodemu” niejako z wieszczego oddalenia, patronując jako autorytet ich młodzieńczym, zapalczywym poszukiwaniom.

Na początku pojawiło się więc przeświadczenie, że w postyczeniowej współczesności prawdziwa poezja została podporządkowana konwencji, została w niej uwięziona. Szło więc nie tyle o poezji uśmiercenie, ile odzyskanie, a nawet rzetelne całkiem i żmudne odzyskiwanie, wydobywanie ze sztamby, banału i wielosłowie. Kiedy w roku 1867 Aleksander Skrobański dokonywał na łamach „Przeglądu Tygodniowego” niezwykle krytycznego rozbioru *Teorii poezji w związku z jej historią* autorstwa Antonie-

¹² A. Janicka, *Młodzi pozytywiści wobec Europy. Rekonesans*, w: *W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa między wiarą a polityką*, t. II, red. A. Szyndler, Częstochowa 2010.

¹³ Zgadza się z autorem eseju co do oceny bezwzględnych i bezkompromisowych *Ech warszawskich*, najmniej wyważonej i najbardziej zapalczywej rubryki „Przeglądu Tygodniowego”. Opinię tę podziela też Bogdan Mazan: „Najbardziej ofensywne i bezkompromisowe w tym piśmie *Echa warszawskie* (anonimowy zbiorowy felieton) (...)”. Por. tegoż, *Pozytywizm warszawski z perspektywy skrajnego antagonisty. Studium problemu*, w: *Pozytywizm i negatywizm. My i wy po stu latach*, pod red. naukową B. Mazana, przy współpracy S. Tyneckiej-Makowskiej, Łódź 2005, s. 118.

¹⁴ O lekturowych inspiracjach ważnych dla tych poszukiwań pisze Jerzy Jedlicki. Zob. tegoż, *Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują? Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku*, Warszawa 1988.

go Bądzkiewicza¹⁵, nieśmiało jeszcze postulował (poprzez aprobatywne odwołania do zna-nej, opiniotwórczej *Nauki poezji* Hipolita Cegielskiego¹⁶ i jego definicji piękna) przywrócenie harmonii pomiędzy treścią i formą dla odzyskania poezji jako „życia samego”¹⁷. Już mniej nieśmiało, w tym samym zresztą tekście, rzecz całą odważnie uszczegółowił poprzez jednoznaczne odwołanie do klasycznego dzieła Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. W jego *Sztuce rymotwórczej* odnalazł bowiem niejako matrycę relacji pomiędzy życiem a poezją, z ważną dla niego i pożądaną przewagą życia, znaczącego przesunięcia w stronę rzeczywistości. Argumentował więc przeciwko manipulacjom Bądzkiewicza, odslaniając tym samym pragmatyczny horyzont słowa poetyckiego i szukając dlań klasycystycznych uzasadnień:

Podanie takiej różnicy pomiędzy prozą a poezją, jaką znajdujemy w *Teorii poezji* p. B., że [«] treścią i celem prozy rozumowanie, przekonanie, prawda, celem poezji piękność» jest zbyt ogólnikowe i niczego nie uczy, bo tak prozy jak i poezji ostatecznym zadaniem jest prawda, a główna różnica pomiędzy niemi polega na tym, że proza tę prawdę przedstawia nam drogą teorii, abstrakcji, poezja zaś za pośrednictwem obrazów drogą konkretną¹⁸.

Zaskakujące, że poezji przynależy walor konkretności, że okazuje się ona strażniczką substancjalności istnienia. Właśnie poezja miała bowiem nie lada zadanie do spełnienia – opisać i przeniknąć rzeczywistość, zaś słowo poetyckie powinno istnienie wyrażać, nie zaś je zagadywać i mącić. Stąd potrzeba łączliwości słowa poetyckiego z życiem we wszystkich jego wymiarach.

Młodzi pozytywści odchodzą już wyraźnie od myślenia o poezji w kategoriach estetycznych i genologicznych na rzecz poszukiwania antropologii słowa poetyckiego, która ma w ich rozumieniu łączyć estetykę słowa poetyckiego z problematyką życia społecznego, tworząc coś na kształt pragmatyki słowa poetyckiego; zgodnie niejako z mickiewiczowską formułą – eskapistyczną estetykę twórczości przemienić w pragmatycznie wyprofilowane znaczenie bądź też – pozostając bliżej poetyki ich wypowiedzi – banal i szczebiot udający poezję przekształcić w sens. Nie każdy umie sprostać temu wyzwaniu. Szukają więc wieszczą, geniusza współczesnych sobie czasów, który usytuowałby poezję po stronie życia, który z naśladownictwa natury uczyniłby, wolne od prawa mimikry, „odzyskiwanie rzeczywistości”, unieważniając zatem prosto pojętą zasadę *mimesis*.

Nie chcą wcale zabijać poetów, czekają jedynie na poetę prawdziwego. Kim jest „poeta prawdziwy”? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy w tym samym roczniku ‘67 „Prze-glądu Tygodniowego”. Numer 10. przynosi *Wspomnienie pośmiertne* o Romanie Zmor-

¹⁵ A. Skrobański, *Przegląd literatury polskiej. Teoria poezji w związku z jej historią opowiedziana przez Antoniego Bądzkiewicza*. Warszawa nakładem J. M. Neumarka 1867 r., „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 10, s. 78-79; nr 11, s. 83-85. Warto dodać, że jeszcze w tym samym roku Skrobański wydał broszurę wskazującą na dzieło Bądzkiewicza jako plagiat. Por. tenże, *Plagijaty pana Antoniego Bądzkiewicza z dzieła M. Tułowa pod tytułem „Rukowództwo k’ poznaniu rodov, vidov i form poezii”*, Warszawa 1867.

¹⁶ H. Cegielski, *Nauka poezji: zawierająca teorię poezji i jej rodzajów oraz znaczny zbiór najcenniejszych wzorów poezji polskiej do teorii zastosowany*, Poznań 1845.

¹⁷ A. Skrobański, *Przegląd literatury...*, s. 84.

¹⁸ Tamże.

skim¹⁹. Przywołany zostaje tu nie tylko zresztą autor *Lesława*, ale też inni przedstawiciele poetyckiego środowiska Cyganerii Warszawskiej:

Z téj świetnej falangi, która przed dwudziestu kilku laty, nowym blaskiem opromieniła literaturę polską, schylają się głowy do snu, w którym się nic nie śni, według słów poety. Fileborn Juljan, Dziekoński Bogdan, Baliński Karol, Sierpiński Seweryn, a teraz jeden z najzdolniejszych, poeta prawdziwy – Roman Zmorski zmarł przed kilku tygodniami w Dreźnie, gdzie od roku złożony chorobą zostawał²⁰.

W opinii autora artykułu przywilej prawdziwości dawała temu środowisku – i samemu Zmorskiemu – umiejętność przekroczenia granicy pomiędzy słowem a czynem, umiejętność unieważnienia poezji jako estetycznej i literackiej konwencji: „Wszyscy wrzeli życiem, na przesąd żadnego nie mieli względu, gotowi zawsze będąc do czynu i pióra – bo słowo czyn, a czyn słowo popierał. My dodamy, że między temi pisarzami istniało braterstwo ducha wyrodzone z jednej idei (...)”²¹. Takie przekroczenie skutkowało nie tylko „rześcią talentu”, ale też „niekłamany zapalem”. Odwołania do takiej tradycji – tradycji „poezji jako życia” – uwalniają chyba młodych pozytywistów od posądzeń o prostacki pragmatyzm, widziany jedynie jako postulat powierzchownego utylitaryzmu. Im samym pozwalają zaś na przeprowadzenie zdecydowanego ataku – nie na poezję jednak, a przeciw konwencji zaledwie. W imię poezji; poezji żywej i poezji życia.

Atak taki, zdecydowany i prześmiewczy, przynosi studium Adama Wiślickiego *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*²². Z pierwszej jego części, zatytułowanej *Orlandy cierpienia*, można wynieść mylące nieco wrażenie, że sarkastyczna kpina wymierzona została przeciw poezji i poetom, gdy tymczasem wymierzona została zdecydowanie przeciw, uśmiercającej poezję prawdziwą, literackiej konwencji: „Zaprawdę powiadamy wam natchnieni wieszczce, iż nadto widoczne są sposoby tworzenia waszych fantasmagoryi”²³. Wyraźne dopowiedzenie tej kwestii znajdujemy w drugiej części studium zamieszczonej w roczniku '68 „Przeglądu...” pod nazwą *Poeci wzdychający do białej i czerwonej róży*. Choć sarkazm i kpina nadal wyznaczają ton wypowiedzi redaktora naczelnego, pojawia się już wyraźnie sprecyzowany zarzut: „Konwencyonalizm tak tą poezją zawiładnął, że naprzód możemy powiedzieć o każdym ideale poety, iż ma usta jak karmin, lice i łono jak róże rozchylone, włosy jak heban, żeby jak perły. Monotonja (...)”²⁴.

Wiślicki występuje więc przeciw zinfantyлизованanej konwencji i banalnej rutynie, przeciw sprzeciwieniu i bylejakości, która zaledwie udaje poezję („caca – jedyna pochwała podobnej poezji”²⁵). Sprzeciwia się więc mistyfikacji, zaś patronem własnego sprzeciwu czyni Słowackiego – i to Słowackiego spod znaku *Balladyny*:

¹⁹ [A. Wiślicki] *Roman Zmorski. (Wspomnienie pośmiertne)*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 10, s. 77-78. Zob. też: E. Pieścikowski, *Poeta-tulacz. Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań 1964, s. 145.

²⁰ Tamże, s. 77.

²¹ Tamże.

²² A. Wiślicki, *Groch na ścianę. Parę słów do całej plejady zapoznanych wieszczów naszych*, „Przegląd Tygodniowy” 1867, nr 49, s. 391-393.

²³ Tamże, s. 392.

²⁴ A. Wiślicki, *Groch na ścianę.... Poeci wzdychający do białej i czerwonej róży*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 1, s. 9.

²⁵ Tamże, s. 10.

Powiedział Słowacki – iż dawniej ludzie opętani byli od czarta, a teraz wielu opętanych jest przez aniołów. Było to tak może w plejadzie Słowackiego – ale dziś poeci stali się opętanymi od *białej ulubionej* lub *purpurowej róży*. Ckliwi jak Filon z Bal[li]adyny, jęczą na swych wierzbowych piszczałkach lub snują zwrotki (...). Te kochanki różane nie mają ani odrobiny prawdy i w tym względzie podzieliłbym zdanie Grabca z Bal[li]adyny, który na widok Goplany powiada, iż mu się zrobiło mgło, jakby pocałował pachnącą różę...²⁶.

Świadomość, że konwencja oddala od prawdy zarówno artystycznej, jak życiowej, każe publicyście wskazać perspektywę przekroczenia konwencji. Nas interesuje przede wszystkim fakt, że patronem tego przekroczenia czyni Wiślicki właśnie autora *Balladyny*, Juliusza Słowackiego od ironii.

Ironista nowoczesny

Obecność Juliusza Słowackiego na łamach „Przeglądu Tygodniowego” wskazuje na kierunek poetyckich poszukiwań pokolenia młodych pozytywistów warszawskich. Poszczególne głosy o Słowackim rozpościerają się jednak pomiędzy skrajnymi dość biegunami, z których jeden wyznacza ociekająca krwią dramatyczna akcja *Beatrix Cenci*, drugi zaś – konsekwentnie przez poetę budowany, a przez publicystów pożądanym, dystans ironisty. Poeta krwi i poeta dystansu – takiego właśnie, naznaczonego wewnętrzną aporią Słowackiego, potrzebują młodzi pozytywiści warszawscy; potrzebują zapewne po to, żeby mówić o sobie i własnych wewnętrznych aporiach. Słowacki mówi więc o nich i mówi za nich, odkrywa ich i zakrywa jednocześnie, pozwala ujawnić trudne emocje, ale pozwala też ich nie nazywać wprost²⁷. Im bardziej zagęszcza się więc dyskurs związany z poszukiwaniem nowego modelu przeżywania lub poezji, która odpowiadać ma nowemu kształtowi rzeczywistości, im bardziej krystalizuje się poetycka i światopoglądowa świadomość pisma, tym więcej Słowackiego na jego łamach.

Przyjrzyjmy się więc, choćby pobieżnie, tej znaczącej statystyce kilku pierwszych roczników. W roku 1867 „Przegląd...” publikuje *Rzym i Rozłączenie*, inaugurując tym samym cykl *Z pośmiertnych poezji Juliusza Słowackiego*, którego pojawienie się w piśmie ma dosyć szczególnie uzasadnienie, wynika bowiem z potrzeby piękna (jednak smaku artystyczny – i całkiem wyrobiony – nie był im obcy), jak też obcowania z geniuszem i jego poezją prawdziwą:

Doświadczając braku prawdziwie pięknych poezji, jakimi by warto było zapełniać szpalty pisma, postanowiliśmy od czasu do czasu udzielić mały wyjątek z pośmiertnych poezji wieszczki naszego Juliusza Słowackiego, które pozostają dla ogółu publiczności prawie nieznanne. Tym sposobem i nie obrazimy estetycznego smaku i znajomość prawdziwej poezji rozszerzymy²⁸.

²⁶ Tamże, s. 9, 10.

²⁷ Mam tu na myśli przykład przedrukowywanego na łamach PT dramatu *Beatrix Cenci*, który można potraktować – w jej kontekstowym ujęciu – jako ujawnienie własnego przerażenia wojną. Piszę o tym w dalszej części tekstu.

²⁸ [Przypis pierwszy] do: *Z pośmiertnych poezji Juliusza Słowackiego III. Przekleństwo*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 11, s. 102.

Rok następny i rocznik 1868 zawieszają asekuracyjne „od czasu do czasu”, intensyfikując znacząco obecność „Juljusza” na łamach pisma. Oto bowiem przynosi on nie tylko w tym samym już numerze informację o tym, że nakładem redakcji „Przeglądu Tygodniowego” ukazał się poemat *Ojciec zadżumionych* w cenie siedmiu i pół kopiejki (czyli groszy piętnastu)²⁹, nie tylko szereg koniecznych uzupełnień, podyktowanych filologiczną skrupulatnością i informacyjną lojalnością wobec niedawno wydanego dzieła Antoniego Małeckiego (*Przekleństwo, Stokrocie, Podróż na Wschód, Do Anieli M., Sumienie, Ostatnie wspomnienie, Do pastereczki, Sonety*)³⁰, ale też przynajmniej jedno ważne uzasadnienie, które pojawia się w przypisie pierwszym do utworu zamieszczonego w numerze trzynastym, czyli *Pieśni Pierwszej z Podróży na Wschód*. Autor dopowiedzenia argumentuje:

Wielcy poeci wszystkich ludów znani i niemal na pamięć umiani przez współrodaków – wiersz po wierszu zostali skomentowani i objaśnieni. Katedry wykładu Boskiej komedii Dantego istnieją niemal w każdej szkole włoskiej – objaśnieniami do Szyllera i Goetego możnaby bibliotekę zaważyć. Dziś żadna popularna edycja dzieł wielkich poetów nie wyjdzie bez komentarza i słusznie, rozbiór bowiem utworów genialnych jest szkołą, w której kształci się umysł człowieka. Tak objaśnione stają się poemata dostępne dla wszystkich, kiedy brak, odstręczyć może mniej usposobionych czytelników. (...) Podając przeto wyjątki z pośmiertnych poezji Juljusza Słowackiego, pozwalamy sobie tu i owdzie dołączyć komentarze – które gdyby się gdzie okazały mylnymi, erudycja raczy sprostować dla ogólnego dobra³¹.

W cytowanym dopowiedzeniu zwraca uwagę kilka drobiazgów, w istocie swojej jednak znaczących. Po pierwsze więc potrzeba filologicznej uczciwości i skrupulatności zostaje tu wsparta deklaracją skromności. Czym innym jest bowiem uprzedzenie własnych ewentualnych błędów, poparte dodatkowo prośbą o życzliwą korektę? Ponadto wskazanie na „wielkich poetów utworów genialnych” każe nieco zweryfikować sąd o braku wyrobienia literackiego, charakteryzującego to pokolenie, tym bardziej, że wskazuje tu autor na konieczność rzetelnego kształtowaniu współczesnych sobie postaw w żywym i rzetelnym kontakcie ze słowem Juliusza Słowackiego. Postulat ten, choć zepchnięty do przypisu, można potraktować jako potrzebę żywej obecności Słowackiego w umysłach społeczeństwa drugiej połowy XIX wieku – obecności opartej na zrozumieniu, nie zaś egzaltacji. Ponieważ mowa o „umysłach” (dzisiaj powiedzielibyśmy chyba: świadomości), wolno przypuszczać, że Słowacki kształtujący umysły (a nie na przykład serca³²) ma się stać wzorcem rozpoznawania własnej współczesności, nie tylko jej przeżywania.

Ciąg dalszy statystyki przywołań utworów Słowackiego, traktowanych jako intrygujący system znaczeń i odniesień, staje się w tym kontekście coraz ciekawszy. W przywoływanym już roczniku 1868 mamy jeszcze z zapowiedzianego cyklu *Z pośmiertnych poezji*

²⁹ „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 11, s. 104. Czytamy tu: „Ogłoszenie. Nakładem redakcyi Przeglądu Tygodniowego wyszedł: *Ojciec zadżumionych* w El-Arisch poemat Juljusza Słowackiego. – Cena kop. 7 1/2 (gr. 15).”

³⁰ Podkreślić należy, iż nie były jeszcze ustalone tytuły dzieł Słowackiego, wydobywanych często z rękopisów, nazywanych przez wydawców (taki los spotkał *Horszyńskiego* i *Fantazego*). Dawne i współczesne tytuły liryków Słowackiego porównać można, odwołując się do komentarza edytorskiego w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opr. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

³¹ [Przypis pierwszy] do: *Z pośmiertnych poezji Juljusza Słowackiego, V. Podróż na Wschód, poemat niedokończony (1836) Pieśń pierwsza. Wyjazd z Neapolu.*, „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 13, s. 115.

³² W znaczeniu, które wyłania się z zawołania Wiślickiego: „Nie bądźcie poetami róż!” Por. tegoż, *Groch na ścianę*...., „Przegląd Tygodniowy” 1868, nr 1, s. 10.

Juliusza Słowackiego dwie odśłony ciągu dalszego *Podróży na Wschód*³³, *Do Anieli M.*³⁴, *Sumienie*, *Ostatnie wspomnienie*, *Do pastereczki* i *Sonety*. Sporo.

W roku następnym zainteresowanie wieszczem znacznie słabnie i czytelnicy, którzy mieli krzepić umysły Słowackim, otrzymują jedynie fragment jego egzotycznej podróży w formie wiersza *Odwiedziny piramid*³⁵. Ta nieobecność zostaje jednak – i ciekawie! – nadrobiona w latach następnych; latach znaczących (1870 i 1871), bo znaczonej apokaliptycznym przecuciem i doświadczeniem „spełniającej się apokalipsy” wojny francusko-pruskiej³⁶. Słowacki wraca na łamy „Przeglądu Tygodniowego” w dwu – tylko pozornie się wykluczających – wcieleniach: i jako poeta mistyczny, i jako poeta, by tak rzec, historyczny. Mamy więc fragmenty *Króla-Ducha*³⁷ i *Godziny myśli*³⁸, ale też ociekającą krwią *Beatryx Cenci*³⁹, zaś w latach następnych obwołanie „podwójnej uroczystości poezji i sztuki” w związku z inscenizacją *Mazepy* w Teatrze Wielkim⁴⁰, jak też obronę prawdziwej estetyki wzniosłości przeciw banałowi i sprzeciętnieniu w studium Józefa Kotarbińskiego o *Horsztyńskim* jako dramacie ocalającej – historycznie i estetycznie – samoświadomości⁴¹. We wcześniejszym, bo pochodzącym z roku 1872, krytycznym rozbiorze *Marii Stuart*⁴², krytyk również nie pozostawia wątpliwości co do faktu, że Słowacki mistrzowsko – posługując się nie podejrzanym, czułościowym patosem, ale autentyczną wzniosłością – buduje przenikliwe studium uwikłania w historię nie tylko z nadania szekspirowskiego, ale też siłą swego wizjonerskiego talentu:

Nasz genialny Juliusz, jak się zdaje, duchem zwykłej swej negacyi wiedzy, chciał inne światło rzucić na bohaterkę i wybrał moment środkowy, epokę szalu i zbrodni. (...) jakaż prawda i dziwna przenikliwa znajomość serca ludzkiego⁴³.

Obecność pisarza na łamach pisma układa się w całość wcale interesującą, w której dają się wyróżnić trzy niejako kręgi problemowe: Słowacki – poeta podróży, Słowacki jako twórca mistyczny i Słowacki jako wizjoner rzezi historycznej z ducha Szekspirowskiego.

Podróżnik, mistyk, wizjoner krwi.

Nade wszystko jednak – poeta ironii. Ironia bowiem zdaje się scalać ostatecznie⁴⁴ myślenie o Słowackim rozproszone w opiniach i fragmentach cytowanych z wieszcza na

³³ „Przegląd Tygodniowy” 1868 nr 16, s. 146 i nr 17, s. 154. W dalszej części przypisów posługuję się skrótem: PT.

³⁴ PT 1868, nr 19, s. 174.

³⁵ PT 1869, nr 33, s. 277.

³⁶ Piszę o tym w tekście *Apokalipsa 1871. Wojna francusko-pruska w opiniach „Przeglądu Tygodniowego”* (w druku).

³⁷ PT 1870, nr 25, s. 202-205. Także w tym roczniku nr 31: *Wschód słońca nad Salaminą*, s. 250.

³⁸ PT 1871, nr 11, s. 83-84 i nr 13, s. 97-98. Także w tym roku nr 6: *Paryż*, s. 42-43.

³⁹ PT 1871 (w numerach rocznika od 16 do 30). Statystykę tych przywołań przypomina też Zbigniew Przybyła. Por. tegoż, *Świętochowski o Słowackim*, w: *Świętochowski i rówieśnicy: Kotarbiński, Urbanowska, Zalewski. Sesja w 150. Rocznice ich urodzin Zakopane, 4-6 maja 1999*, red. naukowa B. Mazan, Z. Przybyła, Częstochowa – Łódź 2001, s. 145.

⁴⁰ *Echa warszawskie*, PT 1873, nr 14, s. 108

⁴¹ J. Kotarbiński, *W obronie Zygmunta i Juliusza*, PT 1874, nr 38, s. 317.

⁴² J. Kotarbiński, *Przegląd Teatralny. Maria Stuart, dramat historyczny w 5-ciu aktach Juliusza Słowackiego*, PT 1872, nr 18, s. 142.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Nie wyłączając okresu mistycznego. Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Także: W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim*

łamach „Przeglądu Tygodniowego” w latach wykuwania się (nie tylko estetycznej) świadomości pokolenia młodych pozytywistów warszawskich. W ironii zakotwicząją przecież już na początku własną irytację i niechęć wobec romantyzmu pokracznego, epigońskiego – w nim bowiem nie znajdują nawet śladu subtelnej, dystansującej ironii. Jak u autora *Listu z ulicy X*, który błagając o rzetelną krytykę, woła:

(...) zjawcie się w formie uczciwej ironii, tak często skutecznie działającej w potrzebie wypowiedzenia prawdy, bólu lub oburzenia; wołajcie po imieniu na spekulację kryjącą się pod pseudonimem: *dobro publiczne*, zatykajcie ogniste słupy na skałach, o które rozbijają się okręty głupstwa, próżności i blagiery, policzkujcie faryzejskie maski zdenerwowanych świętoszków – idźcie o! idźcie z godłem: postępowanie – i z odwagą Chrystusa, wypędzającego kramarzy z przedsionka świętego domu!⁴⁵

W ironii też znajdują poczucie ocalającego dystansu – przypomnijmy choćby obecność dramatu *Beatryx Cenci* na kartach, podszytego lękiem o koniec starej Europy, rocznika 1871. Tekst Słowackiego stanowi tu rodzaj kodu, za pomocą którego ujawniają własne, historyczne i cywilizacyjne, lęki. Pełna przemocy i krwi akcja dramatu stwarza niejako punkt odniesienia dla ich politycznych diagnoz i roztrząsań – młodzi publicyści budują komentarz, Słowacki dopełnia go obrazami przemocy i krwi; dopowiada to, co wymyka się racjonalizującej narracji publicystycznej.

Tyle właśnie może sugerować to „mówienie Słowackim”. Warto jednak na koniec przyjrzeć się uważniej jeszcze ich mówieniu o poszukiwaniu poezji nowej z ducha Słowackiego, mówieniu o Słowackim – nie temu rozproszonemu po recenzjach i drobiazgach, lecz zamkniętego w uspołnioną ramy jednego studium – tu bowiem znajdziemy dopowiedzenie naszego przypuszczenia, że jego obecność z jednej strony osadzona jest w tragicznej przecież świadomości uwikłania w historię, z drugiej podszyta – znalezioną u wieszczki – pewnością, że ironia przynosi zbawienne ocalenie, staje się narzędziem rozpoznawania i budowania nowoczesnej świadomości.

W numerach 5, 6, 7, 8, 9 i 10 „Przeglądu Tygodniowego” z roku 1872 zamieszczone zostaje w cyklu *Odczytów publicznych* niezwykle istotne, moim zdaniem, studium Jana Maurycego Kamińskiego *O stosunku poezji do życia społecznego*. Tekst ten niejako podsumowuje batalię młodych pozytywistów o nowy – zarówno w sensie antropologicznym, jak i estetycznym czy światopoglądowym – kształt poezji⁴⁶, puentuje też ich myślenie i zauroczenie Słowackim jako poetą cywilizacyjnej zmiany i nowoczesnej ironii.

Ten trop odczytywania poezji wieszczkiej znajdujemy bowiem w motcie całego studium, które Kamiński bierze – jakże by inaczej – od Słowackiego. To „Juljusz” właśnie, a nie kto inny (i nie przypadkiem przecież!), patronuje tu potrzebie przekroczenia dotychczasowego kształtu słowa poetyckiego we wszystkich jego wspomnianych wymiarach:

i Norwidzie, Kraków 2001; M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.

⁴⁵ X. [A. Michaux], dz. cyt., s. 140.

⁴⁶ Co nie oznacza wcale, że batalia nie toczy się dalej. Oczywiście dalej trwa, jednak moim zdaniem tekst Jana Maurycego Kamińskiego jest jej punktem węzłowym. Jeśli idzie o ciąg dalszy pytań o kształt(y) i funkcje poezji, warto przywołać tekst Antoniego Pileckiego; ważny, ale mniej refleksyjny, a bardziej zideologizowany. Zob. A. Pilecki, *Stanowisko poezji wobec pozytywnego kierunku naszej umysłowości*, PT 1873, nr 34, s. 266-267 i nr 35, s. 274-275.

Honor myślom z których błyska
 Nowy duch i forma nowa
 Bo są ludziom jak zjawiska
 Jako jutrznia są różowa

 A my od nich
 Bierzem światło i kolory
 I gwiazd dolatujem...⁴⁷

Warto więc przyjrzeć się rozważaniom Kamińskiego w sposób, który on sam sugeruje wybranym dla własnej refleksji mottem – z punktu widzenia mistrza Słowackiego. To właśnie za jego, osadzoną w ironicznym słowie przywołanym z *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości”*, aprobatą, szuka Kamiński nowej zasady poezji i jej relacji ze światem zewnętrznym.

Myślenie swoje sytuuje on polemicznie. Przecistawiając się koncepcjom Kremera i Libelta jako krytyce urzędowej⁴⁸, która więzi współczesną estetykę w deklaracji i frazesie⁴⁹, ustanawia własne, niezwykle ważne dla młodych pozytywistów myślenie o poezji jako fakcie społecznym, dodatnim czynnikiem życia społecznego⁵⁰. Nie ma to jednak wiele wspólnego z jakąś prostacką, wmawianą aż nazbyt często młodym pozytywistom, próbą agresywnego uspołecznienia słowa poetyckiego czy nachalnego sfunkcjonalizowania, podporządkowania poezji sprawom społecznym⁵¹. Kamiński zakłada jedynie zdecydowaną zmianę ontologicznego statusu estetyki, w której już nie bezcelowość sztuki ma budować jej godność, ale właśnie związek z życiem ma stanowić o jej sensowności. Nie idzie już więc o wzniosłość, idzie o celowość słowa poetyckiego, co wcale nie oznacza uwięzienia poezji w getcie dosłowności czy konkretności rzeczywistości. Sztuka ciągle ma prawo „przekraczać granice rzeczywistości”⁵², a nawet więcej: przekroczenie to stanowi o jej nie tylko genologicznej, ale przede wszystkim ontologicznej odrębności:

(...) poezja ma najrozleglejsze pole kształtowania ideałów. (...) obejmuje w swoje władanie najobszerniejszą dziedzinę. Używając słowa będącego samej już wiedzy jawnym wyrazem, poezja brzemienneje treścią – ztąd też i wpływ jej na moralne doskonalenie jednostki i na dzieje całej ludzkości jest najbardziej doniosłym. Wielką jest potęga słowa⁵³.

Przekroczenie dokonuje się więc w kierunku życia i jego prawdy, w zgodzie z Lamanego zasadą pożytku i wziętej od niego dyscyplinie naukowego myślenia: „im bardziej artysta jest samoświadomy([ma] «teoretyczną ideę o sztuce»), tj. umie zdefiniować praktyczny, społeczny profil swojej sztuki, tym więcej zbliżamy się do prawdy, im mniej wyobraż-

⁴⁷ J. M. Kamiński, (*Słowacki*) [*Odpowiedź na „Psalm przyszłości”*], w: *O stosunku poezji do życia społecznego*, PT 1872, nr 5, s. 35.

⁴⁸ Piszze o nich: „urzędowi estetycy” (PT 1872, nr 5, s. 35).

⁴⁹ PT 1872, nr 6, s. 44.

⁵⁰ PT 1872, nr 5, s. 35.

⁵¹ Ton wypowiedzi jest zazwyczaj zdecydowany, bywa też zapalczywy albo i dosadny, trudno w nim jednak odnaleźć ślady przemocy czy agresji, które mogłyby świadczyć o potrzebie uśmiercenia poezji.

⁵² PT 1872, nr 6, s. 45. Nie wolno zaś tego robić „nauce o sztuce”, czyli krytyce, która winna trzymać się zasadniczych reguł obiektywizmu i przedmiotowości.

⁵³ PT 1872, nr 7, s. 53. Inaczej tę kwestię rozpatruje Ewa Warzenica. Por. też: *W imię walki z idealizmem*, w: *też: Pozytywistyczny „obóz młodych” wobec tradycji wielkiej poezji romantycznej (lata 1866–1881)*, Warszawa 1968.

nia nasza zaprzątniętą będzie iluzjami sztuki”⁵⁴. Samoświadomość i twórcza samodyscyplina nie wyklucza jednak myślenia osadzonego w przestrzeni ideału:

My stojąc na gruncie historycznym i widząc, iż po wszystkie wieki i miejsca sztuka, jeśli tylko nie była sprostytuowaniem się na rzecz wielkich i silnych świata tego, jeśli tylko nie była służebnicą miękkiej rozkoszy i zniewieściałego lenistwa (...), jeśli była szlachetną, podniosłą, prawdziwie piękną sztuką, wtedy tak jak nauka sferze myślenia, tak ona w sferze uczucia, służyła zawsze do oznaczenia, obudzenia, utrwalenia lub rozszerzenia pewnych idei, pewnych prawd, dążeń lub popędów (...) i zawsze po drodze postępu ku ciągłemu doskonaleniu się ludzkości. (...) w tem leży jej utylitaryzm. W tem znaczeniu sztuka nie istnieje dla siebie, lecz dla nas⁵⁵.

„Cel świadomy poezji”⁵⁶ – podkreślmy to wyraźnie raz jeszcze – jest trudną umiejętnością łączenia przestrzeni ideału z prawdą rzeczywistości, jest sztuką czucia „tętna współczesnego życia”⁵⁷ i przekraczania go siłą geniuszu; ma wymiar zbiorowy, społeczny, ale też indywidualny, podmiotowy. Celowość w sztuce nie oznacza więc prostego dydaktyzmu i przaisnej tendencyjności, jest raczej poszukiwaniem nowych zasad zależności pomiędzy słowem poezji a prawdą rzeczywistości. A zależność ta okazuje się wcale subtelna i złożona, rozciąga się bowiem pomiędzy przynależnym słowu comtowskiemu pragmatyzmem a jego mistyczną proveniencją: „Podług mojżeszowej kosmogonii – przekonuje Kamiński – *słowem* świat stworzony został. To uznanie siły słowa znajdujemy od wieków w mistycznym jego pojmowaniu”⁵⁸.

Wywiedzione od świętego Jana mistyczne pochodzenie słowa poetyckiego okazuje się zarzewiem słowa żywego, dynamicznie przekształcającego rzeczywistość; słowa, która staje się narzędziem cywilizacyjnej i kulturowej zmiany. Natomiast narzędziem świadomego uczestnictwa w rzeczywistości staje się ironia, widziana z jednej strony jako dyspozycja talentu wieszczego geniusza, z drugiej – jako estetyczna sygnatura nowoczesności:

(...) prawdziwy (...) geniusz otrząsa się w pewnym stopniu z błędów epoki – wieszczą żrenicą przeniika tajemniczą przyszłości zasłone – i tam szuka wyzwolenia i postępu. (...)

Z reformacją powstała w dziejach epoka krytyczna, a natychmiast kierunek ten odbił się w sztuce, której główną cechą, a zarazem i podniętą ducha, staje się **ironia**. O czasów Cerwantesa i Szekspira kierunek ten widocznie zaznacza się w poezji. Obydwa ci poeci dlatego stali się tak wielkimi poetami swego wieku, że wskróś przeniknąwszy serca i stosunki ludzkie – zironizowali je w naturalnych pełnej estetycznej prawdy obrazach⁵⁹.

Źródłem dynamiki pozytywnych przemian poezji współczesnej jest więc nie tylko ironia spod znaku Oświecenia (prospołeczna, reformatorska, pozytywna), ale też – rozumiana dynamicznie i idealistycznie – mistyczna koncepcja słowa⁶⁰.

⁵⁴ PT 1872, nr 5, s. 36.

⁵⁵ PT 1872, nr 6, s. 44.

⁵⁶ PT 1872, nr 7, s. 53.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ PT 1872, nr 7, s. 53.

⁵⁹ Tamże, s. 54.

⁶⁰ Zob. Por. H. Krukowska, „Genezis z Ducha”, czyli *Juliusza Słowackiego medytacja o stworzeniu*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. III: *Metamorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, E. Zabielski, Białystok 2014–2015; M. Saganik, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

I w tym właśnie miejscu pojawia się – ponownie – Słowacki. Pojawia się jako niepokorny dziedzic tak właśnie określonej tradycji; poeta, który ze sceptycyzmu i zwątpienia stwarza „życiodajne źródło” ironii. Tym samym zaś uwalnia poezję prawdziwą z niewoli konwencji, zbliża ją do życia; w czujności ironisty łączy odwieczną prawdę i tendencję czasową, pragmatyzm i idealizm, sceptycyzm i wiarę:

Słowacki porwał umysły i serca w inną [niż Krasieński] stronę, kołysał wyobraźnię innymi ideałami i wychował cały zastęp młodzieży, która widziała w nim swoje *Credo*, młodzieży wierzącej, iż:

„Nie ten który z rdzy pancierz oskrobie,
Albo w mogiły dawnej zajrzy trzewa,
A prochom dawnym spoczynek naruszy
Wiek pomknie – lecz ten, kto dotknie duszy”⁶¹.

*

Tradycja romantyczna nieustannie towarzyszy młodym pozytywistom warszawskim w ich poszukiwaniu nie tylko owego kształtu rzeczywistości, nie tylko własnego modelu poezji, ale też w trudnych i bolesnych poszukiwaniach własnej tożsamości. Drogi i bezdroża tych poszukiwań prowadzą ich właśnie w kierunku tej, odczytywanej przez nich na nowo i nieraz w polemicznym trudzie, tradycji. Poszukując w niej własnych źródeł i inspiracji mówią ostatecznie, że ważna jest nie tylko „wiedza”, ale też „pieśń” – poezja okazuje się ciągle niezwykle istotnym językiem refleksji o własnej współczesności, alternatywnym wobec dyskursu naukowego. Niezastąpionym.

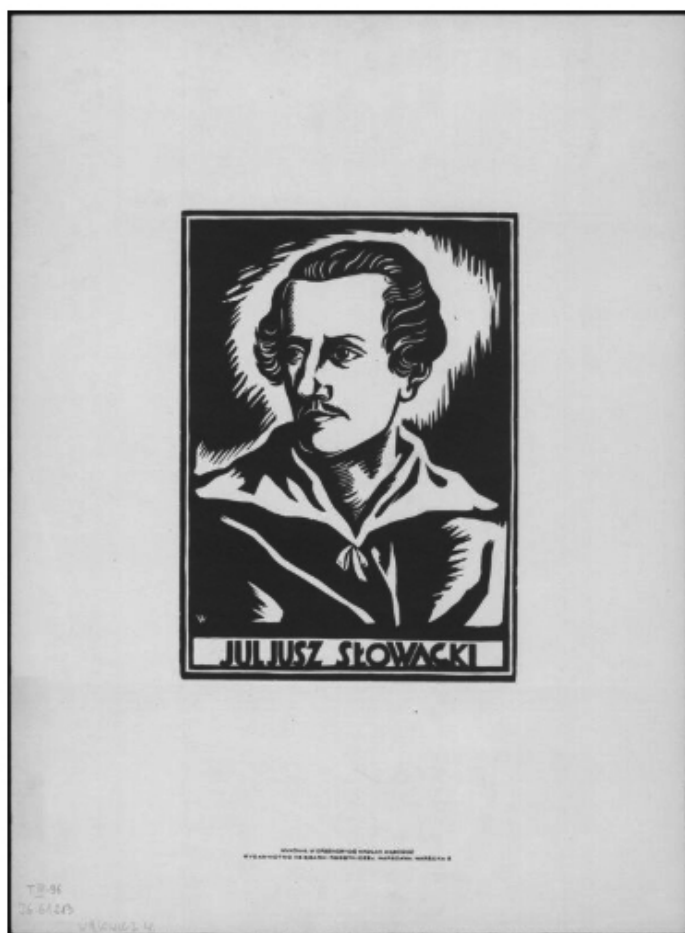
„Duch wieku wzywa”⁶² – oznajmia buńczucznie Antoni Pilecki – ale jednocześnie strzeże, że odpowiedzią na to wezwanie może być jedynie „pieśń i wiedza”⁶³. Pieśń zaś wtedy tylko będzie odpowiedzią autentyczną, jeśli ujawni się jako „wrzenie”⁶⁴, poza granicą konwencji.

⁶¹ PT 1872, nr 8, s. 63. Dalsza część artykułu opisuje już nadużycia poezji romantycznej – to nadmierny egotyzm i sentymentalizm.

⁶² A. Pilecki, dz. cyt., s. 275.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Tamże.



Drzeworyt z wizerunkiem Juliusza Słowackiego, Warszawa ok. 1927 roku

Piotr Oczko
(Kraków)

„PRZECIEŻ CZŁOWIEK NIE MOŻE TAK PRZEPAŚĆ...” KADISZ ZA GIZELĘ REICHER–THONOWĄ

*Non omnis moriar – moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie¹.*

W 1933 roku ukazała się w Krakowie monografia wybitna, do której badacze twórczości Słowackiego zaczęli jednak sięgać dopiero stosunkowo niedawno – mowa o *Ironji Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych* Gizeli Reicher-Thonowej. Z rozprawą tą, będącą pierwszym całościowym i nowatorskim opracowaniem ironii Słowackiego, zetknąłem się piętnaście lat temu, kiedy jako student polonistyki pisałem pracę poświęconą problemom komizmu w *Beniowskim*. Już wtedy zaczęło nurtować mnie pytanie: kim była Autorka i jakie były jej losy? Nie figurowała ona bowiem w żadnym słowniku biograficznym², a krótka wzmianka zamieszczona w *Zagładzie Żydów w Krakowie* Aleksandra Biebersteina³, wspominająca jej opiekę nad sierotami żydowskimi, pozwalała domyślać się najgorszego – wywózki do Bełżca, kominów krematoryjnych Auschwitz lub śmierci w obozie w Płaszowie.

Bardzo długo, z rozmaitych powodów, odsuwałem od siebie zrekonstruowanie jej biografii, ale kiedy wreszcie zacząłem przesiadywać w archiwach, zrozumiałem, że nie będę w stanie napisać suchego, biograficznego tekstu, przestrzegającego wymogów naukowego dyskursu. Gdy w krakowskim archiwum natrafiłem w końcu na jej zdjęcie, zamieszczone na mikrofilmie wśród tysięcy innych podań o kenkartę złożonych przez krakowskich Żydów, dotarło do mnie bowiem w pełni, co miała na myśli Katarzyna Zimmerer, badaczka krakowskiego getta, która pisała:

Na ekranie monitora pojawiają się przede mną kolejne twarze – stare i młode, brzydkie i ładne. Jeden ruch prawej ręki, którą przesuwam mikrofilm, wystarczy, by zniknęły z pola mojego widzenia. Czuję się tak, jakbym tych ludzi ponownie wysyłała do szeolu – krainy zmarłych, miejsca milczenia i zapomnienia⁴.

¹ Z. Ginczanka, *Non omnis moriar...*, w: *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1988. Antologia*, red. B. B. Urbankowski, Drozdowski, t. 1, Łódź 1991, s. 612.

² Gizeli Reicher-Thonowej nie wymienia I ani II seria *Słownika współczesnych pisarzy polskich* (seria I, red. E. Korzeniewska; seria II, red. J. Czachowska), ani słowa na jej temat nie znajdziemy też w dziesięciotomowym słowniku bibliograficznym *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury*.

³ A. Bieberstein, *Zagłada Żydów w Krakowie*, Kraków 1985, s. 217.

⁴ K. Zimmerer, *Twarze*, „Gazeta Wyborcza”, Dodatek krakowski, nr 63, 14/03/2008, str. 11.



Zdjęcie trzydziestosześcioletniej Gizeli Reicher-Thonowej z podania o kenkartę, 1940 r.
(źródło: Archiwum Miasta Krakowa, PNN 35 nr 11180)

Będzie to więc opowieść o wyrywaniu z szeolu milczenia i niepamięci, opowieść zbudowana ze strzępków pożółkłych kart, pełna luk, zagadek i pytań, na które już nikt nie potrafi odpowiedzieć. Nie sposób bowiem wydobyć z oficjalnych dokumentów „twierdzy szaf niezłomnych”, „prześcieradeł rozległych” i „jasnych sukni” wspomnianych w wierszu Ginczanki, czyli całej ulotnej materii życia; trudno jest znaleźć w nich odbicie studentki Gizeli Reicherówny i jej marzeń, dowiedzieć się, dlaczego przeczytała **całego** Słowackiego i go **zrozumiała**.

Pozwólmy jednak na chwilę przemówić samej bohaterce niniejszego artykułu. W 1926 roku Gizela Reicherówna pisała:

Do Wysokiej Rady Wydziału filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie Reicherówna Gizela, słuchaczka czwartego roku filozofji na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, zwraca się do Wysokiej Rady z prośbą o pozwolenie jej zdawania rygorozum z filologii polskiej jako przedmiotu głównego i filologii angielskiej jako przedmiotu dodatkowego w ciągu dwunastego trymestru jej studjów.

Prośbę swą popiera następującymi załącznikami:

1. curriculum vitae
2. metryką urodzenia
3. świadectwem z egzaminu dojrzałości
4. indeksem
5. świadectwami kolokwialnemi
6. pracą p.tyt. „Ironja Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych”.

Kraków 27 maja 1926⁵.

⁵ Archiwum UJ, WF II 504, Teczki akt doktoratów, materiały z lat 1860–1945. Specyfika ortografii zachowana.

W archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego zachował się także jej pisany odręcznie życiorys, *Curriculum vitae Reicherówny Gizeli*:

Urodziłam się 23 maja w 1904 r. w Nowym Sączu. Jestem wyznania mojżeszowego, przynależność mam do Nowego Sącza, obywatelstwo polskie. W 1910 r. wstąpiłam do pierwszej klasy szkoły powszechnej w Nowym Sączu, gdzie też ukończyłam klasę czwartą w 1914 r. Po zdaniu egzaminu wstępnego do II-giej klasy gimnazjalnej w roku szkolnym 1915-16 wstąpiłam do klasy II-giej prywatnego gimnazjum żeńskiego z prawem publiczności w Nowym Sączu. Studja moje w ciągu nauki gimnazjalnej nie uległy żadnej przerwie – w tem gimnazjum ukończyłam klasę VIII-mą i zdałam egzamin dojrzałości 24 maja 1922 r.

We wrześniu roku szkolnego 1922/3 zapisałam się na Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, i tu bez przerw oddawałam się studjom przez lat cztery. Słuchałam wykładów filologii polskiej – i to literatury i gramatyki, słowiańskiej, angielskiej, językoznawstwa indoeuropejskiego, filologii niemieckiej i filozofii ścisłej u pp. profesorów: Kallenbacha, Chrzanowskiego, Winda-kiewicza, Łosia, Nitscha, Dyboskiego, Rozwadowskiego, Wukadinoviča, Rubczyńskiego, Heinricha i Garbowskiego. Obecnie uczęszczam też na studjum pedagogiczne. W ciągu studjów zdałam też szereg kolokwiów z zakresu kultury i gramatyki polskiej i literatury i gramatyki angielskiej.

Brałam udział w ćwiczeniach proseminaryjnych p. prof. Chrzanowskiego, pracowałam w seminarjum p. prof. Kallenbacha przez cztery lata, gdzie prócz pracy wstępnej o Krasińskim i szeregu referatów drobnych złożyłam pracę p.tyt. „Ironja Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych”. Brałam czynny udział w ćwiczeniach seminarjum polskiego p. prof. Łosia w ciągu trzeciego roku moich studjów, gdzie złożyłam pracę i zdałam końcowe kolokwium, oraz w tymże roku byłam czynnym członkiem seminarjum językoznawczego słowiańskiego p. prof. Nitscha. Brałam też udział w ćwiczeniach proseminarjum i seminarjum angielskiego u p. prof. Dyboskiego przez dwa lata. Na seminarjum angielskiem złożyłam pracę „Byron’s irony”. Na ćwiczeniach proseminarjum filozoficznego złożyłam referat proseminaryjny w roku szkolnym 1924/5⁶.

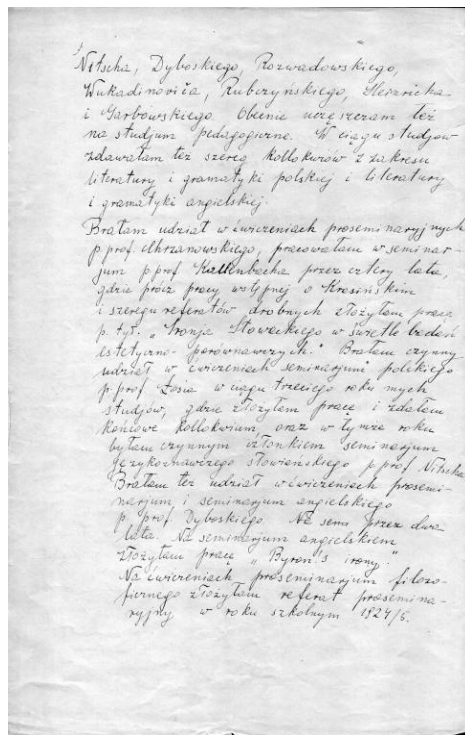
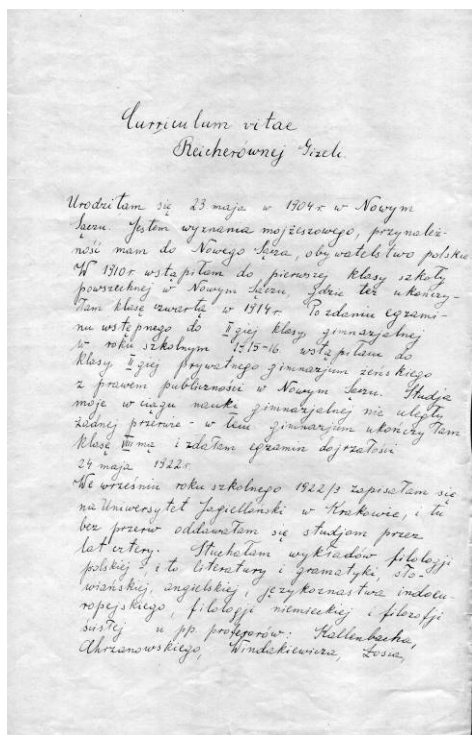
Życiorys ten uzupełnijmy wiadomościami z bezcennej wręcz, internetowej bazy danych – *Jewish Records Indexing*, w której znajdziemy informacje dotyczące rodziców Gizeli Reicherówny. Była ona córką Wolfa Reichera, zamieszkałego w Nowym Sączu, a urodzonego w Rudnej Małej niedaleko Rzeszowa, syna Dawida i Gizeli, po której wnuczka zapewne otrzymała imię. Jej matka, Leonora Kamm, pochodziła ze Lwowa i była córką Julii i Adolfa. Rodzice Gizeli pobrali się w 1902 roku we Lwowie, ojciec miał wtedy lat 27, a matka 25⁷.

Nieco więcej informacji o jej studiach znajdziemy w kartach immatrykulacyjnych wypełnianych każdego roku przez studentów. Dowiadujemy się z nich między innymi, że opiekunką Gizeli Reicherówny była Leonora Reicherowa, nauczycielka, zamieszkała w Nowym Sączu (brak wymienienia w tym miejscu ojca pozwala sądzić, że nie żył już wtedy) a językiem ojczystym studentki był polski (nieliczni studenci wpisywali „żydowski” lub „hebrajski”, czyli jidysz). W kolejnych rubrykach, na przestrzeni czterech lat podawała

⁶ Tamże.

⁷ U. Perkowska w pracy *Studentki Uniwersytetu Jagiellońskiego w latach 1894–1939. W stulecie immatrykulacji pierwszych studentek*, Kraków 1994, zamieszcza *Wykaz studentek poległych w latach 1939–1945*, w którym na s. 222 podaje: „Reicher-Thon Gizela, ur. w Warszawie 1908, c. Natana, przemysłowca, 1917 [data immatrykulacji na UJ], asystentka Wolnej Wszechnicy Polskiej, zginęła podczas II wojny światowej”. Informacje te nie znajdują jednak potwierdzenia w żadnym z podanych źródeł będących podstawą wykazu, a poza nazwiskiem nie zgadzają się żadne fakty i daty. Gizela Reicher-Thonowa nie figuruje też w spisach osobowych Wolnej Wszechnicy Polskiej.

niezmiennie: religia – mojżeszowa, przynależność państwowa – polska, pochodziła więc zapewne z rodziny zasymilowanej. Od roku akademickiego 1923/24 karty wpisowe są ponadto dodatkowo opatrzone wielką, wyraźną pieczęcią oznaczającą narodowość (choć ona sama jest przecież i tak podana w rubryce poniżej) – w przypadku Gizeli Reicherówny jest to narodowość polska, nie żydowska⁸.



Życiorys Gizeli Reicherówny

(źródło: Archiwum UJ, WF II 504, Teczki akt doktoratów, materiały z lat 1860–1945)

Na przestrzeni studiów, w latach 1922–1927 mieszkała kolejno na stacjach przy ulicy Sołtyka 11, Długiej 51 i Poselskiej 17. W roku 1925/26 starała się o zwolnienie z czesnego, które ostatecznie zostało decyzją dziekana rozłożone na trzy raty (świadczą o tym pieczętiki), a jego spłata odroczone do 10 lat. W kolejnym roku nie została już zwolniona z opłat, choć o to prosiła. Nie była prawdopodobnie zamożna i jako córka nowosądeckiej nauczycielki musiała z pewnością udzielać korepetycji i prowadzić życie skromne⁹.

Wybór przedmiotów, które deklarowała na początku każdego roku (dzielącego się na dziesięciodzienne trymestry), wprawia w osłupienie, zwłaszcza jeśli porównamy go z zajęciami, na które uczęszczali pozostali studenci. Otóż w ciągu czterech lat studiów Gi-

⁸ W roku 1922/23, kiedy Gizela Reicherówna rozpoczyna studia na UJ, studiuje na nim 5379 studentów (z czego 1213 stanowią kobiety), wyznanie rzymsko-katolickie deklaruje 3350 osób, mojżeszowe zaś 1716, a jako język ojczysty „żydowski” lub „hebrajski” podają 32 osoby. Zob. też U. Perkowska, dz. cyt., s. 98-103.

⁹ Na temat warunków bytowych studentek zob. tamże, s. 109-140.

zela Reicherówna nie tylko zaliczyła gruntowne kursy literatury i językoznawstwa polskiego oraz angielskiego i historii filozofii, ale także liczne specjalistyczne cykle wykładów z filozofii (interesowała ją przede wszystkim estetyka i aksjologia), literaturę amerykańską, historię architektury w Polsce, kurs literatury francuskiej od wieku XVI, specjalistyczne kursy angielskiej, polskiej i niemieckiej literatury romantycznej, dziejów teatru polskiego, niemieckiej gramatyki historycznej, historii teatru hiszpańskiego, gramatyki historycznej języka portugalskiego, romańskiego obszaru językowego, wersologii, stylistyki i gramatyki historyczno-porównawczej języków słowiańskich.

Uczęszczała na lektoraty języka angielskiego, roczny, intensywny lektorat języka czeskiego, zaawansowany lektorat języka francuskiego i lektorat języka niemieckiego, o którego poziomie może świadczyć fakt, że ćwiczenia konwersacyjne opierały się na dyskusjach na temat *Hermana i Doroty* Goethego oraz *Dramaturgii hamburskiej* Lessinga. Wszystkie przedmioty germanistyczne wykładane były ponadto po niemiecku...¹⁰ Każdy

¹⁰ Jako ciekawostkę podaję za Archiwum UJ, bez podziału na trymestry, wykłady i ćwiczenia, za to wedle prowadzących zajęcia:

I rok studiów:

prof. Rubczyński: *O podstawach logicznych zasadach i metodach poznawania*; prof. Wędkiewicz: *Drugie pokolenie wielkich klasyków francuskich*; prof. Dyboski: *Dzieje literatury angielskiej w zarysie, Ćwiczenia proseminaryjne angielskie – lektura nowszych autorów*; prof. Nitsch: *Wiadomości wstępne do studiów języków słowiańskich*; prof. Łoś: *Składnia polska z ćwiczeniami, Wybrane zagadnienia z glosowni historycznej*; prof. Kallenbach: *Historia literatury polskiej XVI wieku, Ćwiczenia seminaryjne*; prof. Chrzanowski: *Życie i twórczość Słowackiego, Rozbiór wybranych utworów Krasickiego i Mickiewicza, Ćwiczenia proseminaryjne*; prof. Windakiewicz: *Literatura polska XVII i XVIII wieku, Poeci polscy XIX wieku, Seminarium literackie*, lekt. Dziewicki: *Lektorat języka angielskiego*; lekt. Bernard: *Lektorat języka francuskiego dla zaawansowanych*; lekt. Ippoldt: *Ćwiczenia konwersacji, pisanie i przekładu z języka niemieckiego*.

II rok studiów:

prof. Łoś: *Historyczna fleksja polska*; doc. Gaertner: *Stylistyka, jej zadania i metody*; prof. Kallenbach: *Poezja polska I połowy XIX w.*; prof. Windakiewicz: *Poeci polscy XIX wieku*; prof. Nitsch: *Historyczno-porównawcza gramatyka języków słowiańskich, Zarys dialektologii polskiej, Lektura tekstów starocerkiewnych*; prof. Dyboski: *Rys dziejów literatury angielskiej, Język średnioangielski, Ćwiczenia proseminaryjne angielskie, Literatura amerykańska*; prof. Kopera: *Historia architektury w Polsce*; prof. Rubczyński: *O estetyce Volkelta, Proseminarium filozoficzne, O wartościach moralnych, ich różnym odczuwaniu, uzasadnianiu i rozwijaniu*; prof. Folkierski: *Literatura francuska XVI wieku*; lekt. Ippoldt: *Ćwiczenia z języka niemieckiego*.

III rok studiów:

prof. Nitsch: *Historyczno-porównawcza gramatyka języków słowiańskich, Seminarium językoznawcze słowiańskie, Szkic gramatyki języków czeskiego i słowackiego*; prof. Łoś: *Słowotwórstwo polskie, Składnia polska, Seminarium polskie*; prof. Kallenbach: *Ćwiczenia seminaryjne, Seminarium polskie*; prof. Windakiewicz: *Poeci Romantycy*; prof. Dyboski: *Literatura angielska XVII-XIX wieku, Seminarium angielskie, Glosownia historyczna języka nowoangielskiego*; prof. Rubczyński: *Norma i wartość, Najważniejsze zagadnienia filozofii i ich rozwój*; prof. Heinrich: *Rozwój zagadnień filozoficznych*; prof. Rozwadowski: *Zarys nauki o języku*; prof. Chrzanowski: *Polscy filozofowie mesjaniści (Wroński, Bukaty, Królikowski, Trentowski, Cieszkowski), Twórczość Słowackiego*; lekt. Suchy: *Intensywny kurs języka czeskiego*.

IV rok studiów:

prof. Kallenbach: *Rok 1948 w życiu twórczem Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, Objąsanie Króla Ducha Słowackiego, Wstęp do historii literatury, Historia literatury polskiej od okresu najstarszego do poł. XVI wieku, Ćwiczenia seminaryjne, Historia literatury polskiej II poł. XVI wieku*; prof. Łoś: *Glosownia historyczna polska w związku ze starosłowiańską, Polska gramatyka historyczna – fleksja*; prof. Kot: *Rozwój polskiej literatury politycznej*; prof. Dyboski: *Literatura angielska w okresie klasycyzmu, Składania historyczna nowoangielska, Seminarium angielskie, Romantycy angielscy*; prof. Nitsch: *Język staro-cerkiewnosłowiański, jego historie i opracowania*; prof. Rubczyński: *O filozofii starożytniej i jej znaczeniu dla wieków średnich*; prof. Garbowski: *Przegląd zagadnień filozofii systematycznej*; prof. Wukadinovič: *Historia literatury niemieckiej XVIII wieku, Historia języka niemieckiego, Młody Goethe na tle okresu burzy i naporu (w języku niemieckim)*.

z kursów zajmował zaś od 2-8 godzin tygodniowo. Dodam jeszcze, że zamieszczony w przypisie spis przedmiotów obejmuje tylko kursy ukończone, tych zaplanowanych, a porzuconych jest znacznie więcej, na przykład lektorat języka włoskiego prowadzony przez księdza Gianniniego.

Kiedy patrzę na te imponujące spisy, wypisywane corocznie nerwowym, brzydkim i pełnym skreśleń charakterem pisma (tylko w dokumentach złożonych przed doktoratem Reicherówna postara się, żeby można było ją odczytać – ale i tak jakże różnią się one od wykaligrafowanych, wyczelowanych podań innych studentek), jestem pełen podziwu dla jej szerokich zainteresowań naukowych, znajomości języków (angielski, francuski i niemiecki znała biegle), a także powagi, z jaką traktowała studia – słuchając wykładów profesora Nitscha z gramatyki czeskiej i słowackiej, zapisała się od razu na intensywny kurs czeskiego, aby wiedzę teoretyczną oprzeć o praktykę.

Na początku jej zainteresowania dotyczyły zarówno językoznawstwa, jak i literaturoznawstwa, od IV roku skłaniała się bardziej ku temu drugiemu. Wybór przedmiotów zdradza też krystalizujący się od IV roku pomysł pracy doktorskiej: coraz więcej w nim romantyków i dramatu. Zresztą zainteresowanie Słowackim towarzyszy Gizeli Reicherównie od samego początku studiów, kiedy to zapisuje się ona na wykład *Życie i twórczość Słowackiego* profesora Chrzanowskiego.

Przemyślany i konsekwentny dobór seminariów i odczytów zwraca także uwagę na jej wybitnie komparatystyczne zainteresowania, obejmujące filologię polską, angielską, germańską, romańską i słowiańską. Należy przy tym pamiętać, że ówczesny Wydział Filozoficzny UJ stanowił niespójny i chaotyczny konglomerat seminariów i katedr, od matematyki począwszy, na filologii orientalnej skończywszy a obowiązywała na nim pełna wolność studiowania – studenci sami wybierali wykłady, kursy i fakultatywne kolokwia, kierując się jedynie sugestiami pracowników uczelni. W przypadku filologii polskiej brzmiały one następująco:

Ten, czyje zainteresowania i prace kierują się w stronę zagadnień z historii literatury, musi znać gruntownie historję języka, czyli gramatykę historyczną w całym jej zakresie, to jest głosowni, morfologii, słowotwórstwa i składni, a także dialektologii¹¹.

Rady te Gizela Reicherówna, studentka I roku, wzięła sobie, jak widać, do serca. Sądząc po wykazach zajęć, najsilniej związana była naukowo z profesorami polonistyki Józefem Kallenbachem, Janem Łosiem, i Stanisławem Windakiewiczem (stosunkowo mało wybierała zajęć profesora Chrzanowskiego, znanego skądinąd z ostrych, endeckich przekonań – choć, jak wspominał Witold Weintraub, do „zdolnych Żydów” miał on stosunek przychylny), sławistą, prof. Kazimierzem Nitschem, filozofem, prof. Witoldem Rubczyńskim,

V rok studiów:

prof. Łoś: *Zasady wierszowania polskiego*; prof. Kallenbach: *Dramaturgia Słowackiego, Pieśni Kochanowskiego, Seminarium literatury polskiej*; prof. Windakiewicz: *Dzieje teatru polskiego*; prof. Dyboski: *Literatura angielska XIX wieku, Seminarium angielskie, Zarys nowszej historii angielskiej*; prof. Wukadinovič: *Gotische Grammatik, Gramatyka staro-wysokoniemiecka, Goethe 1805–1832, Goethe i Schiller, Ćwiczenia historycznoliterackie*; prof. Wędkiewicz: *Językowy obszar romański, Wstęp do historycznej gramatyki języka portugalskiego*; prof. Rubczyński: *Dzieje filozofii średniowiecznej i początki nowszej*; prof. Folkierski: *J. J. Rousseau i początki Romantyzmu, Dzieje teatru hiszpańskiego*; lekt. Ippoldt: *Ćwiczenia w konwersacji niemieckiej, Użycie języka niemieckiego w piśmie*. Za: Archiwum UJ, Katalogi studentów WF II 407, 410, 414, 419, 424.

¹¹ Spis wykładów Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1922, s. 46-47.

germanistą, prof. Spiridjonem Wukadinovičem oraz ojcem polskiej anglistyki, profesorem Romanem Dyboskim¹².

Wybór Kallenbacha na naukowego mistrza świadczyć może też o pewnym nonkonformizmie. O ile na seminaria Chrzanowskiego studenci walili drzwiami i oknami – był on bowiem członkiem komisji egzaminacyjnej i warto było zaskarbić sobie jego przychyłność – o tyle „wykłady Kallenbacha nie pociągały słuchaczy ani formą, ani tematyką” – ubrązowaniem romantyków i „semajzologiczną metodą badań”, skupiającą się na wyborze środków wyrazów przez autorów¹³. Gizelę Reicherównę do Chrzanowskiego mogły też z pewnością zniechęcać głoszone przez niego antysemityczne poglądy, tak jak do Kallenbacha, Żyda i konwertyty na luteranizm, przyciągało być może podobne doświadczenie opresji.

Na ostatnim roku studiów Reicherówna przygotowując się do zawodu nauczycielki zapisała się ponadto do Studium Pedagogicznego, w ramach którego uczęszczała na kursy pedagogii ogólnej, psychologii pedagogicznej, higieny szkolnej, wychowania fizycznego, dydaktyki literatury i językoznawstwa polskiego oraz prawodawstwa szkolnego. W tym czasie jednak szkoła średnia była startem dla wielu późniejszych profesorów uniwersytetu, tzw. „docentów prywatnych”, a uczeni ze stopniem doktora mogli starać się o zniżki godzin, urlopy czy zasiłki¹⁴.

Nie zachowały się niestety oceny Gizeli Reicher, wykaz dziewiętnastu zdanych kolokwium i indeks odebrała ona bowiem, zwyczajem innych studentów, z dziekanatu po doktoracie, o czym świadczy potwierdzenie i zamaszty, ołówkowy podpis. Niewątpliwie była jednak bardzo zdolna (przeskoczyła przecież od razu jedną klasę gimnazjum a recenzje jej pracy doktorskiej były doskonałe).

Karty wpisów pokazują także, że niewątpliwie miała poczucie humoru. Otóż gdy w formularzu na pytanie: „Na jakiej zasadzie żąda student immatrykulacji?”, większość pisze: „na podstawie indeksu, książeczki legitymacyjnej, wizy dziekańskiej”, wpisująca się na II rok Gizela Reicherówna bezceremonialnie gryzmoli swoim chaotycznym, nigdy nie trzymającym linii prostej pismem: „Na tej, że w zeszłym roku byłam wpisana na rok I-szy”.

Sam doktorat uzyskała wyjątkowo wcześniej, jako jedna z trzech najmłodszych kobiet-doktorów na UJ w dwudziestolecie międzywojennym¹⁵. W owym czasie nie istniały bowiem egzaminy magisterskie (wprowadziła je dopiero ustawa ministerialna z roku 1925), a studia kończyło się uzyskaniem absolutorium, to znaczy niższym stopniem naukowym. Jedynie nieliczni po jakimś czasie przestawiali pracę doktorską, przystępowali do rygorów i ubiegali się o stopień wyższy. Egzamin doktorski na Wydziale Filozoficznym UJ uchodził ponadto za „trudny i mało przydatny w dalszej karierze zawodowej”, nic dziwnego też, że „90% absolwentów kończyło studia bez stopnia naukowego i konkretnych kwalifikacji zawodowych”¹⁶. Aby uzyskać uprawnienia nauczycielskie, należało zdać dopiero osobny egzamin przed Państwową Komisją Egzaminów dla Nauczycieli Szkół Średnich.

¹² P. Mroczkowski, *Roman Dyboski (1883–1945). Pioneer of English Studies in Poland*, w: *Professor Roman Dyboski Founder of English Studies in Poland: proceedings of the Commemorative Conference for Roman Dyboski (1883–1945)*, Kraków 1-2 June 1995, ed. by T. Bela, E. Mańczak-Wohlfeld, Kraków 1998.

¹³ *Dzieje Katedry Historii Literatury Polskiej w Uniwersytecie Jagiellońskim*, red. T. Ulewicz, Kraków 1996, s. 185.

¹⁴ Tamże, s. 179.

¹⁵ J. Suchmiel, *Udział kobiet w nauce do 1939 roku w Uniwersytecie Jagiellońskim*, Częstochowa 1994, s. 152.

¹⁶ K. Michalewska, *Wydział Filologiczny Uniwersytetu Jagiellońskiego*, w: *Inwentarz akt wydziałów i studiów UJ 1850–1939*, red. J. Michalewicz, Kraków 1997, s. 235-236.

Gizela Reicherówna doktorat obroniła jeszcze jako studentka IV roku, choć zwykle odbywało się to kilka lat po ukończeniu studiów¹⁷. Zachowane w teczce dwa podania o dopuszczeniu do rygorozum już w trakcie 12 trymestru nauki pozwalają sądzić, że nie była to praktyka częsta, pierwsze z nich spotkało się też z odmową władz uczelni. Recenzja prof. Kallenbacha rozwiewała jednak wszelkie wątpliwości:

Praca P. Gizeli Reicherówny p.t. „Ironja Słowackiego”, wykonana z mojej inicjatywy w mem seminarjum w latach 1923–1926 (in folio stron 282), dowiodła gruntownych studiów i rzetelnego badania danego tematu i świadczy jak najkorzystniej o uzdolnieniu i pracowitości kandydatki, która na podstawie tej pracy upoważniona jest w zupełności do dalszych egzaminów ustnych¹⁸.

Profesor Łoś stwierdzał zaś, że „ze względu na treść i formę rozprawa p. Reicherówny odpowiada wymaganiom i na jej podstawie można dopuścić autorkę do ustnych rygorozów”¹⁹.

Dwugodzinny egzamin z języka polskiego i angielskiego odbył się 12 grudnia 1926 roku (egzaminowali prof. Kallenbach, Łoś i Dyboski) i został oceniony na celujący, zaś godzinne rygorozum z filozofii 12 lutego 1927 roku (egzaminowali profesorowie Rubczyński i Heinrich) i ocenione zostało tylko na dostateczny. Uroczysta promocja doktorska (jako promotor występował profesor Dyboski) miała miejsce 18 lutego 1927 roku.

Można spytać, czemu nie myślała od razu o kontynuacji kariery naukowej. Być może wyjaśnienia należy szukać w panującej w owym czasie konserwatywnej i niechętniej kobietom (a zwłaszcza tym żydowskiego pochodzenia) atmosferze krakowskiego uniwersytetu. Maria Dłuska, rozpoczynająca we wszechniczy krakowskiej studia cztery lata wcześniej niż Gizela Reicher, i mogąca się pochwalić trochę mniej imponującym wyborem kursów, uzyskała doktorat rok po niej. Byłby to więc przypadek zaprzepaszczonej możliwości, talentu, który, mimo wybitnej książki, nie rozbłysnął jednak do końca?

Publikacja pracy doktorskiej Gizeli Reicher-Thonowej została zatwierdzona dwa lata później, na posiedzeniu Wydziału Filologicznego Polskiej Akademii Umiejętności w maju 1929 roku²⁰. W tym samym czasie ukazało się też jej francuskie streszczenie w międzynarodowym biuletynie Akademii²¹. Przed drukiem rozprawa została dodatkowo „uzupełniona o nowe źródła i opracowania przez autorkę” i wydana w 1933 roku w Krakowie²². Thonowa z pewnością musiała zabiegać o publikację – większość doktoratów z tamtego czasu nigdy nie została wydana. Trudno też odpowiedzieć na pytanie, jakim cudem tak konserwatywna instytucja jak PAU, na dodatek nie darząca Żydów sympatią (co zresztą wykpiwał w *Słówkach* Boy-Żeleński²³), zdecydowała się opublikować książkę nieznaną nikomu „sta-

¹⁷ Myli się więc J. Suchmiel, dz. cyt., s. 151, gdy pisze, iż Reicherówna złożyła doktorat rok po studiach (s. 151). Na temat doktoratów w dziedzinie filologii polskiej, recenzowania prac, stopnia trudności egzaminów i terminów obron zob. s. 148-149.

¹⁸ Archiwum UJ, WF II 504, Teczki akt doktoratów, materiały z lat 1860–1945. Specyfika ortografii zachowana.

¹⁹ Tamże.

²⁰ *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Wydziału I Akademii Umiejętności*, tom XXIV, nr 5, maj 1929.

²¹ G. Reicherówna, *L'ironie de Słowacki à la lumière des recherches d'esthétique comparée*, „Bulletin International de l' Académie Polonaise des Sciences et des Letters”, nr 4-6, Avril-Juin, Kraków 1929, s. 134-135.

²² Wydane w serii *Rozprawy Wydziału Filologicznego*, t. LXIII, nr 4, stron 216.

²³ „Dowiedzieliśmy się z komunikatu Krakowskiej Akademii Umiejętności, iż ta, ku wielkiemu swemu żalowi, nie mogła przyznać nagrody imienia Barczewskiego na rok bieżący prof. Aszkenazemu, a to dla jego brzydkiego

rozakonnej” badaczki. Można się tylko domyślać inicjatywy któregoś z profesorów UJ, na przykład Kallenbacha (zmarłego we wrześniu 1929).

I tutaj zaczynają się problemy. Książka przeszła właściwie bez echa. W zachowanym archiwum listów Kazimierza Czachowskiego znajdujemy cztery rozpaczliwe listy Gizeli Thonowej, która błaga, a wręcz zebrze o recenzję. Zacytuję z nich kilka ustępów:

List z 12 września 1933 roku

Ostatnio zwróciłam się do Generalnego Sekretarjatu Polskiej Akademii Umiejętności z prośbą o polecenie przesłania WPanu mej pracy „Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych”, Wydanie Polskiej Akademii Umiejętności 1933.

Jak mnie z Akademii poinformowano, praca została wysłana, wobec czego proszę uprzejmie o łaskawe zainteresowanie się jej treścią.

Byłabym WPanu szczerze zobowiązana za łaskawe udzielenie mi swych cennych uwag, ewentualnie za napisanie recenzji na temat tej pracy, w jakimś z pism literackich, z którym WPan współpracuje. Bardzo zależy mi na recenzji W Pana, która będzie wyrazem poważnej i sumiennej krytyki.

List z 19 lutego 1934 roku

Ponieważ dotychczas nie dostałam ani potwierdzenia [listu – słowo skreślone, P.O.] przesyłki, ani odpowiedzi na list, przypuszczam, że może W Pana nie było wtedy w Krakowie, lub w jakiś inny sposób książka i list, czy też jedno z nich poginęło. Dlatego pozwałam sobie jeszcze raz zwrócić się do W Pana z prośbą o łaskawe zainteresowanie się rozprawą oraz o zamieszczenie recenzji o niej na łamach tego pisma (czy pism) z którymi W Pan współpracuje. Będę W Panu mocno zobowiązana za recenzję, na której mi bardzo zależy, bo będzie ona wyrazem poważnej i umiejętnej krytyki naukowej. Oczekuję tym razem napewno już łaskawej odpowiedzi. Łączę wyrazy poważania

G. Thonowa

Gdyby książki W Pan nie otrzymał był, chętnie ją natychmiast prześlę.

List z 19 kwietnia 1934 roku

Pozwałam sobie powołać się na kartkę W Pana z 9.III. b.r. w której W Pan przyrzekł mi łaskawie omówić moją pracę o Słowackim („Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych”, Pol.Ak.Umiejęt. 1933) w ciągu najbliższych tygodni. Uprzejmie przypominam łaskawie przyrzeczenie i bardzo proszę o powiadomienie mnie, kiedy (mniej więcej) i gdzie pojawi się recenzja, bo chciałabym się postarać później o odpowiednie zeszyty pisma (czy pism), w których będzie recenzja.

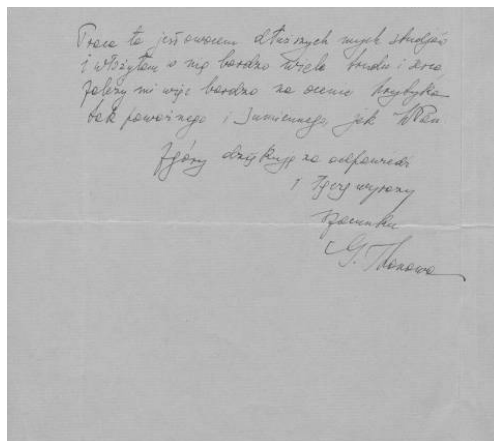
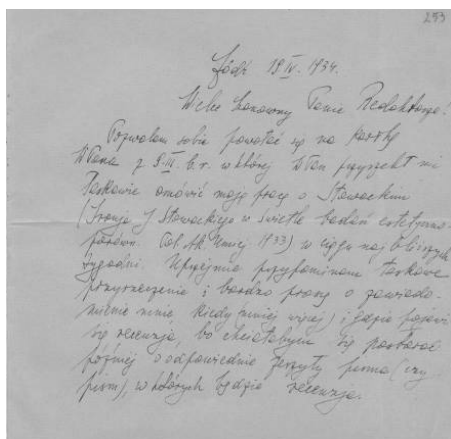
Praca ta jest owocem dłuższych moich studiów i włożyłam w nią bardzo wiele trudu i serca, zależy mi więc bardzo na ocenie krytyka tak poważnego i sumiennego jak W Pan.

List z 10 stycznia 1935 roku

Powołując się uprzejmie na list W Pana z 9.III.1934, w którym W Pan przyrzekł mi, że w najbliższym czasie (w ciągu kilku tygodni) napisze recenzję o pracy mej („Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych”, Pol. Ak.Um. 1933), zwracam się z uprzejmą prośbą o łaskawe poinformowanie mnie, czy W Pan napisał już recenzję, jeśli tak – to gdzie i kiedy (chcę ją sobie sprowadzić), względnie jeżeli to się jeszcze nie stało spowodu nawału innych prac, proszę, by był Pan łaskaw, proszę o sprawie tej pamiętać i w możliwie krótkim czasie zainteresować się pracą i napisać o niej sprawozdanie.

Proszę wybaczyć zwrot „w rychłym czasie”, ale praca wyszła jeszcze w 1933 r. i dlatego zależy mi bardzo, by teraz była omówiona.

[...] Uprzejmie proszę, by był pan łaskaw ewent. zamieścić recenzję w „Czasie” i „Gazecie Polskiej”. Do „G. Pol.” Posłałam egzemplarz recenzyjny na ręce p. Kadena-Bandrowskiego ale odpowiedzi nie otrzymałam. W tej chwili przeglądam list jednego z krytyków, który informuje mnie, że WPan pisze do „Gazety Polskiej” i dlatego sprawę tę poruszam dopiero w postscriptum²⁴.



List Gizeli Thonowej do Kazimierza Czachowskiego
(źródło: Oddział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8981 III, karty 253-254)

Recenzja nigdy nie powstała. Thonowa wysyłała egzemplarze książki, zabiegała o zainteresowanie, pisała też do Jana Gwalberta Pawlikowskiego (choć przypuszczam, że podobnych listów musiała wysłać o wiele więcej):

Czy nie byłby pan Profesor łaskaw zainteresować się treścią mej rozprawy, która usiłuje ująć co kształt twórczości ironicznej Słowackiego? Może byłby Pan Profesor łaskaw podzielić się ze mną swemi cennymi uwagami, względnie – gdyby WPan zajmował się takimi problemami – może zechciałby Pan Profesor opublikować recenzję rozprawy.

Byłabym szczerze zobowiązana za recenzję, która byłaby wyrazem oceny tak zasłużonego badacza²⁵.

Doczekała się za to zjadliwej recenzji Mariana Szyjrowskiego opublikowanej w „Nowej Książce”:

Omawiana praca jest typem pracy seminaryjnej, sumiennnością przeprowadzonej tezy, systematycznością w rozkładzie materiału, dokładnością jego rozwarstwienia podniesionej – i słusznie – do godności pracy akademickiej. Niemniej pozostaje na niej ów ślad scholastycznego pochodzenia – właśnie w nadmiarze dokładności drobiazgów i kategoryzowania, które są typowe dla fabrykantów doktorskich dysertacji niemieckich uniwersytetów – gdzie przed laty 20-tu studja stylometryczne cieszyły się szczególną predylekcją.

²⁴ Oddział Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej, sygn. 8981 III, karty 249-256.

²⁵ Tamże, sygn. 11308 IV, karta 202.

Na chwałę autorki powiedzmy, że jej „stylometrja” jest o wiele szersza; że sięga do zagadnień starszej i nowszej estetyki i że próbuje tą drogą chwytać pewne konkluzje, także ideowe, a nawet etyczne.

Rezultaty nie są jednak proporcjonalne do podjętego trudu. Pozytywnie zyskujemy sumiennie przeprowadzoną systematykę „ironji” Słowackiego – lecz końcowe uogólnienia są zbyt sztucznie oderwane od płaszczyzny analitycznej wnętrza pracy.

A już tezy etyczne wydają nam się całkiem dowolne. Autorka wysuwa je na sam koniec, jako szczytowy owoc pracy która „pozwoliła nam spojrzeć w głąb cierpiącej duszy wielkiego, szlachetnego człowieka”.

Osobiście nie dam się przekonać, żeby używanie „ironji” miało jakikolwiek związek ze szlachetnością twórcy – który właśnie zaprzestał używać tego środka stylistycznego z chwilą wejścia w epokę „Króla Ducha”, to jest po przebyciu wewnętrznej „katarsis”.

W myśl takiej tezy chyba „najszlachetniejszym” na świecie pisarzem byłby – epikurejczyk Anatol France²⁶.

Słowa Szyjkowskiego świadczą o zupełnym niezrozumieniu zamysłu książki, a być może są też dowodem urazy, którą recenzent żywić mógł w stosunku do mistrza Autorki – Kallenbacha, wszak to on, a nie Szyjkowski, otrzymał upragnioną profesurę na Uniwersytecie Jagiellońskim. Dla Gizeli Reicher-Thonowej, która musiała mieć świadomość, że napisała pracę wybitną (dodajmy, predysponującą ją dziś do miana matki polskiej komparatystyki), musiał to być zapewne cios. Rozprawa, którą badacze Słowackiego od dwudziestu lat wciąż cytują, w momencie wydania spotkała się z milczeniem, niedocenieniem i absolutnym niezrozumieniem środowiska naukowego. *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych* była jednak książką prekursorską, powstałą w czasach, gdy polski romantyzm i jego wieszczów traktowano ze śmiertelną, „bogoobjczyźnianą” powagą – nie było w niej miejsca dla humoru i ironii.

Korespondencja Gizeli z Czachowskim mówi nam też coś o jej życiu osobistym. Wyszła za mąż, o czym świadczy zmiana nazwiska na Thon, a listy pisze z Łodzi, gdzie mieszka przy ulicy Cegielnianej 9.

Fakt ten ma być może związek z pierwszą recenzją książki Thonowej, pióra łódzkiego polonisty i krytyka literackiego pochodzenia żydowskiego, Wilhelma Falleka, z którym autorkę łączyły zapewne więzi towarzyskie. Recenzja ta ukazała się w 1933 roku w krakowskim „Nowym Dzienniku”, polskojęzycznej gazecie żydowskiej i stanowiła całkowite przeciwieństwo późniejszej opinii Szyjkowskiego:

Autorka przeorała wzdłuż i wszerz całą bogatą twórczość Słowackiego. Przebrnęła przez całą historyczno-literacką krytykę o tym wieszczu. Znalazła szerokie pole porównawcze między ironją Słowackiego a ironją Szekspira i Byrona. **Uzbroiła się w sumiennie zdobytą wiedzę, aby oświetlić ironję, ten najbardziej zasadniczy składnik twórczości tak umiłowanego przez nią poety. Nauczyła niejedno dzieło Słowackiego inaczej czytać, inaczej rozumieć.** Śmiało dociera do istoty „Beniowskiego” i „Króla Ducha” i wręcz rewelacyjne i rewolucyjne, a trafne i piękne myśli z tych arcydzieł wyprowadziła. [...] Dzieło to tak napęczniałe jest treścią, że w prawdziwym jestem kłopotcie, jak popularnie zapoznać czytelników z tezami i wynikami pracy Reicher-Thonowej.

Tu następowało streszczenie rozprawy i podkreślenie jej najważniejszych zalet, za jakie Fallek trafnie uznał zaobserwowanie przez Autorkę ewolucji w czerpaniu przez Sło-

²⁶ M. Szyjkowski, „Nowa Książka” 1935, z. I, s. 13-14.

wackiego z ironii, przejścia od kosmopolitycznej tradycji ironii romantycznej, rozumianej jako bezwzględna wyższość artysty umożliwiająca prowadzenie gry ze światem, do narodowej koncepcji *Króla-Ducha*. Podkreślał też, że Reicher-Thonowa pokazała, iż ewolucja ta przebiegała od „ironii negatywnej” (*Kordian*), po ironię pozytywną, afirmującą, a Słowacki „z krytyka i satyryka błędów narodowych” zmieniał się stopniowo w „wodza duchowego narodu”. Autor recenzji konkludował:

Z wielką siłą argumentacji przeciwstawia się autorka temu kierunkowi krytyki, która uważa Słowackiego za poetę niezmiernie, negującego rzeczywistość, jakkolwiek wieszcz realistycznie traktuje różne wydarzenia i osoby (Mazepa, Fantazy, fragmenty). **Obszerne studjum Reicher-Thonowej leżało na płaszczyźnie jej talentu i umiłowania.** Zdarza się, że włamuje się w otwarte drzwi, ale obok nielicznych sądów powszechnie znanych i uznanych (aż banalnych!) **widzimy całe falangi sądów oryginalnych, na wskrós przemyślanych. Odkrywa prosto nowe lądy i posługuje się przytem pierwszorzędną metodą analizy estetycznej, nie pomijając jednak syntezy**²⁷.

Opinia Falleka oddawała w dużej mierze słusność dokonaniom Thonowej, nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że stanowiła ona rodzaj przysługi dla znajomej krytyka (o czym świadczą osobiste wątki recenzji – „tak umiłowanego przez nią poety”). Ukazała się ona ponadto nie w specjalistycznym czasopiśmie naukowym, a w poczytnej gazecie codziennej o nastawieniu syjonistycznym, w sąsiedztwie reklamy szamponu do włosów dla blondynek. Mimo pozytywnego wydźwięku, „popularne zapoznanie czytelników z tezami i wynikami pracy” nie zadowalało z pewnością ambicji Autorki, która przez dwa lata jeszcze prosiła Kazimierza Czachowskiego o recenzję będącą „wyrazem poważnej i umiejętnej krytyki naukowej”, a zamiast tego została przez Szyjkowskiego zaliczona w poczet „fabrykantów doktorskich dysertacji”.

Po raz kolejny w dokumentach Gizela Thonowa pojawia się w listopadzie 1940 roku. Z zachowanego w Archiwum Miasta Krakowa podania o kenkartę dowiadujemy się, że przyjechała do miasta 25 maja 1940 roku wraz z dziesięcioletnią córeczką Hanną Thon (ur. 2 września 1930 roku); jest nauczycielką gimnazjalną i wynajmuje pokój przy ulicy Dietla 66/11, a w trakcie składania papierów przenosi się na ul. Dajwór 21. Być może przybyła do Krakowa, miasta swych studiów z liczną falą uchodźców – wygnanych Żydów łódzkich? Jest zamężna, ale nic nie wiadomo na temat jej małżonka.

Akt urodzenia Hanny Miriam Thon, który zdobyłem w łódzkim Urzędzie Stanu Cywilnego dodatkowo te kwestie komplikuje. Otóż wynika z niego, że Hanna Miriam Thon urodziła się 2 września 1930 roku jako córka Alberta Teitelbauma i 26-letniej Gizeli Teitelbaum z domu Reicher, zaś w roku 1933 decyzją wojewody łódzkiego (która się nie zachowała) zmieniono jej nazwisko na Thon. Czyżby Gizela Reicher-Teitelbaum owdowiała lub rozwiodła się i wyszła ponownie za mąż? Jeśliby bowiem wraz z rodziną miała zmieniać nazwisko, zmieniłaby je raczej na polskie, jak czyniło wtedy wielu Żydów.

Formularz wypełniony jest w bezbłędnej niemczyźnie i podpisany Gisela Thon, nie Gizela, Nowy Sącz to Neu Sandez, wszędzie też pojawia się skrót „dr”, jakby liczyła, że stopień naukowy zapewni jej życzliwsze spojrzenie okupanta. Dowiadujemy się również, że występująca o kenkartę jest zdrowa, należy do kasy chorych i zatrudniona jest od 20 maja 1940 roku jako sekretarz wszystkich sekcji w dystrykcie krakowskim w Cenotocie – cha-

²⁷ W. Fallek, *Nowa książka o Juliuszu Słowackim*, „Nasz Dziennik” 1933, nr 257, s. 9-10. Specyfika pisowni zachowana, podkreślenia moje – P. O.

rytatywnej Centrali Towarzystw Opieki nad Sierotami przy Podbrzeziegasse 3, które opiekuje się około 3050 sierotami i porzuconymi dziećmi. Pracuje 7 godzin dziennie i zarabia 300 złotych miesięcznie (dla porównania, w 1939 roku opaska z gwiazdą Dawida kosztowała 10 złotych, a Gmina Żydowska wypłacała w tymże roku kierowanemu do pracy przymusowej Żydom ze specjalnego funduszu 2,50–6 złotych dziennie)²⁸. Nie były to więc pieniądze pozwalające na utrzymanie się.

Aleksander Bieberstein nadmienia, że Gizela Thonowa pracowała w Centosie z ramienia Żydowskiej Samopomocy Społecznej, zaś sam Centos wznowił po wrześniowej klęsce działalność w Krakowie w maju roku 1940. Jest to również data przyjazdu Gizeli do miasta. Pod koniec roku 1940 zorganizowano także placówkę opieki nad 25 sierotami przy ulicy Dajwór 21, dokładnie ten sam adres podaje Gizela Thonowa jako miejsce swego zameldowania²⁹. Również jej pierwszy krakowski adres, ulica Dietla 66 to bezpośrednie sąsiedztwo Zakładu Sierot Żydowskich im. Róży Rockowej. Pozwala to przypuszczać, że jej przyjazd do Krakowa mógł mieć związek z działalnością w Centosie, w którym szybko zresztą otrzymała odpowiedzialną funkcję. Michał Weichert pisał: „Z czasem działalność przydzium wydziału opieki nad dziećmi tak się rozrosła, iż musieliśmy powołać specjalnego sekretarza fachowego w osobie dr Gizeli Thonowej”³⁰.

W formularzach Gizela Thonowa stwierdza, że dopełniła obowiązku zgłaszania przez Żydów całego posiadanego majątku (dotyczyło to nawet mebli i mało wartościowych przedmiotów) przez swoją matkę, Leonorę Reicher, 4 sierpnia 1940 roku. Tu też pojawia się po raz pierwszy nowosądecki adres matki, ul. Narutowicza 6, prawdopodobnie kiedyś również rodzinny dom Gizeli. To niedaleko ulicy Szwedzkiej, na której przed wojną mieściło się żydowskie gimnazjum, być może miejsce pracy jej matki³¹. Dołączona do dokumentów kartka z marca 1941 roku głosi:

Wniosek o dalszy pobyt w Krakowie został uwzględniony. Wzywa się Pana(ią) do zgłoszenia się dnia podanego na odwrotnej stronie między godz. 8 a 12 celem osobistego odebrania karty rozpoznawczej oraz naramiennego znaku rozpoznawczego dla żydów, przepisanego urzędowo. [...] Taksa za kartę rozpoznawczą oraz znak naramienny wynosi zł. 20³².

W archiwum jest też najważniejsza rzecz, mianowicie zdjęcie, najprawdopodobniej jedyne zachowane zdjęcie Gizeli Thonowej. 36-letnia Gizela ubrana jest w ciemny, elegancki kostium, ma klasyczne, lekko pociągłe rysy twarzy, delikatny makijaż, wysokie czoło, zaczesane do tyłu ciemne włosy, prosty nos i piwne, wyjątkowo duże, piękne oczy, zdające się nostalgicznie patrzeć w obiektyw. Nie ma tak zwanego „złego wyglądu”, ale nie jest to też uroda bezsprzecznie „aryjska” – może budzić niebezpieczne pytania o pochodzenie, choć przy pewnej dozie szczęścia pozwalałaby na ukrywanie się³³. Ale ona na razie chyba nie chce się ukrywać, na fałszywych papierach wtopić w tłum. Pracuje w żydowskiej organizacji i najprawdopodobniej, jak wielu krakowskich Żydów, przejdzie do getta przez III Most na Wiśle (to raptem kilka kroków od ulicy Dajwór, gdzie mieszka).

²⁸ A. Bieberstein, dz. cyt., s. 21-22.

²⁹ Tamże, s. 216-217.

³⁰ *Pamiętniki Michała Weicherta*, Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego w Warszawie, sygn. 302/25, s. 134.

³¹ Archiwum Miasta Krakowa, SM Kr 561, s. 1009, 1018-1020.

³² Tamże, SM Kr 561, s. 1012.

³³ Tamże, PNN 35 nr 11180.

8. Bei selbstständig Berufstätigen bezw. Arbeitnehmern sind die nachstehenden Fragen durch den Betriebsführer (Treuhänder) auszufüllen:
Steht die im Fragebogen genannte Person in einem ordentlichen Arbeitsverhältnis: ja? nein? ja
Wenn ja:

a) Name des Betriebes: Die „Centos“-Gesellschaft für Kinderschutz ca 3050 Kinder
Waisen und verlassene Kinder
Art des Betriebes: 25 Waisen und 250 Kinder, „Centos“ Podbrzeziegasse 3
Anschrift des Betriebes (Strasse u. Haus-Nr.): für den Krakauer Distrikt
in Krakau

b) Seit wann ist die genannte Person im Betriebe tätig? 20 Mai 1940

c) Welche Arbeit übt, die genannte Person aus? (genaue Angaben) Leitern aller Sektionen der Gesell-
schaft, Bureau-Service, Leit. Agenden aller Wohlfahrtsstellen in Krakau und in Umgegend
die Wohlfahrtsstellen für Kinder u. Waisen in allen Städten des Krakauer Distrikts

d) Ist Arbeitnehmer in der Krankenkasse angemeldet? ja? nein? ja

e) Wird der Betrieb treuhänderisch verwaltet, ja? nein? nein

f) Ist der Geschäftsinhaber Jude oder Arier? jüdische Gesellschaft

g) Genaue Wohnungsanschrift des Geschäftsinhabers: Podbrzeziegasse 3

h) Wieviele Arbeitskräfte werden beschäftigt? 17 und eine Anzahl unentgeltlicher
Arbeiter
15 Angestellte; davon 15 jüdisch 1 arisch
2 Arbeiter; davon 1 jüdisch 1 arisch

i) Wieviele Stunden beträgt die tägl./wöchentl. Arbeitszeit? 7 Stunden täglich

k) Wieviel beträgt der Verdienst des Arbeitnehmers?
ständlich _____ wöchentl. 300 zł monatl.

l) Ist der Arbeitnehmer z. Zt. im Betriebe unabkömmlich? ja? nein? ja
Wenn ja? Begründung: Als Generalsekretärin der „Centos“-Gesellschaft
Kooperiert zusammen mit allen Präses die ganze Wohlfahrtsstellen
im Krakau und im Krakauer Distrikt Gesellschaft für Kinderschutz
(circa 3050 Kinder-Waisen und verlassene Kinder) und Waisen-Fürsorge

m) Bis zu welchem Zeitpunkt ist der Arbeitnehmer unabkömmlich? ohne Zeitbeschränkung „Centos“ Podbrzeziegasse 3
in Krakau

9. Haben Sie Ihr Vermögen im Sinne der Vdg. Anmeldepflicht jüd. Vermögens angemeldet? ja
Wo? durch meine Mutter, A. Reicher in Neu-Łódź Wann? 4. VII Nr. d. Bestätig. Blok Nr. Xxx

10. Die folgende Frage ist zu beantworten, wenn Frage 7 oder 8 nicht erschöpfend beantwortet werden kann. Womit verdienen Sie sonst Ihren Unterhalt?

11. Sind Sie Weltkriegsinvalid? ja? nein?
Wenn ja: a) Wieviel % kriegsbeschädigt? _____
b) Art der Beschädigung? _____

12. Sind Sie gesund? ja? nein? ja
Wenn nein: welcher Art ist Ihr Leiden? _____

Sind Sie bettlägerig? ja? nein? _____

Ich versichere, alle Angaben wahrheitsgemäß gemacht zu haben. Mir ist bekannt, daß unrichtige Angaben strafbar sind.

Krakau, am 3 November 1940

Gizela Reicher-Thon
Unterschrift

Czwarta strona formularza wypełnionego przez Gizelę Reicher-Thonową w 1940 roku
(źródło: Archiwum Miasta Krakowa, SM Kr 561, s. 1009. 1018-1020)

W tym samym czasie jej matka także działa na rzecz sierot. *Akta Prezydium Żydowskiej Samopomocy Społecznej w Krakowie*, będące zbiorem luźnych spisów współpracowników i podań o wydanie legitymacji pracowniczych wszystkich delegatur krakowskiego Centosu, zawierają *Spis współpracowników Dziecińca w Nowym Sączu* z 11 lipca 1941 roku. Na pierwszym miejscu figuruje w nim: „Reicher Leonora, ur. Lwów 21.10.1876, ul. Zdrojowa 12, kierowniczką Dziecińca”³⁴. Zmiana adresu zamieszkania pozwala sądzić, że 65-letnia Leonora Reicher została już wysiedlona ze swego mieszkania na Narutowicza. Prawie każda z kart w aktach opatrzona jest prostokątną pieczęcią „Wpłynęło...” i wpisywaną na niej ręcznie datą. Wydaje mi się, że często rozpoznaję w tych cyfrach charakter pisma Gizeli, choć sam jej podpis nie figuruje nigdzie.

Tutaj ślad się urywa. Gizela nie pojawia się w żadnych wspomnieniach z krakowskiego getta, nie piszą o niej Tadeusz Pankiewicz, Henryk Zvi Zimmermann ani Halina Nelken, pracująca w Centosie jako wolontariuszka³⁵. Jeżeli trafiła do getta, można się domyślać najgorszych rzeczy. Pracy w „Kinderheimie”, bycia świadkiem wymordowania swych podopiecznych, rozdzielenia z córką lub też dołączenia do niej w drodze do komór gazowych Bełżca. Obozu w Płaszowie, którym kierował psychopatyczny Goeth wraz ze swymi dwoma psami-ludojadami, „apelu zdrowotnego” i rampy w Auschwitz.

Nic nie znajdziemy w słowniku biograficznym *Żydzi dawnej Łodzi*³⁶ i *Almanachu Szkolnictwa Żydowskiego*. Nie ma jej, ani jej rodziny, w bazach danych Polskiego Czerwonego Krzyża – wiadomo jednak, że nikt jej po wojnie nie szukał. Milczą archiwa Yad Vashem i Międzynarodowego Biura Poszukiwań w Bad Arolsen. Zamieściłem apele w *Gazecie Wyborczej* i izraelskich *Nowinach Krakowskich*³⁷, kontaktowałem się z ziomkostwem krakowskim i nowosądeckim w Izraelu. Pan Jakub Müller, najstarszy żyjący nowosądecki Żyd powiedział mi o rodzinie Reicherów, która w Nowym Sączu prowadziła przy Rynku sklep z naczyniami. Prezes Związku Nowosądeczan w Izraelu, pan Mordechaj Lustig, pisał mi, że jakiś mężczyzna z tej rodziny przeżył Zagładę i wyemigrował do Izraela, a później do Australii. Napisałem listy do wszystkich australijskich Reicherów z książki telefonicznej – na próżno...

Ślad się urywa, nie ma jasných sukien, są listy, zakurzone karty w archiwach i książka młodej dziewczyny, która lubiła i rozumiała Słowackiego.

Jitgadal wejtkadasz szemeh raba.

Amen.

Bealema di wera chirutech. Wejamlich malchuteh bechajeichon uwejomeichon uwechajei dechol beit Jisrael baagala uwizman kariw. Weimru: Amen.

Amen.

Jehe szemeh raba mewarach lealam ulealemei alemaja.

Jitbarach wejisztabach wejtpaar wejtroram wejtnase wejthadar wejthale wejthatal szemeh dek udsza berich hu.

³⁴ Tamże, PNN 63, *Akta Prezydium Żydowskiej Samopomocy Społecznej w Krakowie. Kartoteki delegatur*, s. 295.

³⁵ T. Pankiewicz, *Apteka w getcie krakowskim*, Kraków 2007; H. Zvi Zimmermann, *Przeżyłem, pamiętam, świadczę*, Kraków-Haifa 1997, H. Nelken, *And Yet, I Am Here!*, transl. by H. Nelken, A. Nitecki, Amherst 1999.

³⁶ A. Kempa, M. Szukalak, *Żydzi dawnej Łodzi. Słownik biograficzny*, t. I-IV, Łódź 2001–2004. Nie wymienia też Gizeli Reicher-Thonowej *Imienny wykaz nauczycieli poległych, zamordowanych oraz zmarłych wskutek prześladowań w okresie okupacji hitlerowskiej 1939–1945* w monografii M. Walczaka, *Działalność oświatowa i martyrologiczna nauczycielstwa polskiego 1939–1945*, Wrocław 1987.

³⁷ J. Jałowiec, *Naukowiec z UJ szuka śladów badaczki Słowackiego*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek krakowski, 5-6 lipca 2008, s. 3; Lili Haber, „Nowiny Krakowskie”, גוביני קוקונבסיה, czerwiec 2008.

Berich hu.

*Leela min kol birchata weszirata tuszbechata wenechemata daamiran bealema. Weimru: Amen.
Amen.*

*Jehe szelama raba min szemaja, wechajim aleinu weal kol Jisrael. Weimru: Amen.
Amen.*

*Ose szalombimromaw, hu jaase szalom aleinu, weal kol Jisrael. Weimru: Amen.
Amen.*

Postscriptum

Już po napisaniu niniejszego tekstu dostałem z Międzynarodowego Biura Poszukiwań w Bad Arolsen odpowiedź na moje drugie zapytanie, dotyczące tym razem córki Gizeli, Hanny Miriam Thon, która to odpowiedź na przedstawione przeze mnie fakty rzuca nowe światło. Otóż w archiwach Bad Arolsen zachowało się pismo z 1961 roku wystosowane przez United Restitution Organization w sprawie czterech osób z rodziny Thonów / Teitelbaumów. Nieznany jest jednak jego kontekst, nie wiadomo, kto pytał i dlaczego. Z pisma tego wynika, że w 1942 roku dwunastoletnia Hanna³⁸ wraz ze swym ojcem, Albertem Thonem (*vel* Teitelbaumem, urodzonym we Lwowie w 1899 roku) i Julianem Thonem (także *vel* Teitelbaumem, urodzonym we Lwowie w 1909 roku) trafiła do Obozu Janowskiego we Lwowie. Wymieniona w tym samym dokumencie siedemdziesięcioletnia Henryka Huss z domu Thon zmarła we lwowskim getcie w 1941 roku.

Pozwala to wysunąć wniosek, że zmiana nazwiska z Teitelbaum³⁹ na Thon obejmowała więc całą rodzinę, tym bardziej, że dotyczyła ona również Juliana, najprawdopodobniej szwagra Gizeli, młodszego brata Alberta. W *Jewish Records Indexing* odnalazłem też niejakiego Alberta Teitelbauma, urodzonego w 1899 roku w Winnikach koło Lwowa, syna Leona/Leiba i Anny/Chany Marjem. Imię i nazwisko, data urodzin oraz fakt, że Hanną Miriam nazwano później córkę Gizeli (podobnie jak ona sama nosiła zapewne imię po babci ze strony ojca) pozwala więc przypuszczać, że chodzi o tę samą osobę. Zaś wymienienie w jednym piśmie również Henryki Huss z domu Thon może świadczyć, że zmiana nazwiska spowodowana była jakimiś szczególnymi związkami pomiędzy rodzinami Teitelbaumów i Thonów, których niestety nie udało mi się ustalić.

W tym samym, 1942 roku, Hanna, Albert i Julian Thonowie zostali deportowani z Obozu Janowskiego do komór gazowych Bełżca. Gizeli już z nimi nie było⁴⁰. Czyżby nie trafiła do krakowskiego getta (o tym świadczyłyby brak wzmianek o niej w pamiętnikach z epoki) i jeszcze przed rozpoczęciem przesiedleń uciekła wraz z córką z Krakowa? Czy może udało jej się tylko przemycić dziecko z getta na stronę aryjską, sama zaś zginęła? Czy

³⁸ Pismo z United Restitution Organization jako datę urodzenia Hanny Thon podaje rok 1931, a nie 1930, chodzi jednak z pewnością o tę samą osobę.

³⁹ Nazwisko Teitelbaum nosił też wcześniej wybitny filozof i matematyk Alfred Tarski, którego matka pochodziła ze znanych łódzkich przemysłowców żydowskich, Prussaków. Pokrewieństwa pomiędzy rodzinami nie udało mi się jednak ustalić. Nie natrafiłem również na jakiegokolwiek związku z rodziną wybitnego krakowskiego rabina i posła na sejm, Ozjasza Thona, ani z fundatorami łódzkiej Synagogi Reicherów.

⁴⁰ Celowo używam tutaj tylko imienia Bohaterki mojego artykułu. W trakcie dwuletnich badań i setek godzin spędzonych w archiwach z nieznaną „badaczki Słowackiego” stawała się bowiem ona dla mnie coraz bliższą osobą, z którą rozmawiałem się w myślach, i której śmierć zaczęła być postrzegana jako własna trauma, a badanie jej biografii jako doświadczenie bardzo osobiste i bolesne.

też dołączyła z córką do reszty rodziny i została zamordowana gdzieś po drodze do Lwowa? Odpowiedzi na to pytanie prawdopodobnie nie poznamy już nigdy...

*

Napisanie niniejszego artykułu nie byłoby możliwe, gdyby nie nieocenione wskazówki i życzliwa pomoc wielu osób. Składam więc tutaj serdeczne podziękowania Pani Katarzynie Zimmerer, Pani Lili Haber – Prezesowi Związku Krakowian w Izraelu, Panu Mordechajowi Lustigowi – Prezesowi Związku Nowosądeczan w Izraelu, Pani Ishbel Szatrawskiej z Krakowskiej Żydowskiej Gminy Wyznaniowej, Panu Jakubowi Müllerowi, jednemu z ostatnich nowosądeckich Żydów, Pani Profesor Eugenii Prokop-Janiec z Wydziału Polonistyki UJ, Panu Jacobowi Rosenowi – Ambasadorowi Izraela w Jordanii, Pani Redaktor Joannie Jałowicz z krakowskiego dodatku *Gazety Wyborczej*, Pani Ewie Malickiej z Oddziału Rękopisów Biblioteki Jagiellońskiej oraz Pani Marii Szybińskiej.

CENTRAL OFFICE
UNITED RESTITUTION ORGANIZATION (URO)
FRIEDRICHSTRASSE 20 · FRANKFURT/MAIN

PHONE: FRANKFURT 720131 CABLE: RESTITUTION FRANKFURT

International Tracing Service 23. Januar 1961
2/st.

Arolsen (unleack)

Sehr geehrte Herren!

Wir geben Ihnen nachstehend die uns bekannten Personalien von 4 Verfolgten:

✓ 1.) Albert Thon (Teitelbaum) geb. in Lemberg 1899, verheiratet mit
Gisa Reicher in Lodz, Polen, 1930, umgekommen in Lemberg-Janow 1942,
✓ 2.) Anna (Hanna) Thon, Tochter von Albert Thon, geb. in Lodz, Polen, 1931
umgekommen in Lemberg-Janow 1942;
✓ 3.) Julian Thon (Teitelbaum) geb. in Lemberg, Polen, 1909, unverheiratet,
umgekommen in Lemberg Janow 1942;
✓ 4.) Henryka Huss geb. Thon geb. in Lemberg, Polen, 1866, verheiratet mit
Isidor Huss in Lemberg 1897, gestorben 1941 im Ghetto Lemberg,
begraben in Lemberg, Polen.

Diese Personen sind im Jahre 1942 in Lemberg in das Janowski-Lager und von dort in die Todeskammern nach Belzec und Finski deportiert worden.

Wir wären Ihnen für die Daten der bei Ihnen vorhandenen Unterlagen dankbar.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Alfred Schüller
(Dr. Alfred Schüller)

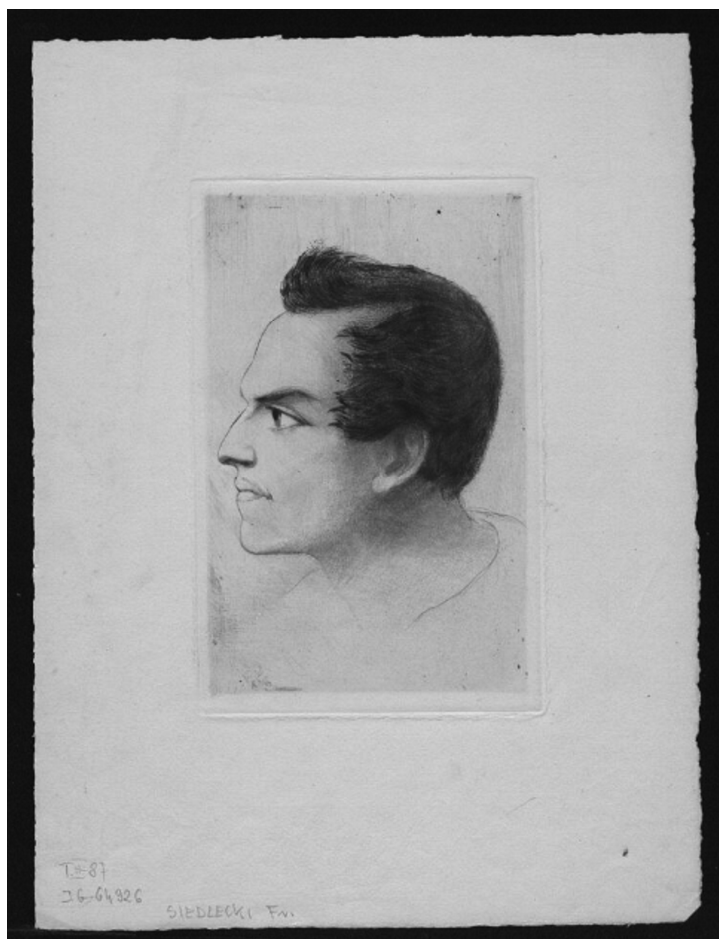
E: 2 / FEB. 1961	
Inhalt	Todeserkl.
Aufenth.	Sterbeurk.
Dok.-Ausz.	Sachant.
Kronkemp.	Fotokopie
Res. to	Serial
Nachweis	Storage
DP-Dok.-Auszug	

HK 8
24. Jan. 1961

ITS/ARCH/Korrespondenzakte TID - 825 451

Copy in conformity with the ITS archives

Pismo United Restitution Organization do International Tracing Service, Bad Arolsen 1961 r.
(źródło: archiwum Międzynarodowego Biura Poszukiwań w Bad Arolsen)



Franciszek Siedlecki, Portret Juliusza Słowackiego, 1909

Marta Białobrzeska
(Białystok)

SŁOWACKI W SZKOLE: BLASKI I CIENIE – Z UWAG POLONISTY

Reformy, matura... i co dalej?

Z poezją Słowackiego w szkole bywało różnie. Na przestrzeni lat cień profesora Bładzki wciąż się pojawiał, a sprzeciwy Gałkiewiczów kładziono na karb młodzieńczej nierasobliwości.

Wbijanie na siłę do głów rozmaitych etosów powoduje, że czcigodne skądinąd wartości stają się przedmiotem śmiechu. Na polskim panują nudy narodowe, *Pan Tadeusz* jest niewyuczalny. Dla młodych „większość naszej narodowej literatury to niezrozumiałe dziwactwa, które nijak się mają do otaczającego ich świata”. Dotyczy to zwłaszcza literatury romantycznej – z punktu widzenia „człowieka dzisiejszego” miotający bohaterów dzieł Byrona, Mickiewicza czy Słowackiego to reakcje dewiantów, którzy czort wie, czym się zajmują, zamiast tłuc szmalc. *Wielka Improwizacja* wydaje im się bełkotem wariata, który ubzdurał sobie, że będzie rządził gwiazdami. Cała literatura romantyczna jest jednym wielkim niezrozumiałym majakiem¹.

Słowa te pochodzą z artykułów Jacka Inglota, Anny Szymczyk i Doroty Janiszewskiej, które ukazywały się na łamach „Tygodnika Powszechnego” na przełomie maja i czerwca 1993 roku. Autorzy zaprezentowali w nich swoje spojrzenie na szkolną edukację ostatniej dekady XX wieku. Ich zdaniem, szkoła mogła zaoferować młodym ludziom jedynie przeladowane programy i omawianie dzieł, odwołujących się do etosu, który dawno przestał istnieć.

W 2002 roku wprowadzono reformę edukacji, po której wiele sobie obiecywaliśmy. W Rozporządzeniu Ministra Edukacji Narodowej z dnia 26 lutego 2002 roku w sprawie podstawy programowej znajdujemy zapis o konieczności omówienia wybranych scen dramatów romantycznych (Słowackiego i Krasińskiego)². W *Informatorze maturalnym* natomiast wśród lektur wymieniano *Kordiana* (do omówienia w całości na poziomie rozszerzonym, na poziomie podstawowym akt I, II, III – scena 5. i 6.) i utwory liryczne (do wyboru)³.

Twórczość Słowackiego pojawiła się na egzaminie maturalnym w 2005 roku (a także na maturze próbnej, przygotowanej przez OKE w 2009 roku – jeden z dwóch tematów do-

¹ Cyt. za: S. Bortnowski, *Nowe spory, nowe scenariusze*, Warszawa 2001, s.100.

² Zob. *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 26 lutego 2002 roku w sprawie podstawy programowej wychowania przedszkolnego oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół*.

³ *Informator maturalny od 2005 roku z język polskiego*, Warszawa 2003.

tyczył *Hymnu „Smutno mi Boże”*). Temat brzmiał: *Analizując wypowiedzi bohaterów romantycznych, porównaj postawę Kordiana i Męza. W interpretacyjnych wnioskach wykorzystaj wiedzę o utworach, z których pochodzą fragmenty*. Pisząc pracę na podany temat, należało odnieść się do: fragmentu aktu I *Kordiana* i fragmentu cz. IV *Nie-Boskiej Komедii* Krasińskiego.

W modelu odpowiedzi, odnośnie fragmentu *Kordiana*, znalazły się następujące treści, które w swojej wypowiedzi powinien uwzględnić uczeń: a) przedstawienie bohatera (w chwili ukazanej we fragmencie), b) sposób widzenia jesiennej natury – wszystko jest umieraniem, c) uleganie nastrojowi przypisywanemu przyrodzie (np. smutek, cierpienie, zamieranie, melancholia), d) poczucie wewnętrznej słabości (porównanie do więdnącego drzewa), e) świadomość własnej niezdolności do czynu, f) niezdolność do podjęcia decyzji, g) sceptycyzm – brak wiary w cokolwiek (w siebie), h) poczucie zagubienia w świecie tajemniczym, niepoznawalnym, bezsilność wobec niego, i) myśl o samobójstwie, j) pragnienie odnalezienia celu – wielkiej idei (nadającej sens życiu), k) pragnienie całkowitego poświęcenia się idei (bycie jej narzędziem), l) szukanie idei (celu) poza sobą – w naturze, w Bogu, m) marzenie o sławie, n) szukanie szansy w odnajdywaniu nowych dróg (porównanie do Kolumba), o) świadomość, że nieszczęśliwa miłość zamyka w zaklętym kręgu, p) ambiwalencja uczuć (wewnętrzne rozdarcie), np. myśli – serce, krępujący konwenans – odkrywanie nowych dróg.

W związku z analizą *Nie-Boskiej Komедii* pojawiły się następujące treści: a) przedstawienie bohatera (w chwili ukazanej we fragmencie), b) aktywny, działający (walczący), c) intensywnie odczuwa (nienawiść, rozkosz), d) wódz, e) władza nad innymi jest dla niego źródłem satysfakcji, rozkoszy, f) władza i walka są dla niego sensem życia, g) przekonany o własnej duchowej sile (realizuje swoją wolę), h) wartościuje drogi do celu (nie praca, podstęp, ale kreacja, akt woli), i) czuje wyższość nad innymi ludźmi, j) czuje wyższość nad innymi ludźmi, k) świadomy, że chwila kulminacji jego duchowej potęgi jest zarazem kresem życia, l) przyjmuje taki kres z satysfakcją, m) odbiera znaki nadchodzącej zagłady.

We wnioskach, aby otrzymać 4 punkty, uczeń powinien dostrzec, że fragmenty prezentują dwie postawy bohatera romantycznego – wskazać podobieństwa (np. poczucie własnej wyjątkowości, pragnienie spełnienia misji – odegrania ważnej roli w życiu zbiorowości) i różnice (np. niezdolność do czynu – działanie, poczucie bezsilności – poczucie wyjątkowej siły, wewnętrzne rozbitcie – przekonanie o własnych racjach)⁴. Ponadto egzaminator mógł przyznać maksymalnie 4 walory, za spostrzeżenia niewystępujące w modelu, a podnoszące w sposób niewątpliwy wartość pracy (kontekst historyczny, kulturowy, biograficzny, wykazanie się znajomością innych, nieujętych w programie nauczania utworów poety).

Rodzi się tu pytanie: jaką wiedzą o epoce literackiej, twórczości Słowackiego i Krasińskiego powinien dysponować uczeń, aby zdać maturę? Trzeba przyznać, że niewielką. Wymienione w modelu treści wynikają z interpretacji fragmentów – uczeń zatem nie musiał także znać utworów! Poza tym młodzież wybierająca inne niż humanistyczne kierunki studiów, zajęta przyswajaniem wiedzy z biologii, chemii fizyki, często rezygnowała z czytania lektur.

I oto stoimy w obliczu kolejnej reformy. 23 grudnia 2008 roku podpisano *Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej w sprawie podstawy programowej wychowania oraz kształcenia ogólnego w poszczególnych typach szkół*. W części poświęconej IV etapowi edukacji, czyli szkole ponadgimnazjalnej, istnieje zapis o konieczności omówienia nie

⁴ Zob. *Matura. Oryginalne arkusze egzaminacyjne*, Kraków 2006.

mniej niż 13 pozycji książkowych odpowiednio w trzyletnim bądź czteroletnim okresie nauczania oraz wybranych przez nauczyciela tekstów o mniejszej objętości, przy czym nie można pominąć autorów i utworów oznaczonych gwiazdką, takich jak *Bogurodzica*, wybrane pieśni, treny i psalmy Kochanowskiego, wybrane sonety i inne wiersze (w tym *Romantyczność*), *Dziady cz. III* i *Pan Tadeusz* Mickiewicza, *Lalka* Prusa, *Wesele* Wyspiańskiego, wybrane opowiadanie Schulza. Nie ma wśród nich ani jednej pozycji Juliusza Słowackiego. Wybrane wiersze figurują jako lektury do wyboru na poziomie podstawowym, na poziomie rozszerzonym zaś *Kordian* lub *Fantazy* są do omówienia w całości⁵. Co to oznacza w kontekście istnienia poezji twórcy *Anhellego* w szkole – całkowitą degradację, czy raczej szansę na zaistnienie na nowo?

Od 2015 roku uczniowie przystąpią do egzaminu maturalnego w nowej formule. Egzamin z języka polskiego w części ustnej sprawdza umiejętność tworzenia wypowiedzi na określony temat. Punktem wyjścia rozważań jest tekst kultury (literacki, ikoniczny lub popularnonaukowy z zakresu wiedzy o języku). Przywołany w zadaniu egzaminacyjnym tekst powinien zainspirować zdającego do rozwinięcia i poszerzenia zasygnalizowanych w poleceniu wątków – także poprzez odwołanie się do innych, wybranych tekstów kultury.

Część arkusza egzaminacyjnego, w której sprawdza się umiejętność tworzenia wypowiedzi argumentacyjnej na poziomie podstawowym, zawiera dwa tematy wypracowania do wyboru: jeden wymagający napisania rozprawki, drugi – interpretacji tekstu poetyckiego. Przy ocenie wypowiedzi zastosowano nowe kryteria. Miejsce analitycznego klucza zastąpiło natomiast ocenianie holistyczne.

Rozprawka na poziomie podstawowym sprawdza umiejętność odbioru, analizy i interpretacji tekstu literackiego oraz tworzenia własnej wypowiedzi. Uczeń musi najpierw rozpoznać sens załączonego do polecenia tekstu, określić jego problematykę, odnaleźć elementy znaczące dla odczytania utworu, a następnie wyszukać odpowiednie teksty kultury przydatne do opracowania zagadnienia wskazanego w poleceniu, a więc porównać funkcjonowanie tych samych motywów w różnych tekstach kultury. Praca interpretacyjna natomiast polega na zaprezentowaniu zrozumianych przez zdającego sensów tekstu. Zadaniem ucznia jest uzasadnienie postawionej tezy/hipotezy interpretacyjnej za pomocą argumentów pozwalających na jej potwierdzenie. Uzasadnienie powinno znajdować potwierdzenie nie tylko w tekście, ale także w kontekstach (np. biograficznym, historycznoliterackim, filozoficznym, kulturowym).

Z kolei egzamin maturalny z języka polskiego w części pisemnej na poziomie rozszerzonym sprawdza umiejętność dokonywania interpretacji porównawczej utworów literackich lub tworzenia wypowiedzi argumentacyjnej (w formie wybranej przez zdającego, np. rozprawki lub szkicu), wymagającej odniesienia się do tekstu historycznoliterackiego, teoretycznoliterackiego albo krytycznoliterackiego⁶.

Zdający będzie mógł zatem wykorzystać wiedzę o twórczości Słowackiego na egzaminie ustnym oraz pisemnym w zakresie podstawowym, jak i rozszerzonym. Tak więc całkowita rezygnacja z omawiania utworów Słowackiego na zajęciach z języka polskiego na poziomie podstawowym raczej nie jest możliwa. Na poziomie rozszerzonym, ze względu na zapisy podstawy programowej, utwory Słowackiego będą wymagane obowiązkowo.

⁵ Zob. *Podstawa programowa z komentarzami. Tom2. Język polski w szkole podstawowej, gimnazjum i liceum*, Ministerstwo Edukacji Narodowej.

⁶ *Informator o egzaminie maturalnym z języka polskiego od roku szkolnego 2014/2015 opracowany przez Centralną Komisję Egzaminacyjną we współpracy z okręgowymi komisjami egzaminacyjnymi w Gdańsku, Jaworznie, Krakowie, Łodzi, Łomży, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu*, Warszawa 2013, s. 13-20.

W programach nauczania oraz planach realizacji materiału znajdujemy następujące problemy, poruszane przy analizie *Kordiana*: biografia romantyczna, cechy bohatera romantycznego, romantyczna podróż – jej wymiar inicjacyjny, kontekst historyczny dramatu, ocena powstania listopadowego, podstawy historiozofii Słowackiego, polemika z *Dziadami* Mickiewicza, funkcja ironii romantycznej, dramat romantyczny, sceniczne realizacje *Kordiana*. *Grób Agamemnona* omawia się z perspektywy oceny powstania listopadowego. W związku z liryką Słowackiego na plan pierwszy wysuwają się zagadnienia: indywidualizm, podróż, pejzaż romantyczny, naród, relacja człowiek – Bóg⁷. Problemy te podejmowano także w programach i podręcznikach obowiązujących w liceum przed reformą edukacji z 2002 roku. Zmienił się jednak układ treści w planach nauczania, a w licznych opracowaniach metodycznych pojawiły nowe formy pracy z twórczością autora *Balladyny*.

Słowacki z podręczników szkolnych

W podręczniku Stanisława Makowskiego *Romantyzm*, adresowanym do uczniów klasy drugiej czteroletniego liceum, wydanym w 1989 roku, twórczość autora *Balladyny* omawiana jest w rozdziale IV, zatytułowanym: *Nowi „Bogowie” poezji narodowej. Juliusz Słowacki. Zygmunt Krasiński*. Obszernie omówiono tu *Kordiana*, *Lilię Wenedę*, *Fantazego*, *Grób Agamemnona* i *Beniowskiego*, przy czym przywołano również konteksty i nawiązania. W rozdziale poświęconym liryce Słowackiego znajdujemy następujące utwory: *Rozłączenie*, *Rzym*, *Hymn [Smutno mi Boże]*, *Rozmowa z piramidami*, *Testament mój*, *Anioły stoją na rodzinnych polach*, *Uspokojenie*, *Wyjście stu robotników*, *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...*, *[Anioł ognisty, mój anioł lewy...]*, *Jeżeli kiedy w tej mojej krainie*, *Do matki*, *Przypowieści i epigramaty*⁸. Alina Kowalczykowa jeszcze przed reformą zaproponowała w swoim podręczniku układ problemowy w obrębie danej epoki literackiej. Poezja Słowackiego pojawia się w rozdziałach: *Osoby i miejsca (Anhelli, rozdział VII)*, *Realność i wyobraźnia (Rozłączenie)*, *Ojczyzna ponad wszystkim (Hymn, Sowiński w okopach woli)*, *Trzy dramaty narodowe (fragmenty Kordiana)*, *Dramat a teatr romantyczny (List do matki z Paryża z 10 grudnia 1831, fragmenty Balladyny, Fantazego, Snu srebrnego Salomei)*, *Poeta i poeta (fragmenty Beniowskiego, Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle, [Anioł ognisty – mój anioł lewy...])*, *[O! nieszczęśliwa, o! uciemierzona...]*, *Bohater romantyczny, miłość i kobieta ([Patrz nad grotą...])*⁹.

⁷ Zob. E. Jaskółowa, *Świat do przeczytania. Program nauczania języka polskiego*, Warszawa 2012; Z. Starownik, J. Kopciński, J. Łachnik, K. Mrowcewicz, A. Nawarecki, E. Paczoska, D. Siwicka, *Przeszłość to dziś. Program nauczania języka polskiego w liceum ogólnokształcącym, liceum profilowanym i technikum*, Warszawa 2012; Teresa Kosyra-Cieślak, *Przeszłość to dziś. Literatura – język – kultura. Plan realizacji materiału języka polskiego w I klasie liceum i technikum*, semestr II, <http://klubnauczyciela.stentor.pl/klubMaterialy>; B. Łabęcka, *Ponad słowami. Program nauczania przedmiotu język polski w liceum i technikum (zgodny z nową podstawą programową i obowiązujący od roku szkolnego 2012/2013)*, 2012; *Ponad słowami. Książka Nauczyciela. Materiały dydaktyczne do języka polskiego 2.1*, Warszawa 2013; K. Budna, J. Manthey, J. Zaporowicz, *Ciekawi świata. Język polski. Program nauczania dla szkół ponadgimnazjalnych*, Warszawa 2012; B. Kudrycka, K. Ziola-Zemczak, *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Program nauczania języka polskiego*, Warszawa 2013; B. Kudrycka, K. Ziola-Zemczak, *Ciekawi świata. Język polski. Część 3. Książka dla nauczyciela szkół ponadgimnazjalnych*, Warszawa 2013; W. Bobiński, A. Janus-Sitarz, M. Pabisek, *Lustra świata. Program nauczania języka polskiego*, Warszawa 2012; K. Olejnik, D. Champerek, A. Kalbarczyk, *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Program nauczania języka polskiego*, Warszawa 2012;

⁸ Zob. S. Makowski, *Romantyzm. Podręcznik literatury dla klasy drugiej szkoły średniej*, Warszawa 1989.

⁹ Zob. A. Kowalczykowa, *Romantyzm. Podręcznik dla szkół ponadpodstawowych*, Warszawa 1994.

Na progu reformy 2002 roku mówiono o konieczności odejścia od historii literatury. Maria Janion we wstępie do *Projektu krytyki fantazmatycznej* pisała:

Należałoby odejść od symboli polskiej tożsamości, takich jak ojczyzna, wolność, solidarność narodowa (z czym się nie bardzo zgadzam), ku filozofii egzystencji (z czym się oczywiście zgadzam). I być może zmieni się sposób istnienia romantyzmu. Już nie będzie tylko w swej bohaterskiej, martyrologicznej, mesjanistycznej postaci znakiem polskiej tożsamości. Romantyzm (...) stać się może rodzajem kultury alternatywnej, przemówi inaczej, swoim głosem, dotychczas tłumionym¹⁰.

Takie podejście do twórczości Słowackiego w szkole musiało budzić wiele kontrowersji. Porzucenie chronologii, odejście od tradycyjnego omawiania twórczości poety głównie w kontekście epoki być może pozwoliłoby odkryć jego dzieła na nowo, spojrzeć na nie z perspektywy czytelnika-odkrywcę, który ma prawo do indywidualizacji przeżycia. Z drugiej strony stwierdzić należy, że chronologia wprowadza niezbędny porządek, a omawianie tekstów w oderwaniu, bez przywoływania kontekstu epoki w praktyce groziłoby interpretacyjnym zejściem na manowce.

U progu reformy z 2002 roku próbowano zerwać z chronologicznym układem podręczników. Postulowano, że takie ujęcie skłania do interpretacji dzieła jedynie w kontekście danej epoki, przy czym ztraca się jego wymiar uniwersalny. Powstały serie podręczników, w których ujęcie historyczno-literackie zastąpiono ujęciem problemowym. Przykładem jest seria *To lubię*, gdzie autorzy całkowicie zerwali z chronologią, wprowadzając bloki obejmujące różne dziedziny kultury – dawnej i współczesnej. Fragmenty lektur obowiązkowych umiejscowiono w kontekście szerszego problemu, umieszczając przy nich ramki z wiadomościami z teorii i historii literatury. Uwagę zwraca brak poleceń i pytań do tekstu – porzeczono jedynie na zadaniach wstępnych i podsumowujących¹¹.

Stanisław Bortnowski w książce *Jak zmienić polonistykę szkolną* opowiedział się zdecydowanie za chronologią oraz charakterystyką epok i prądów:

Pojęcie na przykład odrodzenia, oświecenia i romantyzmu jest tak nośne i ważne w historii, historii literatury czy historii sztuki, tak często powtarzane w obiegu publicznym, tak istotne dla ładu myślenia, że uchylenie tych pojęć w edukacji humanistycznej byłoby dowodem anarchii, czyli całkowitego braku odpowiedzialności za spojrzenie w przeszłość¹².

W podręcznikach obowiązujących do 2014 roku (dostosowanych do standardów egzaminu maturalnego od 2005 roku) jednym ze sposobów ujęcia treści programowych była antologia historycznoliteracka z układem problemowym w ramach epok, gdzie informacje podane są w ramach (co przypomina nieco stronę internetową), towarzyszą temu eseje dotyczące prezentowanych utworów z pytaniami badającymi rozumienie tekstu oraz kontynuacje i nawiązania. Ciekawym rozwiązaniem jest omawianie wpływu danej epoki na literaturę współczesną. Układ taki przyjęto w serii podręczników *Przeszłość to dziś*, wydawnictwa Stentor. Twórczość Słowackiego pojawia się tu w kilku rozdziałach: *Bunt młodych* (Kordian, fragment sceny I aktu I), *Wobec natury. Podróż (Rozłączenie)*, „Ja”. *Narodziny indywidualizmu* (Beniowski, fragmenty pieśni I, III i V oraz *List do matki* z Paryża, 12 lipca

¹⁰ Cyt. za: S. Bortnowski, *Nowe spory, nowe scenariusze...*, dz. cyt., s. 107.

¹¹ P. Kołodziej, E. Szkudek, J. Waligóra, *To lubię! Kształcenie kulturowo-literackie*, Kraków 2002.

¹² S. Bortnowski, *Jak zmienić polonistykę szkolną?*, Warszawa 2009, s. 141.

1832 r.), *Wiara i nadzieja* (Hymn [*Smutno mi Boże!...*], *** [*Kiedy pierwsze kury Panu zaśpiewają...*]) *To my jesteśmy historią* (*Kordian*. Akt III: *Spisek koronacyjny*, fragment sceny IV), *Dramat romantyczny* (*Balladyna*, fragmenty sceny IV aktu III, sceny I aktu IV i sceny V aktu V), *Ojczyzna Polaków* (fragmenty *Grobu Agamemnona* oraz ***[*Szli krzycząc: „Polska! Polska!”*]), *Poezja wieszczów. Słuchacze i czytelnicy* (*Testament mój*)¹³.

W podręcznikach dostosowanych do nowej podstawy programowej (2008 rok) zachowano porządek chronologiczny. Taki układ treści zastosowano w podręczniku wydawnictwa Stentor *Świat do przeczytania*. Twórczość Słowackiego znajdujemy w rozdziale „*Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna...*” *Spotkanie z kulturą romantyzmu*. *Juliusz Słowacki, Zygmunt Krasiński*. W podrozdziale pierwszym – zatytułowanym *Melancholia* – zamieszczono fragment *Godziny myśli* Słowackiego. Tekstowi Słowackiego towarzyszy *Oda do melancholii* Johna Keatsa oraz fragment tekstu Stanisława Barańczaka *Gdybym mógł tak nieprzerwanie* (fragment). W podrozdziale drugim zatytułowanym *Romantyczne wędrowanie* znajdujemy *Rozłączenie*, *Listy do matki* (fragmenty) oraz *Hymn*. Trzeci podrozdział: „*Dusza anielska w czerepie rubasznym*” mieści w sobie fragmenty *Kordiana*, omówienie dramatu, fragmentu *Grobu Agamemnona* i wiersz *Testament mój*. Kolejny podrozdział zawierający utwory Słowackiego zatytułowany został: *Romantyczni i rozważni* i zawiera fragmenty scen *Fantazego* (Akt I. scena IV, scena VII, scena XIV). Każdy podrozdział opatrzone jest krótkimi wykładami: *Tak interpretują inni*, *To trzeba wiedzieć*, *To warto wiedzieć*, *Szkoła interpretacji* zawiera także konteksty współczesne i fragmenty tekstów historycznoliterackich¹⁴.

Interesujące zestawienie problemów epoki romantyzmu znajdujemy w serii *Ciekawi świata* Operonu. Każdy rozdział zawiera utwory romantyczne oraz liczne konteksty interpretacyjne – fragmenty tekstów z epoki, podejmujące omawiany problem, utwory pisarzy współczesnych) oraz fragmenty artykułów krytyków, badaczy literatury. *Kordianowi* Słowackiego poświęcone zostały cztery rozdziały: „*Kordian*”. *Dramat o bieżącej polityce*, „*Kordian*”. *Marzenie o czynach i dorastanie do czynu*, „*Spisek koronacyjny*”. *Kłęska czy zwycięstwo Kordiana?*, „*Kordian*” *jako widowisko* (rozdział oznaczony gwiazdką, realizowany na poziomie rozszerzonym). W rozdziale *Podzielić się doświadczeniem*. *O liście romantycznym* zamieszczono list Słowackiego do matki z Genewy z 21 VIII 1834 roku i wiersz *Rozłączenie*¹⁵.

Na uwagę zasługuje również podręcznik w układzie chronologicznym podzielony na podrozdziały podporządkowane wybranym problemom, złożone z utworów dawnych i współczesnych, z eseistyką, kontynuacjami i nawiązaniem. Taki układ treści przyjęto w serii *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka* WSiP-u. W podręczniku znajdujemy rozdziały (jednostki tematyczne) poświęcone twórczości Juliusza Słowackiego, zawierające fragmenty jego utworów. I tak na poziomie rozszerzonym przyjęto następujące zagadnienia: „*Jezioro z niebem dzielić...*” *Romantyczny kreacjonizm Słowackiego* (*Rozłączenie*), „*Boże! Zdejm z mego serca jaskółczy niepokój...*” *Dylematy egzystencjalne Kordiana* (*Kordian*, fragm.), „*Obym się sam ocenił, skoro świat ocenię...*” „*Kordian*” *w poszukiwaniu wartości* (*Kordian*, fragm.), „*Polska Winkelriedem narodów!*” „*Kordian*” *jako polemika z III*

¹³ Zob. A. Nawarecki, D. Siwicka, *Przeszłość to dziś*. (Nowa podstawa programowa). *Podręcznik dla klasy I liceum i technikum*, cz. 2, Warszawa 2012.

¹⁴ Zob. K. Biedrzycki, E. Jaskółowa, E. Nowak, *Świat do przeczytania*. *Podręcznik dla klasy I liceum i technikum*, cz. 2, Warszawa 2013.

¹⁵ Zob. I. Łapińska, B. Maciejewska, J. Sadowska, *Ciekawi świata*. *Język polski 3. Romantyzm*. *Podręcznik*. *Zakres podstawowy i rozszerzony*. *Szkoły ponadgimnazjalne*, Gdynia 2013.

częścią *Dziadów* (Kordian, fragm.), „Ty chciałeś zabić widmo, poświęcić się za nic...” *Dramat o przyczynach upadku powstania listopadowego* (fragment *Kordiana* w zestawieniu z wierszem Ernesta Brylla *Lekcja polskiego Słowacki*). Rozdziały: „Płynąc po świecie...” *Modlitwa poetycka w poezji romantycznej i współczesnej* (Hymn w zestawieniu z wierszem Anny Kamieńskiej *Prośba*), „Sięgnę do wnętrza twych trzew...” *Słowackiego bolesny rozrachunek z narodem* (*Grób Agamemnona*) i „Wieszczka najjaśniejsza chwała...” *Jak poeci żegnają się ze światem* (*Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...* w zestawieniu z wierszem Jarosława Iwaszkiewicza *Do prawnuczki*) przeznaczone są dla uczniów realizujących język polski na poziomie podstawowym¹⁶.

W podręczniku *Ponad Słowami* (Klasa 2, część 1) wydawnictwa Nowa Era zastosowano układ chronologiczny, bez układu problemowego w obrębie epok. Dwa duże rozdziały poświęcone są epokom: romantyzmu i pozytywizmu. Każdy z nich zawiera następujące działy: *O epoce*, *Teksty z epoki* (podzielony na podrozdziały poświęcone wybranym twórcom, zawierający utwory wraz z omówieniem), *Nauka o języku*, *Nawiązania*, *Przygotowanie do matury*. Rozdział poświęcony Juliuszowi Słowackiemu zawiera utwory: *Grób Agamemnona* (fragmenty), *Hymn [Smutno mi, Boże!]*, *Kordian* (fragmenty Aktu II. *Rok 1828. Wędrowiec*, Aktu III. *Spisek koronacyjny*. Scena IV i V) i kończy się podsumowaniem wiadomości na temat twórczości poety¹⁷.

Porównanie dostosowanych do nowej podstawy programowej podręczników z podręcznikami Stanisława Makowskiego i Aliny Kowalczykowej, przywołanymi wcześniej, jasno wskazuje, że rewolucji, jeśli chodzi o dobór materiału, raczej nie dokonano. Drastycznie ograniczono jednak liczbę utworów poety. Omawia się, jak zawsze, *Kordiana* – natomiast *Fantazy* pojawia się w jedynie podręczniku wydawnictwa Stentor. W podręczniku *Lustra świata* znajdziemy natomiast fragmenty *Beniowskiego*. Liryka autora *W Szwajcarii* istnieje w podręcznikach w postaci reprezentatywnych, od lat omawianych często już w gimnazjum utworów – królują *Hymn* i *Rozłączenie*. Autorzy, i słusznie, nie pomijają *Grobu Agamemnona*, jednak tekst przywołują w postaci niezbyt długich fragmentów.

Współczesny licealista realizujący język polski na poziomie podstawowym będzie znał (w najlepszym przypadku) wybrane fragmenty *Kordiana* i kilka utworów lirycznych, zatem jego wiedza o twórczości poety będzie, delikatnie rzecz ujmując, wybiórcza, jeśli nie szczątkowa. Jednak, z drugiej strony, kilka wybranych utworów można omówić bardzo rzetelnie, wprowadzając rozmaite konteksty, a co ważne, na ich podstawie uczyć samodzielnej i pogłębionej interpretacji tekstu. W tym wypadku jakość wydaje się ważniejsza od ilości. Poza tym, mając na uwadze interpretację wiersza jako formę wypowiedzi na egzaminie maturalnym, z omawiania liryki Słowackiego na poziomie podstawowym nauczyciele raczej nie będą rezygnować, a większość z nich omówi *Kordiana*, choćby we fragmentach. Na poziomie rozszerzonym, według zapisu w podstawie programowej, *Kordiana* lub *Fantazego* nie można pominąć.

Warto w tym miejscu zauważyć, że autorzy podręczników dołożyli starań, aby potraktowaną w sposób wybiórczy twórczość Słowackiego młodym odbiorcom przybliżyć. Ciekawym i niezwykle cennym posunięciem było wprowadzenie do podręczników eseistyki – fragmentów tekstów napisanych przez literaturoznawców, historyków sztuki, teoretyków

¹⁶ Zob. D. Chemperek, A. Kalbarczyk, D. Trzeźniowski, *Zrozumieć tekst, zrozumieć człowieka. Romantyzm – Pozytywizm, Klasa 2, część 1, Kształcenie w zakresie podstawowym i rozszerzonym. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum*, Warszawa 2013.

¹⁷ Zob. M. Chmiel, A. Równy, *Ponad słowami, Klasa 2 część 1. Podręcznik do języka polskiego dla liceum i technikum, Zakres podstawowy i rozszerzony*, Warszawa 2013.

nauk humanistycznych, filmoznawców, teatrologów, filozofów, teologów, a także pisarzy. W podrozdziale *Dialog z tradycją* znajdujemy fragmenty tekstów: Jarosława Maciejewskiego: „*Kordian*”. *Dramatyczna trylogia* (*Ciekawi świata*, Operon), Michała Masłowskiego: *Zwierciadła Kordiana* (*Ciekawi świata*, Operon), Stanisława Makowskiego: „*Kordian*” *Juliusz Słowackiego* (*Ciekawi świata*, Operon) Mieczysława Inglota: *Kordian – imperatyw wolności* (*Świat do przeczytania*, Stentor), Marii Kalinowskiej: *Słowackiego greckie sny o Polsce* (*Świat do przeczytania*, Stentor), a także: *Z Aliną Kowalczykową rozmawia Justyna Sobolewska* (*Ponad słowami*, Nowa Era) i inne.

Jeden autorytatywny głos zastąpiony został zatem wieloma. Mamy tu do czynienia ze zwycięstwem kreatywnego myślenia nad encyklopedyzmem i faktografią, nastawieniem na otwartość, na dojrzałość i nietypowość spostrzeżeń, na prawo do wypowiedzania własnego zdania. Skoro uczeni się nie zgadzają, uczeń także nie musi biernie przyjmować twierdzeń nauczyciela, czy autora podręcznika¹⁸. Wprowadzenie do podręczników tekstów krytycznych, historycznoliterackich, esejów było koniecznością, jeżeli weźmie się pod uwagę nową formułę egzaminu maturalnego obowiązującego od 2015 roku. Rozprawka na poziomie rozszerzonym jest formą wypowiedzi pisemnej, w której od ucznia wymaga się: zrozumienia załączonego do polecenia tekstu krytycznoliterackiego, historycznoliterackiego lub teoretycznoliterackiego; określenia głównego problemu przedstawionego w tekście; rozważenia i oceny rozwiązania problemu, które przedstawił autor tekstu; odwołania się do załączonego tekstu oraz do innych, wybranych przez ucznia tekstów kultury; przygotowania wypowiedzi pisemnej (na przykład w formie rozprawki lub szkicu)¹⁹.

W aktualnych podręcznikach obok eseistyki zwraca uwagę bogaty materiał ikonograficzny. Zestawienie różnych tekstów kultury: obrazu, rzeźby, filmu z dziełem literackim (np. *Wędrowiec w chmurach* K. D. Friedricha i fragment aktu II *Kordiana* – Monolog na Mont Blanc, *Ponad słowami*, Nowa Era), związanych z pewnym zagadnieniem – kluczowym dla epoki, umożliwia uczniom formułowanie hipotez badawczych, kreatywne wykorzystanie swoich spostrzeżeń, obserwacji, skłania do poszukiwań bibliograficznych. Z pewnością jest to jeden ze sposobów przybliżenia uczniom twórczości Słowackiego.

Pokolenie sms-ów i Internetu może pracować z podręcznikami, które inspirują do myślenia, proponują ciekawe metody pracy z tekstem literackim, gdzie tradycyjny wykład zastąpiony jest ramkami, „pigułkami”, wykresami. Uczeń przestał być jedynie biernym odbiorcą przekazywanych treści, a stał się współpartnerem polonisty, badaczem i odkrywcą, wyrażającym własne zdanie na temat omawianych problemów.

Istnieje jednak ciemna strona „wydawniczych fajerwerków”. Autorzy prześcigający się w pomysłach na uatrakcyjnienie procesu dydaktycznego często rezygnowali z przekazywania rzetelnych informacji na rzecz ciekawostek. Uczniowie natomiast często potrzebują niezbędnych wyjaśnień, których w podręcznikach nie znajdują. Sięgają zatem po bryki, ściągają dla licealistów, opracowania, których zawartość merytoryczna woła o pomstę do nieba. Dlatego też w wydanych w ostatnich latach podręcznikach (*Ciekawi świata* Operonu, czy *Ponad słowami* Nowej Ery) pojawia się – obok eseistyki i fragmentów tekstów z zadaniami – tradycyjny wykład. Niemniej jednak nauczyciel musi się bardzo namęczyć, aby usystematyzować uczniowską wiedzę.

¹⁸ Por. S. Bortnowski, *Eseistyka w podręcznikach. Szansa czy zagrożenie dla ucznia liceum?*, w: „*Język Polski w Liceum. Zeszyty Kieleckie*”, nr 1, 2008/2009.

¹⁹ Zob. *Informator o egzaminie maturalnym...*, dz. cyt.

Precz z Bładaczką – czyli co robią (a raczej usiłują robić) poloniści

Rynek wydawniczy działa prężnie. W ostatnich latach powstało mnóstwo poradników metodycznych, zbiorów scenariuszy zajęć, książek dla nauczyciela i innych. Stwierdzić należy, że postulaty związane z koniecznością stosowania metod aktywizujących ucznia przyniosły rezultaty. Tradycjonałiści mogą odnosić się sceptycznie do nowatorskich form pracy z poezją Słowackiego, jednak należy pogodzić się z faktem, że czas nie stoi w miejscu. Trudno oczekiwać po młodym człowieku, który już jako jedenastolatek nudził się w kinie, ponieważ nie miał wpływu na obraz (nie dysponował pilotem, myszką czy joystickiem), że z zapartym tchem będzie słuchał wykładu nauczyciela na temat dylematów bohatera romantycznego, lub ochocko odpowiadał na szereg pytań, mających ukierunkować interpretację, dajmy na to, *Rozłączenia*. Szczęśliwie, wykład i pogadanka heurystyczna w opracowaniach metodycznych schodzą na plan dalszy. W pełni zgadzam się z twierdzeniem Stanisława Bortowskiego, że osvajanie z literaturą trudną i obcą wymaga chwytów.

Jednym z nich jest **ankieta personalna Kordiana** – pozwala przybliżyć uczniom egzystencjalne wątki utworu, spojrzeć na rozterki bohatera z perspektywy współczesnego młodego człowieka.

Mam na imię Imię moje pochodzi od I znaczy Jestem
(lub bywam) w trudnej sytuacji, gdyż
W dodatku dowiedziałem się o samobójstwie kogoś w moim wieku. Moja reakcja to
.....
Akurat jest jesień. Patrzę, jak spadają liście z drzew, jak umierają rośliny. Wtedy czuję
.....
Wtedy myślę, że
Chciałbym w przyszłości być.....
Cel mego życia to.....
Na razie zakochałem się nieszczęśliwie. Ona
W radiu słyszę jakąś historię z drugiej wojny światowej o Kazimierzu.....
Wleczony na Sybir, był świadkiem śmierci kolegów. Znęcano się nad nimi i zabijano.
Kazimierz rzucił się na Baszkira, zabił do i zginął. Co ja o tym myślę?
Czy Kazimierz może być dla mnie wzorem? Mój nauczyciel, Grzegorz, chce, żeby tak
było, ja
Gdybym chciał podsumować swój stan uczuciowy i spojrzeć na siebie z dystansu,
napisałbym, że²⁰

Przy omawianiu *Kordiana* cennym rozwiązaniem okazuje się **metoda 6 myślowych kapeluszy De Bono** – porządkuje myślenie, pozwala spojrzeć na sytuację bohatera z wielu perspektyw. Podczas lekcji na temat: *Kordian w sześciu kapeluszach* klasa zostaje podzielona na grupy, a każda z nich otrzymuje instrukcje: „kapelusz biały” – przedstawienie faktów z życia bohatera; „kapelusz czarny” – omówienie negatywnych cechy bohatera; „kapelusz żółty” – wyeksponowanie pozytywnych cech bohatera lub podejmuje próbę usprawiedliwienia jego postępowania; „kapelusz czerwony” – przedstawienie emocji, jakie budzi ta postać, przy czym oceny powinny być subiektywne; „kapelusz zielony” – rozpatrzenie problemu oceny bohatera w sposób nowatorski, im bardziej kontrowersyjne propozycje, tym lepiej; „kapelusz niebieski” – kontroluje inne „kapelusze”, czuwa nad dyskusją,

²⁰ S. Bortnowski, *Nowe spory, nowe scenariusze...*, dz. cyt., s. 107-108.

Kolejnymi atrakcyjnymi propozycjami są: burza mózgow i przekład inetrsemiotyczny. **Burza mózgow** jest metodą twórczego rozwiązywania problemów. Rozwija sprawność umysłową, kreatywność, przełamuje opory przed przedstawieniem własnych pomysłów, pobudza wyobraźnię. Polega na podawaniu w krótkim czasie dużej liczby różnych skojarzeń, rozwiązań, które niesie wyobraźnia²¹. Oto przykłady zastosowania „burzy mózgow” na lekcjach poświęconych *Kordianowi* Słowackiego.

Pierwszy z nich dotyczy monologu na Mont Blanc. Przed właściwą interpretacją monologu bohatera uczniowie oglądają obraz Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec w chmurach* i starają się wymienić jak najwięcej elementów pejzażu. Spostrzeżenia zapisywane są na tablicy. Następnie próbują zgromadzić jak najwięcej określeń stanów emocjonalnych i uczuciowych, jakie ich zdaniem oddają atmosferę obrazu (jak: zachwyty, zaduma, lęk, smutek itp.). Uczniowie interpretują obraz, porównują sytuację ukazaną na obrazie z sytuacją Kordiana i przystępują do interpretacji monologu z odwołaniem do hasła ze *Słownika symboli* Cirlota: góra. Podczas takiej lekcji uczeń dostrzega związki między tekstem literackim a obrazem malarskim, uświadamia sobie symboliczną wartość motywu góry w kulturze romantyzmu, umie przedstawić proces rodzenia się idei na tle biografii bohatera literackiego, scharakteryzować postawę bohatera oraz wskazać w monologu Kordiana typowe cechy monologu romantycznego²².

Na uwagę zasługuje inne rozwiązanie metodyczne, które można zastosować przy omawianiu tematu: *Bohater i jego strach – scena 5. Aktu III „Kordiana”*. Nauczyciel zapisuje na tablicy zdanie: „Strach ma wielkie oczy”, a uczniowie próbują podać jak najwięcej możliwych znaczeń tego powiedzenia. Spostrzeżenia zapisywane są w formie grafu. Następnie na tablicy zapisany zostaje inny związek frazeologiczny: „skamienić ze strachu” i, tak jak poprzednio, uczniowie wypisują wszystkie skojarzenia, po czym następuje dyskusja, pokierowana przez nauczyciela w taki sposób, aby uwypuklić, że strach przeszkadza głównie osobom szczególnie wrażliwym, o bogatej wyobraźni. Po spostrzeżeniach wstępnych twórcy scenariusza proponują pracę w grupach z wykorzystaniem **przekładu intersemiotycznego**. Metoda ta polega na przełożeniu języka literatury na kod innej dziedziny sztuki (np. zaprezentowaniu treści wiersza w formie rysunku). W tym wypadku uczniowie zostają podzieleni na czteroosobowe grupy, a każda z nich otrzymuje schematy taśmy filmowej. Grupy mają za zadanie przełożyć scenę 5 aktu III *Kordiana* na język filmu. W kolumnie pierwszej uczniowie proponują typ ujęcia. W środkowej cytują fragmenty *Kordiana*, w których mowa o tym, co Kordian widzi. Kolumna czwarta zawiera skrócone dialogi oraz efekty dźwiękowe. Po wykonaniu zadania uczniowie usiłują odczytać metaforyczny sens niektórych wizji, choćby wizja dziewczyny z początku sceny czy też widma ze skrwawioną koroną. Wnioski i obserwacje zapisywane są w tabeli²³.

Często wykorzystywaną metodą w pracy w *Kordianie* jest **drama**. Techniki dramowe, przede wszystkim wejście w rolę i improwizacja, sprawiają, że problemy bohaterów literackich stają się bliższe uczniom. Zaangażowane działanie zmusza do twórczych poszukiwań oraz wyzwala wyobraźnię. Nie we wszystkich zespołach klasowych zajęcia dramowe się udają, co nie znaczy, że nie warto próbować. Oto przykład: „*Kordian*” *za kulisami, czyli co się wydarzyło w podziemiach katedry św. Jana*. Każda para losuje zadania: LOS I:

²¹ E. Brudnik, A. Moszyńska, B. Owczarska, *Ja i mój uczeń pracujemy aktywnie. Przewodnik po metodach aktywizujących*, Kielce 2000, s. 33.

²² Por. *Opowieść o człowieku. Scenariusze lekcji. Klasa II*, Kraków 2003, s. 94-95.

²³ Por. tamże, s. 100-103.

Jeden uczeń wchodzi w rolę Szpiega, który był obecny na spotkaniu spiskowców i przeżył. Teraz szpieg zdaje relację z przebiegu spotkania swojemu przełożonemu. Uczniowie przygotowują scenariusz rozmowy szpiega z przełożonym i odgrywają ją przed klasą. LOS II: Jedna osoba odgrywa rolę Prezesa, który po spotkaniu zdaje relację z jego przebiegu żonie. Uczniowie opracowują scenariusz, po czym dochodzi do prezentacji na forum klasy. LOS III: Jedna osoba wciela się w rolę Kordiana, który po spotkaniu idzie do spowiedzi i relacjonuje księdzu swe zamiary. W tym przypadku uczniowie również przygotowują krótki scenariusz, który następnie prezentują. Podsumowaniem lekcji jest ocena scenek przez jurora – nauczyciela.

Innym przykładem wykorzystania dramy jest lekcja na temat: „*Kordian*” – *dramat o bieżącej polityce*. Nauczyciel dzieli klasę na sześć grup. Poleca każdej z nich za pomocą dowolnej techniki dramowej (etiuda pantomimiczna, scenka improwizowana, stop-klatka, rzeźba, żywy obraz, wywiad) przygotować prezentację wybranej postaci na podstawie wskazanego fragmentu *Przygotowania* i biogramów zawartych w podręczniku²⁴.

Do ciekawej propozycji zaliczyć należy **metodę projektu i jej liczne warianty**. Uczniowie sami gromadzą i selekcionują materiał literacki, ilustrujący dane zagadnienia, poznają utwory spoza listy lektur obowiązkowych, uczą się współpracy w grupie. W serii *Między tekstami* zamieszczono przykład lekcji na temat: *Ja romantyk – różne oblicza romantyków*. Nauczyciel odpowiednio wcześniej podaje tematy. Prosi uczniów (podzielonych na poszczególne grupy), aby przeczytali wskazaną lekturę (teksty z podręcznika *Między tekstami: Marzyciel – „jest tam, gdzie go nie ma...”, Samobójca filozoficzny i patriotyczny, Dandys czyli życie jako dzieło sztuki, Słowacki w ogrodzie Tuilleries, J. Słowacki Godzina myśli, R. Zmorski, Napis na grób samobójcy, Z. Krasieński, Dusza wstąpiła do głowy, Ch. Baudelaire, „Aryokratyczna wyższość ducha”). Proponowane tematy:*

– *Dandys romantyczny i dandys współczesny*. Uczniowie, opracowując ten temat, powinni zwrócić uwagę na strój Dandysa. Nauczyciel sugeruje, aby w grupie, poza dandysem romantycznym i współczesnym znalazł się redaktor prowadzący, który będzie zadawał pytania **metodą talk-show**.

– *Marzyciel romantyczny i marzyciel dzisiaj – kim jest, o czym marzy*. Ten temat również można zrealizować metodą talk-show.

– *Szaleniec romantyczny – studium przypadku*. Temat powinien być przedstawiony w formie inscenizacji. Uczniowie mają wyobrazić sobie XIX-wieczny szpital dla umysłowo chorych. Pacjent znajduje się w odosobnionym pokoju, studenci obserwują go przez szybę, a lekarz objaśnia im symptomy choroby, wyjaśnia, na czym polega kuracja.

Po prezentacjach romantycznych wcieleń następuje podsumowanie. Uczniowie szukają tego, co łączy figury romantycznego „ja”. Nauczyciel może zaproponować zapis w tabeli, w którą uczniowie wpiszą cechy charakterystyczne poszczególnych figur. Zapis taki pozwoli zauważyć wspólne cechy wszystkich romantycznych wcieleń: samotność, indywidualność, sprzeciw wobec świata, wyobcowanie²⁵.

Na uwagę zasługują także liczne „sposoby” na poezję Słowackiego. W omawianiu rozłączenia stosuje się **przekład intersemiotyczny, graf, plakat, metodę słów – kluczy, mapę mentalną, metodę kuli śniegowej** i wiele innych. Przykładem zastosowania jednej

²⁴ B. Kudrycka, K. Ziola-Zemczak, *Ciekawi świata. Język polski. Część 3. Książka dla nauczyciela szkół ponadgimnazjalnych*, Warszawa 2013, s. 36.

²⁵ Por. T. S. Renk, T. Witkowska, *Język polski. Między tekstami. Część 3. Poradnik dla nauczyciela. Romantyzm (echa współczesne)*, Gdańsk 2005.

z nich jest praca z wierszem *Rozłączenie*. Schemat analizy i interpretacji wiersza zamieszczony jest na dużym arkuszu, a każda z grup zajmuje się innym obszarem analizy i interpretacji – data powstania i miejsce, tematyka, podmiot liryczny i adresatka, nastrój wiersza, obrazy poetyckie, rola krajobrazu, kompozycja. W wyniku pracy grup powstaje **mapa mózgu**. Nie do przecenienia są pomysły „graficzne”, które sprzyjają wizualizacji i co za tym idzie, zapamiętywaniu. Uczeń sporządzając plakat, graf, mapę myśli uczy się poprzez działanie, rozwiązuje problemy w sposób kreatywny.

Przy interpretacji utworów autora *Balladyny* przywołuje się jako konteksty utwory muzyczne, dzieła malarskie, utwory współczesnych poetów, podejmujące dialog z tradycją romantyczną (choćby *Testament* Herberta, *Lekcja polskiego*. *Słowacki* Ernesta Brylla, *Portrety z zeszytów szkolnych* Tadeusza Różewicza, *Targowisko* Władysława Broniewskiego). Zestawia się wiersze poety z utworami powstałymi we wcześniejszej lub tej samej epoce (analiza i interpretacja porównawcza *Hymnu [Smutno mi Boże...]* i *Hymnu „Czego chcesz od nas Panie...”* J. Kochanowskiego, *Rozłączenia* i *Pielgrzymy* Mickiewicza).

W związku z tym, że podczas egzaminu maturalnego w formule obowiązującej od 2015 roku uczeń może wybrać spośród dwóch form wypowiedzi, a jedną z nich jest rozprawka, której punktem wyjścia jest tekst historycznoliteracki, krytycznoliteracki czy też esej, uczeń musi mieć jak najczęściej z tymi tekstami styczność. Wprowadzane są zatem takie metody i formy pracy na lekcji, aby fragmenty wypowiedzi badaczy, krytyków, badaczy stały się punktem wyjścia czy też kanwą rozmaitych rozważań. Przykładem może być propozycja wykorzystania fragmentu „*Kordiana*” *Juliusza Słowackiego* Stanisław Makowski podczas lekcji: *Spisek koronacyjny. Klęska czy zwycięstwo Kordiana?* Uczniowie podzieleni na dwie grupy zapoznają się z treścią tekstu i przygotowują argumenty do dyskusji na temat: Jak ocenić klęskę Kordiana z punktu widzenia polskich czynów powstańczych?²⁶

Poradniki metodyczne zawierają również karty pracy, dzięki którym uczeń może kształcić umiejętność uważnego czytania i wnikliwej analizy podanych tekstów. Przykładem może być propozycja zawarta w *Książce Nauczyciela* wydawnictwa Nowe Era, gdzie znajdujemy karty pracy do fragmentów: *Romantyzmu i historii* Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, *Złego wychowania* Marty Piwińskiej, artykułu Mieczysława Inglota *Myśl historyczna w „Kordianie”* czy *Objaśnień* Mariana Bizana i Pawła Hertza do *Kordiana* Słowackiego (Warszawa 1977)²⁷.

Stosowanie podczas lekcji wyżej wymienionych metod w wielu szkołach stało się normą. Najczęściej łączy się je z rzetelną pracą z tekstem. Uznać to należy za jeden (obok podręczników) z nielicznych plusów reformy edukacji. Uczeń współtworzy lekcję, stawia pytania, poszukuje nowych rozwiązań, ocenia, wnioskuje, a przede wszystkim może spojrzeć na poezję Słowackiego z różnych perspektyw.

Śmierć autora?

W obliczu nieustającego pośpiechu lekcje w całości poświęcone biografii twórców, w tym autora *Anhellego*, niemal znikły z rzeczywistości szkolnej. W podręcznikach zaś i programach nauczania: „rzuca się w oczy (...) odejście od przedstawienia biografii auto-

²⁶ B. Kudrycka, K. Ziola-Zemczak, *Ciekawi świata. Język polski...*, s. 18.

²⁷ Zob. *Ponad słowami. Książka Nauczyciela...*, dz. cyt., s. 63-66, 71-72.

rów i historii arcydzieł na rzecz historii problemów, tematów, toposów oraz jakby całościowej wizji kultury, która często jest ważniejsza niż ukazanie tylko aspektu literackiego²⁸. Nie oceniam tej tendencji pozytywnie. Do głowy mi nie przyszło omawianie *Grobu Agamemnona*, *Kordiana* czy *Beniowskiego* w oderwaniu od biograficznego kontekstu. Na szczęście w podręcznikach i poradnikach metodycznych znajdujemy kilka ciekawych pomysłów na to, w jaki sposób przybliżyć uczniom życiorys „wieszczą”.

Jednym z nich jest **skontrastowaniu dwóch odmiennych wizji romantycznej biografii – idealistycznej** (realizującej model melancholiczny, jak i bajroniczny) oraz **cynicznej** (realizującej model dandysowski), a obie znajdujemy w *Kordianie*. Autor scenariuszy dwóch lekcji: *Wiele wariantów jednej biografii. O bohaterze romantycznym* oraz: *Cyniczna maska romantyka. O romantycznych grach z biografią* uznaje *Kordiana* za bohatera amorficznego, uciekającego od potencjalnych konkretyzacji życia, wciąż nieusatisfakcjonowanego objawiająca się wersją spełnienia. Kluczem interpretacyjnym czyni więc grę z biografią. Lekcję pierwszą warto poprzedzić projekcją filmu Krzysztofa Kieślowskiego *Przypadek*, skupiającą się na analizie melancholicznych (Kordian przed próbą samobójczą) oraz bajronicznych (Kordian-spiskowiec) wcieleni bohatera. Film Kieślowskiego stanowi doskonale wprowadzenie, ponieważ rzuca dawne romantyczne dylematy na tło współczesne. Autorzy sugerują projekcję filmu Toma Tykwera *Biegnij Lola, biegnij*, szczególnie w klasach humanistycznych. Jako klucz do interpretacji dandysowskiego modelu romantycznej biografii można potraktować film Johna Hustona *Sokół maltański*, który ilustruje to wcielenie bohatera romantycznego (maska obojętności, nuda, pozorny cynizm, ukrywający wrażliwość, ironia)²⁹.

Innym pomysłem jest uczynienie *Kordiana* **przewodnikiem literackim po romantycznej biografii** i wokół niego budowanie rozmaitych kontekstów („*Kordian*” – *psychologiczny portret pokolenia romantyków*). Kreowana **biografia może stać się kluczem do rozumienia epoki**, kiedy wokół niej, w antybiograficznym porządku będziemy problematyzować ważne dla romantyzmu zagadnienia. Ciekawym wydaje się także **zestawienie kilku romantycznych biografii** po to, by pokazać przenikliwość i wzajemną zależność literatury i zdarzeń życiowych, budując paralele literacko-biograficzne. Można również przyjrzeć się jeszcze jednej postaci powołanej do życia przez Słowackiego: postaci, która w tych latach, to znaczy w latach czterdziestych, kształt ostateczny już brała, ale która formowana była wcześniej, bo w latach trzydziestych. Zobaczymy więc, jak Juliusz Słowacki ukształtował – dla siebie i dla nas – Juliusza Słowackiego, tego z listów do matki³⁰.

Sposobów istnienia biografii autora *Fantazego* na lekcjach języka polskiego jest bardzo wiele. Z pewnością stanowi ona kontekst interpretacyjny, którego w szkole nie wolno pominąć:

(...) śladami osoby w tekście są bowiem zjawiska z różnych poziomów: przekonania wyrażone wprost albo tylko sugerowane, ale także znaczące przemilczenia, wybór tematu, sposób ukształtowania materiału literackiego, predylekcje stylistyczne. Te rozproszone ślady mają także charakter szyfru, do którego klucz tkwi w osobowości pisarza i w jego egzystencji, wziętej

²⁸ S. Bortnowski, *Przewodnik po sztuce...*, s. 71.

²⁹ Por. *Słowa i teksty. Język polski. Przewodnik metodyczny i scenariusze lekcji. Klasa 2*, pod red. J. Klejnockiego, Warszawa 2003.

³⁰ Zob. B. Gromadzka, *O historii literatury i romantyzmie – wbrew rutynie*, w: *Kompetencje szkolnego polonisty*, pod red. B. Chrzastowskiej, Warszawa 1995.

wraz ze społecznym i historycznym kontekstem, a więc czytelnikowi/badaczowi tylko część tego klucza do szyfru jest dostępna, i to w różnym stopniu w przypadku różnych pisarzy³¹.

Każdy nauczyciel ma swoje własne metody pracy z twórczością autora *Godziny myśli* i wielu z nich naprawdę dokłada wielu starań, żeby cię Bładaczki na zawsze odsunąć w niebyt. Czy wszyscy? Oczywiście, że nie! Jednak przekonanie, że szkoła uczy jedynie powielania interpretacyjnych schematów i wciąż „upupia” ucznia, jest dla wielu nauczycieli krzywdzące. Bożena Chrzastowska w artykule *Intelektualne podstawy edukacji polonistycznej w liceum* wyróżnia dwa rodzaje postaw wśród nauczycieli. Pierwsza z nich to „tradycyjna akademickość”, czyli przekazywanie informacji o literaturze i kulturze (z historią literatury w tle wszystkich działań); dążenie do kompletności kursu historycznoliterackiego, omijanie treści językoznawczych (na które brakuje czasu). Drugą postawą jest indywidualne, czy indywidualistyczne ujęcie kształcenia polonistycznego, gdzie lekcję pojmuję się jako:

– **zdarzenie artystyczne czyli proces edukacyjny**, pojmowany jako ciąg zdarzeń, w których uczeń rozwija się poprzez przeżycie egzystencjalne i estetyczne, model ten wynika z indywidualnej charyzmy nauczyciela;

– **utożsamienie się nauczyciela i ucznia** – polega na wejściu nauczyciela w świat ucznia, w jego współczesność, w kulturę masową, w krąg piosenek rockowych, czytając z młodzieżą lekturę szkolną dokonuje pełnej aktualizacji dzieł, często rezygnując z kontekstu historycznoliterackiego, przy czym negatywnie ocenia istnienie szkolnego kanonu;

– **wnikanie w dramatyczność ludzkiej egzystencji** – odbywa się poprzez pogłębione i motywowane czytanie arcydzieł – wychowywanie, uczenie życia, prowokowanie do podejmowania różnych działań komunikacyjnych, „książkowa”, solidna wiedza o literaturze jest zbędna.³²

Obie te postawy można w szkole zauważyć. Jednak nowe spojrzenie na edukację, ciekawe rozwiązania w podręcznikach, nowatorskie metody pracy z literaturą, daleko odbiegające od powtarzania utartych formuł, wykorzystywanie przy omawianiu dzieł literackich rozmaitych kontekstów – wszystko to sprawia, że tradycyjny, wspomniany wcześniej model kształcenia odchodzi na dalszy plan, co nie znaczy, że znika. Z całą pewnością nie powinien. Ideałem byłoby połączenie dwóch postaw, co jest we współczesnej szkole niezmiernie trudne.

Dużo obiecujemy sobie po reformach edukacji. Podstawa programowa zawiera kanon – spis utworów, które obligatoryjnie należy omówić – wybór innych, nieobowiązkowych dzieł miano pozostawić nauczycielom, mogącym zdecydować się na dowolny podręcznik i program nauczania. Trudno nie zgodzić się ze słowami Zbigniewa Urygi, iż „dokonywanie przez nauczyciela wyboru tekstów do wspólnego omawiania z uczniami stawałoby się dla obu partnerów dialogu początkiem pracy nad określeniem wymiarów własnego, prywatnego kanonu cenionych dzieł i wartości, próbą dorabiania się kultury literackiej oraz uświadamiania sobie przynależności do określonego kręgu wyobrażeń i przekonań (albo też niezgody z nimi, sprzeciwu, buntu)”³³.

³¹ M. Czermińska, *Autor, podmiot, osoba. Fikcjonalność i niefikcjonalność*, cyt. za: S. Bortnowski, *Adamie, jaki byłeś?*, „Język Polski w Liceum. Zeszyty Kieleckie”, nr 2, 2008/2009, s. 10.

³² Por. B. Chrzastowska, *Intelektualne podstawy edukacji polonistycznej w liceum*, „Polonistyka” nr 1, styczeń 2004, s. 49-50.

³³ Z. Uryga, *Gospodarze szkolnego kanonu lekturowego*, „Polonistyka”, nr 8, październik 2007, s.13.

Stoimy bowiem w obliczu paradoksu. O doborze podręczników, metod pracy z tekstem, sposobach mówienia o biografii decyduje nauczyciel. Mogłoby się wydawać, że nastały lepsze czasy – duży wybór materiałów dydaktycznych, wydawnictwa prześcigające się w opracowywaniu coraz to nowych materiałów, liczne formy doskonalenia zawodowego. Nauczyciele mają mnóstwo możliwości rozwijania swoich kompetencji! Mogą w zależności od przyjętej strategii kierować procesem edukacyjnym. Z drugiej strony – czytelnictwo wśród młodzieży wciąż spada, a czasu na rzetelne omawianie utworów i wprowadzanie ciekawych metod pracy jest bardzo mało. Co prawda podstawa programowa mieści w sobie niewielką liczbę „utworów z gwiazdką”, które uczeń musi poznać w całości, jednak na poziomie podstawowym znacznie ograniczono liczbę godzin języka polskiego.

Dzieła Juliusza Słowackiego jeszcze ze szkoły nie zniknęły, chociaż niejednokrotnie wieszczono schyłek zainteresowania twórczością „wielkiego poety”. Należy wspomnieć tu słowa Kazimierza Wyki:

Jestem przekonany, że wystarczy Słowackiego usunąć z programu szkolnego, a pokolenia przyszłych Polaków przestaną wiedzieć, kto to był³⁴.

Wypowiedź badacza pochodzi z 1969 roku, jednak wydaje się ze wszech miar aktualna. Współczesny nastolatek, mając do dyspozycji Internet, DVD, poczytne powieści z list bestsellerów, przyjemne i łatwe w czytaniu, za to pozbawione jakiegokolwiek wartości literackiej, rzadko sięga po klasykę. Młodzież jednak jeszcze wciąż czyta dzieła Słowackiego (głównie liryczne), nawet czasami się nimi zachwyca, poznaje je jednak w szkole, dlatego też rola zabiegów pedagogicznych, służących przybliżeniu młodym ludziom twórczości poety, jest nie do przecenienia.

³⁴ K. Wyka, *Węgiel mojego zawodu*, cyt. za: B. Kryda, *Słowacki we współczesnej szkole*, „Polonistyka”, nr 1 (177), 1979.



El Greco, Łzy Św. Piotra (1580-1589)

II

STWARZANIE PIĘKNOŚCI



Agnieszka Ziołowicz
(Kraków)

„IMAGINARYJNY CZŁOWIEK” WŚRÓD BLISKICH. UWAGI O KORESPONDENCJI JULIUSZA SŁOWACKIEGO DO KREWNYCH, PRZYJACIÓŁ I ZNAJOMYCH

Epistolografia Juliusza Słowackiego kojarzona jest nieodmiennie z blokiem listów do matki. To one stały się obiektem szczególnego badawczego zainteresowania, to im poświęcono najbardziej wszechstronne studia. Tak dalece zdominowały naszą wiedzę o dorobku epistolarnym poety, że nawet sądy uogólniające na temat korespondencji Słowackiego zazwyczaj formułowano w oparciu o lekturę i analizę tego właśnie zespołu listów, zawsze znajdując w nich stosowny materiał egzemplifikacyjny. Oczywiście nie sposób z tym wartościującym wyborem badaczy epistolografii Słowackiego polemizować, bo za wyjątkowym znaczeniem listów do matki przemawia szereg argumentów nie podlegających dyskusji.

Mocną przesłanką jest już sama ich ilość – jak wiadomo, listy, których adresatką była Salomea Bécu, stanowią niemal połowę zachowanej, przy tym niezbyt obfitej, zwłaszcza na tle epistolarnych obyczajów epoki, korespondencji pisarza. Jest to zarazem blok listów odznaczający się chronologiczną ciągłością, a także spójnością problemową i formalną. W ramach trwałej i głębokiej więzi z matką Słowacki konsekwentnie realizował własny wariant listu konfesyjnego, nadając mu bardzo wyraziste piętno literackości, z czego interpretatorzy tego bloku epistolarnego wyprowadzają wniosek, iż posiada on wyraźne cechy prozy diarystycznej: dziennika podróży, dziennika duszy poety, dziennika artysty, że stanowi utajoną powieść epistolarną, powieść rozwojową lub „artystycznie skomponowaną autobiografię w listach”¹.

Wskazuje na to również autorski komentarz, bowiem Słowacki, powierzając matce intymne przeżycia i myśli, jednoznacznie określał i formę, i funkcję swych listów. 10 lipca 1838 roku pisał na przykład tak: „Nie mam żadnego przyjaciela, któremu bym o wszystkim mówić mógł otwarcie, więc niech te listy zastąpią mi wszystko: od tylu lat pisane co miesiąca, muszą być najlepszą historią życia mojego; z nich musisz mię znać lepiej, niż ja sam siebie, bo nigdy żurnalu nie piszę i nie wiem, jak się i o ile od siedmiu lat przemieniłem w sposobie czucia i pod względem rozumu”². Analogiczny sąd znajdziemy w liście z 10 listopada 1841 roku: „Chciałbym, ażebyś, droga, chowała ważniejsze z listów moich, bo to

¹ Z. Sudolski, *Juliusz Słowacki jako epistolograf – od apologii do kryzysu romantycznej epistolomanii*, w: *Dziełomastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku*, pod red. E. Czaplejwicz i W. Grajewskiego, Wrocław 1988, s. 263. Zob. także: Z. Sudolski, *Główne tendencje w rozwoju epistolografii romantycznej w Polsce (Mickiewicz – Krasiński – Słowacki – Norwid)*, „Przegląd Humanistyczny” 1987, z. 2.

² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 400.

będzie najszczęśliwszy ślad życia mego – dziennika nigdy nie pisałem... a może jeszcze Bóg da, że samemu miło mi będzie odczytać te wszystkie bez awantur przygody³.

Zapewnienia o wyjawianiu tajemnic serca, o „prawdziwej spowiedzi”, o dzieleniu się każdym uczuciem i refleksją wielokrotnie powracają w korespondencji do matki i to na ogół w powiązaniu z wyrażanym wprost przekonaniem o znaczeniu tych czynności dla poznania i autopoznania nie tylko zewnętrznych okoliczności życia autora, ale nade wszystko jego charakteru i duszy, co oczywiście wskazuje na autobiografizm jako ważki element samoświadomości i praktyki epistolarnej poety. Nie bez powodu zatem uwaga badaczy listów Słowackiego do matki od lat skoncentrowana jest na ich rozpatrywaniu w kategoriach prozy autobiograficznej – zagadnienia literackiej autostylizacji, autokreacji i autoprezentacji, epistolarnej podmiotowości, tożsamości i osobowości Juliusza Słowackiego wciąż powracają w publikowanych pracach⁴.

Warto zauważyć, że punkt widzenia eksponujący autobiografizm korespondencji pisarza znajdował i nadal znajduje inspiracyjne „wsparcie” w teoretycznych koncepcjach listu, ściśle łączących go, jako formę wypowiedzi i komunikacji, z formami autobiograficznymi⁵. Tendencja ta doprowadziła w badaniach nad korespondencją wieku XIX, a więc wieku prozy intymistycznej: dzienników, autobiografii, powieści autobiograficznych, do swego rodzaju literaturyzacji i autobiografizacji epistolografii. W myśl tej koncepcji „dzieje listu od wieku osiemnastego do dziewiętnastego byłyby historią postępującej p r y w a t y z a c j i . Przechodzi on bowiem z przestrzeni publicznej (i funkcji z tym związanych) do przestrzeni prywatnej, następnie «autobiografizuje się» i może dzięki temu uczestniczyć w konstruowaniu «ja» prywatnego⁶. Utożsamienie „ja” epistolarnego z „ja” autobiograficznym ma daleko idące konsekwencje – przede wszystkim prowadzi do wyeksponowania monologicznego i autokomunikacyjnego charakteru listu, aż po odseparowanie go od zewnętrznego świata (w tym od adresata), a stąd już tylko krok do przekonania o narcystycznej samozwrotności epistolografii.

Listy do matki, tak chętnie interpretowane dla ich autobiograficznych walorów, to bez mała połowa dorobku epistolarnego Słowackiego, o czym była już wcześniej mowa. Co jednak z pozostałą częścią korespondencji pisarza? Czy rzeczywiście ponad 150 listów znajdujących się poza tym przywilejowanym blokiem nie stanowi jakiegokolwiek wartości? Czy to zaledwie, jak twierdził Zbigniew Sudolski, „uzupełnienie korespondencji poety z matką⁷”, uzupełnienie o charakterze jedynie dokumentarnym, czyli źródło dodatkowej wiedzy o meandrach biografii, ewolucji artystycznej i intelektualnej autora *Kordiana*? Sam zestaw adresatów przykuwa przecież uwagę – obok członków rodziny: Teofila i Hersylii Januszewskich, Erazma i Władysława Słowackich, Jakubostwa i Aleksandry Bécu, znajdzie-

³ Tamże, s. 471.

⁴ Przywołam tylko wybrane pozycje: E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa 1994; K. Cysewski, *Listy Słowackiego do matki – problem obrazu autora*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997; E. Dąbrowicz, *Listy – lustra (pomiędzy Juliuszem Słowackim a Salomeą Bécu)*; E. Nawrocka, „[...] list to nie słowo. O listach Słowackiego do matki”; M. Kuziak, *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego (zarys problematyki)*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod rec. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

⁵ Zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1; M. Czermińska, *Między listem a powieścią*, w: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000; R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Warszawa 1993.

⁶ E. Rybicka, *Antropologiczne i komunikacyjne aspekty dyskursu epistolograficznego*, „Teksty Drugie” 2006, z. 4, s. 46.

⁷ Z. Sudolski, *Juliusz Słowacki jako epistolograf – od apologii do kryzysu romantycznej epistolomanii*, s. 255.

my szereg postaci znaczących dla ówczesnej kultury. Odbiorcami listów Słowackiego byli wszak między innymi Zygmunt Krasiński, Wojciech Stattler, Seweryn Goszczyński, Antoni Edward Odyniec, Michał Wiszniewski, Ignacy Domejko, Eustachy Januszkiewicz, Ludwik Królikowski, Józef Komierowski, Ludwik Norwid, Kornel Ujejski, Joanna Bobrowa, Zofia Węgierska, George Sand...

Zarówno rozpiętość czasowa tej korespondencji (1820–1849), jak i liczba oraz ranga adresatów, a także wielość podejmowanych tematów przesadzają o tym, iż nie możemy tu mieć do czynienia z korespondencją spójną w swych założeniach komunikacyjnych i egzystencjalnych. Uderzająca jest także jej różnorodność formalna, objawiająca się poprzez wielostylowość i polimorfizm wypowiedzi. Poza listami czysto użytkowymi (na przykład do wydawcy Jana Bogumiła Korna, do lekarza dra Antoniego Hłuszniewicza, do Cezarego Platera w tzw. sprawie medalowej), znajdziemy listy towarzyskie i przyjacielskie (choćby do Odyńca czy Krasińskiego), listy-wyznania (zwłaszcza do Bobrowej), listy filozoficzno-moralne, czy wręcz apostołskie, „pasterskie”, pisane przez wyznawcę i propagatora najpierw idei towianistycznych, a potem światopoglądu genezyjskiego (na przykład do Krasińskiego, Stattlera, Norwida, Węgierskiej, Ujejskiego).

Jak słusznie zauważył Zbigniew Sudolski, o ile w listach z lat 20. i 30. Słowacki epistolograf reprezentuje, oczywiście nie bez wyrazistej autorskiej sygnatury, główne tendencje rozwojowe dziewiętnastowiecznej korespondencji, o tyle w swych listach z lat ostatnich wykazuje daleko idącą odmienną, nawet w stosunku do analogicznej epistolografii filozoficzno-moralnej uprawianej przez Mickiewicza, a następnie Norwida. Ówczesne listy Słowackiego nie przejawiają bowiem „jakiejś szczególnej predylekcji do filozoficzno-moralnych uogólnień sformułowanych sentencjonalnie, budowanych na podstawie własnych doświadczeń czy lektur teologicznych. Autor *Króla-Ducha* nie objawiał swej wewnętrznej przemiany w formie zdań aforystycznych, lecz w sposób bardziej opisowy, liryczno-refleksyjny. Krąg adresatów, ograniczony niemal do najbliższych, sprawiał, iż poeta był ostrożny w formułowaniu swych nauk, daleki też od pisania intymnego dziennika swej duszy”⁸.

Można zatem uznać, że Słowacki nigdy do końca nie akceptował utartych schematów epistolarnych, bo biegle operując głównymi odmianami listu romantycznego zarazem twórczo go przeobrażał, co oznaczało, iż nierzadko budował skomplikowane i niepowtarzalne synkretyczne całości. Jednak, co znamienne, literackość (w tym autobiografizm), tak bujna w listach do matki, w listach do krewnych, przyjaciół i znajomych podlega ograniczeniu. Staje to się wspólną i dobrze widoczną cechą tej korespondencji, zwłaszcza gdy czytamy ją jako wyodrębniony zespół listów w wydaniu *Dzieł* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego⁹. Jedynie listy do Joanny Bobrowej, w których nadawca szczególnie zważa na przyzwyczajenia i estetyczną wrażliwość adresatki, zawierają szereg intencjonalnych nawiązań do literatury. Słowacki jak dawniej czerpie w nich z zasobów romantycznego słownictwa i obrazowania, często też ucieka się do paradoksu, ironii, dokonuje autokreacji przy pomocy aluzji do dzieł Cervantesa, Szekspira, Sterne’a, Byrona i własnych¹⁰.

⁸ Z. Sudolski, *Główne tendencje w rozwoju epistolografii romantycznej w Polsce (Mickiewicz – Krasiński – Słowacki – Norwid)*, s. 48–49.

⁹ Zob. J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIV: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952. Cytując listy poety według powyższego wydania bezpośrednio po przytoczeniu podaję numer strony.

¹⁰ Pisała na ten temat szeroko Ewa Łubieniewska (dz. cyt., s. 151–156).

Trzeba by w tym miejscu sformułować pytanie: czy powściągliwość w dziele jawnego literaturyzowania i autobiografizowania korespondencji musi być równoznaczna z jej rozumieniem jako li tylko tekstu użytkowego i potencjalnie dokumentarnego? Sądzę, że nie. Listy Słowackiego do kręgu bliskich mu osób odstawiają słabość, jeśli nie fałszywość, tej alternatywy, bo reprezentują jakąś „trzecią jakość”, zawieszoną są „pomiędzy” przeciwnymi biegunami opozycji. Ani literacka stylizacja i autostylizacja, ani użyteczność nie pełnią w nich funkcji pierwszoplanowej. Wydaje się, iż prymarną rolę odgrywa tu raczej międzyludzka więź, oczywiście o różnym stopniu natężenia, rozmaicie definiowana, ale – jak sugeruje autor – autentyczna, szczerza, manifestowana bezpośrednio, nie podlegająca, jak ma to miejsce w listach do Salomei Bécu, wymyślnym zabiegiem stylizowania, teatralnego inscenizowania samego siebie, które niejednokrotnie kazały badaczom powątpiewać w głębię relacji syna i matki. Mówiąc inaczej: interpersonalna więź znajduje się w centrum tego bloku korespondencji, jest jej głównym źródłem i celem, stanowi też, co nie bez znaczenia, wyróżniony obiekt autorskiej refleksji i afirmacji. Dzieje się to niejako wbrew temu, z czego Słowacki zwierzał się matce: „[...] mam w sobie coś, co tak na ludzi działa, że nigdy ze mną spoufalić się nie mogą. Często szukam w głębi serca mego przyczyny tego – i znaleźć nie mogę”¹¹. Nie musimy też dodawać, że i wbrew temu, co nierzadko sądzili o pocie inni, dostrzegając w jego zachowaniach przede wszystkim chłód, dystans, sztuczność. Analizowana korespondencja reprezentuje zatem mniej znany obszar romantycznej epistolografii, a nadto unaocznia zapoznany rys oblicza Słowackiego, rzadziej przywoływany aspekt jego egzystencjalnej refleksji i samorozumienia – ukazuje „ja” epistolarne poety w poszukiwaniu wspólnoty.

Badania nad wspólnototwórczą funkcją listu romantycznego nie mają bogatej tradycji¹². W sukurs przychodzą jednak nowe propozycje teoretyczne, mocno akcentujące komunikacyjny i antropologiczny wymiar dyskursu epistolograficznego, a odchodzące od jego autobiograficznej i autokomunikacyjnej wykładni. W myśl tychże koncepcji list stanowi nade wszystko formę komunikacji społecznej, towarzyskiej, międzyosobowej, służy zawiązywaniu i podtrzymywaniu więzi, kreuje wspólnoty o zróżnicowanym charakterze i zasięgu, a niekiedy zastępuje nawet forum publiczne – jako przestrzeń debaty, dialogu intelektualnego, wymiany i upowszechniania idei. Oczywiście nie oznacza to, że zagadnienia konstytucji i ekspresji podmiotowości zostają wyrugowane z refleksji na temat listopisania. Nic podobnego, są tu nadal obecne, lecz „ja” epistolarne nie jest już rozpatrywane ponad/poza interpersonalną relacją. Ściśle powiązane z epistolarnym „ty”, analizowane jest przede wszystkim ze względu na swą komunikacyjną tożsamość, pod kątem udziału w epistolarnej więzi, która znajduje się w samym centrum badawczej uwagi. Tak więc epistolografia staje się w tym ujęciu dziedziną dramatyczności i performatywności, których wyznacznikami są zarówno dialogiczność czy też *quasidialogiczność* jak i realizacja „ja” epistolarnego w interakcji, „w d z i a ł a n i u”, czyli w symbolicznych gestach listu”¹³.

¹¹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, s. 283. Gdzie indziej przyczyny tego stanu rzeczy upatrywał we własnej wyobraźni: „[...] imaginacja moje jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść – i wszelkiego szczęścia na ziemi..., bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków (tamże, t. I, s. 217).

¹² Problematykę tę podjęłam w studium epistolografii Norwida: *Epistolarne kreowanie wspólnoty. O listownych rozmowach Cypriana Norwida* (w druku).

¹³ E. Rybicka, dz. cyt., s. 52. Warto zauważyć, że ten sposób myślenia o liście nie był obcy Stefanii Skwarczyńskiej uznającej przecież list za ogniwo akcji dramatycznej, którą rozwija życie: „Każdy list jest jednoznaczny ze zdarzeniem życiowym, czynem, pociąga za sobą czyn, stwarza zdarzenie. [...] Widzimy więc, że stosunek kore-

Co ciekawe, powyższy sposób rozumienia epistolografii wykazuje wiele zbieżności z jej romantycznymi koncepcjami. Friedrich Schlegel wywodził przecież list ze sfery międzyludzkich interakcji (salonowe życie towarzyskie, twórcza wspólnota przyjaciół kultuwających ideały sympoezji i symfilozofii), twierdząc, że jest to „dialog w zwiększonym stopniu”, składający się z fragmentów, które mają charakter zarówno subiektywny, jak i obiektywny, zarówno prywatny, jak i publiczny. Dzięki listowi – jak sądził – następuje uwypuklenie podmiotu przy równoczesnym odniesieniu go do świata zewnętrznego – list, z natury swej poetycki, gwarantuje łączność z ludźmi, z życiem, z codziennością i jako taki przygotowuje do pisania powieści (to także stanowisko Novalisa). Podmiot epistolarny, ujawniając w toku listopisania subiektywne przeżycia, co prawda wchodzi w kontakt z samym sobą, doznaje samopoznania, ale nie jest ono pełne bez udziału drugiego człowieka, bez kolektywnej akceptacji – autor listu poszukuje siebie poprzez adresata, obiektywizacja „ja” wymaga potwierdzenia przez innego (Wilhelm Humboldt)¹⁴.

Taki właśnie model epistolografii eksponującej interpersonalne relacje Słowacki konsekwentnie realizuje właśnie w listach do krewnych, przyjaciół i znajomych. To bowiem z pewnością nie jest korespondencja, której autor byłby skupiony na swoim wyizolowanym z kontekstu społecznego „ja”. Przeciwnie, w pierwszej kolejności interesuje zawsze go adresat i łącząca ich więź, co otwiera odmienną niż egotyczna drogę samopoznania. Tej koncepcji listu Słowacki podporządkowuje nie tylko poetykę swych listów towarzyskich, ale i uwagi metaepistolarne, których w tym zespole listów znajdziemy stosunkowo dużo. Oczywiście przywołane listy podlegają ewolucji – wraz z przemianami autora jako człowieka i pisarza zmienia się jego warsztat listopisarski, następują też przesunięcia w pojmowaniu listu jako medium komunikacji.

Początkowo listy Słowackiego, interesowne, „krótkie i lakoniczne”, świadczą o braku epistolarnego pasji. Autor rozczarowuje adresatów – nie odkrywa „tajników serca”, w opisach nie wchodzi w detale, wykazuje niechęć do refleksji i autorefleksji, a niekiedy stwierdza z rozbijającą szczerością: „prawdziwie nie wiem, co pisać” (s. 39). Listy powstałe w Warszawie ujawniają jednak nowe tendencje, do których zaliczyć należy przede wszystkim chęć dzielenia się z adresatami stołecznymi doświadczeniami, a zarazem silną potrzebę partycypowania w świecie odbiorców listów, który niedawno był światem samego autora. Dzięki temu powstaje płaszczyzna komunikacji, sfera wymiany i opinii, i uczuć, które odgrywają tu niebagatelną rolę, zwłaszcza zaś uczucie osamotnienia w nowym miejscu i tęsknoty za utraconym domem. Słowacki zaczyna zważać na zainteresowania adresatów, uwzględnia horyzont ich emocjonalnych i intelektualnych oczekiwań i możliwości.

Tak więc na przykład jego korespondencja z Odyńcem jest skoncentrowana wokół spraw literacko-towarzyskich. W liście z 21 maja 1829 roku Słowacki przekazuje Odyńcowi własne wiersze do lektury i oceny, komentuje proces wydawania *Izory*, relacjonuje, ale jako niezbyt interesujące, towarzyskie nowiny. Za pośrednictwem przyjaciela podtrzymuje kontakt z Aleksandrem Chodźką, Ludwikiem Spitznaglem i Mickiewiczem, od którego także oczekuje opinii o swych utworach. „A gdy odjedziesz do Litwy, pozdrów ją także całą ode mnie” (s. 13) – pisze na zakończenie. List powstały w Paryżu 22 kwietnia 1832 roku ma w istocie podobną tematykę i strukturę. Mowa w nim o literackim i teatralnym życiu

spondencji do życia, które ona «stwarza», i które ją opływa ma charakter istotnie dramatyczny, w najczystszy greckim pojęciu tego słowa”. Zob. tejsze, *Teoria listu*, oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 333, 344.

¹⁴ Zob. R. Dampc-Jarosz, *Zwierciadła duszy. Estetyka listów pisarek niemieckich epoki klasycyzmu-romantycznej*, Katowice 2010 (zwłaszcza rozdział: *Charakterystyka listu romantycznego*).

Paryża, który przedstawiony zostaje dowcipnie jako „dziwny Parnas”, gdzie sądu literackiego „trudno usłyszeć, bo jedni myślą o pannie Taglioni, drudzy o gruszcze, inni zajęci głębokimi myślami nad wynalezieniem maszyny do wieszania arystokratów” (s. 14), a także o Francuzach w ogóle, którzy skojarzeni z napowietrznymi lotami Sylfidy, skwitowani zostają sądem z dziedziny narodowej charakterologii – „tak są letcy” (s. 14). Uwagę Słowackiego przykuwa jego własna twórczość, ukazały się bowiem drukiem dwa pierwsze tomy *Poezji*, a *Lambro* – „biedaczek on czeka i wygląda światła” (s. 15), lecz autor wykazuje zarazem zainteresowanie wydawniczymi losami poezji Odyńca i Mickiewicza. W tle listu rozwijany jest wątek romansowy (uznany za „brednie”), a towarzyszy mu fantazja na temat własnej śmierci – kochanka samobójcy i „imaginaryjnego człowieka” (s. 16).

W listach do Aleksandry Bécu, wysyłanych z Wilna, Krzemieńca, Warszawy, więź epistolarna budowana jest w oparciu o relacje rodzinne. Rodzinna bliskość, określana jako „miłość braterska” (s. 24), powoduje, że więcej tu zwierzeń autora na temat stanów jego ducha. Znużenie, smutek, samotność, niepokój, spleen, tęsknota – to słowa-klucze konfesyjnej części tej wielotematowej korespondencji. Wymianę listów Słowacki traktuje jako „najlepsze lekarstwo” pozwalające zapomnieć strapieniach i o oddaleniu od rodziny i rodzinnych stron. Zwłaszcza tęsknota za Litwą, za Wilnem okazuje się przeżyciem dojmującym, częstokroć komunikowanym: „ja tak bym chciał wszystko wiedzieć, co się w Litwie dzieje!” (s. 30); „zdaje mi się, że jestem w Wilnie i z Tobą jeszcze gadam” (s. 38)¹⁵. Serdecznie pozdrawia zatem litewskich znajomych, dopytuje się o nowiny z Wilna, również te kulturalne, stara się uczestniczyć w życiu siostry, ciesząc się z jej narzeczeństwa i towarzysząc listem w przygotowaniach do ślubu, a wreszcie wyobrażając sobie ich przyszłe spotkanie: „z przyjemnością także myślę, że jeżeli kiedy zdarzy mi się przejeżdżać przez Wilno, nie będzie tam wszystko obcym dla mnie, ale znajdę dom siostry, miły, przyjemny, w którym wszystko będzie mnie interesować i cieszyć... Ale czy zobaczymy się kiedy?” (s. 32).

Zarazem w miarę poznawania Warszawy Słowacki przekazuje Olesi coraz więcej informacji o życiu miasta. Spotkania towarzyskie, głośnie przedstawienia teatralne, „kłótnie między poetami i recenzentami warszawskim”, dzięki którym, jak pisze: „Romantyczność przemaga już u nas” (s. 43), fety koronacyjne, wigilia św. Jana widziana od strony stołecznych obyczajów, wreszcie realia własnej biurowej pracy – wszystko to staje się przedmiotem mniej lub bardziej szczegółowych opisów autora. Wymiana zdań dotyczy również literatury, a więc modnych romansów i dramatów oraz najnowszej poezji: Juliana Korsaka, Aleksandra Chodźki, konkurencyjnych tłumaczeń *Szansfatego*, dokonanych przez Mickiewicza i Spietznagła, a w końcu i twórczości Odyńca.

Również listy pisane w latach 30. w Genewie, Florencji, Paryżu, a przeznaczone dla kręgu przyjaciół i znajomych, zorientowane są na zbliżanie światów autora i odbiorcy. Ich zasadniczym celem jest manifestowanie i podtrzymywanie, pomimo oddalenia, łączącej ich więzi. Uwidoczniają to już formuły inicjalne i pożegnalne, zawsze respektujące epistolarną „gramatykę grzeczności”, ale i nierzadko przekraczające jej etykietalne, konwencjonalne formy wyrazu – poprzez wprost deklarowaną i sugerowaną postawę otwartości, szczerości, serdeczności. Potwierdzają to liczne zapewnienia o wdzięczności, szacunku, głębokim uszanowaniu, przyjaźni, braterskim przywiązaniu, ale także najrzewniejsze podziękowania, prośby o pamięć, wspomnienie, modlitwę i wreszcie gorące uściśnienia. Trudno zatem za-

¹⁵ Podobne w tonie uwagi dotyczą Krzemieńca: „powitaj tam ode mnie wszystkich i wszystkie okolice; niezmiernie tęsknię za górami i lasami – tutaj takie puste okolice, tak smutne, że aż rozpacz ogarnia” (s. 34).

akceptować opinię, że dominantą tych listów jest wyznanie, jak twierdził Sudolski¹⁶. Dominuje tu raczej spotkanie, rozmowa, „gadanie” (s. 13), a więc stany niejednokrotnie wzmiankowane przez autora w metaepistolarniej refleksji, przywołującej tym samym popularną wówczas koncepcję listu konwersacyjnego¹⁷. Natomiast intymne zwierzenia ograniczają się do dość lakonicznego konstatowania smutku, samotności, pragnienia sławy. Nawet podróż na Wschód nie wywołuje potrzeby uzewnętrzniania wrażeń.

W liście do Eustachego Januskiewicza z 10 lipca 1837 roku czytamy: „Zwiedziwszy Włochy, Grecją, popłynąłem do Aleksandrii, skąd udałem się do Kairu. Wyspa Philae w Nubii była ostatecznym kresem mojej wycieczki w głąb afrykańskich piasków. W połowie stycznia odwiedziłem Jeruzalem, a zwędrowawszy Syrię i Palestynę, i odpocząwszy przez miesiąc cały w jednym z klasztorów na Libanie w Beyruth, siadłem na okręt i po 43 dniach żeglugi szczęśliwie stanąłem w Livorno, skąd mam zamiar odjechać do Florencji” (s. 85). Także częste w korespondencji z tego okresu i dobrze znane komentarze odnośnie do pisanych wówczas i wydawanych dzieł (głównie do *Anhellego* i *Balladyny*) nie odślaniają głębokich pokładów twórczego „ja”. Słowackiego pochłaniają zabiegi o zrozumienie i upowszechnienie swych dzieł, choć prośby kierowane w związku z tym do Michała Wiszniewskiego mają niewątpliwie bardzo osobisty ton. Do nieznanego poety pisze przecież o rozpaczliwej rozdzierającej serce na myśl o upadającej wierze w użyteczność własnych prac: „wzrastająca coraz obojętność, z jaką przyjmujecie prace nasze, zatrwąza mnie. Walczę z nią jeszcze trochę, opieram się zniechęceniu, ale jeżeli głód przycisnie, będę się musiał rzucić w zamęt francuskiej literatury, popsuć swój język rodzinny napływem obcych kształtów, a wtenczas już się nie poważę nigdy psuć polskiej mowy. Niemym się stanę dla tej ojczyzny, od której jedynie chciałybym listek lauru otrzymać. Przyszłość to jest dla serca mego okropna... sama myśl o niej powaliła już z nóg moją samotną autorską dumę; i proszę Was, pomóżcie moim książkom nowym, jeżeli możecie” (s. 102).

Jak dobrze wiemy, w latach 40. pod wpływem towianizmu i idei genezyjskiej epistolografia Słowackiego podlega głębokim przeobrażeniom, bo zostaje ściśle zintegrowana z nowym światopoglądem pisarza¹⁸. W korespondencji poety pojawia się zatem nowa koncepcja podmiotu epistolarnego, zmiany obejmują formę, strategie komunikacyjne, a także tematykę listu – element doktrynalny zaczyna odgrywać rolę myślowej ramy, nadrzędnego modyfikatora sensu wypowiedzi. To odmienne od dotychczasowego rozumienie istoty listu staje się przedmiotem odautorskiego komentarza, w obrębie którego Słowacki wielokrotnie próbuje przedstawić swój aktualny punkt widzenia na temat własnego listowania. Przede wszystkim poeta modyfikuje popularne w jego czasach i jemu samemu nieobce sposoby rozumienia listu. Z pewnością mając na myśli koncepcję listu-rozmowy, 11 września 1848 roku napisze do matki: „Nigdy jeszcze tak listami nie żyłem, listy bowiem te już nie są prostą gawędą rozdzielonych znajomych. (Cóż po nich! trzeba by chyba znać kilkakroć sto milionów ludzi, którzy glob zamieszkują, i z nimi korespondować.) Ale listy od ludzi – już podobnych sobie wnętrzościami ducha bożego – są prawdziwie zlewaniem się światłości

¹⁶ Badacz pisał: „Młody Słowacki uprawia z całym przekonaniem romantyczny list-wyznanie i takiej postawie pozostanie wierny do końca życia” (*Juliusz Słowacki jako epistolograf – od apologii do kryzysu romantycznej epistolomanii*, s. 258). Przypuszczam, że powyższy sąd został sformułowany tylko w oparciu o listy do matki.

¹⁷ Jej twórcą był Christian F. Gellert, którego prace znane były w całej Europie, również w naszym kraju.

¹⁸ Warto przypomnieć, że list staje się wtedy ważną formą wypowiedzi artystycznej, filozoficzno-religijnej publicystycznej Słowackiego, o czym świadczy np. *List apostolski, Do księcia A. C. [List pierwszy do Ks. Adama Czartoryskiego], Z listów do Heliona*.

i spromieniają się w duchu”¹⁹. Z kolei odnosząc się do listu-wyznania, stwierdzi: „listy moje są spowiedzią – dlatego są święte...”²⁰. Konfesyjność listu, co prawda deklarowana, nie jest już jednak równoznaczna z intymnym zwierzeniem, z autoanalizami życia psychicznego podmiotu. Epistolarne wyznanie, będąc ekspresją ducha, przekracza to, co psychiczne i jednostkowe, pozwala na partycypację w sferze sacrum.

W ówczesnym ujęciu Słowackiego list tak dalece zmienia swą formę, że reguły komunikacji werbalnej nie oddają jego specyfiki: „[...] list to nie słowo [...]” – stwierdza 25 sierpnia 1848 roku, dodając: „[...] pomimo słów listu, jest jakaś w liście zawarta muzyka, która tajemnicze nasze odkrywa i smutku naszego albo wesela jest muzykantką w liście zaczarowaną”²¹. Poeta wielokrotnie daje do zrozumienia, że skłonny jest upatrywać w liście świadectwa transcendentnej prawdy, reprezentacji mocy, życia²². List to też czyn, forma działania, dziedzina symbolicznych gestów potencjalnie przeobrażających całą rzeczywistość, ale najpierw oczywiście osobę adresata. Tym samym, co znamienne, zwłaszcza w kontekście naszych rozważań, szczególnie ważną rolę odgrywa w tych powracających na kartach późnych listów charakterystykach gatunku zagadnienie relacji między autorem a adresatem. Można powiedzieć, że to nadal więziotwórcza funkcja listu stanowi, zdaniem Słowackiego, jeden z najważniejszych jego aspektów, bo bez niej nie sposób działać wśród ludzi, pracować „w żywych w sercach i w duchach” (s. 267). W korespondencji do krewnych, przyjaciół i znajomych autor wyraża nadzieję na osiągnięcie za pośrednictwem listu porozumienia duchowego, jedności i braterstwa, pragnie doświadczyć stanu dzielenia się sercem „niby chleba łamaniem” (s. 327), jak napisze w liście do Józefa Komierowskiego.

Postulowana na wiele sposobów harmonia, duchowa komunია, idealna wspólnota znajduje tu ciekawe ekwiwalenty obrazowe. Na przykład w liście do Krasieńskiego z 19 lutego 1846 roku czytamy: „niech listy będą zamianą t o n ó w naszych, dźwięku ducha naszego, a tak będziemy mogli na podobieństwo szalek ważyć się wzajemnie i podnosić w górę” (s. 210). Zaś w liście do Wojciecha Stattlera z 25 grudnia 1848 Słowacki napisze: „Chciałbym, aby wszystko to, co ma w sobie pierwiastek życia, zbliżało się, stawało w jeden wieniec, wzajemnie pobudzający się do ruchu i do wspólnej harmonii. Obracajcie się w krąg jak dawne greckie Godziny, piękne i śpiewające [...]” (s. 269-270). W innych miejscach mowa po prostu o wspólnym biciu serc nadawcy listu i adresata (s. 267), o łączącej ich wiecznej miłości, o wiecznym związku dusz, o łączności ducha z duchem, o pojednaniu w duchu.

Podmiot epistolarny w listach z lat 40. zwrócony jest ku „ty”, nachylony doń sercem, jak czytamy w jednym z listów do Krasieńskiego (s. 210). To w ramach epistolarnych relacji interpersonalnych następuje potwierdzenie duchowej tożsamości autora. Słowacki nierzadko zatem dokonuje w listach autocharakterystyki, przedkłada bliskim sobie ludziom swe nowe „ja”. Unaoczniając skalę i głębię wewnętrznej przemiany 17 stycznia 1843 napisze: „O moje serce!!! Ty wiesz, jaki to kawałek szkła błyszczącego to serce moje! A jednak musiało się ruszyć i nie stało się to bez przylewu do jego ducha – Ducha Świętego, którego

¹⁹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. II, s. 219.

²⁰ Tamże, s. 93.

²¹ Tamże, s. 209. Dlatego też słowo tekstu może uniemożliwić epistolarne porozumienie: „Oto jest list – oto jest jedna z kar piekielnych – litera martwa i papier martwy pomiędzy duchem a duchem” (List do Zygmunta Krasieńskiego, s. 206).

²² W liście do Zygmunta Krasieńskiego (19 lutego 1846 roku) Słowacki pisał: „List Twój dla mnie od początku do końca prawdą jest, bo ja go mogę jako gałązkę wyrastającą z drzewa rajskiego – na ziemi postawić i osądzić, którym jest listkiem; więcej powiem: już go za owoc uważam słodki i dobry” (s. 206).

choć najmniejszą wziętem perelkę, a już sędzę się skarbnikiem bożym, już widzę postępowanie codzienny i światło nowe...” (List do Zygmunta Krasińskiego, s. 186). W dwa lata później 14 marca 1845 powracając do tematu przemiany serca, poeta inaczej rozłoży akcenty: „serce moje [...] teraz dziwnie odkwitło i pełne jest miłości dla ludzi, i pełne cierpienia nad światem” (List do Władysława Słowackiego, s. 274). Przekazywany w listach obraz życia podmiotu pełen jest ambiwalencji: pokora, cichość towarzyszy poczuciu wywyższenia i mocy („powinniśmy w sobie wyrabiać doskonałą moc czucia, zlewać go, spiorunąć w sercu – a to wszystko z cichością i prostotą ludzi mocnych i mających wielkie rzeczy do wypełnienia”, s. 187; „Mój duch był pełen pokory razem i królestwa...”, s. 261), bogactwo ducha ufundowane jest na ogołoceniu („Oberwałem się ze wszystkiego – zostaje tylko ziarno”; s. 201), dziecięca radość i pokój powiązane zostają z cierpieniem („Spokojność moja prawdziwą jest, nie jest jednakże bez cierpienia. Cierpię bo mam cel wielki przed sobą, a sił mi braknie”, s. 202), poczucie samotności ma kontrapunkt w przeżywaniu duchowej wspólnoty („wszyscy mnie opuścili, choć przysięgam Ci, że zmieniony jestem na dobre, rozkwilony jak dziecko, bliższy ludzi niż kiedykolwiek bądź przedtem”, s. 208; „wiele mi serc, do których kołatałem, otworzyło się. Samotność moja została ze mnie zdjęta: z różnych stron ludzie odzywają się do mnie”, s. 235). Słowacki konsekwentnie ukazuje swe oblicze człowieka-ducha, który czuje prawdę, sens, cel życia i pragnie być wobec innych „dawcą rzeczy duchowych” (s. 258), dysponentem wiedzy, wiary, misji i płynącej stąd mocy. Biorąc udział w twórczości ducha, pracując dla świętej sprawy, podejmuje się w listach zadania nauczyciela, przewodnika, mistrza życia duchowego.

Tak więc listy stają się dziedziną ekspresji podmiotowości relacyjnej, aktywnej, spełniającej się w czynie polegającym na inicjowaniu, kształtowaniu i utwierdzaniu nowej tożsamości adresata. Przypisana im zostaje rola medium duchowego oddziaływania na odbiorców, o czym Słowacki bardzo często informuje swych bliskich, choć na ogół przy pomocy alegoryczno-metaforycznego języka. Do Joanny Bobrowej 15 lipca 1842 roku napisze tak: „ten list, który trzymasz w ręku, zaczarowany jest – wolą moją, czuciem moim, prawdą moją: zaklęty jest – ma moc i władzę uzdrawiania nawet serca” (s. 157). W innych listach z lat 40. znajdziemy bogaty zestaw analogicznych określeń²³ – mowa tu o wylewaniu myśli i woli, o przelewaniu ducha, dzieleniu się duszą i sercem, rzucaniu duszy na ludzi, robieniu serc, sianiu ducha, uwalnianiu duchów, wiązaniu duchów, przełamaniu „ja”, wydawaniu skarbu, udzielaniu prawdy, dawaniu życia, ożywianiu, budzeniu, dźwiganiu innych, poczuciu duchowej odpowiedzialności za innych, braniu ducha innych we własne serce w akcie miłości itd., itp.

Wyrażając niechęć do poznania racjonalnego i analitycznego, a także do dydaktyki i moralistyki religijnej, w tym do pism Tomasza à Kempis, Słowacki sytuuje swe epistolarne działania mające na celu stworzenie nowego człowieka w kontekście tradycji paideutycznego dialogu sokratejsko-platońskiego²⁴. Prawidło: „Poznaj siebie samego”, interpretuje jako zachętę nie do rozrząsania wad charakteru, lecz do zdobywania „mądrości wewnętrznej, widzącej” (s. 210), do odkrywania tajemnic własnego ducha, pozwalających adresatowi listu (w tym konkretnym przypadku Krasińskiemu) „wiarę w anielstwo swoje urodzić”

²³ Oczywiście niektóre z nich wywodzą się z towianistycznej koncepcji listu. Zob. Z. Sudolski, *Polski list romantyczny*, Kraków 1997, s. 474-480.

²⁴ W świetle ostatnich listów poety okazuje się, iż nie jest to wzór najdoskonalszy: „Niechże przez czas jakiś – sokratesową bronią nie pogardza” – pisze Słowacki o Polsce w roku 1848 (List do Józefa Komierowskiego, s. 326), przedkładając zarazem „myśl wewnętrzną” i czyn nad filozoficzną dysputę, zdolną, jak sądzi, zabić ducha, o czym czytamy w liście do Ludwika Norwida (s. 286).

(s. 204). Porządek świata ostatecznie zakłada bowiem, „aby duchy same z siebie odkopywały prawdy na dnie ducha każdego złożone i miały stąd zasługę” (s. 211). A zatem rola autora listów, w zarysie podobna do roli Sokratesa – mistrza poszukującego wraz z uczniami cnoty i prawdy, polega na zachęcaniu adresatów do podjęcia dzieła samopoznania równoznacznego tu z rewelatorstwem ducha, na wskazywaniu im ich miejsca w rzeczywistości duchowej, na odślanianiu przed nimi duchowych wzorów osobowych, wytyczaniu celów życia mających istotne znaczenie w świetle objawienia. Będzie zatem Słowacki z wielką nadzieją próbował nakłonić Krasińskiego do odkrycia w sobie potężnego ducha i podjęcia się misji natchnionego poety, a zarazem „wielkiego człowieka” mającego przysłać Polskę w swym wnętrzu i mogącego aspirować do roli ojca narodu.

Wojciecha Stattlera, w przekonaniu, iż „każda sztuka jest narzędziem otrzymanym z łaski Boga i danym duchowi dla finalnego celu, to jest dla spełnienia misji swojej na ziemi...” (s. 251), uczyni odpowiedzialnym za przyszłość malarstwa polskiego, malarstwa nowej epoki. Zaś jego nowonarodzonemu synowi Juliuszowi będzie życzył geniuszu, czyli „ojcostwa ludzi”, „potrzeby wydania z siebie siły”, umiejętności przekształcania „niższych ludzi w wyższe istoty” (s. 258-259), równocześnie przekonując, że jest to niezawodna droga do nieba²⁵.

Przed Władysławem Słowackim, pięknym i wzniosłym duchem, roztoczy wizję spokojnego i szczęśliwego życia wśród stepowych pól, w domu, który oczom duszy autora listu przedstawi się jako „drewniany, otoczony zielenią drzew, a cichy wewnątrz i przeświecony często strzałami brylantowego słońca...” (s. 273). Zarazem wskaże krewnemu drogę życia w gromadzie przyjaciół, u boku matki poety („bądź dla niej jako syn, a ja wiem, że ona będzie Ci matką”; s. 274) i w bliskim duchowym kontakcie z nim samym („dusze nasze, chociaż przestrzenią rozdzielone, zbliżą się do siebie i nie rozłączą się na wieki”; s. 274).

W Kornelu Ujejskim dostrzeże niewinność i biel baranka oraz „wysokie światło, które za mgłami nikać nie powinno, ale rozweselić się ma i stać się różaną pochodnią, oświecicielką [...]” (s. 345), przygotowującą po doświadczeniu roku 1846 lud do Godów Pańskich przez głoszenie radości i harmonii. Również kobietom korespondującym z nim w latach 40. podsunie scenariusze życia i duchowego samorozumienia.

Joannę Bobrową nazwie wobec otaczających go duchów „wielką kobietą” (s. 166) i wskaże jej jako wzór opisaną przez Plutarcha matkę Grakchów. Z kolei Zofię Węgierską, określając mianem „najmilszego brata Sofosa” i „Jasnego Brata” (s. 341-342), będzie, pomimo jej wątpliwności, ale ze względu na wysokość i piękność jej ducha, zachęcał do transfiguracji, by ostatecznie stała się elementem światła.

Wiadomo, iż listy Słowackiego na ogół nie osiągały zamierzonego celu. Usilna praca w sercach i duchach bliskich kończyła się częściej dysonansem niż harmonią, zwłaszcza w latach 40., za co autor skłonny był obarczać winą przede wszystkim samego siebie, skoro

²⁵ Ten list, pisany do dziecka na Nowy Rok 1845, ma status duchowego testamentu: „Piszę Ci o tym, Julu mój, abyś wiedział, że między trumnami a kołyskami są wielkie tajemnice: abdykacje trumien i ukoronowania ludzi w pieluchach, jak Ty, leżących. Oby ta kruszyna siły narodowego ducha, która we mnie była, poszła moce Twoje pomnożyć. Oby ten list – za lat dwadzieścia pożółkły i na pół spróchniały – zachował w sobie trochę woni ozywającej i do ust Twoich podniesiony był jak miód i płomień za serce młodzieńcze chwytający” (s. 261-262). Akcenty, przywodzące na myśl testament, pojawiają się również w listach do Józefa Komierowskiego i Ludwika Norwida, powstałych w roku 1848, w których Słowacki pod wpływem bieżących wydarzeń politycznych podnosi kwestię wyrobienia w sobie narodowej idei, ustosunkowuje się do misji Słowian i duchowej przyszłości Europy. Listy te, wspólnie z wcześniejszym listem do George Sand, z pewnością zasługują na odrębną lekturę.

piisał: „jeszcze zasiew mój niegodzien jest pola większego. Czasem zaś osobowość moja jest wstydem [...]” (s. 267). Ale jednocześnie ów maksymalizm oczekiwań co do komunikacyjnych i performatywnych możliwości listu stanął u źródeł bloku epistolografii jedynej w swoim rodzaju, choć przecież zarazem w pełni romantycznej, bo będącej dziedziną przejawiania się romantycznego podmiotu, tyle że we wciąż mniej znanych formach jego artykulacji – wychylonego ku innym, przekraczającego granicę między tym, co prywatne i indywidualne, a tym, co publiczne i uniwersalne, zatroskanego o bliskich, ale również o finalne losy Polski i całej ludzkości, pragnącego międzyludzkiej więzi, marzącego o duchowej wspólnoty i, co więcej, działającego w listach na jej rzecz. Właśnie w tym upatrywałabym szczególnej wartości korespondencji Słowackiego do krewnych, przyjaciół i znajomych.



Franciszek Siedlecki, Projekt scenografii do *Snu srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego, około 1909 roku

Agnieszka Markuszewska
(Gdańsk)

PIĘKNO W LISTACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO DO MATKI

Marta Piwińska w *Juliuszu Słowackim od duchów* stwierdziła, że autor *Balladyny* „Niemców nie czytał”¹. W przeciwieństwie do innych polskich romantyków – zwłaszcza Adama Mickiewicza i Maurycego Mochnackiego – „nie uległ germanomanii, nie pisał w młodości ballad, sny interpretował psychologicznie, do ludowości miał niejaki dystans, także do strachów, duchów i upiórów”². Piwińska jednak zauważa, że chociaż przez większość życia w swojej twórczości literackiej wzorował się na Byronie, Chateaubriandzie i Calderonie, to można wskazać na podobieństwo jego mistycznych utworów „do Niemiec romantycznych”, przede wszystkim pism Novalisa. Wspólnota wątków myślowych, pokrewieństwo tematów, zbliżona wizja świata, fascynacja snem czy śmierć jako problem uprzywilejowany sprawiają, że sztukę tych poetów, pomimo odmiennego „tonu ducha”, trudno oddzielić³. Późną twórczość Słowackiego odnosi się zatem do dzieł Novalisa i zawartej w nich antropozofii oraz „refleksji mistycznej”⁴.

Inspiracją niemiecką myślą filozoficzną jest również obecna w przypadku zbioru listów poety do matki – Salomei Bécu. Wprawdzie trudno udowodnić tezę, że Słowacki pozostawał pod wpływem filozoficzno-estetycznych założeń Fryderyka Schillera⁵, jednak czytając jego epistolografię, nie można oprzeć się wrażeniu, że świetnie je zna. Twórca *Króla-Ducha* w korespondencji z matką jakby świadomie realizuje zawarte w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* (1794) idee, często dodając do nich własne uzupełnienia

¹ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 154. To, że „Słowacki Niemców nie czytał”, nie znaczy, że ich nie znał. Już M. Bienenstock w 1909 roku próbował dowiedzieć, jak duży wpływ mieli niemieccy poeci i filozofowie, w szczególności Fryderyk Schiller i Johann Wolfgang Goethe, na twórczość Słowackiego. Zob. M. Bienenstock, *O wpływie niemieckim na twórczość Słowackiego. Uwag kilka (Schiller i Goethe)*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, t. 3, Lwów 1909. Kwestia inspiracji poety niemiecką myślą romantyczną nadal czeka na opracowanie.

² M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 154.

³ Tamże, s. 154-155.

⁴ Termin „refleksja mistyczna” ma odzwierciedlać fragmentaryczność twórczości autora *Hymnów do Nocy*. Por. J. Prokopiuk, *Novalis, czyli ziarno przyszłości*, w: *Novalis, Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*, wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1984, s. 5.

⁵ Jedynym śladem zainteresowania Słowackiego filozofią niemiecką jest list z 3 stycznia 1834 roku. Poeta pisze w nim, że pracuje i czyta wiele, że rzucił się cały w „filozofiję niemiecką” i „pomimo wielu czczych marzeń idealizmu” karmi ona jego imaginację. Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: *tegoż, Dzieła*, t. XI, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1949, s. 162-163. Wszystkie przywoływane fragmenty listów pochodzą z tego wydania – w tekście głównym, obok cytatów, będą podawać ich strony. Brak bezpośrednich nawiązań do niemieckiej myśli intelektualnej powoduje, że historycy literatury romantycznej skłaniają się do przyjęcia tezy, że w twórczości Słowackiego panuje swoista „*absence schillérienne*” (termin Stefana Treugutta, zob. *tegoż, Fryderyk Schiller w korespondencji Krasińskiego*, w: *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, red. M. Prussak, Warszawa 1993, s. 340).

lub przekształcenia. Dla zrozumienia sensu pisanych w latach 1830–1849 listów znacząca okazuje się zwłaszcza Schillerowska kategoria piękna (wyprowadzona z *Krytyki władzy sądowniczej* Immanuela Kanta). Jako gwarancja pełni człowieczeństwa oraz szansa na odzyskanie utraconej integralności i więzi z zewnętrznym światem stanowi istotę samorozumienia, porządkowania dziejących się zdarzeń⁶. Stanowiąc nadrzędną kategorię filozoficzną, realizuje określony wzorzec estetyczny, wokół którego skupia się myśl poety.

Wartości dostrzeżone w sztuce – zdaniem Schillera – prowadzą do przebudowy kultury i społeczeństwa oraz umożliwiają kształtowanie (na wzór starożytnych Greków) „nowego człowieka”. Stają się antropologicznym ideałem, zmierzającym do ukonstytuowania pełnej osobowości ludzkiej. Dążenie do syntezy dokonanej w obrębie rzeczowych postaw jest wobec tego próbą (najdonioślejszą u Schillera) przemieszczenia idei „ładu” i „całości” z transcendentnego porządku metafizycznego w antropologiczną sferę immanencji, w „świat estetycznego sposobu istnienia”⁷.

Umiłowanie piękna u autora *Kordiana* nie sprowadza się zatem do dziewiętnastowiecznego dandyzmu, prowadzenia gry z otoczeniem o uznanie niezwykłości swego charakteru, manifestowania błahości egzystencji czy hipokryzji zasad moralnych. Estetyczną postawę wobec życia trudno także uznać, jak u Kierkegaardowskiego Don Juana (z *Albo-albo*), za przejaw samozatrącenia w zmysłach i doczesności, braku systemu aksjologicznego i jakichkolwiek ograniczeń. Ponadto oryginalny strój i nietypowy sposób zachowania mogły wynikać z chęci skontrastowania swojej osoby z postacią Adama Mickiewicza. W liście z 30 lipca 1832 roku czytamy:

Oto dlatego, iż raz zostawszy poetą, chcę ująć powszechnej nagany, która nasz ród wystawia jako opuszczony i niedbały... i nie chcę, aby mię tak jak Mickiewicza do domu gry nie wpuszczono – bo go służący wzięli za lokaja i dali odpowiedź, że ma źle zawiązaną chustkę... (s. 74).

Niełatwo zgodzić się z tezą Ewy Łubieniewskiej, że dandyzm Słowackiego – za Bożeną Sadkowską rozumiany jako kult młodości⁸ – stanowi ucieczkę przed tożsamością dojrzałą, rolą wyznaczoną mężczyźnie przez społeczeństwo⁹. Fascynacja poety pięknem (choć w listach do matki wprost niewyrażona) przybiera różne kształty, zawsze jednak zmierzając do tego samego – ocalenia podmiotowości¹⁰. Słowacki w swojej epistolografii

⁶ M. J. Siemek, *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 93.

⁷ Zob. tamże, s. 103-104; F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*, przeł. I. Krońska, J. Prokopiuk, wstęp J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 27-28. Pojęcie piękna w rozważaniach Schillera pojawia się w wielu kontekstach. Wiąże się z problematyką idealnego człowieczeństwa, jak i kategorią wolności, samookreślenia. Jeżeli w przedmiocie – w rozumieniu schillerowskim – mamy dostrzec piękno, to „jego forma musi jawić się jako wolna od wszelkich kategorii, jak również wszelkiej celowości” (K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, Toruń 2004, s. 142). Piękną nazywamy wobec tego taką formę, która wyjaśnia samą siebie bez pomocy pojęć, jest wolnością „naocznie przedstawioną w zjawisku”. Zob. F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, przekład pod kierunkiem M. Żelaznego w składzie: M. Abraham, K. Kaśkiewicz, T. Kupś, R. Michalski, wprowadzenie K. Kaśkiewicz, Kęty 2007, s. 48.

⁸ B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 83.

⁹ E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa...*, s. 49.

¹⁰ Wizja ocalenia przez piękno i sztukę (czyli domenę autentycznych, naturalnych i niczym niezafałszowanych wartości) oraz postrzeganie zdolności człowieka do odbierania wrażeń estetycznych jako środka zdobycia, a następnie utrwalenia świadomości ma długą tradycję. Zob. *Sztuka i społeczeństwo*, t. I: *Ocalenie przez sztukę*, red. A. Kuczyńska, Warszawa 1973, s. 33. To jednak w filozoficzno-estetycznych poglądach Schillera pojęcie piękna zyskuje najwyrazistszy charakter. Dzięki koncepcji piękna twórcy *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka* w życiu możliwe staje się uzyskanie spełnienia absolutnego, którego Kant tak stanowczo odmówił czło-

świadczenie tworzy stan egzystencjalny, będący odpowiednikiem schillerowskiego ładu estetycznego, w którym się znajduje. Usposobienie umysłu, jakie osiągamy w stanie estetycznym, zawiera bowiem potencjalną możliwość każdego aspektu ludzkiej natury, całokształt człowieczeństwa, wrażliwość na różnorodność przejawiających się zjawisk, różnorodność emocji, pragnień i obaw. Wiąże się jednocześnie z umiejętnością uogólniania, twórczym klasyfikowaniem poznawanych rzeczy, zdolnością teleologicznego rozumienia świata i budowania autonomicznych obszarów wartości etycznych¹¹.

Również tylko w ten sposób następuje realne pojednanie przeciwieństw i konfliktów w człowieku, jedność formy i treści, ogółu i szczególności. Tu też najlepiej realizuje się ludzka wolność. W tej perspektywie twórczość Juliusza Słowackiego wyraźnie dzieli się na dwie części. Pierwszą stanowią utwory literackie *sensu stricto*, które niejednokrotnie balansują na pograniczu kiczu lub brzydoty, i prowadzą do groteskowej, surrealistycznej wizji świata. Wystarczy wymienić tu *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* czy *Samuela Zborowskiego*. Natomiast drugą jest twórczość *quasi-literacka*, przede wszystkim epistolografia, jako domena piękna i najwyższych wartości estetycznych.

Przejawy zainteresowania pięknem w omawianej korespondencji widać już na poziomie leksykalnym. To od doboru słów i wyrażeń językowych autor listów rozpoczyna konstruowanie „estetycznego świata”. Chociaż zadziwiająca jest powtarzalność niektórych wyrazów, często stosowanych jak gdyby mechanicznie (słowa „piękny”, „piękno”, „piękność” pojawiają się po kilka razy prawie w każdym liście¹²), to nie wiąże się to z nieumiejętnym posługiwaniem się językiem, doskonaleniem warsztatu literackiego. Passusy, w których Słowacki przymiotnik „piękny” odmienia na wszystkie możliwe sposoby, odnaleźć można w korespondencji pochodzącej z lat trzydziestych, jak i tej pisanej po 1845 roku Świadczy o tym fragment listu z 20 października 1831 roku dotyczący roli imaginacji w akcie twórczym. Interesujące nas słowo pojawia się w nim aż 4 razy:

Wojaż bardzo wiele daje wyobrażeń, szkoda tylko, iż wszystko ukazuje mniej p i ę k - n y m , niż było w imaginacji – i potem zostaje w pamięci dwa obrazy – jeden taki, jaki być powinien, oczami wymalowany; drugi p i ę k n i e j s z y , dawniej utworzony przez imaginację. Kiedyś utworzy się trzeci n a j p i ę k n i e j s z y z imaginacji i z sennego przypomnienia – i połączy w sobie wszystko n a j p i ę k n i e j s z e z tych trzech obrazów. – Nie pojmuję, jak Byron mógł pisać na miejscu [podkr. – A. M.] (s. 31).

Z kolei w liście z maja 1845 r. czytamy:

Duch mój obrócił się cały twarzą naprzód... w pracy, którą ma z ludźmi, zakochał się – a żadna kochanka nie jest tak p i ę k n ą [...]. Jedyną nędzą moją i boleścią jest to, że ludzie, których ja dawniej wielkimi i p i ę k n y m i sądziłem, ciągle i coraz bardziej upadają [...]; co dzień prawie czekam, czy się nie otworzą drzwi moje i czy twarz jaka nowej p i ę k n o ś c i nie

wiekowi, przerzucając je w transcendencję. U Schillera absolut przestaje być abstrakcyjnym znakiem niemożliwości, „staje się konkretną, choć idealną obecnością, przedmiotem radosnego obcowania”. Zob. E. Bieńkowska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*, Warszawa 1981, s. 108.

¹¹ Zob. K. Kaśkiewicz, *Piękno i wzniosłość w filozofii Fryderyka Schillera*, s. 231.

¹² O „ubogiej pałecce barw” oraz powtarzalności ulubionych wyrazów w twórczości Słowackiego zob. A. Wilkoń, *Język poetycki Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 194-203; A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960; A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 299.

błyśnie mi słońcem rozweselenia; bo to nie podobna, aby mi nigdy za życia mego Bóg nie pozwolił ujrzeć prawdziwą p i ę k n o ś ć na ziemi [podkr. – A. M.] (s. 458-459).

Podobnych miejsc w epistolografii Słowackiego jest znacznie więcej. Opisywanie świata, własnej sytuacji życiowej oraz wszystkich wrażeń, uczuć i myśli już na samym wstępie wprowadza w sferę piękna jako stanu estetycznego. Specyficzne słownictwo umożliwia istnienie takiej egzystencji, która wskutek estetycznego oglądu rzeczywistości wiedzie do spełnionego człowieczeństwa. Sposób pisania staje się drogą docierania do prawd i formą ich komunikowania. Warto przy tym zauważyć, że przywołane fragmenty dotyczą spraw dla Juliusza najważniejszych. W pierwszym zdaniu słowo „piękny” pojawia się w kontekście procesu twórczego, w drugim – wiąże się z przełomem mistycznym, oczekiwaniem „cudu” ujrzenia „prawdziwej piękności na ziemi”.

W „zapiskach epistolarnych” Juliusza Słowackiego „śliczne” i „wspaniałe” są również paryskie pałace, pasące się trzody (list z 10 września 1831 r., s. 29), kobiece „twarzyczki” (list z 19 lutego 1837 r., s. 291), „arie Webera i Rossiniego” (list z 13 kwietnia 1832 r., s. 59) oraz romanse George Sand (list z 24 marca 1834 r., s. 174). „Piękne” okazują się także wędrowniki „przy księżycu między kolumnami olbrzymiego kościoła Jowisza, u stóp Akropolis ateńskiej” (list z 21 sierpnia 1837 r., s. 312), „widoki na wszystkie góry Toskanii i na wszystkie gwiazdy nad Toskanią świecące” (list z 3 października 1837 r., s. 314), „fety, iluminacje, fajerwerki, biegi konne” (list z 10 lipca 1838 r., s. 347). W zachwyty wprawiają zaś „piękne kwiaty rozwijające się wiosną na górach” (list z 14 czerwca 1837 r., s. 293), żurawie lecące po błękitnie, chmury gołębi unoszących się nad wioskami i krokodyl leżący na piasku (list z 17 lutego 1837 r., s. 284). Natomiast „młode nasze Polki zawsze przebywają bardzo piękne krainy marzeń” (list z 30 czerwca 1835 r., s. 240), a wieś nad jeziorem Leman, to „najpiękniejsze miejsce” na ziemi (list z 23 sierpnia 1835 r., s. 242). Dostrzeganie w każdym elemencie świata znamion piękności i cudowności pozwala zapomnieć o udrękach życia oraz ludzkiej niedoskonalości.

Charakterystyczny dla późnej twórczości Słowackiego – i całego romantyzmu europejskiego¹³ – motyw „czytania Księgi Życia”, ulega tutaj swoistej transfiguracji. Dzięki perspektywie schillerowskiej odczytywanie Boskiej Księgi nabiera innego sensu. Staje się „wychowywaniem” nie do świętości, mistycznego uniesienia, lecz piękna i harmonii. Wiedzie do dobra, prawdy i kultury. Używanie przymiotników „śliczny” i „piękny” w odniesieniu do czytanych tekstów było nadto przejawem „napastliwej lektury”, którą poeta chętnie uprawiał. Jego uwagi „śliczna książka” lub „śliczny poemat” często zawierały ironiczne „zahaczenie”, stanowiły złośliwy komentarz do twórczości literackiej innych autorów¹⁴.

Istotna – obok słownictwa – zdaje się też liczba nagromadzonych na kartach listowych wizji poetyckich, lirycznych, nastrojowych obrazów, załączków nowych wierszy i poematów. Do tych najbardziej udanych należy chociażby opis złocistej szwajcarskiej jesieni i górskich krajobrazów z listu z 27 października 1833 roku, relacja o pobycie poety w Pornic z listu z 2 października 1843 roku oraz wspomnienie snu o Ludwice Śniadeckiej z listu z 16 maja 1842 roku. Aspekty świata zewnętrznego (topola pokryta „pożółkłym liściem”, „zielonawy” kolor oceanu, „szare, skaliste, okryte chwastami” brzegi „Porniku” czy wiadomość o Ludce) przekształcają się w poezję melancholii, osamotnienia i nostalgii. Podstawowym źródłem i przedmiotem utworu poetyckiego w romantyzmie są własności i dzia-

¹³ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, s. 117-118.

¹⁴ Zob. W. Szturc, *Jak czytali romantycy*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1, s. 30.

łania umysłu artysty. Jeśli jednak jest nimi zewnętrznosc, to tylko przeobrażona z faktów dzięki jego uczuciom i procesom myślowym¹⁵. I tak, poetyckość doświadczanej chwili sprawia, że Słowacki wyznaje:

(...) w moich uczuciach nic nie ma wielkiego – oprócz tej jakiejś nieskończonej niespokojności – bez rysów prawie – a którą jednak widzę wszystkimi zmysłami (list z 27 października 1833 r., s. 154–155);

(...) słowem, nigdzie od wspomnień uciec nie można – nigdzie od łez – i od tęsknoty (list z 2 października 1843 r., s. 419).

Wobec tego sztuka jako najdoskonalsza realizacja „piękności”, która naśladuje „tę dziwną jedność wszystkiego” „jak ciemny poemat, w którym grzmi imię Boga” (list z 20 października 1835 r., s. 249), pozwala zrozumieć naturę i cechy swojego charakteru. Egzystencję przenosi tym samym na wyższy poziom estetycznego, to jest świadomego i harmonijnego trwania.

Dla zrozumienia idei piękna zawartej w tej epistolografii ważne okazuje się również upodobanie Słowackiego do „pięknych chwil”. Poeta w wielu listach przesyła matce szczegółowe sprawozdania z wartych zapamiętania „momentów”. 3 września 1832 roku informuje adresatkę o tym, że na cmentarzu Père Lachaise spotkał „śliczną pannę, w czarnym ubraną kolorze”, „lekko i wesoło” przechadzającą się między grobami. Zachwycony jej widokiem (i „śliczną panoramą” miasta) dodaje:

Zdaje mi się, że ją musiałem trochę zainteresować, bo także w czarnym byłem ubrany tuzurku – i byłem sam – i częstośmy się spotykali, choć jej nie szukałem... Bardzo była ładna, kiedy schodziła do mnie cyprysową aleją i czasem podnosiła głowę, a wtenczas słońca promień, obłąkany w cyprysowym lesie, padał na jej twarz białą. – Śmiać się ze mnie będziecie... (s. 85-86).

Natomiast w liście z 30 lipca tego samego roku odnajdujemy fragment dotyczący usługującej do stołu 13-letniej dziewczynki, córki gospodyni w domu Zienkowicza:

Do stołu posługiwała nam córka gospodyni, 13-letnia dziewczynka, bardzo do Hersylki podobna. Stawałem w jej obronie, ile razy mój towarzysz, jak zwykle cierpki trochę w chorobie, gniewał się na nią za uchybienia w potrawach popełnione [...]. Chcąc raz dziewczynkę zmiesznaną wywieść z ambarasu, poprosiłem ją o pachnący różowy groszek, zatknięty w jej pelerynce. Wybiegła do ogródka i narwała mi mnóstwo groszków, ale w przyniesionym bukiecie poznałem groszek, który zniknął z jej pelerynki, bo wszystkie inne, może umyślnie, przez nią były zerwane ciemniejszego koloru... »Ja nie o te kwiaty, ale tylko o twój różowy groszek prosiłem«. Uśmiechnęła się, zarumieniła i odpowiedziała, pokazując na bukiet: »*il est là, oh! vous le reconnaissez bien*« (s. 76).

Opis kończy się zdaniem: „Bardzo mi się podobała ta delikatna scena – i bądź pewną, moja Mamo, że żadnym słowem nie zniszczyłem jej uroku [podkr. – A. M.] (s. 76)”. Podobnie dzieje się w liście z 8 grudnia 1832 roku, który stanowi relację z improwizacji Słowackiego pod nieobecność Mickiewicza. Improwizowaną przemowę zadowolony z siebie „wieszcz” podsumowuje: „Była to piękna chwila w moim

¹⁵ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 31.

życiu – jest to jeszcze jeden skarb przydany do moich wspomnień...[podkr. – A. M.]” (s. 102).

Chociaż w cytowanych fragmentach widoczne jest skupienie poety na sobie (podkreślanie własnej niezwykłości, oryginalności wyglądu i zachowania) oraz dążenie do refleksji, to łatwo zauważyć chęć stworzenia możliwie najlepszego, estetycznego właśnie, sposobu istnienia „siebie” i świata. Świadczy o tym obawa, by „żadnym słowem” lub gestem nie zniszczyć uroku doświadczanej chwili. Dostrzeganie piękna dziejących się zdarzeń określa tym samym ramy egzystencji. Rozwinięta przez „jakieś nowe piękności uczucie” potrzeba doskonałości (list z 20 października 1835 r.), skłania do poszukiwania zarówno nowych treści i form wyrazu dla własnej twórczości, jak i pełniejszego kształtu życia. W liście z 18 grudnia 1834 roku Słowacki pisze: „Trzeba koniecznie jakiegoś poetycznego świata – trzeba koniecznie włożyć na nos inne okulary niż te nasze oczu soczewki” (s. 211).

Pragnienie piękna, rozpoznawalne już na poziomie języka, a rozwinięte w trakcie odnajdywania estetycznej formuły samookreślenia i postrzegania świata, wyznacza bieg myśli Słowackiego. Wyrażone w liście z 24 maja 1835 roku przekonanie: „będę pięknym kiedyś” (s. 233), dotyczy pewności o pośmiertnej sławie i spóźnionym uznaniu literackim oraz nadziei na pełnię człowieczeństwa, tożsamość dojrzałą, harmonijną więź ze światem, wewnętrzną równowagę. 19 lipca 1845 roku, martwiąc się o „piękność duchową” Fila (Teofila Januszkiewicza), wyznaje:

Jam był już przyszedł do tego stanu, zem był zerwał wszelki związek z duchem piękności na świecie – lat temu pięć nazad – w jednej chwili – stojąc w ogrodzie Frankfurckim, otoczony mnóstwem kwiatów, śród brzoź i drzewek, nagle uczułem się martwy – jakby martwą naturą otoczony... te brzozy, które mi dawniej na Podolu tak dziwne rzeczy szeptały, stanęły przede mną jak obce figury – myśl zimna poleciała po ich gałązkach – niebo i ziemia zatrwożyły mię nic nic nie mówiąc do mnie... Ta chwila była była jedną z najstraszniejszych w życiu... ale mię zaraz Pan Bóg obudził (s. 465).

Myśl o zerwaniu „związku z duchem piękności na świecie” powoduje uczucie martwoty, osamotnienia, wyobcowania z rzeczywistości. Niemożność „estetycznego usłyszenia” nieba i ziemi, drzew i kwiatów sprawia, że chwila spędzona w Ogrodzie Frankfurckim napawa lękiem, odstania pustką egzystencji. Staje się doświadczeniem „nocy ciemnej”, tutaj rozumianej jako brak piękna i wartości estetycznych.

Jednak to dopiero możliwość odnoszenia jednostkowego doświadczenia do wypracowanych przez tradycję kodów tekstowych pozwoliła Juliuszowi Słowackiemu zrozumieć siebie i otaczającą rzeczywistość. Zdolność samorozumienia – twierdzi Paul Ricoeur – kształtuje się dzięki przypisywaniu sobie plotów, które czerpiemy z kultury oraz „wypróbowywaniu różnych ról” przyjmowanych przez naszych ulubionych bohaterów literackich¹⁶. Chociaż w tej perspektywie człowiek nie tyle „myśli narracją”, ile historie, jakie

¹⁶ Zob. K. Rosner, *Paul Ricoeur wobec współczesnych dyskusji o narracji*, w: teże, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 131-132. Jednocześnie filozof zaznacza, że życiowe doświadczenie kryje w sobie wymóg opowieści i wyraża potrzebę bycia opowiedzianym. W filozofii Ricoeura człowiek osiąga tożsamość poprzez kolejne fazy uprzytamniania sobie, że sam jest historią, która ma być opowiedziana – domaga się opowiedzenia. Zob. E. Wolicka, *Homo narrator*, „Logos i Ethos” 1993/2, s. 244. Słowackiego przez Ricoeura próbowała czytać Kwiryna Ziemia. Badaczka dostrzegła, że życie poety otoczone było szeregiem fabuł biograficznych, domagających się wcielenia. Wyróżniła tym samym kilka modeli biografii realizowanych przez Słowackiego (np. biografię szaleńca, poety-ziemianina, poety-zakonnika, poety jako figury Chrystusowej). Por. K. Ziemia, Wy-

układa, opowiada jakby wtórną, to tylko w ten sposób można przezwyciężyć nihilistyczne zakusy czasu, chaos istnienia, przypadkowość życia, paradoksalność faktów, działań i wydarzeń. Człowiek, jako *homo narrator*, poprzez opowieści odkrywa, rozumie i objawia siebie innym. Przynależność do dwóch światów – literackiego i rzeczywistego – okazuje się czynnikiem kształtującym ludzką tożsamość, nadawaniem określonej struktury temu, co pierwotnie bezkształtne, zaprowadzeniem sensownego ładu w płynną materię zjawisk życiowych¹⁷.

Toteż tak charakterystyczne dla Słowackiego (i całego romantyzmu¹⁸) istnienie na pograniczu życia i literatury, posunięta do granic empatii lektura utożsamiająca, sentymalna, posiada głębszy sens¹⁹. Nie wynika tylko z filozofii dandyzmu, która życie traktowała jako dzieło sztuki, a nieużyteczne piękno uznawała za najwyższą wartość, ani modnego wówczas stylizowania biografii na wzór zaanektowanych przez literaturę romantyczną sposobów zachowań i przeżywania świata. Odwoływanie się do tradycji i kodów kulturowych oraz postrzeganie wszystkiego, co nas otacza, przez pryzmat szeroko pojętej estetyki, jest próbą zrozumienia osobistego doświadczenia, w punkcie przecięcia się świata tekstu i czytelnika odnalezienia sensu życia, ocalenia podmiotowości. Prezentowanie biografii przez pryzmat tekstów literackich i istniejące ówczesnie wzorce osobowe (choćby modelowe biografie romantyków²⁰) było świadomym aktem nadawania tożsamości²¹.

I tak, w liście z 21/22 sierpnia 1837 roku Słowacki, informując matkę o Michale Bałińskim i jego „historii grodu Giedymina”, porównuje się do Ofelii, która sięgając po kwiaty, „upadła w strumień i długo ją szata napełniona powietrzem utrzymywała śpiewającą na wodzie – aż utonęła – i pieśń jej ucichła...” (s. 311). Rok później, w liście z 21 sierpnia 1838 roku, poeta patrzy na siebie jak na Abelarda, „który trupa swojego kazał zanieść do klasztoru kochance, pisząc do niej: Patrz, coś ty kochała, Kochając człowieka!” (s. 350). Następnie przywołuje postać Hamleta i jego słynne zdanie: „»I kości te kosztowały matkom tyle troski i starań na to tylko, ażeby teraz nimi grać w kręgle?!...«” (s. 350). W liście z 13 kwietnia 1832 roku twórca *Kordiana* wyznaje, że „jak Stern” chciałby mieć „pod ręką tabakierkę Bernardyna” (s. 54). Zaś 22 lutego 1838 roku dodaje, że może „czasem poprawiać Lamartina, czasem nadawać sobie trochę kolorytu i postawy rycerzy Tassa, czasem robić się mistyczną anegdota, rodzajem Giaura” (s. 331). Ponadto, przebywając w towarzystwie młodzieży, często przychodzi mu na myśl opis Rénego Chateaubrianda, „który powiada, że musiał się zmniejszać uczuciami – i zmaleć – ile razy chciał, aby ludzie z nim obcowali” (list z 28 września 1834 r., s. 198). Z kolei w liście z 2 kwietnia 1838 roku czytamy:

obraźnia a biografia, Gdańsk 2006, s. 29. Zob. również też, *Wzorce biograficzne Słowackiego*, w: *Biografie romantycznych poetów*, red. Z. Trojanowiczowa, J. Borowczyk, Poznań 2007, s. 147-158.

¹⁷ Zob. E. Wolicka, *Homo narrator*, s. 243-244, 237-248.

¹⁸ Zob. Z. Łempicki, *Świat książek i świat rzeczywisty. Przyczynek do ujęcia istoty romantyzmu*, tłum. O. Dobijanka, w: tegoż, *Renesans, Oświecenie i romantyzm i inne studia z historii kultury*, przedmową poprzedził B. Suchodolski, Warszawa 1966, s. 341.

¹⁹ O lekturze sentymalnej zob. W. Szturc, *Jak czytali romantycy*, s. 25-43.

²⁰ O modelowych biografjach romantyków zob. M. Strzyżewski, *Model „biografii typowej” romantyka*, w: *Biografie romantycznych poetów*, s. 103-115.

²¹ Zob. M. Kuziak, *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego (zarys problematyki)*, w: *Sztuka pisania. O literaturze polskiej w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 93-111.

Sylka, protektorka Eglantyny, wypchnęłaby mię gwałtem i zapakowała na statek parowy – ale ja się ociągam z tą chwilą, w której będę musiał, jak mówi Konrad W[allenrod], »I przeproszać za wszystko, co ucierpiała dla niego« (list z 2 kwietnia 1838 r., s. 337).

Juliusz Słowacki na kartach listowych gra także rolę lorda Oswalda Nelville'a z *Korynny* pani de Staël, jak i dandysa z powieści *Pelham* Edwarda Lyttona Bulwera. Natomiast opisywane w listach i noszone przez poetę stroje przypominają orientalne ubiory arabskie znane z powieści poetyckich Byrona, a ulubionym modelem stał się kostium teatralny (ze spektaklu typu drama orientalna), od czego nie stronił sam Théophile Gautier²².

Nawiązania do twórczości znanych poetów i pisarzy (Lamartine'a, Tassa, Byrona, Sterne'a) oraz uświadamianie sobie zbieżności własnych losów z losami bohaterów literackich pozwalały Słowackiemu „stawać się”, lepiej rozumieć siebie. Mimo że przywołane fragmenty korespondencji wskazują przede wszystkim na popularne wówczas komponowanie tekstu biografii „na wzór i podobieństwo analogicznych »tworów« Chateaubrianda, Goethego, Coleridge'a czy Odyńca²³, to do tego się nie ograniczają. Zaczerpnięte z lektury znanych dzieł fabuły czyniące z życia splot historii już opowiedzianych, które podmiot opowiada o samym sobie, oraz odniesienia do podziwianych przez romantyków poetów i powieściopisarzy – umożliwiają głębsze, bardziej świadome przeżycie egzystencji. Pomagają osiągnąć najwyższy stan „estetycznego czucia i myślenia”, duchowej równowagi. „Literaryzacja życia” – parafrazując słowa Zygmunta Łempickiego – w przypadku Juliusza Słowackiego staje się aktem fundamentalnym, funkcją, dzięki której dokonuje się asymilacja materiału potrzebnego do życia i działania.

Na wzór postaci literackich i ludzi pióra Słowacki kreuje także osoby w korespondencji występujące. „Średnia” z panien Pinar – Kora, przypomina „heroinę *Mohikanów*” (list z 13 kwietnia 1832 r., s. 55), „panienka”, u której mieszkał w Dreźnie, Klarę z „*Heloizy Russa*” (list z 7 marca 1835 r., s. 225), a „ładna jak anioł Amerykanka” jedną „z nimf Nijagary”, podobną do widm, „które Manfred wywoływał z tęcz nad wodospadami” (list z 2 stycznia 1838 r., s. 326). Natomiast Teofil Januszkiewicz z żoną jest „jak żeglarz w Lamartynie, który siedzi na brzegu i patrzy na burzę przebitego morza” (list z 20 czerwca 1836 r., s. 268), a pani Staël „to rodzaj Byrona w spódnicy, to jest Byron w prozie” (list z 24 marca 1834 r., s. 173). Postrzeganie innych ludzi – członków rodziny tudzież przyjaciół i znanych osobistości – w kategoriach literackich wzmacnia odczucie poetyckości świata. Umożliwia estetyczny odbiór rzeczywistości, przygotowując autora listów do odzyskania pełni człowieczeństwa.

O tym, jak ważna była dla poety twórczość literacka, własna oraz innych autorów, świadczy też list z 27 października 1833 roku:

Mamo – to dziwnie, że i m a g i n a c j a m o j a jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść – wszystkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków – szczęśliwy jestem każdego wieczora, kiedy pi s z ę – każdego ranka, kiedy chodzę po suchych ścieżkach ogrodowej alei [podkr. – A. M.] (s. 154).

²² Por. W. Szturc, *Juliusz Słowacki – Europejczyk i dandys. (Pomiędzy książką a garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, s. 177.

²³ Tamże, s. 96.

Rola literatury i wyobraźni w życiu Słowackiego zdaje się więc nieoceniona. Będąc źródłem wszystkich nieszczęść, paradoksalnie, dostarcza satysfakcji, poczucia spełnienia. W liście z 24 marca 1834 roku autor listów dodaje:

O Mamo! ale ja jestem szczęśliwy – tak jak jestem – i czasem nie mogę zrozumieć, jak ludzie inni bez takich wrażeń [tj. tworzenia literatury – przyp. A. M.] żyć mogą – zdaje mi się, że chleb, który spożywają, musi pachnieć nicością. Piszę i chodzę po ogrodzie i tak całe długie dni mi upływają [podkr. – A. M.] (s. 171).

Proces twórczy staje się „estetycznym centrum”, wokół którego krąży myśl poety, nadając życiu sens. Tylko sztuka przynosi ocalenie (bez niej świat „pachnie nicością”) i przybliża do szczęścia. Dzięki niej człowiek wykracza poza pierwotne poddaństwo poznania względem woli i pożądania, syntetyzuje to, co w jego naturze podzielone i rozbite.

Oto fragment listu z 23 kwietnia 1834 roku, w którym poeta pisze o dziełach Jana i Piotra Kochanowskich, znakomicie ukazujący drogę własnych poszukiwań:

Prawdziwą rozkoszą dla mnie są oba Kochanowscy. Co dzień odczytuję ich dzieła. Jak ten Jan K[ochanowski] był spokojny i szczęśliwy w swojej chacie – z żoną, z dziećmi. Pod wyniosłą lipą Czarnolesia musiał sobie po obiedzie zasypiać – i do tej lipy tak piękne wiersze napisał. Prawdziwie mu zazdroścę jego chaty – lipy – żony – dzieci – i czasów szczęśliwych, w których żył... Ja teraz zmierzam do spokojności – i wszystkie moje nauki i książki, których używam, zmierzają do tego, abym w sobie filozoficzną piękność moralną utworzył. Dotąd już tyle w nauce tej postąpiłem, że czuję w sobie jakąś spokojność, natchniętą przez godność spokojności – próżno się o zewnętrzną staraję [podkr. – A. M.] (s. 176).

Wyraźnie widać, jak istotne okazuje się spotkanie z twórczością Kochanowskich – zwłaszcza autora *Pieśni*. Dzięki zapisanej w utworach Jana z Czarnolasu „spokojności”, wszystkie nauki i książki, których Słowacki „używa”, zmierzają do wytworzenia „filozoficznej piękności”, stanu wewnętrznej godności, harmonii i szczęścia. Życie – pełne niepokoju, cierpienia i kompleksów (ciągła rywalizacja z Mickiewiczem) – tylko w takim, estetycznym ujęciu, zyskuje głębszy sens. Jest egzystencją twórczą, „czułą” i wrażliwą oraz świadomą „piękną sentymentalnego”. Ukazuje tęsknotę za własną chatą, lipą, żoną i dziećmi. W tej perspektywie listy poety okazują się nobilitacją emocjonalizmu, pragnieniem idylli, świata będącego realizacją naturalnego ładu, jego zgodności z potrzebami serca²⁴.

Widoczne w epistolografii Juliusza Słowackiego pragnienie piękna przybiera różne formy i kształty. Na poziomie języka przejawia się w używaniu określonego słownictwa, powtarzaniu wyrazów (na przykład „piękny”, „śliczny”, „wspaniały”), lirycznym i poetycznym tonie wypowiedzi. W warstwie poznawczej ideał piękna realizuje się w upodobaniu do niezwykłych zdarzeń, kreacji wartych zapamiętania chwil. Odnosi się także do doświadczenia czytelniczego Słowackiego, jego próby samozrozumienia dokonywanej w oparciu o słynne w XIX wieku utwory, jak i całą tradycję literacką. Dążenie do uczynienia życia pełnym i wartościowym nie ogranicza się jednak do wytworzenia w sobie schillerowskiego „stanu estetycznego”, gdyż poeta poza ten stan często wychodzi. W filozofii

²⁴ Szerzej o motywie „wiosieczki i cichego domu” w listach Słowackiego do matki pisze Ewa Nawrocka. Zob. E. Nawrocka, „[...] list to nie słowo”. *O listach Słowackiego do matki*, w: *Sztuka pisania*, s. 113-127.

Schillera „piękność duszy” zmierza bowiem do syntezy, pojednania przeciwieństw w człowieku oraz jest „przygotowaniem do moralności”, sposobem osiągania dobra i prawdy, celów intelektualno-moralnych (pełni funkcję instrumentalną).

Natomiast w korespondencji Słowackiego piękno prowadzi do „przeanielenia”, przezwyciężenia ludzkiej natury, wyjścia poza doczesność, przejścia na wyższy poziom egzystencji – anielskości właśnie. W liście z 16 lutego 1841 roku czytamy: „Tak więc najpiękniejszy stan duszy, to jej anielskość, stała się nam dozwoloną i zwyczajną – wszak nieprawdą?” [podkr. – A. M.] (s. 376).

Ideał piękna dostrzeżony w trakcie lektury tej epistolografii wyznacza również inny model jej czytania. Omawiane listy można traktować nie tylko w kategoriach usługowych, biograficzno-psychologicznych i dokumentacyjno-komentatorskich, ale jako przekaz równoległy do literatury ukierunkowanej autotelicznie²⁵. W takim ujęciu korespondencja poety staje się autonomiczną całością, samodzielną konstrukcją literacką, powieścią, która rządzi się własnymi prawami. O literackości zbioru będą decydować doznania podmiotu, estetyczny ogląd świata, doświadczenie piękna, „literyzacja życia”, schillerowskie odniesienia.

²⁵ O trzech aspektach, w których realizować się może podejście do epistolografii (aspekt dokumentacyjno-źródłowy, teoretyczny i opisowo-historyczny), zob. K. Cysewski, *Teoretyczne i metodologiczne problemy badań nad epistologafią*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 1/2, s. 95-96.

Leszek Libera
(Zielona Góra)

JULIUSZ SŁOWACKI, OJCIEC

Czy lubił dzieci? Korespondencja jednoznacznie wskazuje na to, że tak¹. Czy równocześnie bał się dzieci? Ożenek Odyńca ocenia w kategoriach szaleńczej pomyłki – i dalej: „Wiecie zapewne, że (...) żona zagraża mu potomkiem (...)”. – Genewa, 15 lipca 1833 roku (s. 139)². Dziecko jako zagrożenie. Dla poezji? Oczywiście. Pisał matce o Wiktorze Hugo: „patapuf zupełny; w życiu prywatnym szczęśliwy – ma żonę, dzieci troje, a to wcale nie na rękę romantycznej poezji”. – Paryż, d. 4 lipca 1832 r. (s. 37-38). Mickiewicz ożenił się, to też nie wróży nic dobrego dla poezji. Na początku niby dobrze, ale wnet bieda, dzieci będą chorowały, żona chora – trzeba pisać zarobkowo: „Wiadomość smutna, że Adam, chcąc zarobić na kawałek chleba, dramę po francusku napisał i wyznał sam, że ją pisał jak szewc, co szyje buty, aby wyżywić żonę i dziecko (...)”. – Florencja, 19 maja 1838 r. (s. 341). A to z góry było do przewidzenia. „Życie romantycznego poety powinno być romantyczne” brzmi dewiza Juliusza Słowackiego³.

Niemniej jest mężczyzną i powinien się ożenić i mieć dzieci, tak chce porządek rzeczy. I matka. Prowadzić będzie z nią na ten temat rozmowę i spór, przez długie lata. Najpierw wyobrażał sobie, że wiadomość o ożenku mogłaby przerazić matkę i najbliższą rodzinę. Zatem plotkę, że żeni się z Korą Pinard, szybko dementował: „Bojąc się zatem, aby ta plotka do was nie doszła i nie przeraziła was, muszę jej tu zaprzeczyć.” – Paryż, d. 24 stycznia 1832 r. (s. 42). Wiele wskazuje na to, że autorem plotki był sam Słowacki, chodziło raczej o autokreację i sondaż. W rzeczy samej intencje matki były zupełnie inne i przyciśnięty do muru syn musiał zająć stanowisko: „Matko, piszesz o ożenieniu – nie chciałbym niszczyć twoich marzeń... a jednak zdaje mi się, że ja wiecznie na samotność skazany jestem, bo mojej żonie ciężarem być nie myślę...”. G[enewa], 1833 r. 24 kwiet[nia] (s. 127). Krótko potem zaczął nazywać ukazujące się w druku tomy dziećmi, ale też złagodził poprzednią wypowiedź wizją jednak możliwego ożenku: „Wrócę kiedyś, a jeżeli nie – to znajdę sobie za granicą ładną – dobrą – nawet może bogatą żonę... Będę miał synów, córki – wybiorę ci najpiękniejszego z synów – aniołka – przyszłę ci go. Mamo – wpełźnie na

¹ Dziećmi zawsze się interesował, chętnie się z nimi bawił, przyglądał się im podczas nauki, rodzinie w Polsce zalecał poznaną w Niemczech naukę czytania według „metody Jacottot”. – Paryż, d. 10 grudnia 1831 r. (s. 38-39). Źródło cytatów – J. Słowacki, *Dzieła*, t. XI, *Listy do matki*, Wrocław 1949.

² *Nota bene* w liście do Odyńca bodaj po raz pierwszy nazwał Słowacki swoje utwory dziećmi. „(...) nie bardzo się troszczę o los przyszły tych dzieci, które teraz na świat puściłem” – d. 22 kwietnia 1832 r., Paryż (s. 49). Źródło cytatów – J. Słowacki, *Dzieła*, t. XII, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, Wrocław 1949.

³ J. Słowacki, *Dzieła*, t. XI, [*Fragmety pamiętnika*] (1817–1832), Wrocław 1952, s. 157. Kwestia samotnego życia poety ma wymiar banalny i globalny – zob. J. Woźniakowski, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978.

twoje kolana – tylko, Matko, odpędzaj go od książek (...)” – Genewa, d. 27 października. 1835 r. (s. 155-156). To znów jest raczej gotów wziąć na wychowanie osieroconego przez Jana Januszewskiego (brat matki) małego Stasia, o którego rozwój i zdrowie regularnie się dopytuje.

Konflikt z matką próbuje zamienić w żart, opisując zabawy z sześciolletnią dziewczynką, którą nazywa swoją żoną. Innym sposobem odwrócenia uwagi jest roztaczanie idyllicznych wizji życia rodzinnego, kiedy wiadomo, że są to nierealne iluzje. Zazdrości Kochanowskiemu „jego chaty – lipy – żony – dzieci – i czasów szczęśliwych, w których żył...” – Genewa, 1834 r. 23 kwiet. (s. 176). Albo snuje wizję życia w Pompei – „ja miałbym także cichą i żaluzjami zielonymi zaslonioną pracownię, łódkę z białym żagielkiem na morzu, konia – a potem może miłą i dobrą żonę, różowe dzieci – (...)” . – Neapol, 20 czerwca 1836 r. (s. 267).

W końcu ani się nie ożeni, ani nie weźmie na wychowanie Stasia. Natomiast swe utwory otoczy ojcowską czułością. Dbać będzie o chrzest (u wydawcy), „nowe koszulki”, martwić się, że zostawił ledwie 11-dniowe dziecko samo w domu, cieszy się jak dzieci rosną: „Dzieci moje rosną na moją pociechę”. – [Paryż], 1841, (s. 377).

Słowo jeszcze o Odyńcu. Dziecię, które mu zagrażało, urodziło się nieżywe. Słowacki skwituje wydarzenie kwaśną uwagą: „Może to też i dobrze (...)” – Genewa, 1834 r. 28 września (s. 200).

W *Balladynie* jest chata Wdowy i w niej oprócz matki dwie dziewczyny. Wdowa – to brzmi posępnie, a nawet groźnie. Bo to znaczy, że mąż nie żyje. Niekoniecznie żona go zabiła, ale mężczyzna u jej boku dość szybko pożegnał się z życiem. Nikt go nawet nie wspomina, może było ich więcej?

Sytuacje, konstelacje osobowe w poezji ludowej są zazwyczaj klarowne i uproszczone. Tu chodzi bardziej o systemowe rozegranie scenariusza niż o realistyczne obrazowanie. Słowacki tłumaczy mamie, że pisał *Balladynę* tak, jakby ją lud ułożył. Schemat wdowa i dwie córki (lub trzy) nie dopuszcza zazwyczaj elementu męskiego, zostaje on usunięty całkowicie albo tak daleko zepchnięty na margines, iż nie odgrywa żadnej roli w samym przesłaniu. Rozbudowana do wymiaru dramatu ballada Słowackiego pokrywa się z rygorystycznym wariantem pierwszym. Jest to jakby relikw surowego matriarchatu, tu nawet się nie spostrzega ojcowskiego niebytu⁴. Wdowieństwo matki ma cechy mityczne, dane jest z góry. Pramatka wyposażona w atrybuty odgórznej władzy, samodzielna rodzicielka, ignorująca pierwiastek męski. Inny porządek społeczny nie jest jej znany. Gdy pojawia się osobnik męski, natychmiast manipuluje nim, podejmując za niego decyzje. Osobnik męski jest – rzecz oczywista – słaby.

Słowacki tworzy schemat rodzinny według znanej mu konstelacji. Czy świadomie? Jako kilkunastoletni chłopak codziennie patrzył na tę wieczną wdowę z dwoma córkami, które kochał i jako starsze od siebie panny podziwiał. I pewnie zastanawiał się, która z tych sióstr przyrodnych bardziej by mu się podobała. A rycerzem też chętnie bywał w zabawach z rówieśnikami, jeszcze po latach wspominał swoje rycerskie blachy z dzieciństwa. Można przypuszczać, że zbroja była tworem historycznie mało koherentnym i dziwacznie poskładanym. Jeszcze można ten wątek ciągnąć dalej, analizując element autokarykatury w figurze Kirkora. Ale wróćmy do domu Juliusza Słowackiego.

⁴ J. Rawski, *Balladyna w męskim świecie. Próba lektury dramatu Juliusza Słowackiego w perspektywie gender* (tekst zgłoszony do druku).

Salomea Januszewska pochowała dwóch mężów w dość krótkim czasie. Jej syn Juliusz stracił ojca biologicznego, gdy miał lat pięć. Gdy miał lat dziewięć, mama wyszła ponownie za mąż, za owdowiałego doktora medycyny Augusta Bécu, który wprowadził do nowej rodziny dwie córki – Aleksandrę i Hersylię. Z zachowanych źródeł wylania się obraz harmonijnego życia w domu państwa Bécu. Podobnie jak zmarły Euzebiusz Słowacki był August Bécu profesorem Uniwersytetu Wileńskiego i zapewniał stałemu rodzinemu wygodne życie i dostatni byt. Stosunki pomiędzy pasierbicami i macochą układały się bardzo dobrze, podobnie pasierba z ojczymem, także dzieci darzyły się wzajemną i niekłamaną miłością. Słowem rodzinna idylla z może nieco melancholijną mamą, za to urodą i kulturą osobistą przyciągającą gości. Salon państwa Bécu często rozbrzmiewał gwarem dyskusji o nowościach literackich. To tutaj słuchać musiał Mickiewicz drwin i śmiechu miejskowej profesury podczas lektury jego *Dziadów*. Roli lektora podejmował się sam gospodarz – August Bécu.

Juliusz Słowacki słabo tylko mógł pamiętać ojca, którego wcześniej stracił („głos mi już ojca niepamiętny”), ale pamięć o nim powracała razem ze wspomnieniami dzieciństwa. W listach do matki wyraża się ciepło o Ojcu, pisany zazwyczaj z dużej litery. Poświęci mu też słów kilka na kartach niedokończonego poematu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*⁵. Najsilniej zapamiętanym obrazem będzie nagrobek na Rossie (o czym świadczą listy do matki i pisany na początku lat trzydziestych *Pamiętnik*). Ojczyzna naturalnie pamiętał znacznie lepiej, ale w listach do matki wspomniął go bodaj tylko raz (nazywając go jednak ojcem, nie ojczymem – list do matki pisany w listopadzie w Paryżu, rok 1839). Poza tym milczenie, zupełny brak śladu w twórczości?

Nie warto o nim mówić, bo podły człowiek, wszyscy wiedzą, że zdrajca. Wysługiwał się Nowosilcowowi, słusznie ukarany śmiertelnym piorunem – Mickiewicz zaświadczył w wielkopomnym dziele. Juliusz Słowacki reaguje jak wszyscy?

W Paryżu mać w głowie młodziutkiej Korze Pinard, jednej z córek drukarza, u którego drukują Polacy i on sam, Mickiewicz też. Szesnastoletnia dziewczyna szaleje z miłości do polskiego poety i grozi samobójstwem. Słowacki triumfuje, okazując lekceważenie zakochanej pannie. Bardzo lubi takie sytuacje, podobne powtórzą się w jego życiu kilka razy. Dzięki kontaktom z domem państwa Pinard ma różne przywileje, takim było otrzymanie jednego z pierwszych wydrukowanych egzemplarzy *Dziadów* cz. III. Jeszcze nie ma książki w sprzedaży, a Słowacki już czyta o tym, jak i dlaczego piorun zabił jego ojczyzna. Długo ukrywał przed matką, że chciał wyzwać Mickiewicza na pojedynek. Michałowi Skibickiemu, ówczesnemu przyjacielowi, udało się pohamować te zamiary. Nadarzała się też okazja wyjazdu do Szwajcarii, więc sprawa nie nabrała rozpędu.

Niektórzy nie wierzą w te listy do matki, że są one wyrazem i dowodem głębokiej synowskiej miłości. Słowacki z dużą regularnością wysyła matce swoje nowe dzieci, każe matce przyjmować je jako wnuki i jak daleko mógł zająć nietakt, pokazuje zgrzyt wywołany *Snem srebrnym Salomei* – dziecięciem niejako dedykowanym kochanej mamie z jej imieniem w tytule. Na wieść o konsternacji, jaką dramat wywołał w kręgu rodzinnym, zareaguje poeta bez zrozumienia i odpowie matce w tonie pełnym irytacji, miejscami agresywnie. Kazimiera Szczuka rozpatrzyła tę kwestię i nadała swojej interpretacji tytuł *Słowacki i matkobójstwo*. Autorka przypomina i innych badaczy rozpatrujących „sadystryczne

⁵ Zob. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006 – tu podrozdział: *W stronę ojca*.

fantazje o matce” czy „edypalne fantazje o matkobójstwie i kazirodztwie”⁶. A co z Wdową przepędzoną w ciemną noc i niepogodę? Przez złą córkę, na szczęście, nie przez syna. Słowacki sugeruje mamie – Wdowa to król Lear.

Niewątpliwie matka jest centralną postacią w życiu Juliusza Słowackiego, oceniamy tak na podstawie listów poety. Trochę może dziwić, że najukochańszej mamie poświęcił tak mało utworów. Jeśli pominiemy postacie z dramatów noszące imię Salomei (*Horsztyński*, *Sen srebrny Salomei*), właściwie niewiele tego. W czasie podróży po Egipcie zaczął wiersz *Do matki mojej*, był to pierwszy szkic do słynnego *Hymnu o zachodzie słońca*, ale przekreślił go i *Hymn* napisał inaczej. Może najbardziej interesująca jest apostrofa do matki w *Grobie Agamemnona*, utrzymana w elegijnym nastroju⁷. Jeszcze pod koniec życia skierował dwa krótkie wiersze do matki, zresztą pozostałe w papierach i niewspomniane w korespondencji⁸. Słowo matka rozumiane ogólnie pojawia się w wielu utworach i nawet jest Matka Makryna Mieczysławska (ale w innym znaczeniu – matka, czyli przeorysza), więc powiedzieć wreszcie trzeba, że w twórczości Juliusza Słowackiego figurą znacznie bardziej wyeksponowaną jest ojciec.

Kiedyś na pamięć uczono się *Ojca zadżumionych*. Poemat patetyczny na wzór biblijnej opowieści o Hiobie. Ojcem oplakującym zmarłe dzieci jest także Piast Dantyszek. Dojdzie do tego zespołu drukowany w tym samym czasie *Wacław*, poemat o zdrajcy narodu. Wacław umiera opuszczony, sam zdradzony – jedyną pociechą jest przebywający przy ojcu aż do chwili śmierci syn o imieniu Eolion. Dla filologów utwór ten pozostaje zagadką: jak interpretować fascynację Słowackiego zdrajcą i rolę Eoliona⁹.

„Z drugiego małżeństwa pani Salomei nie było dzieci, tylko doktor Bécu jako także już wdowiec miał z pierwszego małżeństwa dwie córki starsze od Juliusza. Matka więc, pasierbice i ojczym – wszyscy się rozpadali (!) nad ośmioletnim Juliuszem i pieścili go nad miarę i nad potrzeby. Dr Bécu sam, jakkolwiek splamiony haniebnie w życiu publicznym (ob. Leleweł, *Polska odradzająca się*), był jednak najzaczniejszym człowiekiem w pożyciu prywatnym, domowym, był najlepszym mężem, był dla Juliusza najczulszym, najtroskliwszym ojczymem i zastępował mu istotnie w każdym względzie ojca. Nie dziw więc, że Juliusz, zapominając o politycznych występkach doktora i widząc w nim tylko kochającego ojczyzna, czcił go i kochał wzajemnie jak ojca, a krzywo patrzył na każdego, ktokolwiek na niecne sprawki pana Bécu powstawał i je wykrywał”¹⁰. Dodajmy – profesor zwyczajny Uniwersytetu Wileńskiego August Bécu był powszechnie szanowanym i lubianym obywatelem Wilna. Dbał o higienę i zdrowie mieszkańców miasta i okolicy. Pierwszy na Litwie wprowadził szczepienia przeciwko ospie. Powszechne w piśmiennictwie mniemanie, że Słowacki relatywnie komfortowe życie na emigracji zawdzięczał zapisowi w testamencie

⁶ K. Szczuka, *Słowacki i matkobójstwo* – w: *Słowacki współczesny*, pod redakcją M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 171.

⁷ K. Ziemia, dz. cyt., s. 291-292.

⁸ W tej rekonstrukcji przyjmujemy, że matka nie jest adresatką *Rozłączenia*. Zob. L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.

⁹ Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, tu znakomity szkic poświęcony Wacławowi; także L. Libera, *Kiedy Słowacki napisał „Wacława”*, w: tegoż, *Mickiewicz – Słowacki. Szkice i rozprawy*, Zielona Góra 2000.

¹⁰ H. Stupnicki, „*Przyjaciel domowy*”, Lwów, nr 10, 3 kwietnia 1862, s. 73-75, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 521.

ojca jest tylko w części słuszne; Salomea Bécu była w stanie utrzymywać syna za granicą także dzięki wysokiej rencie otrzymywanej po swoim drugim mężu¹¹.

W liście dedykacyjnym do Zygmunta Krasińskiego poprzedzającym *Balladynę* zapowiedział Słowacki cykl sześciu tragedii. Skończyło się na dwóch – do *Balladyny* dołączyła jedynie *Lilla Weneda* (*Krak* obiecująco zaczęty, prędko został porzucony). Tu mamy inny schemat rodzinny: też dwie córki, ale nie ma w ogóle matki, tylko ojciec, hieratyczny, omamiony harfą, czyli poezją Derwid. Matka niepotrzebna, bo psułaby dramat? Czy niepotrzebna, bo do matek czujemy niechęć? Po przeciwnej stronie, u Lechitów, jest taka osoba i bardzo niesympatyczna. Gwinona. To od niej wychodzi całe okrucieństwo, to ona dominuje nad słabym mężem (Lechem) i pociąga za nitki mitycznej tragedii.

Lilla nie uratuje ani siebie, ani swojego ojca i tym samym ojczyzny, gdyż jej siostrze właściwie jest to obojętne i działa ona w stronę przeciwną. Roza Weneda inaczej bowiem pojmuje swoją misję dziejową. Jako wróżce objawia się jej cel wyższy niż ratowanie (słabego) ojca i (słabej) siostry – będzie matką rodzącą pokolenie mścicieli. Jej też niepotrzebny biologiczny zapładniacz, obojdcie się bez niego – zapłodnią ją prochy poległych. A więc jest raczej zainteresowana tym, by jej pobratymcy polegli, inaczej pozostałaby bezpłodna.

Badacze kultur tzw. prymitywnych wiedzą, iż ciężarna kobieta nie widzi w zapładniaczu prawdziwego ojca. Właściwe zapłodnienie odbyło się gdzie indziej – w cieniu kamiennego monolitu albo w innym świętym miejscu, gdzie nastąpiło tajemne spotkanie z duchami przodków¹². Tajemnicę zapłodnienia Słowacki wyjaśniał sobie, a właściwie swojej matce, pod koniec życia przykładem aż nadto znanym: „wszystkie ludy przeczuwały, że raz przez kobietę rozmiłowaną w Bogu złamane będzie prawo natury najpierwsze”. – [Paryż], d. 14 marca 1845 r. (s. 456). Historia Jezusa oznacza wszak nie tylko złamanie prawa śmierci, także poczęcia. Obydwie rzeczy – właściwie znane prostaczkowi (chłopkowi) – bardzo odpowiadały Juliuszowi Słowackiemu, zawsze się tego trzymał. Wierzył w swą sławę pośmiertną (czyli nieśmiertelność) i nie uważał za konieczne zapładniać kobiety. Dzieci i tak się znajdują. Chyba podobnie traktował tę sprawę Kirkor. Zamiast wstąpić w łóżko małżeńskie, dosiada konia i jedzie na wojnę.

Juliusz Słowacki milczał, ale to nie znaczy, że reagował na dźwięk nazwiska Augusta Bécu jak inni. Serdecznemu przyjacielowi z ostatnich dni swego życia, Zygmunтови Felińskiemu, opowiedział zdarzenie, które, jego zdaniem, stało się podstawą szerzenia złej opinii o ojczymie: „Kiedy zjechał Nowosilcow do Wilna i rozpoczął śledztwo, jeden z uwięzionych filaretów przesłał przez więziennego stróża kartkę do profesora Bécu, w której prosi go, aby ostrzegł pewnego kolegę, że ma być aresztowanym. Bécu, strwożony o własną osobę, gdyby się wmieszał do sprawy, doręczył otrzymaną kartkę Pelikanowi, ówczesnemu rektorowi uniwersytetu wileńskiego, ten zaś zakomunikował ją komisji śledczej. Na tym kończy się udział Bécu w sprawie filaretów”¹³. Nie chcemy wybielać Augusta Bécu, postąpił nieładnie. Nie chcielibyśmy też ganić Mickiewicza, który był zaprzyjaźniony z rodziną profesora i często bywał w jego salonie, choć postąpił nieelegancko. Chodzi jedynie o to, że ów przemilczany ojczym był ważny dla Juliusza Słowackiego. To nie jakiś godny zapomnienia i skazany na wieczne potępienie intruz, lecz jego drugi ojciec. Juliusz Słowacki nie

¹¹ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Baket*, Warszawa 1991.

¹² H. Lang, *Die Sprache und das Unbewusste. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*, Frankfurt am Main 1986, s. 211.

¹³ *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, dz. cyt., s.150. Pelikan nie był wtedy rektorem; nie wiadomo kto się pomylił, Słowacki czy Feliński. Wacław Pelikan został rektorem Uniwersytetu Wileńskiego dopiero w roku 1826.

osądzał surowo Augusta Bécu, dla niego o wiele gorsze było to, co zrobił Mickiewicz i gotów był go za to zabić („nienawidzę go”).

Lęk ojca przed własnymi dziećmi, szczególnie płci męskiej, tkwi w nieświadomości. Ojcostwo jest tajemnicą człowieka przez niego zapomnianą. Poprzez mechanizmy obronne wypartą ze świadomości. Stąd tym większe czyni spustoszenie w psychice, gdyż wiele zachowań i reakcji nie znajduje racjonalnej wykładni¹⁴. Mechanizmy obronne uruchamiają nadto po drodze mechanizmy destrukcji pojawiające się niespodzianie i prowadzące nawet do unicestwienia siebie lub innych. Jest też i inna regulacja, kulturowa, zwana zakazem kazirodztwa. Zabić ojca, by dobrać się do jego kobiet, przestaje być możliwe. Swoje kobiety należy oddać innym i w zamian wziąć ich kobiety. Tu jesteśmy u początków kultury, od momentu wprowadzenia tego zakazu z człowieka-zwierzęcia staje się człowiek-człowiek.

Simone de Beauvoir opowiada o rytuale zabijania ojca przez najstarszego syna. Jest to akt mityczny i praktyczny zarazem. Starzejący się ojciec nie jest w stanie zapewnić plemieniu bezpieczeństwa i ekonomicznej stabilności. Wyprawia się ucztę, podczas której syn zachodzi ojca niespodzianie od tyłu i rozłupuje mu kamieniem czaszkę. Wszyscy wiedzą, że tak musi być i ojciec stara się z innym weselić¹⁵. A więc zakaz kazirodztwa nie chroni ojca przed śmiercią z ręki syna. Ojciec jest zawsze bezbronny.

Lacan. Właściwym ojcem jest martwy ojciec. Taki wniosek nasuwa się przy lekturze historii Mojżesza w *Totem i tabu* Freuda¹⁶. Ojciec zadżumionych i Piast Dantyszek opłakują swoje zmarłe dzieci, ale też nie muszą się ich więcej bać, nie żyje ani jedno. Co innego z Lechem. Lilla zwraca mu uwagę, do czego prowadzi polecenie Gwinony, by synowie strzelali z łuku do torturowanego Derwida:

Ona ci psuje Lechu, twoje dziatki;
Z tych dziątek będą potem królobójce,
Ty będziesz się bał, gdy cię nazwą królem,

(akt II, Sc. 2)¹⁷

Te słowa nie mogą nie robić wrażenia. Lech gotów jest nawet zaryzykować kłótnię z żoną, której zazwyczaj ustępuje. Przegna chłopaków, ale bać się już nigdy nie przestanie. Lilla Weneda wszczyła mu do ucha truciznę.

Różnie mówią o Słowackim, dlaczego się nie ożenił. Bo chorowity, homoseksualny, u niezbyt poważnych autorów nawet pedofil¹⁸. Obezwładniony kompleksem matki, stąd impotent. Niewykluczone, że hermafrodyta, transseksualny, kobiecy, te bluzy szyte na zamówienie w wielkie kolorowe kwiaty, zawsze kwiaty w mieszkaniu i na balkonie sadzone własnoręcznie. W ogóle mieszkanie urządzone jak u damy – czym zresztą się chwali¹⁹. Czy nigdy nie zbliżył się do kobiety? Pocałunki może i były, choć w listach mowa jest raczej o odmowie pocałunku przez Korę lub trzynastoletnią dziewczynkę na wsi pod Wersalem.

¹⁴ Autorką klasycznej pracy omawiającej mechanizmy obronne jest córka Sigmunda Freuda, Anna Freud – zob. A. Freud, *Das Ich und die Abwehrmechanismen*, Wien 1936.

¹⁵ S. de Beauvoir, *La Vieillesse* (1970); wydanie polskie – *Starość* (2011).

¹⁶ J. Lacan, *Écrits*, Paris 1966. Syntetyczne ujęcie doktryny Lacana – w: Hermann Lang, dz. cyt.

¹⁷ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. IV, Wrocław 1953, s. 317.

¹⁸ J. Zieliński, *Szat-Anioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.

¹⁹ Materiału analitycznego dostarczają te listy Słowackiego, w których konspiracyjnie ukrywa się on pod postacią kobiecą i podpisuje się jako Zosia. Kwestię tę należałoby zinterpretować odrębnie.

W każdym razie mieściło się to w zakresie możliwych działań i zabiegów. Czy to wszystko? Kleiner sugeruje coś jakby dwuznacznie w sprawie Joanny Bobrowej. Kobieta, wiadomo, doświadczona erotycznie, matka dwóch córek, nieco starsza od Słowackiego, więc mówi Kleiner w związku z nieudanym romanssem: „Niepowodzenie było tylko częściowe; bądź co bądź Słowacki w ciągu kilku tygodni mógł zaznać szczęścia, którego nie miał od lat wielu, którego może nawet – nie zaznał dotąd wcale; mógł przez długie godziny co dzień rozkoszować się obecnością cudownie pięknej kobiety(...)”²⁰. Co miał na myśli uczony, pisząc o poecie i jego „szczęściu, którego może nawet – nie zaznał dotąd wcale”? Mężczyzna z kobietą o bujnej przeszłości pod jednym dachem przez kilka tygodni – tu oczywiście można popuścić wodze fantazji.

Na to, iż do czegoś doszło, wskazuje pewna śmiałość Słowackiego w dawaniu na głos dobrych rad starszym jegomościom w tym czasie – czyli podczas pobytu u Bobrowej we Frankfurcie: „Per Bacco! Dajcie mu kantaryd, młodą dziewczynę i niech spróbuje być mężczyzną!” – [Frankfurt, 18 maja 1841] (s. 355). Takie praktyczne rady daje ktoś, kto wie, o co chodzi (albo tylko chce robić takie wrażenie?). Poza tym uderza Słowacki w liście do Niedźwieckiego w znaną i z listów do matki nutę przechwałki – w mieszkaniu krząta się „mała służąca Niemka, która się kocha we mnie”. Gdy jest w złym humorze – powiada: „nie tknę ani książek, ani fortepianu, ani dziewczęcki”. Interpretować to można różnie. Jako niezwykle jak na Słowackiego rozpasanie erotyczne, albo przeciwnie – jako graniczącą z bufonadą autokreację amanta, rozkochującego w sobie panny. A ponieważ nazwał swoje położenie okropnym – „goniąc bańkę mydlaną nazwaną miłością”, wydaje się raczej, że sugestie idące w kierunku cielesnym rozmijają się z prawdą, i być może Kleiner wcale tego nie miał na myśli.

Rzeczą naturalną i oczywistą jest, iż interesował się córkami Joanny Bobrowej. Starsza Ludwika miała wtenczas (we Frankfurcie) lat szesnaście, młodsza Zosia jedenaście. Bardziej lubił tę młodszą, pilnie będzie śledził jej dalsze losy w Polsce, nazywając ją „Zośką cukrzaną”. Jaki wiersz jej napisał, wszyscy wiedzą. Starsza Ludwika również uwieczniona została w poezji – w wierszach *Do Ludwiki Bobrówny* oraz *Dziecina Lolka na rzymskich mogiłach*, ale były jakieś konflikty; z listów do Niedźwieckiego wynika, że była ona przeskodą w stosunkach poety z jej matką, która zamykała się ze starszą córką na długie godziny w pokoju, wpędzając tym samym poetę w depresję. Być może marzyło się Juliuszowi Słowackiemu, skoro z matką nie wyszło, iż kiedyś ożeni się z Zośką. Czyli podobnie jak Mickiewicz, który najpierw kochał się w matce, ale ożenił się z córką. Słowacki bardzo był ciekaw, którą to „Marysię” Adam „capnął” (d. 7 listopada 1834 r. Genewa (s. 207). „Czy dobrą, czy piękną”, czyli starszą, czy młodszą (Maria Szymanowska miała dwie córki – Helenę i Celinę)²¹. Młodszą, czyli piękną, capnął, o czym już wtenczas we Frankfurcie wiedział. Ale powtórka historii nie była możliwa.

Słowacki pilnie rejestrował wszelkie ożenki albo pogłoski o nich i opatrywał je komentarzami. Tak jak i tę fałszywą o zamążpójściu Marii Wodzińskiej za Chopina. A więc sztychował z takiej pary. Najbardziej interesowały go jednak nieszczęścia w pożyciu małżeńskim, węszył katastrofy. Przeraził go zatem los swego gospodarza we Florencji: „Zejdler zawsze biedny – rozłączył się z godną małżonką i miał proces, z którego podobno przypa-

²⁰ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. III, Warszawa 1923, s. 206.

²¹ Konstelacja osobowa była niemal identyczna. Co prawda była jeszcze Zofia Szymanowska, siostra przyrodnia Celiny i Heleny z innej matki, ale Słowacki nie mógł jej uwzględnić w swoim pytaniu; była ona wtenczas małym dzieckiem i najpewniej poeta nawet nie wiedział o jej istnieniu. – Zob. Z. Sudolski, *Panny Szymanowskie i ich losy. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1982.

na niego obowiązek płacenia pewnej sumy rozwódce”. – Florencia, d. 21 sierpnia 1837 (s. 311). „Żona go porzuciła i prawną ma [separacją]”. – Florencia, d. 3 październ. 1837 r. (s. 317). „Żona go opuściła chorego – znalazłem go podobnym trupowi”. – Florencia, d. 24 listop. 1837 r. (s. 322). Podobnie poruszył Słowackiego los brata Eglantyny Pattey: „(brat Eglantyny ożenił się z młodą dziewczynką) (...). Gdybyś ty widziała to straszne piekło ziemskie (...). Dostyć ci powiedzieć, że młoda małżonka przy mnie i przy mężu odezwała się raz głośno, że uwielbia panią Laffarge, sławną otruwaczkę tutejszą, która męża otruła i teraz w więzieniu napisała memoiry życia swego (...)”. – [Paryż], d. 30 listopada 1844 (s. 442-443). Zwykle, banalne przykłady nieudanych małżeństw, ale robiły na Słowackim wielkie wrażenie. Utwierdzały go w przekonaniu, że związek mężczyzny i kobiety zawiera w sobie wielki potencjał katastrofy. Temat wyboru, zalotów, zaręczyn i życia małżeńskiego podejmował wielokrotnie – w *Horsztyńskim*, *Mazepie*, *Wacławie*, *Fantazym*. Sprawdział w różnych konstelacjach i wariantach, wywracał na wszystkie strony – zawsze z tym samym efektem. To się nie udaje, to się nie może udać.

Rodzinna idylla skończyła się 26 sierpnia wczesnym popołudniem około 14-tej. Salomea Bécu wspominała po latach: „Julek uzbierał bukiet, wszedł do pokoju ojczyma w godzinie poobiedniej, a zastawszy go śpiącego, ułożył kwiaty w kubeczku, postawił przed otwartym oknem, a sam zbiegł z górnego mieszkania na dół po wodę. W tej chwili piorun wpadł przez otwarte okno, zabił śpiącego męża mego, stopiły się leżące pistolety, i wypadł oknem, zostawiając nieuszkodzony kubeczek”²². Otóż w powyższej, a także w innych relacjach pojawia się moment okna, które przy nadciągającej burzy należało zamknąć²³. Takie polecenie dała matka Hersylii albo Juliuszowi, ale za późno. Kiedy Julek wszedł do pokoju, ojciec był w agonii. Węgier Spiró słusznie domyśla się w swoich *Mesjaszach*, co działo się ze Słowackim, co musiało się dziać²⁴. Tylko nietrafnie sugeruje, iż poeta trząsł się całe życie ze strachu, gdyż zabił ojca. Nie trząsł się, chodzi o coś innego.

Juliusz Słowacki milczał nie dlatego, że się wstydził ojczyma-zdrajcy. Przyczyna jest zupełnie inna. Najbardziej dramatyczny moment w życiu Juliusza Słowackiego uległ klasycznemu procesowi wyparcia²⁵. U postaw tego procesu leżały nie tylko raniący psychikę piętnastoletniego chłopca obraz nagłej śmierci ojczyma i dramatyczne próby ratowania go, lecz także poczucie winy. Czy nie mógł przyspieszyć kroku? Czy nie mógł sam wcześniej zamknąć okna? Dopiero matka musiała dać polecenie jemu albo Hersylii? Przy czym Sło-

²² A. Słowacka, *Wspomnienia o Pani S. B.*, „Świt” 1886, nr 104, w: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 34.

²³ Najobszerniejszy opis okoliczności śmierci Augusta Bécu oparty na kilku źródłach – w: J.M. Rymkiewicz, dz. cyt., s.108-112.

²⁴ G. Spiró, *Mesjasze*, z węgierskiego przełożyła E. Cygielska, Warszawa 2009.

²⁵ Wyparcie, jedno z centralnych pojęć w systemie Freuda, wyszło zwycięsko z ogniowej próby krytyki psychoanalizy i jej najrozmaitszych przekształceń i odmian, weszło do obiegu myślowego współczesnego człowieka. W krajach takich, jak Niemcy, Anglia, Stany Zjednoczone czy Francja, wyparcie jest pojęciem popularnym, dawno weszło w obieg języka warstwy wykształconej. W Polsce mamy z tym pewien problem, z dwóch powodów. Po pierwsze – wciąż niechętnie i z nieufnością patrzymy na psychoanalizę, często nie zdając sobie sprawy z tego, że jest to dziedzictwo marksizmu, który widział w niej swego głównego wroga i zwalczał ją szerokim frontem w naukach społecznych i w humanistyce. Po drugie – nie mamy dobrego odpowiednika dla niemieckiego słowa *Verdrängung*. *Verdrängung* jest wyrazem używanym często, żyje ono w sposób naturalny w tkance języka niemieckiego. Wyparcie jest próbą dosłownego tłumaczenia na język polski, ale niestety różni się nieco z sensem i wartością emocjonalną pierwowzoru. I po prostu nie brzmi dobrze, jest nieco sztuczne. Wszystko to jest przeszkodą w popularyzacji słowa, upowszechnieniu terminu odnoszącego się do jednego z najważniejszych elementów psychiki ludzkiej.

wacki wcale nie musiał zadawać sobie takich pytań. Bardzo możliwe, że ich sobie nie zadawał, a na mocy wyparcia zyskały tym większe znaczenie w formowaniu jego psychiki.

Wydarzenie, skutki tego wydarzenia odcisnęły głębokie piętno zarówno w zachowaniu, jak i twórczości Słowackiego. Sigmund Freud analizował siły nieuświadomiane przez człowieka oraz mechanizmy chroniące go przed uświadomieniem, opisał system procesów, kształtujących osobowość i charakter człowieka. U niektórych jeszcze dodatkowo fantazję twórczą. Ważne dla psychoanalityków są bowiem wypowiedzi literackie, teksty, malowidła, w których zakodowany jest materiał przydatny do analizy. Jacques Lacan poszedł jeszcze dalej. Wychodząc z założenia, iż język jest strukturą Nieświadomego, stworzył nowe perspektywy dla psychoanalizy. Wypowiedź Słowackiego, że żona Odyńca zagraża mu potomkiem, jest bardzo ostrym sygnałem. Poeta miał poczucie totalnego zagrożenia, jaką niesie ze sobą małżeństwo. Nosicielem destrukcji jest żona, która zagraża ojcu dzieckiem. U początku całej tej historii stoi jednak ojciec i w rzeczy samej musi być on szalony (jak Odyniec), żeby robić takie rzeczy (czyli żenić się). Lech przerażony przestroga, a właściwie straszliwą wróżbą Lilli Wenedy, gotów jest swoim dzieciom poucinać głowy. To oczywiście bardzo skuteczny sposób uniknięcia najgorszego. Gwinona też zagraża dziećmi. Nie dość, że je urodziła, to wychowuje synów na przyszłych zabójców. Nie na rycerzy, skoro wprawia je w strzelaniu z łuku do starego bezbronnego człowieka. Na bezwzględnych zabójców. Więc Lech najlepiej uczyniłby, gdyby urzeczywistnił swą groźbę – „zetnę szablą jak makówkę”, „lebek ci ukręcę”. Mitologia grecka zawiera cenną wskazówkę, opowiadając o Kronosie, nienawidzącym własne dzieci. Kronos nie cofał się jak Lech i bezlitośnie pozbawiał je życia.

Lęk przed dziećmi-zabójcami wpisany jest w szerszy kontekst fascynacji śmiercią jako głównym popędem człowieka. Derwid od początku jest właściwie umarły, to jakiś prasłowiański zombie, mało zaiste zainteresowany życiem. Ponura i krwawa Roza Weneda tylko wyczekuje chwili, kiedy będą mogły ją zapłodnić prochy umarłych, nawet Lilla Weneda w skrytości ducha czeka na śmierć. W jej sercu bowiem mieszka najgłębsza tajemnica – miłość do brata. Czas, mityczny, jest już objęty pierwszym kodeksem, czyli zakazem incestu, zatem jedynie śmierć może połączyć kochanków (Lilla – „ust moich nie mogę ci dać płonących” (akt III, sc. III); Lelum – „O! Lillo! Tobie ślubuję dziś duszę!” (akt IV, sc. IV).²⁶ Incest, integralna część edypalnego kompleksu, związany jest z nekrofilia. A nekrofilia u autora *Balladyny*, rozumiana jako fascynacja śmiercią, jest bodaj najbardziej rzucającym się w oczy elementem świata przedstawionego. Pociąg do śmierci jest najsilniejszym popędem kierującym krokami i losami bohaterów, pod tym kątem można rozpatrywać prawie wszystkie dramaty – od *Marii Stuart* począwszy poprzez *Kordiana*, *Balladynę*, *Lillę Wenedę*, *Mazepę*, *Beatrix Cenci* (tu znów incest), *Fantazego*, *Sen srebrny Salomei* aż po *Samuela Zborowskiego*. Podobnie w poematach i wielu wierszach.

Z terapeutycznego punktu widzenia nekrofilia byłaby prawdopodobnie pierwszą definiowalną cechą osobowości Juliusza Słowackiego²⁷. Materiału analitycznego dostarczają trzy źródła – teksty literackie, zachowania, w tym podejmowane ważne decyzje życiowe i listy do matki z zastosowaną w nich strategią autokreacji. Dokładna analiza wymagałaby

²⁶ J. Słowacki, dz. cyt., s. 332, 367.

²⁷ Termin *nekrofilia* w rozumieniu Fromma jako wytwór interakcji psyche i kultury (nie w sensie psychiatrycznym czy kryminologicznym). Zob. E. Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, 1973, wyd. polskie *Anatomia ludzkiej destruktywności*, 1989.

wielu posiedzeń, w tym miejscu ograniczyć się musimy do postawienia drogowskazu, do kilku tylko spostrzeżeń i sugestii²⁸.

Filon jako autoparodia poety (postać równoznaczna z Poetą z *Epilogu* – tylko w niego nie uderzył piorun) jest jakby przyrodnim bratem Kirkora i udaje się do tej samej poradni matrymonialnej – czyli chaty Pustelnika²⁹. Ma podobny problem, ale rozwiązuje go inaczej. Nie chodzi mu tyle o małżeństwo, co o miłość. I pewnie by sobie nie poradził (tym bardziej, że poradnia matrymonialna jest wyjątkowo kiepska), gdyby nie zamordowana Alina, w której wykształcony sentymentalnie Filon szybko rozpoznaje boginię miłości Dianę. Nieaktywny seksualnie trup dziewczyny pociąga Filona. Filon jest u celu. Sam nieaktywny – jak ów przywołany Endymion – gotów na erotyczne kontakty tylko w śnie. Naturalnie u celu jest także Kirkor. Żeniąc się, wydał na siebie wyrok. Szukanie żony, szukanie miłości to nic innego jak szukanie śmierci. Kirkor jest tak samo śmieszny jak Filon, przy czym Filon próbuje być mądrzejszy. Jaką kobietę wybrać? Martwą.

Starania rodziców Aleksandry Moszczeńskiej, by wydać ją za mąż za Juliusza Słowackiego, o włos zostałyby uwieńczone sukcesem. Poeta jest niechętny pannie, ale ulega. Pierwszy raz w roli swatanego nie ma wprawy, narzeka na swą rolę „aspiranta”. Píše dwa nieprzyjazne pannie sonety. Czy zdążył je pokazać adresatce? Sesja ze Słowackim (lektura listu do matki): „Choroby, z której umarła, nie rozumieli doktorowie – a ja byłbym nadto zarozumiały, gdybym ją memu zimmemu postępowaniu przypisywał. (...) Ileż razy teraz, chodząc po ciemnych alejach tutejszego ogrodu, zdaje mi się, że mi ona drogę zachodzi (...), pyta się: Dlaczegoś mnie nie kochał? – Śmierć ją upiękniła w moich oczach...”. – Listopad 1839, Paryż (s. 363). Wniosek jasny: umarła ma większe walory niż żywa. Śmiercią kochanek igrał Słowacki już wcześniej. Kora chorowała przez niego: „od dwóch dni ma gorączkę z maligną” – list do Odyńca, d. 22 kwietnia 1832 r., Paryż (s. 49), i groziła, że się „otruje albo utopi” – list do matki, Paryż, d. 4 lipca 1832 r. (s. 69). Słowacki wystawia ją na próbę i triumfuje – ani się nie otruła się, ani nie rzuciła się z mostu do Sekwany (choć ostentacyjnie wypytywała, który najlepiej się do tego nadaje). Tak naprawdę – jest zawiedziony. To samo z zakochaną w nim Włoszką we Florencji – czeka, czy spełni swą groźbę. Drwi z niej, gdy się jednak dla niego nie zabiła. Naturalnie – jest zawiedziony. Dopiero Moszczeńska go przekonała.

Od wczesnych lat Słowacki zaklinał swoje życie jako pracę na sławę pozagrobową i składał deklaracje, w których nietrudno wyczytać wyznania nekrofila: „Otóż widzisz, Mamo, że ja zawsze taki sam – ciągle układam kamyki na własny grobowiec – a życie puszczam mimo siebie”. – Gen[ewa], 24 marca 1834 r. (s. 171). Nagrobek, grobowiec, pomnik, ogólnie kamień – to odpowiedniki wieczności i pośmiertnej sławy. Wtenczas wystarczy wyryć na kamieniu samo nazwisko: „My epitaph shall be my name alone”³⁰. Marzenie o sławie połączone z myślą o własnym nagrobku towarzyszy Słowackiemu w czasie zwiedzania „kąta poetów” w opactwie Westminster i na cmentarzu rzymskim, gdzie znajdują się groby Keatsa i Shelleya. Naturalnie także w czasie spacerów i studiowania nagrobków na Père Lachaise. Można to oceniać w ramach pewnej(młodzięcej) pozy, ale w momencie,

²⁸ Przegląd prac poświęconych Słowackiemu z perspektywy psychoanalitycznej – zob. M. Lubański, „Fascynujące rozdarcie zasłon psychicznych”, czyli Słowacki w świetle psychoanalizy, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II, *Universum*, pod red. J. Ławskiego, G. Kowalskiego i E. Zabielskiego, Białystok 2013.

²⁹ O Filonie zob. J. Maciejewski, „Balladyna”, czyli „świat przez pryzma przepuszczony, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967 oraz L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

³⁰ J. Słowacki, [*Fragmenty pamiętnika*], dz. cyt., s. 162.

kiedy czuł, że przekroczył Rubikon, wyjaśniał matce swoje inklinacje w sposób nie wymagający właściwie komentarza: „Ilekoć chciałbym się bronić, nie mogę – bo wiem, iż jestem winny względem ciebie; ale ty pomyśl, że dziecko twoje oddało się całkiem tej zimnej, marmurowej kochance, która na grobach ludzkich stoi, a dla kochanków swoich dopiero po śmierci ma łzy i uśmiechy (...) pomyśl sobie, że jest późna godzina i już nic się nie odstanie”. – [Paryż], 10 listop. 1841 (s. 382). Zaślubiny z kochanką z zimnego tym razem metalu znamy z opowiadania Prospera Mérimée *Wenus z Ill*, czyli zaślubiny ze śmiercią.

Słowacki jakby rozliczył się z matką z niewykonania obowiązków synowskich, wskazując prawdziwą kochankę i żonę. Ocena własnych niepowodzeń w życiu erotycznym mieści się w tych samych ramach nieobecności w świecie realnym. A były to przeżycia i doznania wskazujące raczej na zupełnie normalnie rozwinięty popęd płciowy. Dużo można mówić o skłonności Słowackiego do flirtowania i podbijania serc dziewczęcych, jego reagowaniu na urodę kobiet. Z dumą przedstawiał siebie, jako mężczyznę atrakcyjnego dla płci przeciwnej, pisze o „magnetycznym pociągu, który wiąże do mnie serca panien” (...). – G[enewa], 1833 r. 24 kwiet[nia], (s. 127). Ale były i poważniejsze, konkretne sytuacje: „Oszalałem był dla jednej młodej Francuzki, która, jak zdaje mi się, dla mnie także oszalała... Nowa ta Fornarina oczarowała mnie – bo nigdy o podobnie pięknej nie marzyłem w snach gorączkowych...”. – Paryż, d. 4 październ. 1832 r. (s. 86). Z Florencji pisze o „dziwnym zakochaniu w prostej dziewczynce”. – Florencja, d. 10 lipca 1836 r. (s. 345). Jako dojrzały, 32-letni mężczyzna: „Szalałem – kochałem się – latałem za marą szczęścia (...)”. – [Paryż] 1841 (s. 380). „Trzeba się kochać” – powiada zauroczony przyrodą szwajcarską – ale „Na mnie Bóg rzucił jakieś przekleństwo – na mojej drodze stawia mi lalki”. – Genewa, d. 27 październ. 1833 r. (s. 154). „Chciałbym się kochać, ale nie mam w kim”. – Florencja 1838, 2 stycznia (s. 326).

Słowacki szuka przyczyn, widzi je w Bogu, w „lalkach”, jednak głównie znajduje je u siebie, przy czym obiektywizuje swe spostrzeżenia, powołując się i na sądy z zewnątrz: „trzeba ci wiedzieć, Mamo, że mnie ludzie mają za żelazo – bardzo zimne. – Gen[ewa], d. 30 czerwca 1835 r. (s. 241). Sam też wie o tym doskonale: „Serce moje, długo zimne i ostygłe”, „charakter mój, zimny”. – [Paryż] 1841 (s. 380). To niepokojące zimno kojarzy mu się ze śmiercią, rodzi podejrzenie, że jest człowiekiem umarłym. „Lękam się, czy już nie umarłem, bo mi się zdaje, że już się nigdy kochać nie będę.” – G[enewa], 1833 r. 24 kwiet[nia] (s. 217).

Taki śmiertelny chłód jest cechą osobowości narcystycznych, narcyzm i nekrofilia to nierozłączna para, niekiedy synonim, tak jak opowiada o tym historia mitologicznego Narcyza. W ostatnich latach życia Słowacki patetycznie odrzuca w sobie człowieka „sentymentalno-dumnego”, w którym widzi główną przeszkodę w porozumieniu się z otoczeniem. Ale też powiedział kiedyś o tym żartobliwie i rubasznie: „brak mi jakiej miłej osóbkki, co by mnie trochę zelektryzowała; ale tego mi zawsze brak było, od dawna – ochwaciłem się.” – Florencja, d. 22 lutego 1838 (s. 331)³¹.

Poemat *Lambro* jako studium nekrofilii. Inspiracje byronowskie są widoczne i omówione w podręcznikach, ale zauważmy, iż Słowacki wprowadza tu swój ulubiony motyw – świata z kamienia i ludzi z kamienia. Świat zastygły mogiłami i pomnikami. Przyszłością ludzi – skamienienie. Dziewica – „posągów brała kształt nieżywy”. To jakby kamienne świadectwa porażenia śmiercią.

³¹ Swój stosunek do otoczenia i świata zewnętrznego próbował Słowacki objaśnić także metaforą ślimaka: „kryje się do muszli serca mego jak ślimak”. – Gen[ewa], d. 30 czerwca 1835 r. (s. 237).

Tyle już powiedziano o kompleksie matki u Słowackiego, paraliżującym jego męską aktywność przy całym i z niemałą werwą i fantazją okazywanym zainteresowaniem dla płci przeciwnej³². Niewykluczone, że to wszystko wyjaśnia. Ewidentny narcyzm jest tu silnym argumentem. Niemniej pozostaje do rozpatrzenia nekrofilia jako wynik ciężkiego urazu wyniesionego z wczesnej młodości, spowodowanego śmiercią ojczyma. Nie był on mniejszy od poczucia straty po wczesnej śmierci ojca rodzzonego. Śmierć Augusta Bécu oznaczała stratę i winę zarazem.

Metaforyczna zamiana dzieci biologicznych na dzieci drukowane może być oceniana jako wyraz lęku przed rolą ojca. Może chciał Słowacki zaoszczędzić swoim dzieciom losu, jaki go spotkał, oszczędzić im roli ojcobójcy. Mowa wciąż jest o Nieświadomym. Spłodził w zamian dzieci, które zabijać nie mogą. Jednego był przy tym świadom – mianowicie prowokacji i zakrawającej na błazeństwo maski.

Zrezygnował z niej pod koniec życia. W okresie mistycznym przestaje mówić o swojej twórczości i drukowanych dziełach jako o swoich dzieciach. Wraca do konwencjonalnych zwrotów, po prostu mowa jest o utworach i książkach. Gdyż ojcostwo pojmował teraz zupełnie inaczej. Kiedy przerażona nowym tonem korespondencji matka wyraziła obawę, czy aby jej syn nie zamierza zostać księdzem, wytłumaczył jej prawdziwą istotę miłości – ma ona charakter „miłości rozważnej i ojcowskiej (...) od Ojcostwa nad dziećmi zacząć potrzeba”. – [Paryż] grudzień 1848 (s. 546). Ideowy kontekst tej nowej retoryki dziecięcej i ojcowskiej wyłożony został w liście do Zygmunta Krasińskiego: „Wystaw sobie, że ludzkość jest dziecięciem moim, a to dziecko chore jest i w konwulsjach, a ja wiem o pewnym lekarstwie uzdrawiającym, lecz myśl moja zmęczona boleścią nie chce mi na ustach położyć nazwiska ziola onego; o którym wczoraj wiedziałem z pewnością jak największą; wyobraź sobie stan taki ojca, a zrozumiesz, czym jest odosobnienie się moje i nad czym pracuj[e] myśl, na inne rzeczy już obojętna.” – [Paryż, początek roku 1846] (s. 197).

Lacan przybliżył nam koncepcję ojca jako funkcji o wymiarze prawodawczym i sakralnym (*Des Nomes-du-père*). Myśl Słowackiego krąży wokół podobnego rozumienia ojcostwa, jego nadrzędnej roli w społeczności ludzkiej, w dziejach cywilizacji. Źródłem boskiej potęgi ojca jest według Lacana jego rudymenarny, niepohamowany popęd płodzenia. Na początku jak u dzikiego przewodnika stada, z czasem coraz bardziej subtelny i kulturotwórczy – niemniej równie niepohamowany. Słowackiemu takie nieprzerwane płodzenie w rozumieniu symbolicznym bardzo odpowiadało, miał pełne poczucie ojcostwa, nie będąc ojcem biologicznym, stało się ono sensem życia i dawało mu władzę.

³² Najpełniejsza i do dziś aktualna analiza kompleksu matki u Słowackiego – w: G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa 1930 (wznowienie: Kraków 2002).

Mateusz Skucha
(Kraków)

SŁOWACKIEGO OJCIEC CIERPIĄCY. DZIEJE PEWNEGO MOTYWU

„Ból nad wszystkie bóle”¹ – tymi słowami Zygmunt Krasiński określił uczucie dominujące w *Ojcu zadżumionych* Juliusza Słowackiego. A można je przecież odnieść do wielu innych utworów poety, bo ojciec oglądający śmierć dzieci to obraz, który pojawia się w twórczości Słowackiego niezwykle często. Mindowe, Dantyszek, Wacław, Derwid, Piast, Wojewoda to tylko nieliczni z pochodzących ojców cierpiących. Obraz ów funkcjonuje na wielu płaszczyznach tekstu – jako trop, epizod, wątek, oś konstrukcji, temat i idea. Warto więc spróbować odpowiedzieć na pytanie: jak poeta konstruuje i opracowuje ten temat w różnych okresach twórczości oraz w jaki sposób wykorzystuje go w rozmaitych wymiarach utworu?

Historycy literatury, badając dzieje twórczości Słowackiego, nie poświęcali omawianemu zagadnieniu wiele uwagi. Analizując poszczególne teksty, wspominali jedynie, że motyw ten występuje także w innych utworach. Postępuje tak Kleiner w swej monografii. Dopiero przy badaniu *Ojca zadżumionych* (t. 2) pobieżnie zestawia ból ojcowski w *Arabie*, *Anhellim*, *Dantyszku*, *Wacławie* i *Lilli Wenedzie* oraz w opowiadaniu doktora Steble’a. Wskazuje, że powyższe teksty są nastawione na pokazanie „bólu strasznego” i „bezlitosnej gry losu”².

Najpełniej – choć nie wyczerpująco – interesujący temat opracowała Stefania Skwarczyńska w książce z 1925 roku *Ewolucja obrazów u Słowackiego*³. Badaczka zalicza „obraz ojca nad dziećmi zmarłymi” do obrazów o podobieństwie znacznej liczby elementów treściowych, podobnej kategorii artystycznej i różnym walorze uczuciowym. Zestawia odpowiednie fragmenty *Araba*, *Lambra*, *Balladyny*, *Anhellego*, *Beniowskiego* i *Ojca zadżumionych*. Wspomina też o analogicznych ustępach ze *Snu srebrnego Salomei* i *Poemów Piasta Dantyszka o Piekło*, łącząc je z motywem ściętej głowy. Skwarczyńska zauważa, że cierpiący ojciec początkowo był u Słowackiego pojedynczym obrazem, któremu poeta przyporządkował pewną treść uczuciową, a następnie rozwinął ów obraz w akcję. Po uzyskaniu formy najpełniejszej – jaką w tym przypadku jest *Ojciec zadżumionych* – Słowacki „wycofał się” z życia motywu. Proces ten mógł się jednak powtórzyć, jeżeli poeta nadał mu nową wartość emocjonalną.

¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o J. Słowackim*. Cyt. za: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizmu)*, Warszawa 1965, s. 155.

² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Kraków 1999, t. 2, s. 177.

³ S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925 (zwl. s. 74-80).

W nowszych opracowaniach jedynie Claude Backvis zatrzymuje się dłużej przy tym zagadnieniu, stwierdzając, że utwory, w których pojawia się śmierć dziecka, związane są z atmosferą i uczuciowością barokową (podaje za przykład utwory Szekspira i Tassa oraz treny Kochanowskiego)⁴.

Niewątpliwie najwięcej uwagi w związku z obrazem ojca nad zwłokami dzieci badacze poświęcali jego genezie⁵. Jako rodowód motywu wskazywano przede wszystkim biblijnego Hioba, który stracił wszystkie dzieci jednego dnia, hrabiego Ugolino z *XXXIII Pieśni Piekieł* Dantego, który skazany został na śmierć głodową razem ze swymi dziećmi, był świadkiem ich śmierci, a następnie żywił się ich ciałami⁶, a także Laokoona i jego synów, których śmierć opisał Wergiliusz w *Księdze II Eneidy* (Słowacki widział też rzeźbę *Grupa Laokoona* – dzieło rzeźbiarzy rodyjskich z 1. poł. I w. p.n.e., znajdującą się w Belwederze Watykańskim)⁷.

Historycy literatury podają również inne przykłady, w których pojawia się podobny obraz, a które poeta niewątpliwie znał. Należy do nich *Ryszard III* Szekspira, gdzie tytułowy bohater zabija dzieci Edwarda IV, *Więzień Chillonu* Byrona (uwięziony wraz z braćmi Bonnivard jest świadkiem śmierci swego młodszego rodzeństwa) oraz cierpiącą Niobe (zarówno z *Pieśni XXIV Iliady* Homera, jak i z *Pieśni VI Metamorfoz* Owidiusza). Hoesick twierdzi, że duży wpływ na Słowackiego miało zwiedzanie pałacu Ufizzich we Florencji, gdzie znajduje się posąg Niobe oplakującej dzieci. Rzeźba ta – według Hoesicka – oraz *Metamorfozy* odegrały bardzo ważną rolę przy powstawaniu *Ojca zadżumionych*⁸. Natomiast Krzyżanowski zwraca uwagę na oktawy 27 do 39 *Pieśni IX z Godfreda Tassa*, w których opisano pewien Włoch oglądający śmierć pięciu synów z ręki Solima⁹. Skwarczyńska zaś wysuwa hipotezę, że na genezę *Ojca zadżumionych* mógł też wpłynąć fragment *Jocelyna* Lamartine'a, w którym zrozpaczony ojciec opowiada Jocelynowi dzieje swej zmarłej na dżumę rodziny. Na koniec sam staje się ofiarą zarazy¹⁰.

W świetle badań komparatystycznych nad twórczością Słowackiego istotna jest również praca Jeana Bourrilly'ego *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego*. Autor charakteryzuje metodę przejmowania pewnych motywów czy obrazów przez polskiego romantyka. Twierdzi, że Słowackiego bardziej niż całe dzieło interesuje jakiś szczegół, który poeta przejmuje i rozwija, prowadząc do hiperbolizacji. „W ten sposób Słowacki poddaje przeczytany i wykorzystany przez siebie materiał istniejącej estetycznej, polegającej

⁴ C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, w: tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, przeł. J. Prokop, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 307-390 (zwl. s. 328-329).

⁵ Wymienić należy chociażby następujące opracowania: F. Hoesick, „*Anhelli*” i trzy poematy. *Przyczynki do dziejów twórczości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1995; S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910 i tegoż, *Walter Scott i Lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914; B. Nawroczyński, *Piękno i ból w „Ojcu Zadżumionych” i w innych poematach bólu rodzicielskiego*, Warszawa 1910; J. Krzyżanowski, *Pogłosy Tassa w twórczości J. Słowackiego*, w: tegoż, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 147-172; J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974.

⁶ Na marginesie warto przypomnieć, że około 1827 roku A. Mickiewicz przełożył właśnie fragment o Ugolino z *Boskiej Komedii* Dantego.

⁷ Godny uwagi jest fakt, że rzeźba ta opisywana była przez Winckelmana, Lessinga i Goethego w sugestywny sposób, stawiający nadto pytanie o racje i sposoby przedstawiania ojcowskiego bólu w sztuce.

⁸ F. Hoesick, dz. cyt., s. 285-286.

⁹ J. Krzyżanowski, dz. cyt., s. 161.

¹⁰ S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 174-175.

na wyjaskrawieniu do przesady jakiejś tendencji, uczucia czy też obrazu raz już użytego przez poprzednika”¹¹.

Bardzo często badacze zestawiali i przeprowadzali analizę porównawczą *Ojca zadżumionych* i *Trenów* Kochanowskiego¹². Zwracano przy tej okazji uwagę przede wszystkim na kreację Boga w utworach obu poetów, przy czym Boga u Słowackiego utożsamiano z wszechwładną i niszczycielską siłą przyrody. Poza tym słusznie zauważano, że Kochanowski był autorem, który znał uczucie bólu rodzicielskiego z autopsji, zaś Słowacki mógł je sobie jedynie wyobrazić.

Ojciec cierpiący...

... jako trop

Obraz ojca, który przeżył lub przeżywa śmierć dzieci, pojawia się w twórczości Słowackiego bardzo rzadko w funkcji środka stylistycznego. Właściwie jedynym przykładem może tu być fragment Pieśni I *Lambra* (1833). Opisując Grecję („Archipelag”), wyniszczoną powstaniem, poeta pisze:

Tu nad pomników i ludzi mogiłą,
Księżyc posępny płynie co wieczora.
Mgły zastonami doliny ośnieży,
Szuka posągów, które widział wczora,
Do których twarzy wiekami przywyknął.
Błady – jak starzec, co na ziemi przeżył
Zagasłe, mrące co dnia dzieci koło,
Gdy wszyscy padną, gdy ostatni padnie;
Tak nad wiekami wyniszczone czoło,
Że się nie chmurzy żalem, ani bladnie,
I nikt cierpienia z twarzy nie odgadnie.

(DW, t.1, s. 217-218, w. 22-33)¹³

Motyw cierpiącego ojca występuje tu jako porównanie. Ze względu na fakt, że człon porównujący staje się samodzielnym obrazem, możemy przyjąć, że jest to porównanie homeryckie (tym bardziej, że mamy do czynienia w tym przypadku z poezją epicką, dla której *comparatio* takie jest charakterystyczne). Księżyc (*comparatum*) oglądający zniszczoną Grecję – „mogiłę pomników i ludzi” – porównany zostaje do starca, który przeżył śmierć dzieci. O ojcu, będącym osią *comparandum*, nie wiemy wiele. Słowacki podaje tylko naj-

¹¹ J. Bourrilly, *O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego*, przeł. J. Lisowski, „Twórczość” 1959, nr 9, s. 100.

¹² Zob. J. Szujski, *Treny na śmierć Jana Kochanowskiego i „Ojciec zadżumionych w El-Arish” Juliusza Słowackiego. Zestawienie historycznoliterackie i estetyczne*, w: tegoż, *Dzieła*. Wydanie zbiorowe, Kraków 1889, seria 1, t. 7, s. 49-64. A. Mazanowski, „Ojciec zadżumionych” Juliusza Słowackiego i „Treny” Jana Kochanowskiego. *Estetyczno-krytyczne zestawienie*, Lwów 1892; B. Nawroczyński, dz. cyt.; J. Lachcik, „Treny” J. Kochanowskiego i „Ojciec zadżumionych” J. Słowackiego. *Analiza porównawcza*, Warszawa 1925.

¹³ Wszystkie cytaty z utworów Słowackiego pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1989, t. 1-5. Wyjątek stanowią: *Mindowe*, *Beniowski (Pieśń XIII)*, *Arab* i *Samuel Zborowski*. Wg powyższego wydania przyjmuję także datowanie tekstów. Podkreślenia w tekstach moje – M. S.

ważniejsze, zupełnie niezbędne okoliczności, by uzyskać pożądaną efekt. Mimo że liczba dzieci nie jest tu wskazana, wiadomo, iż umarli wszystkie. Poeta pisze: „mrące co dnia dzieci koło”. Wyraz *koło* oznacza tu pełnię, całość, wszystko. Poza tym w kolejnym wersie („Gdy wszyscy padną, gdy ostatni padnie”) znajduje się dwukrotne potwierdzenie, że umarli wszyscy, łącznie z ostatnim potomkiem. Starzec ma wyniszczone czoło. Ważną rolę odgrywa w tym epitecie prefiks *wy-*. Czoło nie jest *zniszczone*, ale *wyniszczone*, co świadczy o pewnej etapowości, ciągłości procesu. Dodatkowo, rozciągłość czasową podkreśla wyraz *wiekami*. Zatem cierpienie ojca trwało długo (zapewne trwa nadal). *Czoło* zaś, użyte w funkcji *pars pro toto*, oznacza starca, bo to on jest wyniszczony, jego duszę złamał ból po stracie dzieci. Owo cierpienie spowodowało pasywną postawę wobec świata, na co wskazują dwa ostatnie wersy cytowanego fragmentu. Wraz ze śmiercią dzieci stracił wszystko, co miał. Dlatego pozostaje bierny, poddany wyrokowi losu, na życie doczesnym już mu bowiem nie zależy. Nadal cierpi, ale jego twarz nie wyraża żadnych emocji.

To zaskakujące porównanie księżycy do ojca, który przeżył śmierć dzieci pełni podwójną funkcję semantyczną. Ponieważ między *comparatum* a *comparandum* logiczny związek nie jest uchwytany na pierwszy rzut oka, rodzi się napięcie liryczne. Przedmiot porównywany schodzi na dalszy plan, ustępując miejsca przedmiotowi, do którego się go porównuje. Prowadzi to do wyeksponowania akcji „drugiej”, która „rozwija się ponad rzeczywistością opisywaną i bezpośrednio dostrzegalną i która jest od niej nawet ważniejsza”¹⁴.

W tym świetle interesująca wydaje się kwestia *tertium comparationis*. Najbardziej oczywistym *tertium* jest bladeść. Barwa ta zazwyczaj nosi w utworach Słowackiego znaczenie pejoratywne, kojarzy się ze śmiercią, z pasywną postawą, z brakiem uczuć. W *Lambrze* zostaje ona dodatkowo wyeksponowana przez kontrast z pastelowymi kolorami dnia i zmierzchu (błękitem, różem, śnieżną bielą), poprzedzającymi pojawienie się księżycy. Ale porównanie to ma jeszcze jedno *tertium*: księżyc ogląda Grecję, która jest grobem ludzi i pomników. Staje więc wobec śmierci ludzi, tak jak ojciec wobec śmierci dzieci. Kryje się tu zatem kolejny środek stylistyczny – personifikacja księżycy. Uosobienie zostaje podkreślone opisem „zachowania” księżycy: „Szuka posągów, które widział wczora”. Jak ojciec cierpi nad zwłokami dzieci – jest bladej, wyniszczony, ale zachowuje bierną, niewzruszoną postawę wobec świata – tak „Księżyc posępny płynie co wieczora”, ogląda mogiły ludzi, posągów i pomników.

Obraz ojca, będącego świadkiem śmierci dzieci użyty w funkcji tropu jest w przypadku *Lambra* zjawiskiem złożonym. Jako porównanie wnosi dodatkowe znaczenie, ale wraz z ujawnieniem drugiego układu odniesienia zaczyna odgrywać też zupełnie inną rolę – uosobienia. Na koniec warto zastanowić się, dlaczego Słowacki tak rzadko sięgał po ten motyw na morfologicznej płaszczyźnie środków stylistycznych. Wydaje się, że poeta uważał ładunek emocjonalny, jaki krył się w obrazie cierpiącego ojca. Natomiast stosując go jako trop, nie mógł w pełni wykorzystać i zaprezentować owej treści uczuciowej. Dlatego znacznie częściej pojawia się w tekstach autora *Ojca zadżumionych* obszerniejsze i bardziej wnikliwe opracowanie motywu.

¹⁴ H. Voisine-Jechova, *Przenośnia Słowackiego w kontekście sztuki nowoczesnej*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, W. Szturca, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 106-107.

... jako epizod

Często motyw ojca cierpiącego wiąże się w utworach Słowackiego ze zdarzeniem nieodgrywającym znaczącej roli w całym utworze. Owszem, przyczynia się do rozwoju akcji, ale w bardzo niewielkim stopniu. Przykładem na to jest niewątpliwie *Balladyna* (napisana w 1834, drukiem ogłoszona w 1839). W scenie I aktu I Kirkor trafia do chaty Pustelnika. Opowiada, że chciałby poślubić królową. Starzec reaguje na to gwałtownie, zaczyna przeklinać „ród wężowy”:

(...) oni kłatwy warci.
 Bogdaj doznali, co pomor i głody!
 Bogdaj piorunem na poty pożarci,
 Padając w ziemi paszczą rozdziawioną,
 Proch mieli płaszczem, a węża koroną.

(DW, t. 3, s. 337, w. 34-38)

Następnie Pustelnik podaje powód tak ostrych słów. Okazuje się, że sam był kiedyś „panem nad pany”. Mówi:

Miałem dzietek troje,
 Nocą do komnat weszli brata zboje,
 Różyczki moje trzy z łodygi ścięto!
 Dziecinki moje w kołyskach zarżnięto!
 Aniołki moje!... wszystkie moje dzieci!

(w. 44-48)

Pustelnik – w rzeczywistości król Popiel III – to kolejny ojciec, będący świadkiem śmierci dzieci. Niezmiernie ważne jest to, że o całej tragedii nie opowiada jakaś osoba trzecia (narrator, świadek zdarzenia), ale starzec, którego nieszczęście dotyczyło bezpośrednio. Jest to więc obraz zupełnie zsubiektywizowany – z perspektywy cierpiącego rodzica. Przede wszystkim w tym krótkim fragmencie uderza nagromadzenie form deminutywnych oraz zaimka dzierżawczego *moje*. W ostatnich trzech wersach cytowanego fragmentu pojawia się podobny układ: wers rozpoczyna zdrobnienie („Różyczki”, „Dziecinki”, „Aniołki”), po którym następuje zaimek dzierżawczy *moje*. Można uznać to za rodzaj anafory. Deminutiva ujawniają tu bardzo emocjonalny, czuły stosunek ojca do dzieci. Zaimek zaś (użyty dodatkowo jeszcze raz w ostatnim wersie) pełni funkcję kwalifikatora, przydawki emocjonalnej, wskazującej na przywiązanie Popiela do swych dzieck. Śmierć zabrała mu coś, co było tylko jego i co liczyło się dla niego najbardziej. Ale deminutiva pełnią tu jeszcze jedną ważną funkcję – służą spotęgowaniu grozy. Do pewnego momentu sytuacja opisywana przez Pustelnika jest zestetyzowana. Mówi się o śmierci dzieci, przy równoczesnym zastosowaniu zdrobnień i eufemizmów. Przykładem tego jest wers 46: „Różyczki moje trzy z łodygi ścięto!”. Porównanie dzieci do różyczek – kwiatów symbolizujących nie tylko miłość, ale i pełnię życia, a następnie pokazanie ściętych roślin – ujawnia eufemistyczny charakter porównania. Nie pojawia się tu żadna scena pełna grozy, krwi, mordu. W następnym wersie: „Dziecinki moje w kołyskach (...)” – także nic nie zapowiada zmiany tonacji estetycznej. Jednakże po rzeczowniku *kołyska* – kojarzącym się ze stanem błogości, bezpieczeństwa – niespodziewanie następuje czasownik w formie bezosobowej *zarżnięto*.

Właśnie przez skontrastowanie go z eufemizmem i zdrobnieniami znaczenie wyrazu zostało zhiperbolizowane, uwaga czytelnicza koncentruje się właśnie na nim. Czasownik ten w odniesieniu do dzieci wnosi dodatkowe, pejoratywne znaczenie. Wskazuje na brutalność czynu, na jego zwierzęcy charakter. „Dziecinki zarżnięto” – przez kontrast taki w pełni ujawnia się groza sytuacji, a jednocześnie emocjonalny stosunek do niej Popiela III. Ostatni wers („Aniołki moje!... wszystkie moje dzieci!”) to wyraz rozpacz. Mimo że od tego tragicznego wydarzenia upłynęło około dwudziestu lat (w. 16-17: „lat dwadzieścia z górą./ Jak żyję w puszczy...”), Pustelnik nadal cierpi, wspominając dzieci i ich brutalne zamordowanie. Dwa wyrażenia wykrzyknikowe o podobnej konstrukcji („Aniołki moje! (...) moje dzieci!”), a między nimi epitet *wszystkie*, przez który starzec podkreśla, że nie oszczędzono ani jednego dziecka, uwydatniają dramaturgię zdarzenia. Wers ten ma budowę zwierciadlaną, której osią jest wspomniany epitet. Znajduje się on w otoczeniu dwóch identycznych zaimków dzierżawczych. Diakope rozpoczyna się i kończy deminutywnym rzeczownikiem w liczbie mnogiej. Przez taką organizację wersu Słowacki uzyskał jeszcze jedno porównanie: dzieci do aniołków – *nota bene* typowe dla analizowanego motywu.

Cały ładunek emocjonalny obrazu kryje się więc w trzech ostatnich wersach. Ból, cierpienie, rozpacz, brutalność sytuacji, czułość i poczucie osamotnienia – to emocje, które Słowacki wiąże z motywem ojca nad zwłokami dzieci. Artyzm w przypadku omawianego obrazu w *Balladynie* polega na tym, że poeta zawarł te uczucia w trzech wersach.

Sprawa zamordowanych dzieci nie odgrywa jednak ani w całości dramatu, ani w wątku Pustelnika znacznej roli, schodzi na plan dalszy – epizodu. Buduje tło zdarzeń, kierując uwagę czytelnika na brutalne postępowanie brata Popiela III – obecnego króla. To tyran, który nawet dla dzieci nie zna litości. Na pewno jednak informacja ta nie przyspiesza toku akcji. Owszem, po spotkaniu z Pustelnikiem Kirkor zdecydował się na wyprawę na Gniezno, lecz zaważyły na tym głównie brutalne rządy króla i wcześniejsze wygnanie Popiela III. Kirkor nie był mścicielem ojcowskiej krzywdy.

Interesującym przykładem intertekstualności w twórczości Słowackiego, związanym z analizowanym motywem, jest opracowanie identycznego obrazu – Gruszczyńskiego cierpiącego po brutalnym zamordowaniu jego dzieci – w dwóch tekstach: w *Śnie srebrnym Salomei* (1843 i 1844) i w *Beniowskim* (Pieśń XIII)¹⁵. Oba utwory powstały w okresie mistycznym i wiążą się z ideami i filozofią genezyjską. Widać więc, że – mimo tak gwałtownej i radykalnej zmiany światopoglądu – Słowacki nadal sięgał po obraz rozpaczającego ojca.

Pierwsza i najważniejsza różnica między oboma utworami polega na funkcji, jaką motyw śmierci dzieci spełnia w *Śnie...* i w *Beniowskim*. W Pieśni XIII jest to epizod funkcjonalnie podobny do omawianego fragmentu *Balladyny*. Natomiast w przypadku dramatu o koliszczyźnie rola, jaką spełnia, jest większa i istotniejsza dla rozwoju całej akcji. Obraz zaś pojawia się jeden: Gruszczyński, który nie wziął udziału w konfederacji barskiej, przyłączył się do Regimentarza tłumiącego koliszczyznę. Podczas nieobecności szlachcica rozwścieczeni chłopci napadli na jego dworek, brutalnie zabili ciężarną żonę oraz dwójkę dzieci. Wracający do domu Gruszczyński zobaczył nabite główki synów nabite na piki.

W *Beniowskim* całe zdarzenie podzielone jest na dwie części. Najpierw pojawia się relacja o tym, gdzie i kiedy Gruszczyński zobaczył tragedię oraz jaka była jego reakcja:

¹⁵ Ponieważ wydanie Krzyżanowskiego nie uwzględnia tej pieśni, korzystam z: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, oprac. M. Bizan, P. Hertz, Warszawa 1983, t. 2. Tutaj także należy zwrócić uwagę na problem z datowaniem. Wiadomo jedynie, że Słowacki pracował nad dalszymi pieśniami *Beniowskiego* (po pierwszych pięciu wydanych w 1841) do roku 1846. Ze względu na podobieństwo motywów ze *Snu srebrnego Salomei* przyjmuje się, że *Pieśń XIII* powstała około roku 1844.

Choraǳiewkiż to były u hułanów straszliwe,
Co się w słońca złociły promykach,
Dwie głoweczki dzieciątek... dwie głoweczki nieżywe
Nieśli oni hułani na pikach...

Dwie głoweczki... głoweczki jak paciorki na prątkach...
Nanizane, nieszczęsne, i święte...
I poznał Pan Gruszczyński krew swoją na dzieciątkach,
Poznał swoje dzieciątka zarżnięte,

I usta swe otworzył... i w krzyż ręce otworzył
I stał stary ojciec na strzemionach,
Aż go szablą ciął Kozak... i na ziemi położył
I krew jemu ciekła po ramionach.

I żywcem go pochwycili... i na step ukraiński
Płaczącego ponieśli na żłobie¹⁶.

W pierwszych dwóch strofach cytowanego fragmentu uderza wielokrotne powtórzenie wyrazów *głoweczka* oraz *dzieciątka* (przede wszystkim w funkcji geminacji – w. 28 i 30). Formy deminutywne ponownie wskazują – jak w *Balladynie* – na czuły stosunek ojca do dzieci. Ale dodatkowo słowo *głoweczki* oznaczają tutaj „małe główki”, przez co uzyskujemy informację o wieku synów Gruszczyńskiego. Byli oni jeszcze bardzo mali, bezbronni. *Głoweczki* bez ciała, nadziane na pikach, świadczą o brutalności morderstwa. Zatem zestawienie zdrobnień *głoweczki dzieciątek* nosi pewien antytetyczny charakter: *dzieciątka* – oznaczają początek życia, a *głoweczki* (bez ciała) wiążą się bezpośrednio ze śmiercią. Ponadto, przy wyrazie *dzieciątka* pojawia się epitet *zarżnięte*. Słowacki użył go już przy okazji zabójstwa dzieci Popiela III. W analizowanym fragmencie podkreśla okrucieństwo mordu, jego zwierzęcość. Tylko ktoś pozbawiony uczuć, sumienia – jak zwierzę – mógł to zrobić. Ale w okresie mistycznym wyraz ten zyskuje dodatkowe znaczenie, odbarwione z pejoratywnej funkcji. Wskazuje w tym przypadku ofiarę. Dzieci stają się więc ofiarą złożoną Bogu, narodowi.

Dzieło ewolucji – według systemu genezyjskiego – żąda poświęceń i ofiar, nawet kosztem ludzi niewinnych, bezbronnych. Śmierć dzieci miała wywołać wstrząs i zmianę w duszy Gruszczyńskiego jako rodzaj ekspiacji za to, że nie wziął udziału w konfederacji barskiej. Na interpretację w duchu filozofii mistycznej i pojmnowanie śmierci synów szlachcica w kategoriach ofiary wskazują w tym fragmencie jeszcze inne wersy: „(...) Co się w słońca złociły promykach, / Dwie głoweczki dzieciątek... (...)” oraz „(...) głoweczki jak paciorki na prątkach.../ Nanizane, nieszczęsne i święte...”. Śmierć dzieci zyskuje wymiar *sacrum*. Słońce oświetlające główki, nadające im złoty blask, może sprawiać wrażenie aureoli oznaczającej Boże błogosławieństwo¹⁷. Natomiast porównanie do paciorków różańca – czyli do kolejnych etapów wcielenia boskiego planu odkupienia ludzi przez Chrystusa

¹⁶ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, oprac. M. Bizan, P. Hertz, Warszawa 1983, t. 2, s. 202, w. 26-39.

¹⁷ Do takiej interpretacji uprawnia fakt, że barwa u Słowackiego ma zazwyczaj funkcję symboliczną. Jak pisze Matuszewski: „(...) dany kolor nigdy nie był użyty li tylko dla efektu, dla ozdoby, dla podniesienia blasku wiersza, lecz że zawsze uzmysławiał jakieś wrażenie wewnętrzne, wypowiadał jakieś uczucie. (...) Tak więc (...) kolory jasne, lśniące i czyste łączą się u Słowackiego najczęściej z wrażeniami natury podniosłej (...)” (I. Matuszewski, dz. cyt., s. 170-171).

– nie tylko uświęca tę śmierć, lecz także ewidentnie podkreśla jej charakter jako ofiary. Dodatkowo sygnalizuje to epitet *święte*.

Oczywiście fakt, że zgon dzieci był świętą ofiarą, nie umniejsza cierpienia ojca. Gruszczyński „usta swe otworzył... i w krzyż ręce swe otworzył”. Z jednej strony jest to gest człowieka oniemiałego przerażeniem sytuacją (otwarcie ust w niemym krzyku), a z drugiej – własnej bezradności wobec takiej tragedii, wzywania bożej pomocy (skrzyżowanie rąk). Znamienne jest określenie *stary ojciec*, bo wcześniej Gruszczyński prezentowany był jako okrutny tyran, bezwzględny wojownik. Tutaj zaś – wobec zamordowania jego synów – ten krwawy bojownik staje się bezradnym starcem, który płacze. Na niczym – nawet na życiu – już mu nie zależy, poddaje się chłopom, którzy ponieśli go *na step ukraiński*. Step – podobnie jak pustynia – w twórczości Słowackiego bardzo często oznacza samotność lub pokutę. Gruszczyński wraz ze stratą dzieci stracił wszystko, pozostał sam.

Z kolei w *Beniowskim* głos zostaje udzielony podmiotowi tragedii – Gruszczyńskiemu:

Wodziłem jak był na boje rycerzy,
Lecz teraz siadę – i będę spoczywał,
Bo tu dzieciątek moich para leży...
Adasiek jeszcze wczoraj kwiatki zrywał,
A dzisiaj – patrzaj, Boże – trupek świeży,
Bielutki, jakby srebrem się umywał,
Jak воск bielutki... zarżnięty biedaczek,
Najmłodsze moje dziecko – mój syneczek.

(w. 46-53)

Pierwsze dwa wersy zawierają informację o rezygnacji szlachcica z dotychczasowego życia. Mimo że dawniej walczył i oglądał śmierć rycerzy, w obliczu zgonu własnych dzieci postanawia wycofać się z życia („siadę – i będę spoczywał”). Chce być blisko synów – spocznie tam, gdzie będą pochowani. Iteratywna forma czasownika *spoczywać*, prócz swego podstawowego znaczenia „odpoczywać”, wnosi jeszcze inną treść, kojarzącą się ze śmiercią („Spoczywać w pokoju Chrystusa”). Wskazuje to na niechęć Gruszczyńskiego do życia, na rezygnację. Chce umrzeć, by być bliżej synów.

W dalszej części cytowanej oktawy następuje konkretyzacja obrazu jednego z dzieci – Adasia. Odnieść można wrażenie, że cierpiącego ojca interesuje tylko jeden syn: „Najmłodsze moje dziecko – mój syneczek”. Początkowo zostaje pokazany w trakcie wykonywania najprostszej, błahej, sielankowej czynności: zrywania kwiatków. Słowacki często zestawia motyw śmierci dziecka z obrazowaniem florystycznym. Tutaj pojawiają się kwiatki w ogóle, w *Balladynie* były róże, w *Śnie srebrnym Salomei* będą wiosenne lilie. Wiąże się to zapewne z faktem, że kwiaty symbolizują młodość, niewinność, pełnię życia, ale też jego ulotność, kruchość ludzkiej egzystencji¹⁸. Zerwany kwiat to śmierć dziecka, które jest niewinne, młode, u progu życia.

Poeta operuje również kolorami: „(...) trupek świeży,/ Bielutki, jakby srebrem się umywał,/ Jak воск bielutki...”, przez co precyzuje odcień bieli, o jaki mu chodzi. Jest to biel trupia, z delikatnym, metalicznym, ołowianym pobłyskiem, blada i matowa jak biały

¹⁸ Cirlot stwierdza: „z racji swej natury kwiat jest symbolem znikomości rzeczy, wiosny, urody, (...) Krótkotrwałości życia (...)”. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 217.

wosk. Barwy takie oznaczają u Słowackiego „niskość, zbrodniczość, ohydę moralną”¹⁹, bezsensowną śmierć. Warto zauważyć, że powyższe epitety kolorystyczne (*biały, srebrny*) często występują przy opisach starców. Kontekst ten gra tu ważną rolę dzięki woskowi, oznacza bowiem, że dziecięctwo i starość spotykają się w śmierci. Ponownie pojawia się epitet *zarżnięty*, który – jak wcześniej – stanowi o brutalności czynu, ale też o charakterze ofiary. Rozszerza się natomiast krąg zdrobnień i obok wielokrotnie powtarzanego *dzieciątka* występują również formy *trupek, biedaczek, syneczek*, które znowu świadczą o ojcowskiej miłości i przywiązaniu.

Cała sytuacja monologowa ma miejsce w kościele, gdzie Gruszczyński modli się. Zrozpaczony ojciec liczy na cud, prosi Matkę Chrystusa, która także cierpiała nad zwłokami swego syna, by wskrzesiła jego dzieci. Tylko to jest dla niego ważne. Starzec klęczy przy ołtarzu, gdzie...

(...) krwawa obiata,
Na ołtarzowe rzucona podnóże,
Leżała... główki dziatek jak dwie róże...

(w. 67- 69)

W słowach tych znajduje się potwierdzenie, że śmierć dzieci miała charakter ofiary złożonej Bogu. Tym kończy się epizod Gruszczyńskiego i brutalnego mordu jego synów w *Beniowskim*. Ponownie – jak w *Balladynie* – zdarzenie to nie jest istotne dla rozwoju akcji związanej z dziejami Beniowskiego. Wyznacza natomiast tło dziejowe, podając jednostkowy przykład, charakteryzuje okrucieństwo chłopskiej rabacji. Poeta zaś interpretuje to w myśl filozofii genezyjskiej.

Podobna sytuacja występuje w *Śnie srebrnym Salomei*, tyle że zabójstwo rodziny Gruszczyńskiego nie jest już tylko epizodem, lecz odgrywa zasadniczą rolę w całości utworu. Tragedia zostaje tu dwukrotnie zapowiedziana: podczas snu Salomei oraz we wróżbie Gruszczyńskiego (Chrystus pukał do jego drzwi, a nad domem widział światło, które – zgodnie z wierzeniami – płonie nad domami nieboszczyków). Następnie Sawa pobieżnie informuje o nieszczęściu. Jednakże dopiero w monologu Pafnucego w akcie III nakreślony zostaje konkretny obraz reakcji Gruszczyńskiego na widok główek dzieci. Zatem pojawia się sytuacja, gdzie o całym zdarzeniu mówi jego naoczny świadek, ale – mimo że *ja* opowiadającego schodzi na dalszy plan, jak w klasycznej teichoskopii – relacja nie będzie obiektywna, ponieważ Pafnucy był przyjacielem cierpiącego ojca i przemawia przez niego współczucie i litość.

Pafnucy opowiada, jak rozwścieczony Gruszczyński ruszył do ataku na chłopów:

Wtem stanął i błądź strachu
Twarz mu oblała i rośła,
Z ust próżne wypadały dźwięki,
Sztandar złoty wypadł z ręki,
Miecz na tasiemce zawisnął:
A krew, co wprzód podniosła,
Tak że rumieniec wytrysnął,
Wróciła trwożna do łona –
I błądź straszna, zielona,

¹⁹ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 171.

Bładość, co nigdy na Lachu
 Nie występuje – ohydna!
 Bładość, która w nocy widna
 Na złodzieju, bładość strachu
 Zielona i ołowiana; –
 Pierwszy raz wtenczas widziana
 Przeze mnie na polskiej twarzy;
 Przeraziła nas husarzy,
 I mróz nam przeszedł przez kości:
 Bośmy się zlekli bładości
 Takiej czarnej, ołowianej,
 Na twarzy wodza widzianej.
 Bo ta przy srebrnym warkocz
 Twarz biała jak u komety,
 Bo w twarzy te węgle oczu,
 W oczach te wzroku sztylety
 I krwią i ogniem czerwone,
 Gdzieś na powietrzu utkwione:
 Wylatujące z rozłogu,
 Gdzieś utkwione – jakby w Bogu (...).

(w. 259-287)

Nie wiadomo jeszcze, co się stało, ale widać reakcję szlachcica. Przyczyna zostanie ujawniona później. W opisie tym wyszczególniona została bładość, gwałtowna zmiana koloru twarzy Gruszczyńskiego. Wcześniej czerwony (*rumieniec*), wściekły, gotów do walki i nagle – błąd. Bładość tę Słowacki poddał wnikliwej analizie. Epitety określające ją można podzielić na dwie grupy – te, które precyzują barwę oraz te, które informują o emocjach przez nią wyrażonych. Do pierwszej grupy należą niewątpliwie takie określenia, jak *zielona*, *ołowiana*, *czarna*, *w nocy widna*. Dwa pierwsze kolory w okresie mistycznym nabierają wyjątkowej symboliki. Zielen w połączeniu z bładzią zaczyna oznaczać przede wszystkim śmierć, staje się kolorem trupim. Barwa ołowiana zaś – sprawiająca wrażenie „brudnej” i szarej – wiąże się ze zbrodniczym stanem duszy²⁰. Czerń tradycyjnie łączy się ze złymi mocami, czynami okrutnymi. Natomiast określenie *w nocy widna* wskazuje na upiorny, nadprzyrodzony blask, bładą poświatę bijącą od tej przerażonej twarzy. Zatem wszystkie te odcienie kojarzą się głównie ze śmiercią, z morderstwem, ze zbrodnią – są pejoratywne. Drugą grupę epitetów stanowią przymiotniki *straszna*, *ohydna* oraz rzeczownik w dopełniaczu *strachu*. Wskazują one na uczucia, jakie spowodowały bładość. To głównie strach, niemożność ogarnięcia i pojęcia obserwowanego czynu, jego ohyda.

Dalej następuje opis twarzy Gruszczyńskiego: siwe włosy, biała skóra, a na tym białym „tle”: czarne oczy „krwią i ogniem czerwone”. Uwaga czytelnika koncentruje się właśnie na oczach, które utkwione są gdzieś w dal. Widać w nich niepohamowaną wściekłość, chęć zemsty („krwią i ogniem”), a jednocześnie próbę zrozumienia całej tragedii, szukanie pomocy w Bogu.

Dopiero później cała gromada żołnierzy Gruszczyńskiego wraz z Pafnucym zobaczyła przyczynę tej nagłej zmiany w dowódcy:

²⁰ Tamże, s. 171.

Pośród spis, dwoje główeczek,
 Jedna i druga tak blada;
 A tak utkwione na tyce,
 Że z tych dwojga dzieciątcezek
 Były dwie płonące świece
 I dwa umarłe księżyce
 Śród straszliwego ogrojca; –
 Dwie główki ścięte po szyje,
 Szły prosto, prosto na ojca;
 Jakby wiosenne lilije
 Na krwawym zabójcy grobie; –

(w. 332-342)

To obraz podobny do tego z *Beniowskiego*. Pojawia się nagromadzenie zdrobnień (*główeczki, dzieciątceczka, główki*). Wśród kolorów dominuje biel. Barwa ta nie ma jednak nic wspólnego z bladością zieloną i ołowianą twarzy Gruszczyńskiego. Tutaj jest to biel wiosennych lilii, symboliczna barwa czystości i niewinności, która może kojarzyć się też z ofiarą najczystsza i święta (lilia była atrybutem Dziewicy Maryi). Dodatkowo biel została uwydatniona przez kontrast z krwawym (czerwonym) grobem. Poeta podkreśla więc – jak w *Beniowskim* – charakter śmierci dzieci jako ofiary. A przez symboliczne nawiązanie do Maryi Panny ofiara ta zyskuje znowu wymiar sakralny. Jednak cały nacisk w tej scenie narrator (Pafnucy) kładzie na postać Gruszczyńskiego i jego reakcję. Opowiada:

Lecz on! – gdy te dziatki ścięte
 Ujrzał... i te spis wierzchołki!
 I wprzód pomyślał: – aniołki!
 A potem: – że wniebowzięte,
 A potem: – że już zarznięte,
 Pomyślał – to, Mości Panowie,
 Włos mu biały wstał na głowie;
 W zupełne wpadł obłąkanie;
 Pokazał na te świeczniki,
 Ręką nam pokazał na nie:
 I bełknął: – Moje chłopczyki: –
 I nic nie mógł mówić więcej,
 Bo w usta mu sto tysięcy
 Pereł upadło.

(w. 356-369)

W związku z poprzednim fragmentem uderza dwukrotne porównanie główek dzieci na tykach do płonących świec i świecznika. Płonąca świeca symbolizuje życie indywidualne, a świecznik – światło duchowe i zbawienne²¹. Ojciec traktuje śmierć dzieci czysto indywidualnie, jednostkowo, a nie w kontekście ofiary. Zamordowano jego synów i to on cierpi. Jedyny ratunek widzi w zbawieniu. Ponadto, do interpretacji takiej uprawniają dwa wersy: „(...) pomyślał: – aniołki!! A potem: – że wniebowzięte (...)”. Początkowo przychodzi Gruszczyńskiemu do głowy tylko te dwie myśli – ojciec uświęca śmierć dzieci, jest pewien, że są w niebie. Dopiero później zyskuje świadomość tragedii („A potem: – że zarznięte”).

²¹ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 411.

Charakterystyczny dla funkcji omawianego obrazu jest imiesłów *zarznięte*, który ponownie – jak w poprzednich tekstach – odsyła do brutalności zdarzenia, nadaje dramatyzmu, ale także – w myśl systemu genezyjskiego – wiąże się ze śmiercią dzieci jako krwawą ofiarą.

Zrozpaczony ojciec mógł powiedzieć (*bełknąc*) jedynie: „Moje chłopczyki”. Zwrot ten – połączenie zaimka dzierżawczego z formą deminutywną – wyraża czułość, rodzicielską miłość, przywiązane do kochanych dzieci. Śmierć synów tak na niego podziałała, że Gruszczyński – tyran i okrutnik – zaczął płakać. Dość banalna już poetycko metafora łez jako pereł wskazuje tu na szlachetność, a nawet świętość ojcowskich łez. Potwierdza, że śmierć dziecka jest dla rodzica największą tragedią.

W dalszej części opowiadania Pafnucego mowa jest o Gruszczyńskim, który nie reaguje na zachęty husarów do zemsty. Pozostaje pasywny. W tej chwili tylko zgon synów jest dla niego ważny. Wycofuje się z życia, które straciło dla niego sens. Dopiero na wieść o bestialskim zamordowaniu żony i splądrowaniu dworu podejmuje decyzję o walce, w której chce zginąć – mszcząc się za rodzinę, z okrzykiem „Ja trup!” (w. 434 oraz w. 492).

W obu obrazach cierpiącego Gruszczyńskiego – i w *Beniowskim*, i w *Śnie srebrnym Salomei* – warto jeszcze zwrócić uwagę na całkowity brak estetyzacji (w rozumieniu łagodzenia środków ekspresji), na eksponowanie pierwiastków frenetycznych²². Przykładów podobnych okrucieństw znaleźć można wiele w tekstach mistycznych Słowackiego. Cierpienia fizyczne i idea ofiary mają bowiem związek z pracą i ewolucją ducha. To właśnie przez cierpienie duch przechodzi na kolejny poziom hierarchii. Dlatego w omawianych tekstach tak dużo jest krwi i makabrycznych opisów.

Zarówno w *Balladynie*, jak i w *Beniowskim* motyw osieroconego przez dzieci ojca nie odgrywał istotnej roli. Pełnił funkcję epizodu, informował o wydarzeniach będących tłem właściwej akcji. Inaczej jest w *Śnie srebrnym Salomei*, gdzie motyw ów zajmuje zasadnicze miejsce w fabule dramatu. Obok wątku romansowego, tragedia rodziny Gruszczyńskich i bunt chłopski stanowią drugi temat utworu. Motyw ten omówiony został w powyższym rozdziale jedynie ze względu na identyczny obraz, zbudowany wokół tego samego bohatera – Gruszczyńskiego.

... jako zdarzenie

Motyw cierpiącego ojca bardzo często w utworach Słowackiego odgrywa znaczącą rolę, decyduje o dalszym rozwoju wypadków lub wpływa na postępowanie głównego bohatera – bez względu na to, czy jest nim ów ojciec, czy też ktoś zupełnie inny. Zazwyczaj w takiej sytuacji motyw ten przestaje być obrazem, a staje się akcją, przechodzi w fabularne „dzianie się”.

Taka realizacja wątku występuje między innymi w *Arabie* (1830). Po wydarzeniach związanych z poławiaczem pereł, tytułowy bohater natrafia na karawanę, która zatrzymała się w oazie przy studni. Jednakże woda była zatruta. Arab opowiada:

Ani tak liczne na brzegu kamienie,
Jak były trupy!... Z całej karawany
Pozostał starzec, młodszy go ubiegli,
Pięciu miał synów... wszyscy trupem legli...
Przybiegł nareszcie, gdzie rozbite dzbany,

²² Wnikliwie bada sprawę Andrzej Kotliński we wspomnianej książce: *Mistrz „czerwonego rymu”*. Słowacki (dz. cyt.).

Gdzie ciała synów leżały na brzegu;
 O, rozpacz! Martwe było całe plemię
 I chciwie, jak sorbet, ochłodzony w śniegu
 Chwycił truciznę, z synami się złączy!...²³

Nie ma w tym opisie żadnych barw ani znaczących epitetów. Natomiast przez nagromadzenie czasowników nacisk położony zostaje na akcję. Spragnieni synowie piją wodę, umierają, przybiega starzec i chce także umrzeć, by być z dziećmi. Szczególnego znaczenia nabiera obraz rozbitych dzbanów. Można w nim widzieć metaforę tego, co właśnie się wydarzyło. Tym bardziej, że ojciec najpierw zobaczył uszkodzone naczynia, a dopiero później martwych synów. Jak rozbite dzbany tracą swoją użyteczność, tak po śmierci dzieci życie starca zostało pozbawione celu, nie ma bowiem już dla kogo żyć. Ojciec jest zrozpaczony (świadczą o tym słowa „O, rozpacz! Martwe było całe plemię”, użyte w mowie pozornie zależnej). Dlatego chciwie pije truciznę, pragnąc jak najszybciej być przy dzieciach. Nie chce przedłużać swej marnej egzystencji. W tym momencie jednak pojawia się Arab i, unosząc starca daleko na pustynię, „ratuje” go od śmierci. Oczywiście, ratunek ten jest pozorny, ponieważ przez czyn ten bohater zadaje ból kolejnemu człowiekowi.

On chciał umrzeć – ja dałem mu życie,
 Gdy w życiu iskry szczęścia nie zostało...²⁴

Cała uwaga koncentruje się nie na cierpiącym ojcu, lecz na Arabie, który niszczy każdy przejaw szczęścia²⁵. Zresztą, o całym wydarzeniu opowiada właśnie on. Występuje więc relacja silnie zsubiektywizowana, wydarzenia przedstawiane są z punktu widzenia zbrodniarza i mordercy. Ojciec cierpiący pojawia się na drodze okrutnego Araba obok poławiacza pereł, „królowej oazy” i palmy. Bohater żywi nienawiść do szczęścia w każdej postaci. Przez wprowadzenie epizodu ze starcem i śmiercią jego synów poeta uzyskał efekt tragicznego paradoksu. Pozornie Arab postępuje właściwie: ratuje człowieka przed samobójstwem. Lecz z chwilą uratowania go, ojciec zostaje skazany na życie bez dzieci, życie pozbawione sensu. Słowacki pokazuje na tym przykładzie, że „nawet największe szczęście, jakim jest życie, może być nieszczęściem”²⁶.

Podobne wykorzystanie omawianego motywu pojawia się w *Anhellim* (1837). Tytułowy bohater wraz z Szamanem wędruje przez „polskie piekło” Syberii. Trafiają do kopalni, w której

(...) przed dniami upadła skała i zawaliła jeden z korytarzów, gdzie pracował człowiek pewny stary z pięcią synami, a strażnicy nie chcą jej rozwalić prochem (...).

(DW, t. 2, s. 222)

²³ J. Słowacki, *Arab*, w: tegoż, *Dzieła*, oprac. Z. Londoński, Mikołów 1921, t. 1, s. 149, w. 85-93.

²⁴ Tamże, s. 150, w. 98-99.

²⁵ Pisano na ten temat bardzo dużo. Zob. W. Folkierski, *Problemat „Araba”*, w: tegoż, *Od Chateaubrianda do „Anhellego”*, Kraków 1943, s. 11-42; S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, (zwł. rozdz. 6); A. Kowalczykova, *Romantyczni szaleńcy*, Warszawa 1977 (zwł. s. 61); M. Ursel, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, BN 1 47, Wrocław 1986; J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, opr. J. Fiecko, Poznań 1991.

²⁶ S. Treugutt, dz. cyt., s. 268.

Na prośbę Anhellego Szaman usuwa skałę.

I okropny ujrzeni widok! Oto na ciele najmłodszego syna leżał ojciec, jak pies, co położył łapy na kości i gniewny jest. A oczy tego ojca otwarte błyszczą jak szkło, a czworo innych umarłych leżało w bliskości, leżąc jedni na drugich.

Występuje tu narracja trzecioosobowa, zobiiektywizowaną. To pierwsza różnica względem *Araba*. Drugą jest obrazowość i statyczność omawianej sceny. Szaman wchodzi do lochu, widzi zmarłych synów i jeszcze żywego ojca. Starzec ma otwarte oczy. Nadają one dramatyzmu całemu obrazowi, z jednej strony świadczą bowiem o tym, że mężczyzna żyje, ale z drugiej – że myślami jest przy swych umarłych dzieciach. Jego oczy błyszczą *jak szkło*, są bez żadnego wyrazu. Ojciec jest umarły za życia: nie istnieje już dla tego świata, bo jego myśli, dusza i serce są przy dzieciach. Ponownie – jak w *Arabie* – brak tu kolorytu, precyzowania barw. Natomiast pojawia się charakterystyczne porównanie leżącego ojca do psa. Ponieważ Słowacki posługuje się w *Anhellim* obrazowaniem i stylizacją biblijną, możemy zwierzę to zinterpretować w duchu mistyki chrześcijańskiej, gdzie pies oznacza stróża i przewodnika, a także towarzysza zmarłego²⁷. Cierpiący ojciec pozostaje wierny swemu synowi. Pragnie towarzyszyć mu w jego pośmiertnej wędrówce, chce być opiekunem i przewodnikiem. Symbolicznym psim gestem starzec kładzie się na synu, przez co zaznacza, że – bez względu na miejsce – to jest jego dziecko i on zawsze przy nim będzie. Interesujący jest fakt, że taki gest wykonał mężczyzna tylko w stosunku do najmłodszego syna: szczególnie bezbronny i najsłabszego.

Anhellego i *Araba* łączy ramowy schemat wędrówki. Arab wędruje przez pustynię, niszcząc ludzkie szczęście, Anhelli – po „piekle polskich zesańców”, próbując czynić dobro²⁸. Wszystko to śni się bohaterowi. Jak słusznie zauważa Maria Piasecka: „Ta «senność» sytuacji łągodzi szok Anhellego związany z tragedią starca i jego synów, a jednocześnie podkreśla okrucieństwo sceny tak dramatycznej dla bohatera, że aż nierealnej”²⁹.

Obraz ojca i zmarłych dzieci traktuje Słowacki jako największą tragedię, która może spotkać człowieka. Wykorzystuje go, by pokazać cierpienie doprowadzone do granic wytrzymałości. Jedyным sposobem przezwyciężenia bólu jest śmierć. Jak starzec z karawany chce się otruć, tak mężczyzna z kopalni cierpliwie czeka na zgon, by towarzyszyć synowi w ostatniej wędrówce. W obu przypadkach zdarzenia te odgrywają ważną rolę – u Araba ujawniają sadystyczną naturę, Anhellemu uświadamiają wymiary ludzkiego cierpienia, budząc w nim litość.

... jako punkt kulminacyjny

Śmierć dzieci i cierpienia ojca bardzo często w dramatach Słowackiego stanowią punkt kulminacyjny. Uczucia i napięcie osiągają najwyższy stopień wyrazistości, później wszystko zmierza już tylko ku katastrofie. Nie zawsze jednak klimaks ten jest jednoznaczny. Może na przykład poprzedzać właściwy punkt kulminacyjny lub występować tuż po

²⁷ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 314.

²⁸ Józef Majka zwraca uwagę, że w całym utworze dominuje jedno uczucie: litość i współczucie. Zob. J. Majka, *Symbolika „Anhellego”*, Kraków 1915 (zwł. s. 18).

²⁹ M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 107.

nim³⁰. W takiej funkcji motyw ten zazwyczaj przestaje być obrazem *sensu stricto*, nie rozwija się bowiem w przestrzeni, ale w czasie, przechodząc w akcję.

Potwierdzenie tego znaleźć można w jednej z pierwszych tragedii poety – w *Mindowem* (1829). W akcie V Trojnat wkrada się w nocy do pokoju dziecinnego i zabija śpiące dzieci tytułowego bohatera. Na wieść o tym konający Mindowe mówi:

Trojnacie! Trojnacie!
Skończ! skończ! przekleństwo tobie! o boleść straszliwa,
Mocniejsza teraz, kiedy życie dogorywa.
Gryzłbym z jękiem te twarde kolumny marmury... (...)
O, gdyby prędzej skończyć! przebij mi to serce,
Lecz nie tym mieczem, którym zabijałeś dzieci (...)³¹

Charakterystyczne, że nie ma tu ani rozpaczy, ani łez. Mindowe myśli tylko o tym, by jak najszybciej skończyć, przez co znajdzie się bliżej dzieci. Prosi, aby go zabić. Ale – co istotne – „nie tym mieczem, którym zabijałeś dzieci”. Uważa, że jest niegodny zginąć od tej samej broni, od której zginęli jego potomkowie. To miecz niejako uświęcony niewinną krwią. On zaś był tyranem i mordercą, i w obliczu śmierci nie chce bezcześcić pamięci i cnót swych dzieci.

Moment zabójstwa i cierpienia ojca nie został tutaj rozbudowany pod względem psychologicznym i kolorystycznym. Następuje po nim śmierć Aldony i cała akcja ulega rozwiązaniu. Słowacki poświęcił o wiele więcej uwagi Trojnatowi, mającemu wyrzuty sumienia po dokonaniu zbrodni, niż rozpaczającemu rodzicowi. Morderca, patrząc przez okno, mówi:

Słyszę ranne chłody,
Spojrzę na ziemię – róża jest jak twarz dziecięcia,
Spojrzę na niebo – księżyc jest jak twarz dziecięcia. (...)³²

Wszystko przypomina mu jego ofiary – zarówno na ziemi, jak i na niebie widzi twarze dzieci. Pojawia się porównanie róży do nich. *Tertium comparationis* stanowią tu mogą symbolizowane przez różę młodość, życie, szczęście, niewinność. Trojnat uświadamia sobie, że zabił kogoś, dla kogo pełnia życia dopiero miała się zacząć. Natomiast w skojarzeniu z księżycem logiczną podstawą *comparatio* jest błądź – i światła księżycowego, i twarzy dzieci. Zatem pierwsze porównanie pokazuje emocjonalną stronę sytuacji, zaś drugie – wizualną. W dalszej części Trojnat mówi:

Błądź?
Ach, właśnie taka błądź była dzieci twarzy,
Tak były ciche, zimne... Okropna to zdrada...
Zabijać dzieci! dzieci! Ale mi się marzy,
Że jeden jeszcze westchnął... pójdę tam – zobaczę –
Nie, nie, to było tylko konających drganie.
Tyle razy słyszałem z ich kolebek płacze,
Nie dziw, że mi się marzą.³³

³⁰ Na podobną złożoność akcji zwrócił uwagę J. Kleiner przy okazji *Mindowego* (J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, dz. cyt., t. 1, s. 86-87).

³¹ J. Słowacki, *Mindowe. Król litewski*, oprac. W. Hahn, BN I 43, Kraków 1921, s. 84, w. 184-191.

³² Tamże, s. 84, w. 168-170 [podkr. – M. S.].

Znowu – jak we wcześniej analizowanych tekstach – nacisk położony zostaje na błąd. Jednakże tu jeszcze nie podaje się jej odcienia. Dopiero w następnych utworach poeta znacznie eksperymentować z błądnością, znacznie nadawać jej odcienie zieleni, ołowiu, bieli.

Trojnat zachowuje się jak morderca, który ma wyrzuty sumienia: wie, że dopuścił się okropnego czynu („Zabijając dzieci!”), chciałby cofnąć bieg wydarzeń, ale nie może. Ponieważ dobrze znał dzieci Mindowego, wydaje mu się, że słyszy ich westchnięcia i płacz. Słowacki obszerniej i wnikliwiej pokazał tu psychikę zabójcy dzieci niż cierpiącego ojca. Groza, która – wspólnie z rozpaczą – zazwyczaj rozgrywa się w duszy rodzica, tym razem wiąże się z przeżyciami Trojnata. To on zwraca uwagę na błądność *trupków*, na zbrodniowość czynu.

Niewątpliwie najwięcej utworów poety, w których pojawia się obraz ojca nad zmarłymi dziećmi powstało w latach 1838 – 1840. Wówczas też ukazała się drukiem tragedia *Mazepa* (1840). W scenie VII aktu IV dochodzi do pojedynku paza królewskiego Mazepy ze Zbigniewem – synem Wojewody. Wojewoda to typowy siedemnastowieczny szlachcic polski. Jest bardzo dumny, wyniosły i porywczy, sam chce wymierzać sprawiedliwość. Sądzi, że w jego zamku nawet król powinien być mu posłuszny. Jest zazdrosny o swoją młodzieńką żonę Amelię, jednak przede wszystkim kocha Zbigniewa – syna z pierwszego małżeństwa, rozpiera go ojcowska duma, że jego następca został rotmistrzem w wojsku. German Ritz zwraca uwagę, że jedyną funkcją postaci Wojewody jest funkcja ojca. Osoba Wojewody „nie nadaje się ani na komicznego oszukanego starego kochanka z frywolnej anegdoty, ani na nienawistną przeszkodę romantycznej miłości, lecz w ostatnim akcie, w swej frenetycznej furii, w swej niemal ekspresjonistycznej aktywności (...), urasta do potężnej figury ojca”³⁴. Wojewoda ufa synowi do tego stopnia, że nawet nie podejrzewa, by coś mogło łączyć Zbigniewa i Amelię. Nie chce natomiast wierzyć w niewinność swej żony, dlatego musi dojść do pojedynku między nim a Mazepą, broniącym czci Wojewodziny. Zbigniew decyduje się zastąpić ojca w walce. Ale zaznacza, że – jeśli zginie – Wojewoda musi uwierzyć żonie. Dodaje to tragizmu całej sytuacji, ponieważ wiadomo, że Zbigniew chce umrzeć w obronie czci ukochanej, a z drugiej strony – walczy w imię ojca i z ojcowskim błogosławieństwem. Wojewoda cieszy się, że został zastąpiony w pojedynku. Mówi: „No, synu, do szabli!” (w. 277). Sam „popycha” syna do śmierci. Jest przy tym pewny zwycięstwa. Nie dopuszcza nawet myśli, by wygrał Mazepa. Nie obserwuje starcia, ale usłyszawszy wystrzał z pistoletu, jest przekonany, że Zbigniew zabił rywala:

Niesprawiedliwość by to sam Pan Bóg uczynił,
Gdyby mój syn nie wrócił.

(DW, t. 4, s. 317, w. 306-307)

Ma pewność, że nawet Bóg stoi po jego stronie jako po stronie ojca właśnie. W scenie VIII, kiedy wchodzi Mazepa, przerażony Wojewoda mówi:

Gdzie jest mój syn? – gdzie mój syn? Gdzie mój syn? Dlaczego
Wy tacy bladzi? – W imię Przenajświętszej Panny,
Co to jest? – Pokaż piersi mi twoje! –

³³ Tamże, s. 87, w. 239-246.

³⁴ G. Ritz, *Mazepa jako romantyczna figura Innego*, w: tegoż, *Niż w labiryncie pożądania*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 102.

(Biegnie do Mazepy i rozdziera mu żupan na piersiach)

Nie ranny!!!
Mój syn zabity! Chłopiec mój zamordowany!!!
Gdzie moje dziecko! ja chcę widzieć dziecko moje!

(w. 318-324)

Przede wszystkim uderza w tym fragmencie nagromadzenie zaimka dzierżawczego *mój* i *moje* (siedem razy w pięciu wersach). Co istotne, nie występuje po nim imię zmarłego, lecz nazwa relacji łączących bohaterów (syn, dziecko). Wojewoda nie traktuje więc syna jednostkowo, indywidualnie. Liczy się dla niego fakt, że to był jego syn, członek jego rodziny. Śmierć ta jest plamą na honorze, dlatego musi zostać pomszczona. I właśnie chęć zemsty wysunie się później na plan pierwszy w zachowaniu Wojewody. Natomiast w omawianej scenie początkowo nie wierzy on, że Zbigniew przegrał. Ciąg pytań, w których pragnie dowiedzieć się czegoś o synu, świadczy o tym, że dalej wierzy w wygraną. Przez powtarzanie tych samych zdań chce zagłuszyć w sobie inną myśl. W akcie rozpacza rozdziera Mazepie żupan na piersiach, by sprawdzić, czy nie został postrzelony. Dopiero teraz z przerażeniem stwierdza: „Nie ranny!!!/ Mój syn zabity!”. Dociera do niego, co się wydarzyło.

Rozpacza, chce widzieć swoje dziecko, pragnie być przy nim. Bez względu na dumę i porywczosć, Wojewoda cierpi. Kocha syna i wierzy, że nic mu się nie stało. Uświadamia sobie, że Zbigniew walczył za niego, w jego obronie (choć oczywiście młodzieniec bronił czci Amelii – lecz tego Wojewoda nie wie). Na określenie całej sytuacji używa słów: „Chłopiec mój zamordowany!!!”. Tak nie mówiło się o kimś, kto zginął w pojedynku, lecz o człowieku podstępnie napadniętym i zabitym, który nie miał żadnych szans na przeżycie. Wojewoda stara się więc niejako usprawiedliwić własną klęskę. Być zamordowanym, a przegrać pojedynek to dwie zupełnie różne sprawy. W pierwszym wypadku morderca jest zdecydowanie potępiany, a zabity – gloryfikowany. W drugim – zabity jest po prostu przegrany, co nie znaczy, że rywal zachował się niehonorowo. Zrozpaczony ojciec wini wszystkich i wszystko, prócz siebie i syna. Tym bardziej, że nie wie, jak naprawdę wyglądał ten pojedynek – czyli że Zbigniew, strzelając do siebie, popełnił samobójstwo.

Rozpacz i cierpienie minęły jednak szybko. W kolejnej scenie (X) szlachcic – całkiem spokojnie i z wyrachowaniem – zaprasza wszystkich na pogrzeb syna. W akcie V mówi do swego sługi Chmara:

Król chce wyjechać koniecznie,
Ja króla puszczyć – lecz paż tu zostanie, wiecznie (...)
Nie zapłakałem jeszcze ani razu,
Tak mi ta zemsta wszystkie łzy w oczach wypiekła...

(w. 9-13)

Żal i ból ojcowski zastąpiony zostaje innym uczuciem – chęcią zemsty. Pragnienie śmierci Mazepy odgrywa podwójną rolę, według Wojewody to on zabił bowiem Zbigniewa i to z nim zdradzała go Amelia. Szlachcic chce mścić się z powodu urażonej dumy, nie zaś ze względu na śmierć syna. Zgon dziecka nie jest dla niego tak ważny, jak plama na honorze. W tym celu wykorzystuje nawet trupa Zbigniewa: aby uniemożliwić królowi opuszczenie zamku, ustawia w progu trumnę ze zwłokami. Nie zważając na świętość ciała zmar-

łego, traktuje go jako środek i pomoc w wykonaniu zemsty. Oczywiście, nie można powiedzieć, że Wojewoda nie cierpi po stracie dziecka. Kochał Zbigniewa i rozpacza po jego śmierci. Ale oryginalność tej sytuacji polega na tym, że zazdrość, wściekłość i chęć zemsty przesłaniają mu ojcowski ból, który schodzi na dalszy plan. Motywacje zemsty są tu zjawiskiem o wiele bardziej złożonym. Wojewoda mści się przede wszystkim nie za śmierć syna, ale za naruszenie jego „terytorium”. Samotny zamek na stepie stanowi wewnętrzną przestrzeń, w której niepodzielnie panuje Wojewoda. Zdrada Amelii i klęska Zbigniewa w pojedynku to wtargnięcie w jego przestrzeń życiową. Aby przywrócić porządek, musi ukarać winnego – Mazepę³⁵.

Po tym, jak paż informuje Wojewodę o prawdziwym przebiegu wydarzeń (o miłości Amelii i Zbigniewa i o samobójstwie syna), a także po ukaraniu go, ojciec mówi do trumny:

Powiedz, że to nieprawda... każ się deskom spaczyć!
Wstań! Otwórz ty się, trumno! ja gotów przebaczyć,
Jak mi do nóg upadniesz – Łzy gotowe pociec...
O! trumno! ja ci gotów przebaczyć – ja ojciec,
Jeżeli z ciebie wyjdą łzy nad moją nędzą.

(w. 207-211)

Słowa te potwierdzają szczerą ojcowską miłość. Wojewoda jest gotów wszystko przebaczyć Zbigniewowi. Lecz wypowiada to dopiero po śmierci Amelii i po pojmaniu przez żołnierzy Mazepę. Zatem: po zaspokojeniu swej szlacheckiej pychy i dumy dopuszcza do głosu uczucia.

Motyw ojca postawionego wobec śmierci dziecka pełni w *Mazepie* istotną funkcję, ponieważ Słowacki uczynił sam zgon syna zapowiedzią punktu kulminacyjnego (którym jest wyjawienie prawdy przez Mazepę) lub też pierwszym klimaksem, bo od tego momentu aż do zemsty na Mazepie napięcie w tragedii pozostaje na jednym poziomie. Dalej następuje śmierć Wojewody i rozwiązanie akcji. Warto zauważyć, że dziecko – Zbigniew – jest tu dorosłym człowiekiem, a więc nacisk położony zostaje nie na jego młody wiek, ale na relację dziecko-rodzic³⁶.

Z tego okresu pochodzi inny dramat, w którym analizowany obraz odgrywa zasadniczą rolę – *Lilla Weneda* (1840). Jak pisze Wacław Borowy, jest to „przede wszystkim sceniczna baśń o dobrym dziecku, dziecku nie znającym granic w poświęceniu dla ojca (...)”³⁷. Lilla poświęca się dla ojca i narodu wenedyjskiego tak dalece, jak tylko można – w imię tych wartości ponosi śmierć. Jednakże sprawa relacji ojciec-córka jest tutaj o wiele bardziej skomplikowana. Głównie dlatego, że dziewczyna ratuje Derwida od śmierci, a przez własne poświęcenie uwalnia go z więzienia. Szczególnie ważna jest ostatnia próba, w której król Wenedów zostaje skazany na śmierć głodową. Lilla znalazła na to sposób i nakarmiła go liliami ze swojego wianka. Zdziwionej Gwinonie mówi:

³⁵ Zob. też: G. Ritz, dz. cyt., s. 104.

³⁶ Podobna sytuacja ma miejsce w *Anhellim, Arabie, Lambrze, Lili Wenedzie, Ojcu zadżumionych, Poemach Piasta Dantyszka i Samuela Zborowskim*.

³⁷ W. Borowy, *Uwagi o „Lilli Wenedzie”*, w: tegoż, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1983, t. 1, s. 242. Dodać trzeba, że oczywistym kontekstem jest tu *Król Lear* Szekspira z postacią Kordelii.

Królowo! ojca mego nakarmiłam.
 Mój ojciec do mnie należy, królowo! (...)
 ty nie wiedziałaś, że ten wieniec biały,
 Zdziecinniałemu, będzie piersią matki,
 Że on go będzie ssał, śmiał się, i płakał,
 Podnosząc puste powieki do nieba (...)

(DW, t. 4, s. 202, w. 189-201)

Ma tu miejsce odwrócenie ról. Córka daje życie ojcu, karmi go jak matka swoje dziecko. Staje się więc poniekąd jego matką³⁸. Dochodzi do tego wybór, jakiego musi dokonać Derwid – między Lillą a harfą³⁹. Te dwie sprawy potęgują późniejsze cierpienia ojca, który będzie miał wyrzuty sumienia, że Lilla poświęciła się dla niego, „ofiarowała mu życie”, a on i tak wybrał harfę. W scenie V aktu V Ślaz przynosi skrzynię, w której miała znajdować się harfa. Zaznaczyć trzeba, że jest to obraz bardzo podniosły, patetyczny już w warstwie wyglądu. W didaskaliach czytamy:

Monument z druidycznych kamieni w lesie. Derwid na tronie kamiennym, wokół dwunastu harfiarzy na dwunastu siedzą kamieniach, przy każdym harfa złota i pochodnia w ziemię zaknięta. Róża Weneda stoi za ojcem, na tronie... Dąb Derwidowy na prawo. (akt V, sc. V)

Ponadto, w tle toczy się bitwa, co potęguje napięcie. Wszyscy oczekują harfy, która ma przyczynić się do zwycięstwa. Gdy skrzynia znajduje się wśród nich, Derwid jest tak poruszony sprawą narodu, że nie przeczuwa żadnego niebezpieczeństwa. Nie myśli nawet o swej córce. Skrzynia zostaje otwarta i wszystkim ukazuje się – zamiast harfy – uduszona przez Gwinonę Lilla Weneda. Jednakże ślepy Derwid, nie mogąc ujrzeć tego, co się stało, kładzie ręce na twarzy córki i mówi po chwili:

Cóż to!... rzeczjakaś zimna... to nie struny...
 Ja pod palcami mymi czuję trupa...
 Co to jest?... o! to nie harfa... to ciało
 Mojej umarłej córki...

(w. 177-180)

Ponieważ Derwid jest niewidomy, przerażająca prawda objawia mu się stopniowo. Pewny tego, że znajdzie harfę, dotyka „zawartości skrzyni”. Następnie odkrywa, że to zwłoki. Na końcu zaś uświadamia sobie, że trzyma ręce na zmarłej córce. Sytuacja taka wzmacnia napięcie. Z jednej strony król Wenedów wie, że brak harfy oznacza przegraną, ale z drugiej – w obliczu śmierci dziecka – to się dla niego nie liczy. Płacząc, woła:

O! o! gołąbek mój martwy! o! martwy!
 O! Już na wieki martwy.

³⁸ Zob. S. Zabierowski, *Krąg archetypów w „Lilli Wenedzie”*, „Prace Historycznoliterackie Uniwersytetu Śląskiego” I, nr 3, Katowice 1969, s. 67-87 (zwł. s. 76-77).

³⁹ Zob. M. Filek, *Wybór tragiczny Derwida*, „Prace Historycznoliterackie UJ”, z. 35, Kraków 1976, s. 89-97. Autorka trafnie zauważa: „Tragiczne utożsamienie harfy z córką i uznanie jej za córkę bardziej kochaną, bo wybraną, poprzedzone zostało niejako przygotowaniem – antropomorfizacją harfy” (s. 94).

I dalej:

Umarła moja, najmilsza umarła!
Moja jedyna!

(w. 190-191 iw. 199-200)

W pełni zdaje sobie sprawę z tragedii. Zastosowany tu epizeuksis wyrazu *martwy* uwydatnia akt rozpacz. Jedyne fakt, że Lilla umarła, wywołuje w nim emocje. Pieszczotliwie nazywa ją *gołąbkim*. Porównanie takie w funkcji diakopy ma istotną wymowę symboliczną, Słowianie uważali bowiem, że po śmierci dusza przybiera kształt gołębic⁴⁰. Derwid wie, że stracił córkę na wieki i zrobi wszystko, by być blisko niej:

O! nie odrywajcie,
Nie odrywajcie wy mnie od niej, proszę!
Nie odrywajcie.

(w. 186-188)

Połączenie anafory i anadiplozy w rodzaj geminacji w tym przypadku niewątpliwie kładzie nacisk na chęć bycia z córką. Bohater prosi, by go od niej nie odrywano, by mogli być razem. W obliczu późniejszego samobójstwa cierpiącego ojca ma to kluczowe znaczenie. Poza tym nazywa córkę „Moja jedyna” – mimo że ma jeszcze Rożę, Lelum i Polelum, koncentruje całą uwagę na zmarłej Lilli, tylko o niej myśli, tylko ją w tej chwili... widzi. Najciekawszą sprawą w analizowanej scenie jest kwestia wizualizacji – albo lepiej: wizyjności. Ślepy Derwid mówi:

Ja Ciebie widzę!
Dzieweczko moja, widzę! – o! ja znajdę
Twoje usteczka. (...)
Ja Ciebie widzę, córko! – twoja postać
Stoi mi w jamie, tu, powydzieranych
Oczu. – Ja ciebie widzę w grobie głowy.
O! gwiazdeczkami ukoronowana
W pachnącym cedrze, lampa pełna blasku –
Wychodzisz z rączkami otwartymi. – O! o!

(w. 184-197)

Starzec, którego na rozkaz Gwinony oślepieno, po śmierci Lilli ma wizję córki. Dopiero teraz widzi – sercem. To stary topos związany częściowo z postacią Tejrzejjasza, który, będąc ślepym, znał przyszłość. Tu zaś Derwid, którego oczy zamknięte są na teraźniejszość i rzeczywistość materialną, widzi wymiar duchowy, a w nim córkę ukoronowaną gwiazdami. To z kolei odsyła do symboliki chrześcijańskiej, gdzie Matka Boska po wniebowzięciu została ukoronowana gwiazdami. Ojciec uświęca niejako śmierć dziecka. Porównanie do Maryi Panny jest porównaniem najwyższym. Podobny zabieg semantyczny pojawił się już w *Beniowskim*. Charakterystyczne, że Derwid dopiero po śmierci Lilli docenił jej dobroć, zorientował się, jak wiele jej zawdzięcza. Zwiększa to, oczywiście, jego rozpacz i cierpie-

⁴⁰ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 140.

nie. Nawet tak posągowa, niewzruszona mścicielka narodu, jaką jest Roza, mówi: „Gdzie takie/ Tony żalosne, jak płacz tego ojca (...)?” (w. 218-219).

Następnie król Wenedów popełnia samobójstwo. Przebija się nożem ofiarnym. Jest to więc rodzaj ofiary złożonej narodowi, ale przede wszystkim – córce. Tylko po śmierci będzie mógł być blisko niej. I rzeczywiście – na stosie płoną zwłoki Derwida i Lilli.

Motyw ojca nad zwłokami dziecka pełni w *Lilli Wenedzie* funkcję punktu kulminacyjnego. Wątek Lilli i Derwida kończy się, natomiast w obliczu braku harfy Wenedzi przegrywają walkę, giną wszyscy prócz Rozy, która zostaje „zapłodniona” przez prochy zmarłych rycerzy. Specyfika takiego zastosowania obrazu cierpiącego ojca polega na większym skomplikowaniu całej sytuacji. Sama śmierć dziecka jest jedynie zakończeniem akcji. Wydarzenie to zostaje gruntownie przygotowane, przez co zwiększa się jego tragizm. W *Mindowem* – obiektem zainteresowań poetyckich staje się nie cierpiący ojciec, ale morderca; w *Mazepie* – rodzicielski ból schodzi na drugi plan, ustępując miejsca zemście; w *Lilli Wenedzie* – tytułowa bohaterka nie jest tylko córką Derwida, lecz wybawicielką, która uratowała go od śmierci.

Podobną komplikację wątku spotykamy w innym utworze z okresu florenckiego – w *Wacławie* (1832). Pojawia się tutaj dziwne, typowo romantyczne dziecko – Eolion, którego badacze wiązali z postacią Orcia i Pacholęcia⁴¹. To syn Wacława i Marii:

A przy nim [tj. Wacławie – M. S.] tylko jak anioł obrońca
 Maleńki, błądy i nierozkwitniony
 Był smutny synek jego pierwszej żony
 To jedne dziecko przy nim czuwa, tleje,
 Jako różyczka przy cedrze wędnieje.
 On duszę ojca, gdy w rozpacz upada,
 Szafirowymi oczkami spowiada;

(DW, t. 1, s. 299, w. 110-116)

Ponieważ chłopiec już zagrożony był śmiercią, ojciec nadał mu imię *powietrzne* (w. 128), „łatwiejsze wymówić aniołom” (w. 129). Gdy wszyscy opuścili Wacława – zdrając narodu, posądzonego o ojcobójstwo, oszukiwanego przez żonę – Greczynkę, pozostał mu Eolion. Staje się on powiernikiem ojca, jego przyjacielem, towarzyszem i opiekunem. Bohater kocha tylko jego, bo jest jedyną „pamiętką” po Marii – pierwszej i ukochanej żonie Wacława. Dlatego śmierć Eoliona będzie dla niego ogromnym ciosem, skaże go bowiem na samotność wśród wrogich mu ludzi. Żona, pragnąca śmierci męża, by móc być ze swoim kochankiem, truje Wacława. Przy konającym grafie:

(...) synek, róża złota,
 Gwiazdeczka ranna, także wędnie, gaśnie.

(w. 437-438)

Czytelnikowi zostają tu przedstawione dwa punkty widzenia: najpierw o śmierci Eoliona dowiaduje się od obiektywnego, trzecioosobowego narratora, a następnie – pod-

⁴¹ Zob. S. Zdziarski, *Eolion a Orcio*, w: tegoż, *Szkice literackie*, Lwów 1903, s. 253-259; T. Dąbrowski, *Rodowód Heliona*, „Pamiętnik Literacki” 1906, R. 5, s. 224-231; J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 199-201; M. Piwińska, *Dziecko*, w: tejże, *Złe wychowanie: fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981; A. Kubale, *Dziecko*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. A. Kowalczykowej, J. Bachórze, Wrocław 1991.

czas spowiedzi – poznaje uczucia Waława. Zatem początkowo może obserwować jedynie zewnętrzne reakcje na śmierć dziecka, a dopiero później – emocjonalny stosunek cierpiącego ojca do wydarzeń.

W wyżej zacytowanym fragmencie pojawia się podwójne, połączone porównanie dziecka – znane już – do więdnącej złotej róży oraz do gasnącej gwiazdy porannej. Stefania Skwarczyńska, analizując obraz ściętej głowy, zwraca uwagę, że róża i kolor złoty odgrywają znaczącą rolę w tworzeniu nastroju pełnego grozy⁴². A gwiazda poranna, dająca najmniejsze, najsłabsze światło, oznacza tu Eoliona – dziecko słabe, eteryczne, „noszące piętno śmierci”.

Otruty graf woła do swoich służących, którzy weszli i zobaczyli, obok ojca, nieżywego Eoliona. On sam:

(...) stoi martwy, twarz mu się nie mieni
 Tak w brylantowym powietrzu jesieni
 Stoją bezlistne drzewa w szronu szacie
 I zadumane jak po jakiej stracie (...)
 i postradawszy tę dziecinę drogą,
 już nie zapytał się o nią nikogo.

(w. 550-561)

Zdawałoby się, że nie reaguje na śmierć dziecka. Człowiek, którego życie było jednym wielkim cierpieniem – odrącony, zdradzony, oszukiwany – nie jest w stanie płakać. Ale to tylko pozory. Waław cierpi: „twarz mu się nie mieni”. Pojawia się charakterystyczne porównanie duszy człowieka do bezlistnego, oszronionego drzewa. Drzewo takie – mimo że żyje i na wiosnę znowu zakwitnie – sprawia wrażenie martwego. Jest szare, pokryte szronem i – co ważniejsze – bez liści. Liście świadczą o pewnego rodzaju „zdolnościach życiowych” drzewa, są czymś z niego zrodzonym. Eolion był dzieckiem Waława i to on był jego całym życiem. Teraz graf zdaje się martwy. Różnica między Waławem a drzewem, do którego jest porównywany, polega na tym, że bohater nie będzie miał swojej „wiosny. Nikt nie zastąpi mu zmarłego syna. Pozostaje mu beznamytnie czekać na śmierć. Dlatego nie dopytuje się o Eoliona. Wie, że niedługo trucizna zacznie działać i spotka się z synem w zaświatach. Podczas spowiedzi, tuż przed zgonem, Waław wyznaje księdzu, jak bardzo kochał syna.

To, co ja dotąd w moim sercu mieszczę,
 To go zabiło – a ja cierpię jeszcze!
 I jeszcze kocham i widzę to jawniej
 W sercu, przed śmiercią, że kocham jak dawniej.

(w. 865-868)

Graf obwinia siebie za śmierć dziecka. Zaraził go bowiem (jak twierdzi Marta Piwińska) chorobą wieku⁴³. Powtarza, że nadal go kocha tak bardzo, jak dawniej. I właśnie z tym uczuciem chce iść do grobu – z miłością ojcowską.

⁴² S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 28.

⁴³ M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, seria 2, Wrocław 1974, s. 50.

Oczywiście, nie można rozpatrywać śmierci Eoliona jako punktu kulminacyjnego w poemacie. Jednakże wydarzenie to jest niezwykle ważne, ponieważ poprzedza zgon Wacława – właściwy klimaks. Dziecko czuło, że za niedługo ojciec umrze i nie jest już mu potrzebne. Dlatego odeszło. Przeczuło, że za chwilę spotka się z ukochanym rodzicem w zaświatach – tam, gdzie przebywa od lat matka.

Z postacią Eoliona wiąże się jeszcze jeden utwór Słowackiego – *Samuel Zborowski* (1845). Nie jest to ten sam Eolion – mimo że nosi takie samo *powietrzne* imię – obaj mają jednak bardzo dużo cech wspólnych. On także jest dzieckiem, które ma prorocze sny, widzi, „wie więcej”. W akcie II Eolion i Dziewczyna w górach wpadają w przepaść i giną. Książę Polonius – ojciec Eoliona – lamentuje nad przepaścią:

Niechże mię teraz w grobowcu położą,
 Niech stare kości moje tam próchnieją!
 Ciemne mię bramy piekielne nie trwożą.
 Tu się rozstałem z jedyną nadzieją,
 Tu... w tej przepaści... dziecko mi jedyne
 Leży... niechże ja z moim dzieckiem ginę...

Nie mówcie mijuż – o mękach narodu.
 Cóż naród... dla mnie... bezdzietnego... człeka?
 Serce się moje nagle stało z lodu,
 I myśl od ludzi jak zbójca ucieka,
 I brata w żadnym człowieku nie widzi,
 I zamiast kochać ludzi – nienawidzi.
 (...)
 Bo dziś... wymarłem cały – w moim synie...
 Nie bierzcie mię stąd – ale na tych skałach
 Pozwólcie zostać (...). I mówcie... kto spyta,
 Że stary książę trup...⁴⁴

Nie ma tutaj niemal żadnego obrazowania. Na pierwszy plan wysuwają się uczucia cierpiącego ojca. Wraz z synem odeszła z jego serca miłość, pozostała nienawiść do świata i ludzi. Nie zależy mu już ani na życiu doczesnym, ani – co interesujące – na życiu wiecznym. Przestał też zajmować się sprawami narodu. W obliczu śmierci Eoliona dobro państwa się dla niego nie liczy. Sam mówi, że jest już trupem, bo „wymarł cały” w chwili zgonu dziecka. To bardzo przejmujący monolog. Miłość rodzicielska i ból po stracie syna – jedynie te uczucia absorbują Księcia.

Samuel Zborowski to drugi – obok *Snu srebrnego Salomei* – przykład, że motyw ojca rozpaczającego nad zwłokami dziecka interesował Słowackiego nadal, mimo znaczącej zmiany światopoglądu. Nie można powiedzieć, by pełnił on tutaj zasadniczą rolę – nie stanowi punktu kulminacyjnego. Ważne jest to, że w ogóle się pojawia. Choć nie otrzymuje w ostatnim dramacie poety tej rozbudowanej obrazowości, co w *Śnie...*, to uruchomiona z tej okazji retoryka emocji sprawia, że jest to wątek uderzający.

⁴⁴ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1987, t. 6, s. 236.

... jako oś konstrukcji

Motyw ojca cierpiącego nad zwłokami dzieci może pełnić także funkcję strukturalną, czyli: może organizować cały tekst. Stanowi on wówczas pewien „punkt wyjścia” akcji i pojawia się na każdym etapie fabuły. Przechodzi wtedy w temat utworu – jak na przykład w *Ojcu zadżumionych*. Interesująca sytuacja pojawia się w utworze *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle* (1839), gdzie rozpacz Dantyszka, spowodowana śmiercią synów, jest impulsem do działania, a pożegnania z dziećmi (gdzie pozbywa się kolejnych głów) powtarzają się aż do końca utworu. Co innego jest wszakże tematem dzieła. Podróż Dantyszka po piekle to wędrówka szlachcica – Polaka po polskim piekle. Sprawa narodowa wysuwa się na pierwszy plan. Natomiast można powiedzieć, że motyw bólu ojcowskiego głównie organizuje tekst, jest osią konstrukcji.

O wydarzeniach opowiada Dantyszek, a zatem – dzięki subiektywnej narracji pierwszoosobowej – czytelnik poznaje świat poematu przez pryzmat uczuć i myśli bohatera. Dantyszek to typowy, ubogi szlachcic polski, którego „osobowość ukształtowana została pod wpływem karczmy, bakałarza i księdza plebana, a więc zabobonu, powierzchniowej erudycji i bezkrytycznej religijności”⁴⁵. O pobycie na księżycu mówi z perspektywy czasu. Dystans ten łagodzi ból ojcowski. Co więcej, przed piekielną podróżą Dantyszek wiedział o śmierci swych synów, czyli: sytuacja, gdy zobaczy ich głowy w kotle, reprezentuje wtórną reakcję ojcowską w obliczu zgonu dzieci. Pominięty zostaje element zaskoczenia, który odgrywał znaczącą rolę na przykład w *Śnie srebrnym Salomei*. Dantyszek opowiada dopiero po pewnym czasie o tym, jak ujrzał martwych synów (a raczej ich głowy) i jak zareagował, mimo że wcześniej wiedział o ich śmierci.

Szlachcic kilkakrotnie powtarza liczbę zmarłych potomków (na przykład „Pięcioro mam dzieci w mogile”⁴⁶). Natomiast szósty syn jest zdrajcą i ojciec się go wyrzekł. Ponieważ podobnie sprawę postrzega bohater, można przyjąć, że umierają wszystkie dzieci Dantyszka. Wędrując przez księżyc *złocisty i szary*⁴⁷, spotyka trzy wiedźmy: Głód, Dżumę i Wojnę, gotujące w kotle głowy. Okazuje się, że są to głowy synów Dantyszka:

Struchlałem! Syna mojego główinka!
 Błada i krwawa, oczki otworzone
 Usteczka jeszcze jak róże czerwone,
 Twarz, oczki mego najmłodszego synka!
 Patrzy się na mnie żółciutki jak woski,
 I tak trzymałem go za złote włoski,
 I nie wiedziałem: wycić? płakać czy szczeleć?⁴⁸

⁴⁵ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 39. Autor dodaje, że Dantyszek jest naiwny i nieporadny, skłonny do intymnych zwierzeń i rozczuleń, ma naturę otwartą, skorą do bitki, nagłego gniewu i nagłego przebaczenia – „naturę sangwiniczno – melancholijną”. Jest uosobieniem narodowych wad. Interesującą charakterystykę bohatera przedstawił też ostatnio Piotr Żbikowski. [Zob. P. Żbikowski, *Juliusz Słowacki wobec Sarmatów i sarmatyzmu*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 251-274 (zwł. s. 263).]

⁴⁶ J. Słowacki, *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 1987, t. 1, s. 259.

⁴⁷ Tamże, s. 265.

⁴⁸ Tamże, s. 266.

Ten drobniawy, niemal naturalistyczny opis głowy opiera się na grze kontrastów kolorystycznych. Głowa jest – tradycyjnie już w utworach poety – blada, ale ma odcień żółty, przez co tworzy wrażenie wosku. Z barwą tą Słowacki skontrastował plamy krwi i czerwone usta. Przez zabieg taki spotęgowany zostaje nastrój grozy, a także podkreślona cała ohyda sytuacji. Zmarli mają bowiem usta sine, zaś wyschnięta krew ciemniej, stając się bardziej czarna niż bordowa. A tutaj czerwień – na tle bladej twarzy – została wyeksponowana tak, jakby w tej głowie były jeszcze resztki życia (motyw „żywej głowy”). Gdy dodamy do tego otwarte oczy, które z jednej strony świadczą o nagłej i niespodziewanej śmierci (na przykład podczas walki), a z drugiej – o żywotności, powstaje obraz prawdziwie frenetyczny⁴⁹.

Do opisu części ciała Dantyszek używa form deminutywnych. *Synek, główka, usteczka, włoski* w odniesieniu do najmłodszego syna nie tyle wskazują na jego wiek – nie był on małym dzieckiem, zginął przecież broniąc ojczyzny – ile pokazują głęboko emocjonalny, troskliwy i przepełniony miłością stosunek ojca do tego właśnie potomka. Tym bardziej, że w przypadku pozostałych synów następuje tylko ich wymienienie, bez jakiegokolwiek konkretyzacji.

Pierwszą reakcją Dantyszka jest oniemiałe zdumienie. Powodem była już nie sama śmierć dzieci, lecz to, co je spotyka po zgonie – gotowanie ich głów. Ojciec zaczyna płakać, a później wyć. Ów dumny szlachcic Sarmata nie wytrzymuje napięcia, tak głośno, przejmująco rozpacza, że trzy wiedźmy też zaczynają płakać, nawet usprawiedliwiać się. A zatem ból ojca po stracie synów potrafi poruszyć nawet istoty nieczułe, przywykłe do widoku śmierci i ludzkiego cierpienia. W przytoczonym fragmencie uderza słowo *szczekać*. Bohater, którego cierpienie sięga zenitu („nie wiedziałem: wyć? płakać czy szczekać?”), jest u kresu wytrzymałości, o krok od szaleństwa, jakie niesie ze sobą zezwierżenie. Ojcowski ból jest tak wszechogarniający, że prowadzi do pomieszania rejestrów rzeczywistości.

Na koniec tej sceny Dantyszek wyciąga głowy z kotła, przywiązuje je do pasa⁵⁰ i postanawia pójść do Boga, by żądać sprawiedliwości i ukarania winnego. Podczas wędrówki napotykanne istoty schodzą mu z drogi przerażone. Szlachcic jednak tłumaczy:

Przecież, zem nie był zbój, to łatwo dociec,
Na czole miałem napisane: ojciec;
W oczach łzy były, co wszystko tłumaczą.⁵¹

Dantyszek sam przypisuje się do określonej kategorii ludzi. Fakt, że jest Polakiem, szlachcicem schodzi na drugi plan. Najważniejsze, że jest ojcem: to jego „hasło rozpoznawcze”. Łzy cierpiącego rodzica mogą teraz wszystko usprawiedliwić, nawet brak pokory względem Boga⁵². Znalezienie głów synowskich i przywiązanie ich do pasa – to najważ-

⁴⁹ Na marginesie warto dodać, że ów kolorystyczny kontrast: czerwonego i bladego, sinego lub żółtawego dominuje w całym poemacie.

⁵⁰ W. Folkierski wyprowadza ten motyw z *Hana Islandzkiego* Wiktora Hugo, gdzie „potwór w ludzkim ciele ma (...) jedno głębokie, tragiczne uczucie: miłość do syna. Tego syna mu zabili. Wobec czego, na samym początku powieści, w trupiarni ucina mu głowę, przywiązuje ją sobie do pasa i następnie wszystkie okrucieństwa popełnia z myślą o zemście za śmierć syna, którego czaszka, jak memento nigdy go nie opuszcza (...)” (W. Folkierski, dz. cyt., s. 94).

⁵¹ J. Słowacki, *Poema Piasta Dantyszka...*, dz. cyt., s. 268.

⁵² J. Maciejewski słusznie zauważa, że źródłem motywu wypisania na czole słowa „ojciec” była scena z *Czyszcą* Dantego, gdzie bohater zostaje naznaczony siedmioma literami P (od łac. *peccatum*). (Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 46-48.)

niejsza scena poematu, stanowiąca punkt wyjścia fabuły i impuls do działania bohatera. Celem podróży Dantyszek nie osiągnął, bo w czasie wędrówki pozbywał się kolejnych głów, broniąc się przed piekielnymi niebezpieczeństwami: jedną rzucił w dziewczęta przy fontannie młodości, drugą – przeciw wężom, trzecią celował w tiarę papieża, czwartą pokonał pojedyńkowicza, a piątą dorzucił do kopca trupów, aby przygnieść tyrana. A zatem przez cały utwór, aż do ostatniej chwili, przewija się motyw zmarłych dzieci i cierpiącego ojca. Pełni on, co prawda, funkcję drugorzędną, poboczną, jeśli chodzi o treść i zawartość ideową poematu, natomiast niewątpliwie organizuje strukturalnie cały tekst. Obraz bohatera nad trupami synów rozpoczyna właściwą część dzieła, a następnie wyznacza przebieg i tempo akcji. Stanowi więc jej oś konstrukcji.

... jako temat

Najpełniejsze, najbardziej rozbudowane przedstawienie obrazu ojca nad zwłokami dzieci pojawia się w *Ojcu zadżumionych* w *El-Arish* (1838). Analizowany motyw rozrasta się tutaj do wymiarów tematu utworu. Pozornie monotony temat – Araba, który jest kolejno świadkiem śmierci swoich siedmiorga dzieci i żony – znalazł u Słowackiego mistrzowskie opracowanie; utwór jest studium ludzkiego cierpienia⁵³.

Fabuła jest stosunkowo prosta: wędrujący wraz z rodziną (żoną, trzema synami, trzema córkami i jednym małym dzieckiem) zamożny Arab z Libanu przychodzi odbyć czterdzieści dni kwarantanny, podczas której po kolei umierają jego dzieci i żona; on sam, postu dwudziestu dniach, wyjeżdża zdrowy. Całą historię opowiada Arab, a zatem wydarzenia wyłaniają się z pierwszoosobowej, całkowicie zsubiektywizowanej narracji. Czytelnik poznaje akcję przez pryzmat ojcowskiego bólu. Jest to o tyle ważne, o ile – jak słusznie zauważa Kleiner – to „ból męski”⁵⁴. Cierpiącego ojca cechuje tu oszczędność słów, brak wy-lewności i tkliwości. Mówi o faktach, a nie o swoich uczuciach. Natomiast o rozmiarach przeżywanego cierpienia można wnioskować po tym, jak mówi. Wszystko rozpoczyna się sielankowym obrazkiem rodzinnego szczęścia. Ale szczęścia widzianego z perspektywy czasu i łez. Arab opowiada o codziennych czynnościach:

Córki po wodę chodziły ze dzbankiem,
Synowie (...) ogień rozkładali,
Żona z syneczkiem przy piersiach, warzyła.

(D W, t. I, s. 273, w. 11-13)

Wówczas przysłał zaraza. Mistrzostwo Słowackiego polega tu na indywidualnym i zróżnicowanym przedstawieniu każdej śmierci. Każdy zgon jest inny i traktowany inaczej. Jako pierwszy umiera najstarszy syn, który przed zgonem łączywie pije wodę z dzbanka. Następnie w nocy, w łóżku, razem umierają dwie córki – Hafne i Amina. Jako czwarty ginie w ojcowskich objęciach ukochany syn, wyniesiony na pustynię, do wielbłądów. Kolejno odchodzą najmniej kochany i opłakiwany trzeci syn, a po nim Hatfe, której nieuważni strażnicy rozdarli hakiem piers. Później umiera ostatnie, najmłodsze dziecko. Na koniec odchodzi żona Araba, która odkopała synka, by się z nim jeszcze raz pożegnać.

⁵³ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 174-187, oraz J. Maciejewski, dz. cyt., s. 74-91.

⁵⁴ J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 181.

Opis ojcowskiego bólu jest więc tu stopniowo, konsekwentnie rozciągnięty na cały utwór. Ważne jest, jak bohater reaguje na kolejne sytuacje, jak się zachowuje w obliczu takiej tragedii. Początkowo – przy zgonie pierwszego syna – próbuje zachować rozsądek: gdy siostry chciały ucałować martwego, on wyraźnie im zakazuje, a następnie przekazuje trupa straży. Nie znaczy to, oczywiście, że nie cierpi. Wręcz przeciwnie, śmierć ta była dla niego ciosem, ale w trosce o pozostałe dzieci przezwycięża cierpienie. Po zgonie Hatfe i Aminy ból ojca wzrasta, jednak nadal pozostaje wierny Allahowi i ufny w jego wyroki. Mówi:

Bo nie wierzyłem, żeby wzięwszy troje
Bóg mi chciał zabrać wszystkie dzieci moje.

(w. 93-94)

Najmłodszy syn umiera w ojcowskich ramionach. W tym momencie Arab zaczyna od-czuwać bezradność. Ojciec, który z zasady powinien bronić dzieci przed niebezpieczeństwem, czuje, że nie może nic zrobić. Pojawia się rezygnacja, wynikająca niejako z przyzwyczajenia do śmierci potomków. („Boleść już była jako chleb powszedni” – w. 137). W jego sercu zaczyna dominować strach o inne dzieci. Staje się to pewną obsesją, w nocy śni mu się dwie córki, które przychodzą zabrać trzecią. Poczucie bezsilności pogłębia się, gdy umiera Hafie, prosząc bezradnego ojca o pomoc. Emocje Araba doprowadzone są do granic wytrzymałości. Ujawniają się one zwłaszcza, gdy strażnicy rozdierają pierś córki hakiem i ojciec przeklina ich: „bogdajby jak ja nie umarli” (w. 215). Bohater zdał sobie sprawę z faktu, że „został skazany na życie”. Jego pragnieniem jest śmierć, która umożliwiłaby mu spotkanie ze zmarłymi dziećmi. W przekleństwo to wpisany został głęboki dramatyzm i ojcowski ból.

Jednakże – mimo tragedii – jego stosunek do Boga nie zmienia się:

O! bądźże mi ty pochwalony. Allah!
Szumem pożaru, co miasta zapala,
Trzęsieniem ziemi, co grody wywraca,
Zarazą która dzieci mi wytrąca
I bierze syny z łona rodzicielki.
O! Allah! Akbar! jesteś wielki!

(w. 241-246)

Nawroczyński uważa tę straszną modlitwę za punkt kulminacyjny utworu⁵⁵. Arab nadal chwali Allacha, utożsamiając go z niezmierną siłą natury, ale – co interesujące – siłą niszczącą. Dzieła Boga przejawiają się w pożarach i trzęsieniach ziemi, które potrafią zgładzić całe miasta, a także w zarazie, która odbiera rodzicom dzieci. Pojawia się więc tutaj zestawienie największych kataklizmów, mogących spotkać człowieka. Cierpiący ojciec postrzega dżumę, która zabiła jego dzieci, w kategoriach nieszczęścia, porównywalnego w skutkach z zagładą wielkich grodów. Z modlitwy tej, podobnie jak z wcześniejszego przekleństwa, bije głęboka rozpacz, choć nieujawniona wprost⁵⁶. Przeżyte cierpienia zmie-

⁵⁵ B. Nawroczyński, dz. cyt., s. 50.

⁵⁶ Matuszewski w artykule *Wzniosłość u Słowackiego*, analizując powyższą modlitwę, stwierdza: „W ustach ojca, któremu Bóg zabił wszystkie dzieci, ponury ten hymn brzmi nieomal jak ironia i tylko świadomość tego, że śpiewa go człowiek wierzący głęboko, muzułmanin – fatalista każe nam brać słowa na serio. Wsłuchujemy się

niły także fizycznie Araba: zgarbił się i posiwiął. Po śmierci ostatniego dziecka i żony stwierdza:

Stałem się jako dziecienniali – starzy –
 W pamięci mojej, żadnej żywej twarzy,
 Tylko te sine i okropne lica,
 Które mi wzięła zarazy martwica.
 I w dzień błękitny i w noc każdą ciemną,
 Oni tu byli w tym namiocie ze mną;
 Gadałem z nimi, zmyślałem rozmowy,
 W których rozmawiał ze mną tłum grobowy;

(w. 379-386)

Ojciec jest tak rozgoryczony bólem i tym, co go spotkało, że nie pamięta dobrych chwil spędzonych z żywymi dziećmi, tylko te złe, gdy bezradnie patrzył na ich śmierć, nie mogąc im pomóc. Widzi jedynie martwe, sine twarze zmarłych, a nie żywych dzieci. Jego pamięć jest pokazana jako niesamowita przestrzeń, zaludniona tłumem grobowym. Zdaje mu się, że czuje obecność swoich bliskich, rozmawia z nimi. Nie potrafi żyć bez nich. Na koniec mówi:

I przechodziły mi dnie i tygodnie,
 Bez żadnych bólów, pamiętek, omamień.
 Stałem się twardy i zimny jak kamień.

(w. 394-396)

Cierpienie wyniszczyło bohatera zupełnie, do tego stopnia, że nie jest zdolny do jakichkolwiek uczuć. Stał się „umarły dla świata”. Poczucie osamotnienia potęguje dodatkowo widok ośmiu wielbłądów, na których przyjechał do miejsca kwarantanny, a których teraz nie ma kto dosiąść. Już na początku opowieści pojawia się pytanie: jak człowiek może dalej żyć po takiej tragedii? Przez personifikację przyrody w ogrodzie domowym uzyskał Słowacki znakomity efekt poczucia winy i równocześnie bezradności Araba:

Wracam na Liban, do mojego domu –
 W dziedzińcu moim pomarańcza dzika
 Zapyta: Starcze! Gdzie są twoje dziatki? –
 W dziedzińcu moim córek moich kwiatki
 Spytają: Starcze! gdzie są twoje córki?
 Naprzód błękitne na Libanie chmurki
 Pytać mię będą o synów, o żonę, (...)
 i wszystkie będą pytały mnie echa,
 i wszyscy ludzie, czy wracam ze zdrowiem,
 Pytać się będą. – Cóż ja im odpowiem?!

(w. 23-24)

z uwagą – i uderza nas wielkość rezygnacji”. (I Matuszewski, *Wzniosłość u Słowackiego*, w: tegoż, dz. cyt., s. 357.)

Wszystko w domu będzie mu przypominało zmarłe dzieci i żonę, „dopytywało się” o rodzinę. Przez ostatnie pytanie retoryczne przemawiają pośrednio cierpienie, rozpacz, ale też żal bohatera do samego siebie, że nie potrafił uchronić bliskich przed śmiercią. Jedyne, co pozostało Arabowi, to Bóg („I nie zostało mi nic – oprócz Boga” – w. 429). Mimo tak ogromnego nieszczęścia, pozostał wierny Bogu. Tylko ta niezachwiana wiara trzyma go przy życiu, pozwala mu znieść to wszystko.

Słowacki znakomicie kreśli rys psychologiczny cierpiącego ojca, pokazuje stadia i niuansy jego uczuć: od strachu, bezradności, przez rezygnację i poczucie osamotnienia, aż do wyrzutów sumienia. Wraz z ewolucją emocji zmienia się sposób postrzegania przyrody. Jest to o tyle ważne, o ile – jak wyżej zaznaczono – Arab nie mówi wiele o swoich uczuciach, a sposób odbioru oraz interpretacji natury ilustruje jego stan emocjonalny bohatera. Po śmierci najstarszego syna, Hafne i Aminy, mówi:

A mnie się zdało wtenczas, nie wiem czemu,
 Że słońce, słońcu nierówne złotemu;
 I już nie takie, jakie było wczora,
 Ale podobne do Słońca upiora.

(w. 77-80)

A po zgonie Hatfe:

A ta pustynia – nie masz dzieci w grobie! –
 Ona inaczej wydaje się tobie,
 Może złocista, jasna i weselna?
 Lecz dla mnie jest to równina piekielna! (...)
 A tam na wzgórzu kędy morze bije,
 Dla ciebie szumi morze – dla mnie wyje;
 A kiedy z wichrem na brzegi nie skacze,
 Dla ciebie szemrze tylko – dla mnie płacze.

(w. 225-234)

Arab podkreśla swoje skrajnie subiektywne postrzeganie przyrody. Wie, że w rzeczywistości wygląd słońca, nieba, morza, pustyni nie uległ zmianie i nadal te zjawiska są piękne. Ale dla niego jako rodzica, który stracił dzieci, a sam przeżył – wszystko staje się złowrogie i przygnębiające. Na przykładzie personifikacji morza, które albo wyje albo płacze, doskonale widać, jak zrozpaczony ojciec narzuca i przekłada swoje stany emocjonalne na przyrodę.

Arab zostaje sam. Jednakże cały czas są przy nim „niemi świadkowie” jego tragedii. Można by ich podzielić na dwie grupy: zwierzęta (wielbłądy i ptaki) oraz miejsca (namiot i pustynia). Uwagę zwraca przede wszystkim namiot, który jest niejako drugim, milczącym bohaterem utworu. Zaznacza się tu pewien dualizm w postrzeganiu namiotu i mówieniu o nim, widoczny choćby na przykładzie dwóch peryfraz: na początku tekstu (w. 19) – *plócienny dwór*, a na końcu (w. 345) – *plócienna nora*. Epitet pozostaje ten sam, zmienia się natomiast podstawa. Płótno jest tutaj ważne z dwóch powodów. Po pierwsze, odgradza wnętrze namiotu od świata, zapewniając bezpieczeństwo i schronienie. Po drugie, płótno na namiot uprzedły córki bohatera, stanowi więc rodzaj pamiątki po zmarłych dzieciach. Przed śmiercią pierwszego syna Arab porównuje namiot do dworu, czyli do bogatego, dużego, so-

lidnego domu, mogącego być powodem dumy i gwarantem bezpiecznego życia. Ale namiot nie spełnił tej funkcji, nie obronił rodziny Libańczyka przed zarazą. Dlatego, pochowawszy żonę, nazywa go *norą*, która – jako miejsce zamieszkania człowieka – jest określeniem pejoratywnym. *Nora* (o konotacji zwierzęcej lub barbarzyńskiej) jest uboga, zaniedbana, prymitywna i nie zapewnia człowiekowi bezpieczeństwa. Określenie takie wiąże się też z zmianą wyglądu namiotu po stu dwudziestu dniach kwarantanny:

Namiotu mego (...)
 Płótna na rosie poczerniały, zwiędły,
 I podarły się, i lekko napięte
 Były jak próchna z ludzkich trumien zdjęte.
 Zarazę było znać na tym namiocie.

(w. 249-253)

Namiot jest już zniszczony, podarty, szerniały, nie nadaje się na ludzkie mieszkanie. Poza tym zaczyna bardziej przypominać trumnę, rezerwar zarazy, aniżeli dom szczęśliwej rodziny. Ów dualizm w postrzeganiu namiotu ujawnia się jeszcze w innym miejscu: Arab rozbijał go wspólnie z dziećmi, zaś po odbytej kwarantannie musi sam *wyrywać koły i powrozy* (w. 408), a to dodatkowo pogłębia jego poczucie osamotnienia i przygnębienia. Zrozpaczony woła: *Sam jestem!* (w. 411), po czym zwraca się do słuchacza:

A może tobie posępnym szelestem
 Te płótna więcej boleści powiedzą?
 One widziały wszystko! Wszystko wiedzą!
 Czy nie są teraz jak męki obrazy?

(w. 412-415)

Starzec uświadamia sobie, że został zupełnie sam, a jedynym świadkiem całej tragedii był jego namiot. To on może powiedzieć więcej niż ktokolwiek inny⁵⁷.

Drugim miejscem-świadkiem jest pustynia. Arab żyje na pustyni, podziwia jej piękno. Po śmierci dzieci zaczyna ona potęgować samotność osieroconego ojca. Zdaje się pokazywać, że w ogromnym świecie pozostał zupełnie sam, nie ma nikogo. Zaznacza się tutaj kontrast „zaludnionego” *tlumem grobowym* namiotu i „pustego świata” poza nim. Libańczyk często wspomina także o wielbłądach, na których przybył do miejsca kwarantanny wraz z rodziną. To do nich wyniósł konającego najmłodszego syna, one zaś – wraz z rozpaczącym ojcem – ukłękły, by czuć przy umierającym. W momencie odjazdu to one – podobnie jak pustynia i składanie namiotu – wzmagają poczucie osamotnienia.

W całym tekście występuje stosunkowo niewielka liczba środków stylistycznych. Przez tę prostotę stylu wyeksponowany został emocjonalny ładunek utworu. „Ból nad wszystkie bóle” potęgują tu oszczędność słów i brak niepotrzebnych, pustych ozdobników. Oprócz wspomnianych już personifikacji i peryfraz pojawiają się jeszcze porównania – szczególnie florystyczne, nawiązujące do motywu przedwcześnie zerwanej lub uschniętej

⁵⁷ Na istotną rolę takich miejsc – świadków tragedii zwracał uwagę Wiktor Hugo w *Przedmowie do Cromwella*: „Miejsce, gdzie wydarzyła się dana katastrofa, staje się straszliwym i nieodłącznym świadkiem, a nieobecność takiej niemej postaci zubożyłaby w dramacie największe sceny (...)”. (W. Hugo, *Przedmowa do dramatu Cromwell*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, przeł. J. Parvi, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 320-321.)

rośliny. Gdy umiera najstarszy syn, Arab mówi: „Powalił się tu jak palma złamana” (w. 50), a o najmłodszym dziecku: „kwiatkiem nie chciało usychać” (w. 91). Aż dwa porównania tego rodzaju pojawiają się przy okazji opisu Hatfe – najmłodszej i najładniejszej córki. Arab porównuje ją do róży, a jej ręce do lilii. *Tertium comparationis* jest tu – wyrażona kodem kwiatowym – uroda, pełnia życia, niewinność. Ale – co ważne – w chwili śmierci ojciec porównuje usta Hatfe znowu do róży: „I miała wtenczas czerwone usteczka, / Jak młoda róża, kiedy się rozchyła” (w. 206-207). Młodość zostaje tu dodatkowo wyeksponowana przez epitet poprzedzający *różę*. Opis taki w kontekście umierania od zarazy, oraz przez kontrast młodości i urody ze śmiercią, podkreśla cały dramatyzm zdarzenia.

Warto zwrócić też uwagę na barwy, jakie pojawiają się w *Ojcu zadżumionych*. Jest ich w utworze wiele i najprościej podzielić je na dwie grupy: związane z ludźmi oraz związane z przyrodą. W opisach natury dominuje światło złote: *złoty księżyc*, *złote słońce*, *złocista pustynia*. Epitet *złoty* – prócz funkcji opisującej – pełni też funkcję wartościującą, którą traci po pierwszej tragedii, jaka spotkała ojca. Później bowiem operowanie kolorem ulega zmianie. Księżyc nie jest już złoty, ale bladzi (jak trup), a *słońce jako krew czerwone* (w. 125). Zatem wraz ze śmiercią kolejnych dzieci zmienia się wykorzystanie barw przez narratora. Od jasnych i złotych przechodzi do ciemnych, ponurych.

Podobnie jest przy opisach zmarłych ludzi. Kolory stają się wówczas matowe, ciemne, „brudne”. Tradycyjnie w ujęciu Słowackiego zmarli są bladzi. Ale tu bladeść schodzi na drugi plan, bo wyeksponowane zostały dwie inne barwy. Przede wszystkim trupy są *sine jak żelazo* (w. 67). Kolor żelazny wnosi dodatkowo metaliczny i rudawy odcień. Pojawia się także barwa żółta (matka *żółta* – w. 221) i jej śniady wariant (*śniade trupy* – w. 230). Kolory takie przy okazji opisów zmarłych występują tylko w *Ojcu zadżumionych*. W innych utworach ciała są blade. Wynika to z faktu, że w innych dziełach poety dzieci są zamordowane, a nie giną od zarazy. Przez kontrast żółtych, sinych ciał z czerwono-czarnym tłem uwydatniony zostaje fizyczny aspekt tragedii, jaka spotkała Araba. Ciała chorych dzieci zaczynają psuć się za życia. Na koniec ojciec podsumowuje:

Śmierć od zarazy? Ach! to śmierć okrutna!
Zaczynasz własnych dzieci nie poznawać (...)

(w. 421-422)

Na zakończenie trzeba wspomnieć o roli peryfrastycznych określeń zarazy. Oprócz popularnej nazwy dżumy jako *czarnej śmierci* (w. 299) trzykrotnie pojawia się określenie *anioł: pomoru* (w. 20), *morderca* (w. 131) i *śmierci* (w. 153). To z jednej strony peryfraza, ale też personifikacja zarazy⁵⁸. Motyw anioła został wykorzystany również przy określeńniach dzieci: *Dziecko, jak mały aniołek* (w. 37), Hatfe była *jak jaśni anieli obrońce* (w. 170), a po śmierci *piękna (...) jak anioł* (w. 210). Powstaje zatem rozdzwięk, ponieważ zarówno to, co bohatera w życiu spotkało najlepszego (dzieci), jak i to, co najgorsze (zaraza) kojarzy mu się z aniołem, czyli z istotą metafizyczną, niewyjaśnialną, boską. Z tego powodu nie próbuje pytać, dlaczego to właśnie w jego życiu wydarzyła się tragedia. Wie – jak biblijny Hiob – że wszystko pochodzi od Boga i sam Bóg może to człowiekowi zabrać.

Ojciec zadżumionych jest utworem, w którym motyw ojca cierpiącego z powodu śmierci dzieci znalazł najpełniejsze opracowanie. Przechodzi on w akcję, pozostając przy

⁵⁸ Zob. A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 13-14.

tym monumentalnym obrazem. Rozwija się bowiem i w czasie, i w przestrzeni. Każda śmierć została zindywidualizowana, uczucia Araba nie są wyrażone wprost, lecz ze sposobu, w jaki opowiada o zdarzeniach, przez zmianę postrzegania przyrody i dualizm kolorystyczny. Dlatego słuszne jest twierdzenie, że obraz cierpiącego ojca stał się tu nie tylko tematem, lecz także ideą, „symbolicznym (...) posągiem boleści”⁵⁹. Jak pisał Matuszewski: „*Ojciec zadżumionych* jest wspaniałym przykładem dzieła sztuki zbudowanego prawie wyłącznie nie na motywie piękna, lecz *wzniosłości*, nie na uczuciach harmonijnych, lecz intensywnych, ostrych”⁶⁰.

Ewolucja

Rodzic obserwujący śmierć dziecka to odwrócenie naturalnego porządku w przyrodzie. Ojciec, dający życie dzieciom, powinien umrzeć wcześniej i być opłakiwany przez potomków. Symbolicznie „ojciec” oznacza świadomość, porządek, ład, heroizm⁶¹. Kiedy jest świadkiem zgonu swych dzieci, czuje się bezradny i wie, że ład przestał istnieć, a zatem traci swe symboliczne znaczenia. Konwencja zostaje przełamana.

Może dlatego motyw ten tak bardzo fascynował Słowackiego. Psychicznych przyczyn obsesyjnego powracania do tego tematu mogłoby być wiele: może fakt, że poeta został wcześniej osierocony przez swojego ojca; może to, że był blisko związany z matką; a może w końcu to, że na emigracji był samotny i ów ból samotności chciał pokazać na przykładzie osieroconego przez dzieci ojca⁶². W świetle powyższych rozważań tego rodzaju dociekania nie wydają się istotne⁶³. Natomiast ważne jest, że obraz cierpiącego ojca pojawia się w tekstach Słowackiego na wszystkich płaszczyznach morfologicznych: począwszy od środka stylistycznego, przez wątek, epizod i punkt kulminacyjny, a skończywszy na temacie.

Na zakończenie warto przyrzeć się analizowanym wyżej utworom zachowując chronologię ich powstania. Wykorzystanie tego motywu w tekstach można podzielić na trzy etapy. Pierwszy to lata 1829–1837, w obrębie których znajdują się *Mindowe*, *Arab*, *Lambro*, *Balladyna* i *Anhelli*. W okresie tym Słowacki niejako „bada” obraz ojca nad zmarłymi dziećmi, wykorzystuje go jako trop, epizod, zdarzenie, czasem punkt kulminacyjny. Umieszczając motyw ów w różnych kontekstach, dopracowuje go pod względem obrazowym i treściowo-emocjonalnym. Pojawiają się także elementy, które będą towarzyszyć mu w pozostałych tekstach. Do tej grupy należą: róża, księżyc, oraz środki stylistyczne: porównania i deminutiva. Z kolei rzadko poeta zwraca tu uwagę na barwę.

Drugi etap zamyka się w latach 1838–1839 i obejmuje *Ojca zadżumionych*, *Wacława*, *Poema Piasta* *Dantyszka* i *Lilię Wenedę*. To szczytowe i maksymalne wyzyskanie oraz opracowanie „ojcowskiego motywu”, z apogeum w *Ojcu zadżumionych*. Pełni on w wyżej wymienionych tekstach istotną, kluczową rolę dla całej fabuły. Słowacki wzbogaca aspekt

⁵⁹ J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 187.

⁶⁰ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 358.

⁶¹ J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 284.

⁶² Marta Piwińska podaje ciekawą hipotezę: „Przeżyć ból ojca, który stracił wszystkie dzieci, mógł poeta, który swe utwory nazywał dziećmi i widział, że rzuca je w próżnię. Był jakiś łącznik między ojcem a nim samym”. (M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, dz. cyt., s. 112.)

⁶³ Odnajdujemy je u Gustawa Bychowskiego (*Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, 1930), oraz w rozprawie Stanisława Sieki *Osobowość Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych* (Warszawa 1970).

obrazowania – przede wszystkim od strony kolorystycznej. Oprócz białości i barwy siwej dominuje złoty, żółty, srebrny. Ze środków stylistycznych nadal występują porównania (najczęściej florystyczne), ale też wszelkie odmiany powtórzeń (diakope, geminacja i epizeuksis). Motyw ojca nad zwłokami dzieci zostaje tu rozwinięty zarówno w przestrzeni (tworząc rozbudowany obraz), jak i w czasie (przechodząc w akcję).

Po tym etapie spodziewać się można powolnej rezygnacji z tematu cierpiącego ojca. Jednakże w okresie mistycznym poeta nadaje mu dodatkowe znaczenie. Nie jest to już tylko symboliczne ujęcie bólu i samotności, śmierć dziecka zaczyna być interpretowana jako ofiara. Dzieje się tak w *Śnie srebrnym Salomei* i w *Pieśni XII Beniowskiego*. Występują tu również nowe elementy obrazowania: głowa (znana z *Dantyszka*) oraz zielono-ołowiany odcień białości. Ze środków stylistycznych zdecydowany prym wiodą deminutiva i – nadal – porównania. Dopiero *Samuel Zborowski* (1845) stanowi przykład wycofywania się z dawnych ujęć motywu śmierci dzieci. Obrazowanie schodzi tu na plan drugorzędny, a jego miejsce zajmuje ekspozycja uczuć.

Na przykładzie jednego motywu ujawnia się zatem pewien element metody twórczej Słowackiego: z literatury bądź sztuk plastycznych zapada mu w pamięć jakiś obraz, który następnie przetwarza, „sprawdza” w różnych kontekstach i płaszczyznach morfologicznych, by w końcu uczynić z niego myśl przewodnią utworu. W okresie genezyjskim obraz zyskuje nowe wartości treściowo-emocjonalne i ponownie zaczyna odgrywać znaczącą rolę w tekście.

Słowacki stworzył w swej twórczości galerię cierpiących ojców. Pojawia się tu tyran, król, prosty człowiek, szlachcic-Sarmata, wojewoda, graf, skazaniec i król-druid. Każdy z nich inaczej reaguje na zgon ukochanego dziecka. Niektórzy chcą zemsty, inni wycofują się z życia, stając się pustelnikami, a zdecydowana większość wybiera (jeśli może) śmierć.

Te trzy postawy to wyraz buntu przeciwko światu, w którym podstawowe prawa i reguły zostają odwrócone, w którym ojciec – gwarancja bezpiecznego życia dzieci – patrzy na ich śmierć; i w którym *chlebem powszednim* staje się „ból nad wszystkie bóle”.



J. Chmieliński, Juliusz Słowacki (rzeźba), powst. ok. 1908 roku

Jarosław Ławski
(Białystok)

KORDIAN. FORMA DOBRZE PRZEMYŚLANA

„[...] Słowacki chciał mieć *Kordiana* takim, jakim go zrobił.”

Józef Ujejski, *Juliusza Słowackiego „Kordian”*¹

Dramat żelaznej konstrukcji

Już nie tak wiele czasu upłynie do dnia, kiedy obchodzić będziemy dwusetną rocznicę wydania *Kordiana* Słowackiego w 1834 roku u A. Pinarda w Paryżu nakładem autora². Jeden z najsławniejszych dramatów romantycznych czytany był na wszystkie sposoby: przez postać głównego bohatera, realia historyczne, jako zapis dziejów „ducha”, tekst gnostycki i egzystencjalny, eksperyment estetyczny i niedokończona część „trylogii”. Burzliwe były sceniczne dzieje tekstu – zakończone minorową tonacją wniosku, że polski teatr po roku ’89 nie jest zainteresowany romantycznym paradygmatem³, którego, jak już AD 2015 wiemy, „koniec” trwał nie więcej niż kilka lat... do czasu, gdy historia powróciła w XXI wieku jako zarządca ludzkich losów.

Pięknie więc go badano, pięknie inscenizowano, rozbierano w szkole na sposoby pimkoidalne i ekstranowoczesne, ale... koniec końców rozszady w kanonie dzieł Słowackiego około 2009 roku przesłoniły tekst *Kordiana* innymi: *Balladyną*, *Lillą Wenedą*, *Poematami Piasta Dantyszka*, a nawet... *Samuelem Zborowskim* i *Zawiszą Czarnym*. Aż dziw bierze, że na początku wieku przygotowano gębę patriotycznej agitki tak hiperironicznemu dramatowi, jak *Kordian*, gdzie nawet słowa nie ma, które by nie było uwikłane w ironiczne wieloznaczności, migotania sensów, kolizje, odwrócenia semantyki. Dotyczy to także tytu-

¹ J. Ujejski, *Juliusza Słowackiego „Kordian”*, w: tegoż, *Romantycy*, wybór Z. Libera, wstęp Z. Szmydtowa, Z. Libera, Warszawa 1963, s. 78. Pierwodruk studium: *Sprawozdania Gimnazjum św. Jacka za r. 1908/09*, Kraków 1909, s. 1-63.

² [J. Słowacki], *Kordjan. Część pierwsza trilogii. Spisek koronacyjny*, Paryż. Nakładem Autora. W Księgarni Polskiej, quai Voltaire, N° 11, 1834. W drukarni A. Pinard, quai Voltaire 15. Stron 159. Wydanie pierwsze cytuję za stroną internetową Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona: ww.polona.pl (dostęp: 10.10.2014 r.). Wydanie to oznaczam skrótem KP, po którym podaję numer strony w pierwodruku z 1834 roku.

³ L. Kaczyńska, *Winkelried ożył? Teatralne odczytywanie „Kordiana” (1945–2000)*, Gdańsk 2006, s. 248: „Wiele wskazuje na to, że wielka tradycja narodowa, rozumiana jako patriotyczny i polityczny dyskurs, nie ma już racji bytu w teatrze, że do przeszłości odszedł traktowany mitycznie, szlachetny i wzniosły teatr z dawnych lat”. Zbyt pospieszna to ocena.

łu (*Kordian*) i finałowego słowa „Koniec”, bo to przecież ostatnia i pierwsza część „trylogii”⁴.

Chciałbym się przyjrzeć tylko jednej kwestii: dramatycznej architektonice sztuki. Jej budowie. Oczywiście, i ja wychodzę z założenia, że jest to „dramat romantyczny”, z założenia niejednorodny gatunkowo, a nawet rodzajowo; dramat, w którym tekstową konkretyzację znajdują zjawiska życia wewnętrznego (autora, bohatera, postaci, czytelnika), to jest: irracjonalizm, subiektywizm, indywidualizm, metafizyka, symbolizm. W sumie: wszystko to, co konstytuuje ważną w badaniach „romantyczną formę otwartą”. Przyjmuję też – nie mogąc streścić bodaj licznych interpretacji, których solidne opracowanie dałoby dwutomową monografię recepcji – iż jest to dramat otwierający już dojrzałą fazę romantyzmu: z inklinacjami do ironii, tragizmu, nawet mistyki, tekst kontestujący ironicznie zdobycze europejskiej i polskiej preromantyki i romantyki, co znajdziemy w jawnych i ledwie skrytych intertekstualnych grach z *Mnichem* Lewisa, *Faustem* Goethego, *Manfredem* Byrona, Szekspirem, *Dziadami* Mickiewiczowskimi, *Wacława dziejami* Garczyńskiego, twórczością i osobami Joachima Lelewela czy Juliana Ursyna Niemcewicza, wreszcie sentymentalizmem spod znaku Laury i Klary, Filonów i Halin, Alfreda de Vigny’ego i wieloma, wieloma innymi tropami – niektórych możemy się tylko domyślać⁵. Jak wiadomo, różne to i w stopniu, i w znaczeniu gry oraz nawiązania⁶.

A jak to jest z „budową” *Krodiana*? Małecki zganił ostro *Przygotowanie*, streścił I i II akt pokrótce, by pierwszy tom monografii zakończyć przedziwną figurą: pochwałą, ale jakże huczną, III aktu, którego jednak szczegółowego rozbioru odmówił:

„Działania jego, od tej chwili począwszy, zamyka w sobie akt trzeci. Rozbierać go szczegółowo nie będę. Wystarczy tylko nadmienić, że jeżeli gdzie, to właśnie w tych kilku scenach, które odtąd następują po sobie, okazał Słowacki tyle świetności i potęgi prawdziwego talentu dramatycznego, że tylko dziwić się można, że nie zajął w późniejszych swoich pracach odpowiedniego takim początkom miejsca w tym rodzaju poezji. Dramatyczne jego pisma później wydane ani siłą, ani przedmiotowością, ani wreszcie samą artystyczną dzielnością nie dorównywały już tym kilku mistrzowskim scenom, tworzącym dzieła tego akt trzeci. W ogóle jest to część utworu, którą pod względem arcyzmu zdaniem moim liczyć należy do najpiękniejszych rzeczy, jakie literatura zawdzięcza Słowackiemu”⁷.

Passus ów wydaje mi się metaforą badań nad *Kordianem*. To i tamto chwalimy, to i owo ganimy, ale w ogólności lubimy powtarzać banał, że co jednych cieszy, innych smuci, etc. Wspaniale wglębił się Juliusz Kleiner w umysł *Kordiana-Słowackiego*, czytając dramat jako na poły fantastyczną, a na poły prawdziwą autobiografię, polemiczną wobec

⁴ O potrzebie ironicznego czytania Słowackiego zob. J. Ławski, *O, ironio! Rzecz o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2012, nr 1/2 (2); A. Kowalczykowska, *Pies i gwiazdy*, w: tejeż, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, opr. i red. tomu A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.

⁵ Gdy chodzi o sentymentalny rys bohatera, podkreślał go już Antoni Małecki. Tegoż, *Juliusz Słowacki, jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, [pierwodruk: 1866], T. I, wyd. 3, Lwów 1901, s. 273: „W ogóle zdaje się, że było zamiarem Słowackiego okazać i jakąś sentymentalną miękkość w naturze swojego bohatera”. Wyróżnienie – Małeckiego.

⁶ Zob. na przykład: krytyczną recenzję monografii Kleinera pióra Bronisława Gabrynowicza. Wielekroć recenzent wytyka Kleinerowi zbyt dużą swobodę w ustanawianiu związków choćby *Pana Alfonsa*, „do romansów Sterne’a, Fieldinga i Jean Paula” (s. 270), lecz też surowo ocenia sąd Kleinera o *Kordianie*: „[...] również nie można być w zupełnej zgodzie z autorem w podkreśleniu za daleko idącym mistrzostwa niezrównanego i prawdy niesamowitej, z jaką Słowacki miał odsonić gorączkowy stan *Kordjana*, graniczący z psychozą” (s. 257). B. Gubrynowicz, *Monografia J. Kleinera o Słowackim*, w: tegoż, *Studia literackie*, z portretem Autora i wstępem Juljana Krzyżnowskiego, Warszawa 1935, s. 249-276. Pierwodruk – 1925.

⁷ A. Małecki, dz. cyt., s. 273.

losów bohatera Mickiewicza, ale chyba zapomniał był o jego formie, konstrukcji, układzie wewnętrznym. Owszem, za brak polotu zganiał *Przygotowanie* jako siermiężne poetycko⁸. Ważny dla mnie Tadeusz Grabowski odkrywczo potraktował *Kordiana* jako „poemat” – ujął go więc w naddaną kategorię gatunkowo-estetyczną, która miała łączyć liryzm i epickość z dramatycznym nerwem.

„Sam w sobie był dramat raczej poematem, którego akt trzeci ma dopiero charakter dramatyczny. Liryzm przeważa w dwóch pierwszych, liryzm ma tu jednak na usługi pędzel epika. Mimo to, poemat zdobył scenę, bo akt ostatni ma siłę, życie, ruch, wyrazistość, temperament nieznanymi pseudoklasykom i Korzeniowskiemu. Czujemy się oszołomieni potęgą dramatycznego temperamentu tych scen pamiętnych, które nie wiążą się luźnie, jak u Mickiewicza, ale spajają w obraz żywy i plastyczny nieskończenie. Czar tych scen kryje się tylko w działaniu, ale i w osobistości Kordyana, która jest odbiciem twórcy”⁹.

W 1909 roku badacz dostrzegł więc kwestię fundamentalną: wewnętrzną spójność tekstu! To prawda, że Grabowskiego bardziej jednak interesowała plastyka, rytmika wiersza i oryginalność utworu na tle sztuk Dumasa i Hugo¹⁰.

Ale jakże rzadko dostrzegano tak oczywistą kwestię: to, iż *Kordian* jest dramatem o żelaznej konstrukcji. Ileż atramentu wylano na dowodzenia, że kolejne tomy „trylogii” były lub nie mogły być planowane. A konstrukcja dramatu?

Mało o niej znajdziemy w popularnych i też w prestiżowych wydaniach XX-wiecznych. O *Kordianie* – tak, tu refleksja nawet w czasach teatralnej posuchy nie ustała – pisywano, że to dramat „monologicznej” samotności, gnostyckich instytucji, nihilistyczny i mistyczny tekst o bohaterze z krwi i ciała¹¹, to znów ironiczne antimisterium o otchłannie pustym horyzoncie aksjologii i antropologii¹², dramat „sądu” i tekst o „kompleksie Edypa”¹³. Bodaj najwięcej energii pochłonęły rekonstrukcje realiów historycznych (Jarosław Maciejewski, Marian Bizan i Paweł Hertz, Stanisław Makowski)¹⁴. Równie ważny okazał się wątek „walki z Adamem” (Manfred Kridl, Juliusz Kleiner, Józef Spytkowski)¹⁵, choć rzadko zdobywano się na tak trafne i jednoznaczne opinie, jak sąd autorki *Mowy i milczenia*: „Ironia jest w *Kordianie* kategorią określającą sposób kreacji świata poetyckiego dramatu: przenika do najgłębszych pokładów utworu, pojawia się w nim w wielu różnych

⁸ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1, *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i opr. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 266: „Bo też w ogóle znać w tym *Przygotowaniu* robotę, nie twórcze natchnienie. Brak tu plastyki, brak widzenia sceny, skoro według objaśnienia – spaść w nie ma od razu 10000 szatanów”. Kleiner ironii i groteski nie lubił.

⁹ T. Grabowski, *Juliusz Słowacki, jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, T. I, Kraków 1909, s. 188.

¹⁰ Tamże, s. 191.

¹¹ Zob. M. Chołody, *Życie w ruchu – ciało i czyny Kordiana*, w: *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, red. E. Dąbrowska, J. Jokiel, Opole 2012; M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989; R.: *Monologiczność „Kordiana”* (s. 171-184); M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokółowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009; D. Kosiński, „*Kordian*” w gnostyckim świetle, w: *Juliusz Słowacki w literaturze XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 2002.

¹² M. Kalinowska, *Juliusz Słowacki „Kordian”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, cz. I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 191-205.

¹³ I. Szczepankowska, *Prawo i sąd w dramatach Juliusza Słowackiego*; M. Lubański, „*Fascynujące rozdarcie zasłon psychicznych*”, czyli *Słowacki w świetle psychoanalizy*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, E. Zabielski, Białystok 2013.

¹⁴ J. Maciejewski, „*Kordian*”. *Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961; M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Kordiana”*, Warszawa 1967; S. Makowski, „*Kordian*” *Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1973.

¹⁵ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925; J. Kleiner, dz. cyt., T. I, s. 234-236; J. Spytkowski, *O zasadniczej idei „Kordiana”*, Kraków 1948.

swoich odmianach i formach, niekiedy dość niespodziewanie zmuszając do sytuowania *Kordiana* nie tylko w sąsiedztwie metafizycznie zorientowanych *Dziadów*, co oczywiście, ale i kontekście na różne sposoby ironicznej *Balladyny*¹⁶.

Zauważę jeszcze, że to ludzie bliżej związani z teatrem i sceną dostrzegali często subtelne szczegóły konstrukcyjne *Pierwszej części trylogii* (Zbigniew Raszewski, Ludwik Flaśzen, Stefan Treugutt, Marian Csató, Włodzimierz Szturc, Paweł Goźliński)¹⁷.

Teza

Jak zrobiony jest *Kordian*?

Stawiam tu, opartą na analizie tekstu dramatu, tezę o wielopiętrowej konstrukcji:

– *Kordian* jest dramatem o wyjątkowo spójnej intelektualnie, przemyślanej do najdrobniejszych szczegółów konstrukcji.

– Zasadą konstrukcyjną dramatu jest triadyczny układ kolejnych części sztuki: to trójka, trójca, symbol „trzy”. Różnorakie formy triadyczności dominują w układzie tekstu i wyznaczają jego głębokie znaczenia.

– Znaczenie owej triadyczności jest kwestią interpretacji¹⁸, lecz do paradygmatu odczytań należy włączyć: intetekstualną grę z III częściami *Dziadów* Mickiewicza, próbę budowy nowej, zintegrowanej formy dramatu romantycznego oraz symboliczno-hermetyczne kody, znaczenia liczby „trzy”.

Spróbuję teraz przyjrzeć się tej «spójnej niespójności» lub raczej «zamkniętej otwartości», «przemyślanej spontaniczności» w konstrukcji dramatu. *Kordian* jest to dziecko dramatu poczęte wprawdzie spontanicznie, ale doskonale przemyślane i od dawna zaplanowane. Zaplanowane na trzy (t)akty.

Trójca

Spójrzmy teraz na konstrukcję dramatu, zwracając uwagę na jego „trójkową”, triadyczną – niezbyt skrywaną – semantykę i symbolikę. Zdaję sobie sprawę, jak kontrowersyjne, a czasem naciągane bywa wyszukiwanie w tekście „ukrytych”, „tajemnych” symboli, reguł budowy, szyfrów znaczeniowych. W tym jednak przypadku nie ma mowy o „ukrytym” kodzie znaczeniowym – jest on jawny, wpisany w tytuł i konsekwentnie przeprowadzony przez autora – Słowackiego, który doskonale wiedział, co i jak pisze. Po kolei więc tekst tworzą:

– 3 części tytułu: *Kordian. Część pierwsza trylogii* [TRYLOGIA] *Spisek koronacyjny*

– 3 części metatekstu wprowadzającego do dramatu:

¹⁶ M. Kalinowska, *Juliusz Słowacki „Kordian”*, s. 192.

¹⁷ Z. Raszewski, *Słowacki i Mickiewicz wobec teatru romantycznego. Dwa epizody*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, nr 1/2/3; E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego: „Maria Stuart”, „Balladyna”, „Beatryx Cenci”, „Fantazy”*, Warszawa 1960; L. Flaśzen, *Filolog w teatrze i inni*, „Odra” 1965, nr 11; S. Treugutt, *Wybór bohatera*, „Współczesność” 1965, nr 25/26; P. Goźliński, *Bóg Aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005. M. Maśłowski, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001. W. Szturc, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

¹⁸ M. Inglot, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Kordian*, opr. M. Inglot, wyd. VII, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, BN I, nr 2, s. LXX: „Każde wielkie dzieło stanowi sumę nieskończonej ilości znaczeń i jako takie było, jest i będzie odczytywane różnorodnie”. Tak!

- Motto (z *Lambra* Słowackiego)
- *Przygotowanie*
- Prolog – tu:
- 3 Osoby Prologu
- [Trylogia]: „Część pierwsza”
- 3 sceny Aktu I – tu:
- 3 opowieści Grzegorza
- 3 monologi Kordiana
- 6 odsłon (a nie: scen!) Aktu II – tu:
- 3 monologi Kordiana
- 9 + (1) (*Scena ostatnia*) Aktu III – tu:
- 1 monolog Kordiana
- [Trylogia]: „Koniec części 1-szej”.

Dramat jest więc konsekwentnie budowany z zastosowaniem układu triadycznego: 3 + 3 + trzy akty, w których znajdziemy 3 sceny, 6 odsłon, 9 scen plus *scenę ostatnią*. Wskazuje to na dynamiczny charakter akcji dramatycznej: w akcie I dominują długie, „epickie” opowieści Grzegorza i mniejsze monologi Kordiana. W akcie II w 6 odsłonach losy bohatera nabierają tempa, stając się swoistą ironiczną parodią inicjacji, inkrustowaną 3 monologami głównego bohatera – z kluczowym, wielkim monologiem na Mont Blanc. W akcie III tempo wydarzeń jest już zawrotne – ta największa część dramatu nie ma charakteru monologicznego: jedyny monolog Kordiana (monolog w ścisłym znaczeniu) odbywa się w „izbie klasztornej”¹⁹.

Słowacki wyraziście pokazuje od samego już tytułu, jak akcja dramatu rozwija się, wprost eksploduje aż do *Sceny ostatniej* na Placu Marsowym. Od epickich impulsów opowieści Grzegorza, przerwanych przez akt samobójczy (chyba należy go traktować jako symboliczną figurę progu między dzieciństwem a dojrzewaniem, dojrzewaniem a dorosłością), przez podróż inicjacyjną (*Rok 1828. Wędrowiec*) po *Spisek koronacyjny* toczy się ciąg iluzji i deziluzji, któremu bohater poddaje się i jest poddawany przez los. Prześledźmy to raz jeszcze...

Trzecia konstrukcja

Tytuł. Składa się z 3 części: neologizmu *Kordian* (pisane w oryginale: *Kordjan*), dalej następującego sygnału: *Część pierwsza trilogii* (pisownia oryginalna) i dopisanego na końcu: *Spisku koronacyjnego*. Istotna jest tu i wielkość tych elementów na karcie tytułowej. Wybija się imię bohatera, ale przede wszystkim drugi element tytułu dominuje wielkością czcionki nad trzecim:

Kordjan **CZĘŚĆ PIERWSZA TRILOGII** **SPISEK KORONACYJNY.**

(KP, s. tyt.)

¹⁹ Kwestia „monologiczności” Kordiana wymaga chyba nowych dopowiedzeń. Struktura dramatu obrazuje próbę ucieczki od monadycznej jaźni, która wyraża się w monologach. Zajmują się tym w osobnej pracy.

Taka kolejność i wielkość czcionki wskazuje na hierarchię problemów: główny bohater jako wrażliwy, „serco-nośny” młodzieniec, którego losy „opowiedzieć” (lub tylko zapowiedzieć) ma *trilogja* – jej spiskową część właśnie odczytamy. Logika podpowiadałaby inną kolejność: «*Kordian. Spisek koronacyjny. Część pierwsza trylogii*» – ale widać Słowackiemu bardzo zależało na ekspozycji „trylogicznego”, triadycznego układu sugerowanych, przyszłych dziejów bohatera!

Trilogja. Wskazuje na to „trilogiczna” rama, w jaką wyraziście wpisał Słowacki *Kordiana*. Tytuł sugeruje, iż to *Część pierwsza trylogji*, ale po 3-częściowych elementach wstępnych – jak w *Fauście* Goethego²⁰ – następuje zaznaczony na *osobnej* karcie pierwszego druku tekst:

Część I.
Akt. I

Wyraźnie wskazuje to, iż motto, *Przygotowanie* i *Prolog* stanowiły wprowadzenie do „trylogii” – ale przeczy temu tytuł, metatekst wobec motto, *Przygotowania* i *Prologu*, który wyraźnie jest tytułem tylko tej 1-szej części rzekomej, 3-częściowej całości. Sądzę, iż jest to gra literacka, która w niewielkim stopniu liczy się z „logicznym” podejściem interpretatora. Cały tekst to 1-sza część trylogii, którą mocno i na pokaz zapowiada. Po ostatniej scenie domyka autor trylogiczną ramę wcale nie konwencjonalnymi, lecz bardzo przemyślanymi słowami:

KONIEC CZĘŚCI 1^{szej}.

(PK. 159)

Na dole strony jeszcze dopisek od drukarni: „W PARYŻU. W DRUKARNI A. PINARD przy QUAI VOLTAIRE 15.” (tamże).

Wszystko to tworzy naturalną myśl, że wkrótce otrzymamy części II i III. Wydaje się, że możliwa jest interpretacja przekonująca do tezy, iż oto zarysowany plan trylogii Słowacki przerwał, że nie podołał własnej wizji itp. Ale mnie ona zupełnie nie przekonuje. A ileż trylogii Słowacki stworzył? Plany dzieł powstawały w jego głowie i gaśły. Miał palić nieudane teksty, takie jak pierwsza wersja *Mazepy*, zaś inne, niedokończone, jak *Horsztyński*, leżały w szufladzie! Tego ostatniego „kończyli” inni, to jest wydawcy i literaci²¹.

Słowacki – przecież wszyscy podkreślają, że to „romantyk” – kierował się w równym stopniu wyobraźnią i rozumem. Rzadko udawało mu się po *Kordianie* te dwie władze zbalansować, dając skończone arcydzieła dramatyczne (*Beatrix Cenci*, *Balladyna*, *Mazepa*, *Lilla Weneda*, *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*), o wiele częściej niedokończone arcydzieła i fragmenty, ułamki trafiały do szuflady (od *Horsztyńskiego* po *Samuela Zborowskiego*, *Złotą Czaszkę*, *Kraka*, *Zawiszę Czarnego*, a wcześniej *Fantazego*).

²⁰ Przypomnijmy, że mamy w I cz. *Fausta: Przepisanie, Prolog w teatrze, Prolog w niebie*. Goethe napisał też części końcowe: „*Prologowi* miała przy końcu odpowiadać >odprawa< (*Abkündigung*), *Przypisaniu* zaś «Pożegnanie». Goethe w istocie napisał te ustępy końcowe [...], lecz nie włączył ich do całości [...]”. – S. Vukadinowicz, *Wstęp* do: J. W. Goethe, *Faust. Tragedji część pierwsza*, przeł. L. Wachholz, prof. Uniw. Jag., wstępem poprzedził S. Wukadinowicz, prof. germanistyki w Uniw. Jag., Warszawa – Kraków – Lublin – Łódź – Poznań – Wilno – Zakopane 1923, s. LII-LIII.

²¹ Zob. *Horsztyński*. Dramat zdefektowany w 5 aktach przez Juliusza Słowackiego uzupełnił dla sceny krakowskiej Juliusz Mien. Nowe wydanie. W Krakowie, Księgarnia Gebethuera i Wolffa. 1883. [Stron 184]; J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim, dramacie Juliusza Słowackiego opowieść*, w: tegoż, *Życie dramatu*, Lwów 1907. Zob. tekst o Kisielewskim w niniejszym tomie autorstwa Jolanty Dragańskiej.

Ten *balans*, równowaga imaginacyjności i logiki, zdarza się rzadko – w *Kordianie* jest on związany z ironiczną grą poety z III opublikowanymi częściami *Dziadów*. Otóż rolę ironisty nie jest naśladowanie III części dramatu Mickiewicza. Rolą ironisty jest ironizowanie: tworzenie iluzji, że daje własne III części, a ich nie daje i nie da. *Kordian* ukazał się anonimowo, by „równiejsza” była „walka z Adamem”. To znaczy, że te III cz. *Dziadów* czytelnik miał rozpoznać jako jawne nawiązanie. – Jak się okazało, o ironio ironii! – niektórzy odczytali *Kordiana* jako dzieło Mickiewicza, chwając utwór jako tekst autora *Dziadów*. Parodia sparodiowała samą siebie. Lecz intencja miała być inna: jak Mickiewicz dał – nie wiedzieć czemu – II, IV i III część *Dziadów*, tak Słowacki miał dać III części – zapowiadając II kolejne, ale całe losy bohatera mieszcząc w I części. Tak widzę tę kwestię. Jako przejaw ironicznej intertekstualności konstrukcyjnej

Motto. Przygotowanie. Prolog. Co mnie zastanawia: motto jest autocytałem z *Lambra*: „Juliusza Słowackiego. – *Lambro*” (KP, str. nienumerowana). Świadczyć to może o pewnej samotności nierozumianego twórcy. Jest być może podpowiedzią (tak sądzę), kto jest autorem dzieła. Ale nade wszystko: to bohater opisany w pigułce – liryczny homunkulus, którego serdeczne dzieje motto zapowiada aż po „dążenie do kresu”²². Zarówno w 3-częściowym tytule, jak w 3 częściach metatekstów wstępnych miesza się kilka sprzecznych żywiołów: imaginacja, siła stwórcza (imię *Kordian*, postaci diabelskie *Przygotowania*, Archanioł, imaginacja jako siła kosmiczna u Trzeciej Osoby Prologu) i historyzm (*Spisek koronacyjny* z 1828 roku, konkretne postaci historyczne z *Przygotowania*, czas akcji w *Przygotowaniu* i Akcie II, dalej realia koronacji cara na króla Polski) z racjonalną konstrukcją, która ma trójkowy charakter, ale wcale nie jest ani „zamknięta”, ani „otwarta”. To konstrukcja dramatu ironicznie iluzoryczna. Wróć do tego jeszcze, ale już tu prymat wyobraźni nad wszelkimi innymi władzami twórczymi – i – poznamy (u romantyków to: jedno) zgłasza Wyobraźnia w perorze Trzeciej Osoby Prologu (właściwie w pierwodruku: *Trzeciej osoby prologu*; KP, 18):

Zwaśnionych obu spędzam ze scenicznych progów.
Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,
Z prochu lu skrzese, stawiam na mogił koturnie,
I mam aktorów wyższych o całe mogiły.

[w. 1-4]

Ta twórcza zasada pracy wyobraźni, która poznaje głębiej niż rozum i uważniej niżli warsztat historyka, rozsadzi potem niejedyn dramat. Ale tu – w *Kordianie* – zostaje okiełznana. Tworzy iluzję III części trylogii, daje ironicznie „tylko” pierwszą i ostatnią. Najostatniejszą.

Akt I. Akt ów ma charakter „leniwej”, naszpikowanej monologicznymi retardacjami, epickiej introdukcji – kolejne sceny (3) dynamizują akcję: po „etycznym” zwierciadle, w którym przegląda się (3 opowieści Grzegorza) Kordian, przychodzi deziluzja miłosna związku z Laurą i histrioniczna, zainscenizowana na „łące kwietnej i odludnej” próba samobójcza. Retardacje 1 sceny, dialogi i monologi sceny 2 prowadzą do dynamicznego finału 3 sceny: bohater „zabija się” tak, by się nie zabić, ginie-nie-ginie. To prefiguracja finału III Aktu. Tu śmierć-nie-smierć kończy teatr życia wewnętrznego, z kolei na Mont Blanc

²² Por. o funkcjach motto u Mickiewicza: A. Kowalczykowska, *Kim jest Gustaw?*, w: teje, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, T. 1, s. 13-20.

szaleńczy rzut ze szczytu zastępuje jazda histriona na Chmurze do kraju z okrzykiem „Polacy!!!” (KP, 74), a w finale teatr publiczny historii kończy się iluzją-deziluzją, egzekucją-ułaskawieniem, śmiercią-nie-śmiercią.

Akt II. Ma on charakter wyraźniej inicjacji iluzorycznej. Jest dynamiczny, pomimo 3 monologów Kordiana. Każdą z odsłon kończy odejście bohatera (-ów). To rzeczywiście historycznie umocowane w 1828 roku losy wędrowca:

**AKT II.
Rok.1828.**

*

WĘDROWIEC

(KP, 55)

Miejsca „inicjacji” (antyinicjacji)²³ zaznaczono precyzyjnie – jak do nich bohater dotarł: nie podano. Przemieścił się – w wyobraźni poety. Precyzyjnie zaznaczono końcówki 6 odsłon Aktu II:

Londyn – *Kordian odchodzi*
Dover – *Odchodzi*
Willa włoska – *Wychodzą*
Droga (z Wioletta) – *Odjeżdża*
Watykan – *Kordian odchodzi*
Mont Blanc – „Polacy!!!”

(KP, 74)

Widać, z jaką precyzją Słowacki to pomyślał: 6 etapów iluzorycznych wtajemniczeń na drogach Europy. Winkelriedyzm okazał się tu fantazmatem [zironizowaną parodią mesjanizmu Mickiewiczowskiego *Dziadów* i *Ksiąg narodu* (1832)]. Fantazmatem „urojonym”, wytworzonym przez umysł histriona (jakby: kogoś tonącego, kto brzytwy się chwytą). Nie ma on nic wspólnego z realną „postawą Kordiana jako Winkelrida, pragnącego oddać swe życie za ojczyznę, gotowego wziąć na siebie ciężar odpowiedzialności za grzech zabójstwa cara”, co włącza się do głów uczniom i studentom²⁴.

Słowacki jest o wiele bardziej drapieżny: jego bohater z krwi i kości to zarazem ironiczny fantom, który dopiero konstituuje się, parodiując ethos Mickiewiczowskiego mesjanisty i naśladowując heroizm powstańców listopadowych, którym się nie udało, więc on musi/chce (nie musi i nie chce) zabić cara! Nie zabije go, bo jest na to za słaby, zaś ułaskawia go ci, których miał mordować, a kiedy zechce, ginąc, spojrzeć śmierci w oczy przed plutonem egzekucyjnym, posłaniec już wieźć będzie akt łaski... Biografia jako ironiczno-sarkastyczne, kosmiczne *qui pro quo* – to Kordian. Czyli też: Nie-Konrad.

²³ Na taki, inicjacyjny i antyinicjacyjny, charakter przebiegu akcji wskazują pogłębione badania czasoprzestrzeni *Kordiana*: J. Skuczyński, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu: Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993; W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992; M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.

²⁴ Celowo przywołuję tu wcale już poprawne szkolne wydanie dramatu, z komentarzami obok tekstu, obszernym *Opracowaniem*. J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny*, wyd. II rozszerzone i uzupełnione, opr. W. Rzehłak, H. Liszka, Kraków 2012, s. 119.

Akt III. Widać premedytację artystyczną: skąd *Scena ostatnia*? Po co? Bo tak wybrzmiewa ironia konstrukcyjna: 3 sceny (A. I), 6 odsłon (A. II), w końcu (3, 2x3, 3x3) daje to 9 scen (a. III) i... ironiczną puentę, puentę ironicznego konstrukcji: *Scenę ostatnią*. W tym znakomitym widowisku dziewięciu scen widać, jak mistrzowsko operuje autor długością scen: od długich, dialogicznych (sc. 1, 4, 6), po minisceny, jak ta koronacji cara (sc. 2). Widać, jak zmienia perspektywę, patrząc to oczyma Kordiana, to wrogów, Grzegorza, gawiedzi miejskiej, przyglądającej się egzekucji herosa jako spektaklowi. A przecież, o ironio, to ich, tę gawieź zebraną wokół miejsca egzekucji, chciał wyzwalać od Rosjan, których w osobie miał cara zgładzić realnie i symbolicznie. Rosjan, którzy go ułaskawią...

Nie próbuję tu – pisząc o konstrukcji – nawet ważyć się na odpowiedź: kto pisze historię? Losy, ludzie? Diabeł, Bóg, przypadek? Podmiot?²⁵

Kordian ma znakomitą konstrukcję – nazwałem ją konstrukcją iluzoryczną, zasadą ironicznego iluzji konstrukcyjnej, iluzją integracji, iluzorycznym oksymoronem konstrukcji otwartej/zamkniętej.

Wszystko jest tu czymś innym niż jest: akcja dramatyczna przyspiesza od 3 sceny Aktu I, by skumulować na progu carskiej sypialni, a potem przed plutonem egzekucyjnym, gdzie Słowacki stosuje jakże popularny w powieściach sensacyjnych, a potem w serialach i telenowelach, chwyt przerywania akcji w momencie największego napięcia dramatycznego²⁶. Wprawdzie od tych autorów masowej produkcji różni go gest ironisty: od tytułu, przez zapowiedź „Część I”, po finałowe akordy tekstu (tak, to tekst znaczący dramatu!): „Koniec części 1-szej” zapowiada coś, czego nie będzie. Tak samo dramatyczny żywot Kordjana (a może: *cor + jan*, „serdeczny jan”? – ale to już etymologiczne szaleństwo...) zapowiada, zapowiada i... nic²⁷.

Zapowiada *Kordian* bohaterszczyznę, daje pustą ofiarę lub, co najwyżej, przebłysk świadomości, która już żadnych wzorców bohaterskich nie imituje: w końcówce III Aktu, gdy z ust świadka dowiadujemy się: „Chcą zawiązać oczy / Nie pozwolił...” (KP, 159). Lecz może to być ciężko zdobyty owoc samoświadomości egzystencjalnej, a może być... kolejny gest aktora. Ironiczny histriona.

Jeszcze jedno: gdy tak szaleje Słowacki – poprzez swego bohatera – z ironią, z „antymysteryjnością”, to nie dlatego, żeby obnażyć swą własną pustkę wewnętrzną. Tę – częściowo – też odsłania, jako stan, z którego nie może się otrząsnąć. Obnaża pustkę patriotycznej hurratromtadacji. Tej wpisanej w figury: mesjasza, mesjanisty, ale i powstańca, herosa, bohatera narodowego. Mickiewiczowscy „ludzie szaleni”, tak przez wieszczą afirmowani, są tu pokazani: na scenie historii. Jako marionetki. Więc to o pustkę całej Mickiewiczowskiej szkoły patriotyzmu, providencjonalizmu i chrystusowo-mesjańskiej antropologii chodzi Słowackiemu. O pustkę Mickiewicza, który z kłęski wywiódł filozofię kłęski: mesjanizm.

Inna sprawa: Słowacki troi się, by ów model zironizować. Uduje mu się to na poziomie dzieła. *Kordian* z trójek zrobiony to mistrzowska ironiczna parodia III części *Dziadów*. Natomiast jako propozycja antropologiczna – tak działa ironia: burzy, by odsłonić budowlę

²⁵ Por. pracę: A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002; teź: *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więzi międzyludzkie w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)*, Kraków 2011.

²⁶ Por. *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, red. A. Kisielewska, Kraków 2004.

²⁷ Oczywiście, chcę pokazać tylko, jak nośne znaczeniowo są gry Słowackiego imionami. Dodam, że imię Konrad ma wpisane znaczenie słowa „kord” – nóż, sztylet, krótki miecz. A przecież to ma być caro- i królobójca

– ukazuje więcej symptomów kryzysu antropologicznego u samego Słowackiego²⁸. Może inaczej: diagnozując pustkę, oczyszcza pole, na którym długo jeszcze niewiele wszędzie. W tym sensie jestem po stronie Kleinera: nikt tak, jak Słowacki, nie pokazał paroksyzmów pustki, tego, „gorączkowego stanu Kordiana, graniczącego z psychozą”²⁹. Choć – nie w kategoriach psychologii ująłbym te konwulsje metamorfozy „ja”-*nic* w... Właśnie – w kogo? W co?

Konsekwencje interpretacyjne

Przyjęcie, iż taka właśnie konstrukcja dramatu – niezwykle logiczna, oparta na „trójce”, zarazem otwarta i zamknięta, racjonalna i pełna symbolicznych sugestii – jest przypadkowa, uznałbym, mimo wszystko, za sąd absurdalny. Zbyt wiele w budowie *Kordiana* konsekwencji, uporu, nawet artystycznego wyrachowania. Postawię inne pytanie – jakie tropy interpretacyjne uruchamia dostrzeżenie takiej właśnie konstrukcji? Które podważa?

Sądzę, iż czyni to z jednej strony interpretację dramatu trudniejszą, z drugiej osadza ją na pewnych trudnych do zakwestionowania obserwacjach. Na pewno – jeszcze bardziej fascynującym jawi się cały ów *otwarty/zamknięty* tekst. Widzę kilka wymiarów interpretacji tekstu, które konstrukcja dramatu modeluje znaczeniowo.

W wymiarze – tak znakomicie uprawianym przez lata – historycznym, wskazującym na wyraźną krytykę powstania, emigracji, elit i konkurentów literackich, modelu patriotyzmu, niepodnoszenie kwestii konstrukcji dramatu właściwie nic nie zmienia. Utwór jest jednak wtedy już na zawsze uwikłany w typ lektury odrzucającej różne typy ironii obecnej w dziele: konstrukcyjnej, kreacyjnej, losu, tragicznej. Już zawsze pozostaje wtedy *Dziadami*-bis, czytany serio na modłę arcydramatu poety z Nowogródka. Już dawno ostrzegano – czyniła to Maria Janion³⁰ – przed interpretacyjnym literalizmem, dosłownością odkodowań aluzji z *Przygotowania*. Erudycyjne *Glosy do „Kordiana”* Bizana i Hertza czynią cały tekst megaluzją, hiperkrzykliwym tekstem publicystyczno-historycznym. To nie jest najlepsza, ani jedyna droga. Uwzględnienie ironii konstrukcyjnej, ładu budowy, namysł nad zasadą organizującą tekst zawiesza jednoznacznościowość aluzyjnych tropów, pokazuje „wielką grę” Słowackiego, która zaczyna się od neologizmu tytułu *Kordian*, a kończy napisem „Koniec części 1-szej”.

Podkreślę: krytyka powstania (itd.) to integralna część semantyki utworu. Jest to – jednakże – płaszczyzna znaczeń zironizowana, wpisana w wyższe porządki znaczeniowe

²⁸ Na coś podobnego wskazywałyby młodopolskie analizy badacza: J. Kleiner, *Patryotyzm Słowackiego*, w: tegoż, *Studia o Słowackim*, Lwów 1910, s. 26-27: „Tak się przedstawia pierwszy okres w rozwoju patryotyzmu u Słowackiego: etapy jego reprezentuje *Lambro*, *Kordyan* i *Ulamki*. Ostateczny rezultat – to poczucie narodowego posłannictwa, znalezienie w niem ostoi dla moralnych i estetycznych potrzeb duszy; dla estetycznych również, bo Słowacki zawsze czuł, jako artysta, i jako artysta skarżył się w liście z dnia 27 października 1833 r. i tak jak Kordyanowi trzeba mu było >myśli wielkiej z ziemi lub z błękitu<. Jakkolwiek przedstawiony tu rozwój miłości ojczyzny ściśle się łączy z organizacją psychiczną poety, to jednak w tym okresie nie przedstawia patryotyzm jego żadnych szczególnych właściwości. Dopiero w czasie pobytu w Grecji zaznacza się odrębny jego charakter, ważny dla duchowego rozwoju i dla jego twórczości.”

²⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 1, dz. cyt., s. 256.

³⁰ M. Janion, *Czas formy otwartej*, w: tejże, *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984, s. 295: „Trzeba nauczyć się czytać i odbierać *romantyków* jak *romantyków*. Przyczyniłoby się to zapewne do usunięcia wielu nieporozumień, wynikających z nagmiennego, mechanicznego stosowania sztancy realistycznej”. Podkr. – Autorki.

tekstu. *Kordian* musi w tym wymiarze pozostać znaczeniowo zawieszony między łatwo rozpoznawalnymi aluzjami serio a ich ironicznym *entourage*'em, między domysłem, że szczegół odsyła do historii, a pewnością, między porządkiem zjadliwej satyry a ironiczną grą.

Na wyższym poziomie intertekstualnym jest on istotnie „walką z Adamem” – z *Dziadami* i *Księgami narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*. Ale nie jest ich prostym zakwestionowaniem czy prostackim nicowaniem emigracyjno-Mickiewiczowskiego modelu patriotyzmu mesjanistycznego. Trójkowa konstrukcja dramatu pokazuje grę ironisty z III częściami *Dziadów*. Być może akt I i II to przetworzone ironicznymi realia zakochanego samobójcy z II i IV cz. *Dziadów* (Widmo, Gustaw-Pustelnik, jesienne realia, wędrówka), a akt III to – raczej bez wątplenia – ironiczna wariacja na temat Konrada-Pielgrzyma i polskiego bohatera-mesjanisty. Trójowa konstrukcja imituje ironicznymi trzema częściami *Dziadów*, a otwartość i zapowiedź 3 części trylogii można czytać jako sparodiowany chwyt zaburzonej kolejności kolejnych części *Dziadów* (II, IV, III).

Słowacki mówi: a ja daję trzy części trylogii – czytajcie, oto pierwsza. Gdzie następne? Gdzie ich ułamki? „Fragmentaryzmowi” misterium przeciwstawia panlogizm (ironicznie) pierwszej części trylogii.

Byłby to przykład wysublimowanej, a nie tworzonej naprędce, strategii interformalnej, interstrukturalnej, gdy chodzi o reguły kompozycji tekstu dramatycznego. Uznanie nadrzędności «gry z Adamem» tak na poziomie idei, jak konstrukcji, przywraca proporcje w odczytywaniu innych linii intertekstualnej gry: z sentymentalizmem, Niemcewiczem i Garczyńskim, Goethem oraz Lelewelem (i innymi). I tu przecież trzeba brać pod uwagę interstrukturalne gry dotyczące nawiązań poetyckich, dramatycznych, estetyki i poetyki *Wacława dziejów*, a nawet stylu mówienia i pisania Niemcewicza i Lelewela. A nie tylko to, co ten i ów powiedział, na jaki temat i jak zranił Juliusza. Może nawet eksploatacja „trójki” jako zasady konstrukcyjnej najsilniej uderza w III cz. *Dziadów*? Może ma posmak religijnej blasfemii? A może to prosty też ironiczny fajerwerk, który mówi: oto polska trylogia, trylogia o polskim chłopcu z sercem i nożem (*cor* + *kord*. I cóż? Trylogie w Polsce kończą się już po pierwszym akcie, po pierwszej odsłonie... Widzę tu duże pole do interpretacyjnych popisów. Oby nieodległych od tekstów Słowackiego, Mickiewicza i tylu innych współgraczy³¹.

Natomiast nie ignorowałbym wątku interpretacyjnego, który wskazuje, że Słowacki w *Kordianie* usiłował stworzyć i stworzył ironiczną formę dramatyczną, integrującą sprzeczności: otwartość i zamknięcie, logikę i fantazję, racjonalizm autora i irracjonalizm ekspresji treści symbolicznych. Wydaje mi się, że po *Mindowem* i *Marii Stuart*, mocno osadzonych w tradycji literackiej od Szekspira do Voltaire'a, przyszła w *Kordianie* pora na eksperyment formalny: dać dramat spójny wewnątrz, z interstrukturalnym ironicznym odniesieniem do cyklu dramatycznego *Dziadów*. Dramat rozwijającej się, (anty-)inicjacyjnej akcji, osadzonej na 3 aktach, złożonych z 3 scen, 6 odsłon i 9 (+1) scen, poprzedzony mottem, *Przygotowaniem*, *Prologiem*. Czyż to nie bardziej ironiczna aluzja do

³¹ Jeszcze raz podkreślę, że intertekstualizm *Kordiana* to nie tylko Mickiewicz, Goethe, Garczyński. Nie przesadzajmy jednak z faustyzmem dramatu. *Kordian* nie jest dramatem faustycznym w rozumieniu księcia Edwarda Lubomirskiego, który w 1819 roku przedstawił program narodowego dramatu polskiego (i teatru) opartego na wzorcach niemieckich. Zob. tegoż, *Wstęp* do: A. E. F. Klingemann, *Faust. Tragedia w pięciu aktach*, wydanie polsko-niemieckie, wstęp J. Ławski, S. Dietzsch, L. Libera, M. Kopij-Weiß, red. tomu, przypisy, bibliografia Ł. Zabielski, Białystok 2013.

konstrukcji III cz. *Dziadów* (dedykacja, motto, *Prolog*), z ich biblijnymi mottami, zastąpionymi u Słowackiego mottem ze... Słowackiego?

Nowa forma ironicznego dramatu integralnego/zdezintegrowanego byłaby śmiałym i udanym, jedynym tego typu eksperymentem. O wiele trudniej poszło z *Balladyną*, *Lillą Wenedą*, *Mazepą*³². Podobny „sukces” konstrukcyjny powtórzą jeszcze tylko „mistycznie” natchnione dramaty: *Książę Marek*, *Sen srebrny Salomei*³³. Natchnieniem w *Kordianie* jest ironia. Płynąca z wściekłości polemisty. I z niespójności wewnętrznej samego Słowackiego. Dlatego forma jest tu ironiczną iluzją formy i zarazem *ironiczną iluzją otwartości*, formalnego otwarcia na horyzont dopełnień w 2 kolejnych sztukach. Ironia konstrukcyjna i ironia jako egzystencjalna postawa (filozoficzne *credo*) wspina się w *Kordianie* na szczyty. Bez Tieckowskich, Schleglowskich i Klingemannowskich wypowiedzi. Wyływa ona z wyobraźni i podmiotu poety-kreatora. Tylko on nie jest iluzją. Przecież stworzył formę iluzoryczną złączoną w jedno z iluzoryczną nie-formą. *Horribile dictu*, wykreował formalny oksymoron, konstrukcyjną metaforę – pustki? A może formalnego mistrzostwa...

Wolałbym w tym miejscu wskazać na inny element formalny *Kordiana*: opanowanie ekspozycji podmiotu autorskiego (czyli: Słowackiego samego) w strukturze dramatu. Już od początku drogi twórczej nie może się on powstrzymać od ekspozycji – tak przeze mnie zwanych – struktur podmiotowych tekstu: to wstępy, objaśnienia, listy dołączane do poezji i dramatów, w których sam poeta lub postać będąca *porte-parole* autora komentuje akcję, dzieło, interpretuje i... dezinterpretuje je³⁴. W wyrafinowanej formie mamy tu *Epilog* do *Balladyny* i *List* do „Kochanego Poety Ruin”, podobny list w *Lilli Wenedzie*. W sposób niejawni po prostu bohater lub kilku bohaterów przejmują rolę medium autorskiego głosu.

Kordian ocalał jako dzieło spójne, bo... bohater Kordian jest bez wątpienia jedynym i niemającym konkurentów w świecie dramatu rezonerem Słowackiego. Jakże to było jasne dla interpretatorów. Ale zapomniano, że role struktur podmiotowych pełnią tu – mówiące o ogromnym, ostentacyjnie obnoszonym na scenie literackiej potencjale młodego poety, aspirującego do wieszczęj sławy – takie elementy dzieła, jak: tytuł, motto (głos samego Słowackiego), *Przygotowanie* (satyryczno-ironiczno-intertekstualna rozprawa z przeciwnikami, zwięzłona serio głosem Archanioła), ironiczna (a nie do końca serio) inscenizacja rywalizacji wieszczęw w *Prologu*, gdzie przecież – co za śmiałość – Trzecia Osoba *Prologu* na końcu „Zważnionych obu spędza(m) ze scenicznych progów”³⁵. „Spędza” – ironia...

Podobną ironiczną, ale podmiotową manifestacją wobec publiki emigracyjnej i „Adama” jest tu konstrukcja troista Kordiana, ów trick, którego nie poznano, a może uznano za Mickiewiczowski. Potem już Słowacki walczy z formą, z tym osobliwym sukcesem, który już nie zawsze przynosi ukończenie dzieła: *Horsztyński*, *Fantazy* (oczywiście ponazywano

³² *Balladyna* powstała między 1834 z 1839 rokiem; nie wiemy, czy wersja tekstu z 1839 roku to taż sama, co z 1834 roku. Pierwszą wersję *Mazepy* miał Słowacki spalić. *Balladyna* i *Lilla Weneda* miały być częścią „szóstki kronik dramatycznych”, które nie powstały; *Beatrix Cenci* pisał i po polsku, i po francusku (bez sukcesu w obcym języku).

³³ Będą to jednak teksty pisane nie z polemicznym „szwungiem”, ale z uniesieniem duchowym („mistycznym”). To samo uniesienie rozbije większość dzieł okresu towianistycznego i potem genezyjskiego.

³⁴ Zob. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 27-32 (*Podmiotowe struktury dzieła*); tegoż, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Horsztyński*, Wrocław 2009, BN I, nr 314, Rozdział: *Tekst jako struktura podmiotowa*, s. LIX-LXI.

³⁵ Podkreślenia moje – J. Ł. Zbyt poważnie interpretuje się *Prolog*: tonacja wypowiedzi Trzeciej Osoby *Prologu* jest harda i drwiąca – podszyta ironią. A jak się ma *Prolog* z *Kordiana* do *Prologu* III cz. *Dziadów*?

te rękopisy, oględnie mówiąc, swobodnie, ale co miano robić?)³⁶. A ileż tekstów nie wyszło poza ułamki lub poza fazę zapisania pomysłu? Struktury podmiotowe Słowackiego to tylko w części element ironicznej permanentnej parabazy. Stanowią one zapis jego własnych wewnętrznych zmagania „ja”, które tworzy formę i znaczenia, a potem zaraz, przysłonięte przez nie, chce się z nich wyłonić, skomentować je. To także część historii literatury kręgu euroamerykańskiej kultury, która jest poniekąd historią «wyzwalania-się-autora-w-swoim-dziale»³⁷.

W *Kordianie* zachowano równowagę: „ja” ukazało się w kostiumie histriona. Wentyl bezpieczeństwa stanowiła mistrzowska forma ironicznie zintegrowanych przeciwieństw. Tak zamknięta, że aż otwarta.

W żadnym razie nie traktuję *Kordiana* jako tekstu duchowo pustego, jałowo polemicznego, anty-*Dziadów* i antymisterium bez własnej myśli, jako sztuczki prestidigitatora, który pokazuje tricki, lecz nic nie ma do powiedzenia. Owszem, jest to dla mnie dramat samotności, która prowadzi do uniespójnienia podmiotu, rozprężenia duchowego, a w krytycznym momencie do *wstrząsu abyssystycznego*, rozchwiania i chaotyżacji „ja” w wymiarze kosmicznym³⁸. Uważam, że *Kordian* jest zapisem takiego doświadczenia otchłani. Można je (ów *abyssos*) traktować psychologicznie³⁹, ale trzeba też ontologicznie i epistemologicznie. To pierwszy etap dramatu duchowego, w wyniku którego podmiot traci grunt (Ziemię!) pod nogami, zawisa w Nic, które nie jest ni „kulą kryształową”, ni „nicością” (bo ta byłaby skonkludowanym i ujętym pojęciowo „czymś”). Zawisa w chaosie, rozspójnia, dekomponuje się, otoczony sfragmentaryzowaną, a gorzej jeszcze, bo wrogą rzeczywistością.

Jest to też: dramat słowa, formy, pisania, ethosu poetyckiego. Pokonać go można: pisząc. *Kordian* zapisuje kryzys i go w ten sposób transponuje w dzieło. Pisał poeta do matki: w owym sławnym liście z 27 października 1833 roku, gdzie donosił o tworzeniu „wielkiego dzieła” (*Kordiana*), romansie z Eglantyną Pattey, otrzymaniu Biblii od pastora Wolffa i oczekiwaniu na dzieła Kochanowskich i... niespokojności:

„Niespokojność jakaś dręczy mię ciągle. Często zatrudniony czytaniem lub jaką cichą pracą wstaję nagle [i] chodzę jak wariat z myślami, od których opędzić się nie mogę... Ta niespokojność prawdzi[wie] ma jakąś twarz ludzką i bladą, którą widzę nieraz nagle wystającą z kart książki, którą czytam, i nie rozumiem książki. Niespokojność ta często jak jakaś gorycz odbiera nagle smak pokarmom, które do ust niosę. I muszę z nią walczyć jak z domowym wrogiem. Mamo – to dziwne, że imaginacja moja jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść – i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków – szczęśliwy jestem każdego wieczora, kiedy piszę – każdego ranka, kiedy chodzę po suchych liściach w ogrodowej alei.

Nie możecie wystawić sobie, jaki wdzięk ma tutejsza jesień. Dotąd czas najpiękniejszy – słońce świećąc na wpeł pożółkłych drzewach zdaje się być bardziej złociste i piękne, mu-

³⁶ Zob. W. Próchnicki, „Fantazy” na progu nowoczesności; E. Świdarska, *Wielogłosowy teatr „Balladyny”*; M. Prussak, „Fantazy” – w poszukiwaniu nowej formuły dramatu; J. Skuczuński, *Arystofanes – patron ironii romantycznej*; w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. II: *Universum*, dz. cyt., s. 289-404, 311-330, 375-388, 69-75.

³⁷ Ale można też powiedzieć: wznoszenia się Autora ponad swoje dzieło aż do samozatraty.

³⁸ Piszę o tym wstrząsie abyssystycznym w: J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 201-258.

³⁹ J. Kleiner tak właśnie psychologizował *Kordiana*. Ale nie tylko on: H. Trzpis, *Krytyczna ocena charakteru Kordiana*, Kraków 1905.

rawy nie tak jak u nas spalone i bez życia; murawy tu dotąd zachowały wiosenną szmaragdową barwę⁴⁰.

Rozedrgana egzystencja i jej dramat spisany w mistrzowskiej formie – czy to pustka duchowa? Więc zapisy egzystencji w stanie kryzysu, nad przepaścią – to nic? To pustka? Nie uważam. Kompozycja jest tu świadectwem tego stanu (czynnik otwartości) i jego przezwyciężeniem, ujętym w jednym akcie: *creatio*. Tworzenia; tworzenia, które wstrząsa abyssystycznego nie oddala, ale na chwilę go przekracza. Anonimowa publikacja *Kordiana* – czy z lęku przed Mickiewiczem? – wskazuje, że kryzys był trwały i długi. Wszak *Kordian* wyszedł na świat bez tak miłej autorowi (nie tylko Juliuszowi z Krzemieńca) sygnatury podmiotowej: Juliusz Słowacki, *Kordian*... A tu tylko anonimowo: *Kordian*. Domyślono się więc, że to znów, dwa lata po *Dziadach* trzecich, pisze pan Mickiewicz. I jemu przyznano autorstwo. I tak Słowacki – chyba po raz trzeci, ale najmniej spodziewany⁴¹ – stał się sławny. Słowacki sławny jako Mickiewicz, autor *Kordiana*... O, ironio! Kryzys trwał. Trwało życie w miłej otchłani Szwajcarii i Francji. Aż do wyprawy włoskiej i dalej greckiej, bliskowschodniej.

Trójkowa konstrukcja *Kordiana* prowokuje do odczytań, które uwzględniałyby romantyczną symbolikę trójcy, troistości. Ileż tego jest w tej epoce. Powiem, że jest to kusząca i uprawniona droga interpretacji. Nierzadko tak *Kordiana* – przez symboliczno-hermetyczne subkody – czytano: gnostycko, mistycznie, „religijnie”⁴². Jednak tego typu lektury nie mogą lekceważyć figur ironii – wszystkich. Także metaironicznej konstrukcji, która integruje dwie subironie: logicznej konstrukcji i alogicznej otwartości. Uwzględniwszy ten plan, można, naprawdę, znaleźć w *Kordianie* fascynujące tropy. Nie mogą one jednak tworzyć interpretacji idącej w poprzek jawnej zasady ironicznej konstrukcji, rozproszonej na wszystkich poziomach tekstu. (W *Balladynie* wolny jest od niej *List dedykacyjny* do Krasieńskiego; podobnie w *Lilli Wenedzie*⁴³.) Chciałbym zapisać przecucie, oparte na analizie mikrofragmentów tekstu *Kordiana*, że z jego symboli da się złożyć jeszcze nie jedną, a wiele interpretacji: orfejską i biblijną, a może nawet wolnomularską i wolteriańską...

Nie da się, jakkolwiek drogę odczytania dramatu obierzemy, zignorować faktu, że nie tylko po trzykroć, ale w każdym elemencie *Kordiana* zapisał Słowacki tę troistą tajemnicę jego konstrukcji, znaczenia i sensu. A ironia nie ima się – Tajemnicy.

⁴⁰ J. Słowacki, List do Salomei Słowackiej-Bécu z 27 X 1833, *Genewa, d. 27 październ. 1833 r.*, cyt. za: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, T. VI, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1990, s. 134-135.

⁴¹ Po raz pierwszy był znany i ceniony jako autor wierszy powstańczych, potem – o czym się zapomina – doceniono go jako autora „patriotycznego” *Jana Bieleckiego*. W końcu jako autora *Kordiana*... przypisanego Mickiewiczowi.

⁴² Prawdę mówiąc, co jest dziś hermetyczne, a co nie, trudno orzec. Oto Karl Hainz Bohrer, uznając za początek romantyzmu publikację *Das blonde Eckbert* Tiecka w 1797 roku, uznaje, iż wyznacznikiem przełomu jest „romantyczny program «cudowności» jako zagadki i «tego, co straszliwe»; program ten pozostawał ponadto pod znakiem «specyficznej beczasowości»”: „Przestaje istnieć jakiegokolwiek konkretne odniesienie do czasu: czas stanął. «Jutro ja dzisiaj» eliminuje rozpoznawanie różnicy czasu, należy do innego czasu, do «wieczności». «Wieczność», wszelako nie ma tu odniesienia transcendentnego, nie jest zniesieniem czasu świeckiego w teologicznej perspektywie, ale beczasowością, nie jest abstrahowaniem od początku i końca, w sensie jakiejś nowej «nieskończoności»” – K. H. Bohrer, *Czas i imaginacje. Absolutny czas teraźniejszy w literaturze*, w: tegoż, *Absolutna teraźniejszość*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2003, s. 171. Wprawdzie Bohrer pisze o „pewnej dozie przesady”, kreśląc początki romantyki, ale ta interpretacja wydaje mi się „hermetyczna” w takim oto sensie, że pozostaje zrozumiała w kręgu myśli Bohrera. Poza nią jest ekscentryczna. Nader.

⁴³ Choć są w tych listach przebyski „czulej” ironii, kordialności zmieszanej z melancholią i humorem.

Forma „otwarta”, forma przemyślana

Na budowę *Kordiana* warto by spojrzeć – to już ostatni z wymiarów lektury, który przedkładałam – w wymiarze komparatystycznym. Przyjrzyć się, temu, jak de Vigny, Hugo, Tieck, Puszkina, Klingemann i inni tragicy-ironiści budują ironiczne, tragiczne sztuki. Mogę tylko przypuszczać, że niewiele znaleźlibyśmy podobnych rozwiązań konstrukcyjnych – nawet jeśli przyjąć, że Słowacki pisał sztuki do czytania⁴⁴. Ale ta asymetria między statyką (epicko-monologiczną) I Aktu i dynamiką wędrówki-monologu w II Akcie jest znacząca. Wszystko u Słowackiego przemyślane. Wewnętrzne rozedrganie pochwycone w akty, sceny, odsłony. Otwartość trylogii zasugerowana, podana na tacy. Wewnętrzna spoistość i logika ewolucji-inicjacji bohatera – do odkrycia, ale nie za cenę nadzwyczajnych wysiłków.

Przemyślana forma dramatu integrującego sprzeczności filozoficzne, estetyczne i konstrukcyjne (*coincidentia oppositorum* do szczęścia!) – wszystko to odsyła do zasadniczego pytania o wzajemne przenikanie się w epoce, którą nazywamy „romantyczną”, tego, co racjonalne i irracjonalne, intuicyjne i logiczne, natchnione i wykoncypowane.

Kordian – sędzę – stanowi udaną syntezę, podmiotowe ujęcie-spięcie sprzeczności „irratio” i „ratio”, pomyślanego i wyobrażonego, formy i antyformy, otwarcia i zamknięcia. Nawet jeśli jest tutaj tak, jak przekonywał Józef Ujejski... „Tak więc całego *Kordiana*, nie wyłączając już aktu III, można, bez żadnego naciągania, uważać za autobiografię Słowackiego, za jego historię wewnętrzną taką samą, jaką są *Dziady* w odniesieniu do Mickiewicza”⁴⁵. – Lecz autobiografizm dramatu nie jest naiwny.

Przeciwnie: artystycznie przetworzony, zdialogizowany i zintelektualizowany, wpisany we wspaniałą, parodystyczną, a pewno i równocześnie symboliczną, formę trójkową/triadową. Wszystko to ogarnia i uspoźnia artystyczna samoświadomość pisarza-ironisty. Może właśnie dlatego, że ów nurt autobiograficzny skumulował się w tytułowej postaci, tekstu nie rozbiły struktury podmiotowe. Oto, rzadki u Słowackiego, skończony dramat bez nadmiaru autokomentarzy (no, jest motto, *Prolog*). Dramat otwarty – zamknięty – i na odwrót.

W znanym i często cytowanym eseju-recenzji z 1979 roku *Czas formy otwartej*, napisanym po wrocławskiej inscenizacji *Nie-Boskiej Komedii* przez Jerzego Grzegorzewskiego (1979), Maria Janion dała syntetyczny rys dramatycznej-romantycznej „formy otwartej”. Inspirowały badaczki prace Niemca – prof. Volkera Klotza (ur. 1930) – którego imponującą listę publikacji poświęconych dramatu łatwo znaleźć w katalogu bibliotecznym Deutsches Literaturarchiv Marbach⁴⁶. Dramat tego typu jest tu scharakteryzowany następująco:

„Dramat o formie otwartej cechuje – według Volkera Klotza – *budowa luźna, wieloosiowa, poliperspektywiczny* sposób widzenia świata. Przedstawia ona całość w wycinkach (w formie zamkniętej inaczej – występuje *wycinek jako całość*). Dla formy otwartej znamienne jest wielowątkowość, różnorodność, rozproszona, asymetryczna wielość akcji, przestrzeni i czasu. Dramat o formie otwartej posługuje się techniką zmieniających się

⁴⁴ Wiele do myślenia dają prace: A. Kowalczykova, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; W. Szturc, *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999; L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007; M. Chacko, *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekoniesans*, Wrocław 2006; G. Tomaszewska, *Wielkość i błąd*, w: tejsze, *Zagubiona przestrzeń i co dalej...*, Gdańsk 2013.

⁴⁵ J. Ujejski, dz. cyt., s. 103.

⁴⁶ Badaczka nie zrobiła przypisu. Domyślamy się, iż chodzi o znaną książkę Klotza wydaną w 1960 roku, kilkanaście razy wznawianą, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.

punktów widzenia, fragmentarycznymi, luźnymi ocenami opartymi na zasadzie asocjacji. Może im brakować wyrazistego związku przyczynowego – nie do pomyślenia w utworze realistycznym. Trudno tu mówić o jakimś regularnym, *linearnym* rozwoju akcji. Liczne wątki biegną obok siebie. Rolę integrującą najczęściej odgrywa określona postać dramatyczna – bohater, *das zentrale Ich* (centralne ja). Również – *ruch zdania skacze od punktu do punktu, recypując rzeczywistość jako stale zmieniający się ciąg aspektów*. Ten ruch zdania w *Nie-Boskiej* wyznacza niezwykle skomplikowany układ dźwięków i milczenia.

Nie-Boska komedia to asymetryczna kompozycja samotnych scen, przedstawiających lakonicznie i skrótowo całość w wycinkach⁴⁷.

Czy *Kordian* jest w tym znaczeniu dramatem „formy otwartej”. Tak – w wąskim zakresie. Nie – jako doskonale „zrobione” dzieło dramatyczne. Budowa *Kordiana* jest spójna, matematyczna. Nazwałbym ją jednoosiową: wszystko kręci się wokół *axis mundi*, którym jest... *Kordian*⁴⁸.

Na wyższym poziomie: każdy szczegół zdradza konstrukcyjną przynależność do większej całości pomyślanej i przemyślanej. Jakkolwiek dialogi i monologi mają charakter feeryczny, są eksplozjami imaginacji nieskrępowanej, ale w całości przykrojonej do wymagań Formy. Forma i Persona, dramat ironiczny i postać *Kordiana* scalają całość, poświadczając panowanie Autora nad materią konstrukcyjną. Akcja jest jednowątkowa, akcja spójna i – jednokierunkowa, jak to bywa w każdym tekście wykorzystującym strukturalny tok inicjacji i indywiduacji. Tu: zaprzeczony i zarazem niezaprzeczony, serio i buffo. Mamy tu indywiduację i inicjację przez: antyindywiduację i antyinicjację lub/i iluzję tychże. Wielogłosowość tekstu jest pozorna: zawsze i tak podmiotem-tematem rozmowy jest *Kordian* i jego bezczyn, czyn, iluzja czynu. Nielogiczności akcji – jak samobójstwo, po którym bohatera znajdujemy jako wędrowca, gadająca *Chmura* – okazują się w końcu nader logiczne z punktu widzenia poziomu inicjacyjnego.

Spazmatyczność zdań nie wyklucza u *Słowackiego* niesamowitej kondensacji erudycyjnej, przejawiającej się w intertekstualizmie. *Erudicon* *Słowackiego*, jego spontaniczność sprawia też wrażenie opanowanego. Bohaterowie doskonale wiedzą, co chcą, czego nie chcą powiedzieć. Ale całość ujmuje rama/nierama ironicznego chwytu otwartej/zamkniętej, przemyślanej/natchnionej konstrukcji, która odsyła do anonimowego mistrza tej gry. Autora!

Jego ostatnim trickiem jest zniknięcie z karty tytułowej... pierwszego wydania. Za życia *Słowackiego* nie będzie już wydań z jego nazwiskiem, a i po śmierci dramat wydawany będzie anonimowo do czasu pozytywistycznego odkrycia, a potem młodopolskiego rozkwitu zainteresowania poetą.

W 1838 roku *Słowacki* – już po podróży na Wschód – napisał (lub: napisał, że napisał) III cz. *Kordiana*, którą, o czym poinformował w liście do Eustachego Januskiewicza z 9 listopada – zaraz potem miał spalić⁴⁹. „Część druga trylogii nie została zapewne napisana” – podsumowuje Halina Gacowa⁵⁰.

W 1833 roku, jak sądzę, II i III cz. *Kordiana* były tylko fantasmagorią wyobraźni, tekstami wyobrażonymi, którym podporządkował poeta zupełnie rzeczywistą pracę na częścią

⁴⁷ M. Janion, *Czas formy otwartej*, wyd. cyt., s. 295-296.

⁴⁸ Nawiązuję luźno do inspirującego eseju: A. Nietrešta-Zatoń, *Axis mundi, czyli po co roztrzaskiwać to, co jest dane?*, w *Nihilizm i historia*, s. 617-628.

⁴⁹ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 308.

⁵⁰ *Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korybut”*, T. XI: H. Gacowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław – Warszawa – Kraków MM, s. 53. Tu o anonimowych wydaniach *Kordiana* zob. s. 34.

I wymagowanej „trilogii”. To, co powstało (jeśli...) w roku 1838, było już owocem zupełnie innej wyobraźni, która wciąż rozliczała się z duchowymi wstrząsami podróży do Grecji, Egiptu, Palestyny, Syrii i Libanu. A może w tej domniemanej części III, spalonej, powrócił jako przeżyty i zobaczony fenomen Egiptu, o którym prawil młodemu Julowi-Kordianowi Grzegorz...?

Nie mam wątpliwości, że w latach 1833–1835 o żadnych kolejnych częściach *Kordiana* nie mogło być mowy. One... już istniały jako ironicznie wyobrażone dzieła-fantomy wpisane w strukturę *Kordjana. Części pierwszej trilogii. Spisku koronacyjnego* z 1834 roku.

W jakimś sensie był to spisek anonimowego *auctora*, mający na celu detronizację Adama i jego akolitów, całej tej niezcułej na wdzięki Muzy poety Juliusza emigracyjnej zgrai, którą podziwiał jako potencjalnych odbiorców-laudatorów swych arcydzieł⁵¹ i którą gardził jako oślepioną fałszywą ideą mesjanizmu. To już inna historia.

Kordian na zawsze już tak pozostanie: zawieszony między wiecznością ironicznej struktury a zmysłową prawdą historii; między troistością a jednością, logiczną konstrukcją a nieskończoną otwartością zapowiedzi, pustką i głębią, aluzją a symbolem, historyzmem poddanym kracjonistycznej obróbce a beczasową świadomością ironisty-geniusza.

Wiem: geniusz, wieszcz – to nie brzmi dobrze. Ale odpowiada prawdzie.

⁵¹ Ale nie przesadzajmy ze sławą Słowackiego. A. A. Jakubowski, syn Antoniego Malczewskiego, który po deportacji do Ameryki odtwarzał z pamięci dawne i najnowsze dzieje literatury polskiej, ani wspominał o Słowackim, choć obok Mickiewicza, Malczewskiego, Goszczyńskiego, Zaleskiego, Niemcewicza pamiętał o Tymonie Zabrowskim, Śniadeckich, filomatach, Zanie i Lelewelu, Maurycym Gosławski i Julianie Korsaku. Zob. A. A. Jakubowski, *Wspomnienia polskiego wygnańca / The Remembrances of a Polish Exile*, wydanie polsko-angielskie, przekład, wstęp i red. J. Ławski, P. Oczo, Białystok 2013.

BIBLIOTEKA KRYTYCZNA
ARCYDZIEŁ LITERATURY POLSKIEJ

Nr. 28.

JULIUSZ SŁOWACKI

KORDJAN

OPRACOWAŁ
WALERJAN WRÓBLEWSKI

TARNÓW 1921
NAKŁADEM KSIĘGARNI ZYGMUNTA JELENIA

J. Słowacki, *Kordian*, Tarnów 1921

Elżbieta Nowicka
(Poznań)

WOBEC CZASU I MIARY – „ZA PÓŹNO” I „ZBYT WIELE”

O zanurzeniu dramaturgii Słowackiego w czasie napisano już bardzo wiele i z bardzo różnych perspektyw. Zresztą, nawet niezbyt wnikliwa lektura uświadamia różnorodność tematów historycznych, postaci z przeszłości w rodzaju Samuela Zborowskiego czy Zawiszy Czarnego, odkrywa historyczne klimaty dworskiej kultury, jak w *Złotej Czaszce* czy *Janie Kazimierzu*, ale także w *Fantazym*; przykłady można by mnożyć. Czas historii dawnej Polski, a także jej czasy bajeczne, to niewątpliwie *signum* tej dramaturgii.

Myśląc o zanurzeniu w czasie, mam jednak na uwadze także, a raczej przede wszystkim, temporalną dominantę losu bohaterów, wobec której tytułowe „za późno” oznacza tylko jeden z wektorów ludzkiego losu, przyniesionego daremnością wysiłków, by zdążyć z ustanowieniem prawa, ze zrozumieniem własnych przeznaczeń, z naprawieniem błędu, ze zbawieniem duszy wreszcie. Romantyczna antropologia, która tak wiele zawdzięcza zmodernizowanej adaptacji antycznego ‘niestety’ tragedii starożytnej, tragicznej heteroteli kryjącej się w stwierdzeniu o nieprzystawalności ludzkich zamierzeń i wyroków losu, nadała owemu „niestety” wyraźnie temporalny wymiar, niejako wtoczyła działania i aspiracje herosa w rytm wyznaczony przez kołatkę czasu. Czas to – co prawda – mierzony mechanizmem zegara wielkiej historii, ale przy tym znacząco modyfikowany subiektywnym odczuciem temporalności doznawanym przez działający, dramatyczny podmiot. Opisanie owego „za późno”, uchwycenie jego obrazowej, intelektualnej, emocjonalnej dominanty może się więc dokonać w ruchu ciągłych przybliżeń formuły, oznaczającej egzystencjalną, polityczną etc. katastrofę, do bardzo bogatej sieci, ustanowionych wewnątrz struktury dramatu, znaków temporalności.

„Zbyt wiele” natomiast należało jeszcze w kulturze przedromantycznej do kilku porządków estetycznych; wśród nich miejsce opery wydaje się pierwsze i najbardziej oczywiste. Formuła ta wydobywała ze środka zdarzeń dramatycznych stan wewnętrzny postaci, wyznaczała stopień najwyższy doświadczanego (i oddziałującego na widza) afektu, wskazywała na tegoż afektu psychologiczne i fizjologiczne aspekty. Adaptowany do opery barokowej, skodyfikowany – i modernizowany – już wcześniej (Arystoteles, św. Augustyn, św. Tomasz z Akwinu) system klasyfikowania i wartościowania ludzkich emocji doskonale służył operze XVII i XVIII wieku. W *Orfeuszu* Monteverdiego (1607) przekraczanie miary radości i bólu jest korelatem przekroczenia granicy życia i śmierci, co oczywiście wyznacza także ponadludzką, kosmiczną kwalifikację ludzkich doznań. Z drugiej strony, lęk przed śmiercią i ból po stracie Eurydyki moderowane są przywołaniem humanistycznych ideałów powściągliwości i opanowania; wyniesienie trackiego poety do nieśmiertelności ostatecznie odejmie mu ludzką skłonność do przekraczania miary.

W wariacie mitu zapisanym w *Orfeuszu i Eurydyce* Glucka i Calzabiego „zbyt wiele” stało się oczywistym odwróceniem klasycznej miary, ale także symbolem zmiany społeczno-antropologicznej kondycji bohatera, który abdykuje z roli bliskiej bogom (kiedy to brał na siebie i wytrzymał wszystko) w czasie, w którym drama zaczęła wyrażać ideę szczęścia w ograniczeniu; teatralnym symbolem może być tu wjazd na scenę *Taczki occiarza* Merciera (1776, Warszawa 1790). Współ z muzycznymi ekwiwalentami określonych emocji operowy afekt¹ stworzył trwałą i istotną także dla późniejszej opery podstawową płaszczyznę odniesienia semantyki uczuć. Była ona w oczywisty sposób modyfikowana przez preromantyczną i romantyczną, indywidualistycznie potraktowaną estetykę uczucia, jednak jej rola dla kształtowania się romantycznych środków wyrażania emocji, nie tylko w operze, także w dramacie, wydaje się nie do przecenienia².

Mówiąc innymi słowy – refleksja nad tym, na ile „za późno” i „zbyt wiele” jako regulatory ludzkiego losu korelują ze sobą lub wyznaczają zgoła odmienne układy odniesienia dla marzeń i czynów postaci dramatów krzemienieckiego poety, powołuje refleksję bardziej zasadniczą, nad sposobami określania i odczuwania czasu (za późno, także – za wcześniej) i afektu (za wiele), zapisanymi w tej dramaturgii. Poniższe uwagi będą miały charakter dość skrótowy, zależy mi bowiem na wyznaczeniu traktu myśli, służącego późniejszemu, systematycznemu opracowaniu.

Bohater

Tradycyjne przeciwstawienie samotności i wspólnoty jako stanu bycia lub aspiracji postaci romantycznego dramatu w bardzo interesujący sposób modyfikuje uwaga René Girarda o pozorności tej antynomii³. Nałożenie na nią innego przeciwstawienia, żywo zako-

¹ Używam słowa „afekt” w miejsce mniej zwracających uwagę „emocji” w takim znaczeniu, w jakim to pierwsze pojęcie oznaczało stan uczuciowy powstający pod wpływem zewnętrznych bodźców, trwający dość krótko, uewnętrzniany cielesnie, szczególnie dowartościowany w barokowej i klasycystycznej tradycji muzyki wokalne (zob. Sz. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998, s. 19, *passim*), co nie pozostanie bez znaczenia dla dalszych wywodów. Nowożytna teoria afektów opiera się na platońskim rozróżnieniu władz duszy na część rozumną i pożądlivą – to rozróżnienie obecne np. w obrazie powozu i woźnicy w *Horsztyskim*; w tym ujęciu „nie jest brana pod uwagę natura uczuć, tylko to, co określa stosunek przedmiotu uczucia do osoby, która go doznaje” (Paczkowski, dz. cyt., s. 26), dopiero systematyka Kartezjusza uwzględnia w systematyce afektów ich treść, znaczenie zewnętrznych objawów poruszeń duszy. Wiedza o afektach w XIX wieku w odniesieniu do muzyki nie idzie w zapomnienie (zob. J. Mianowski, *Afekt w operach Mozarta i Rossiniego*, Poznań 2004, s. 40, *passim*), przechodzi przez Sulzerowską subiektywizację („poruszenie duszy kompozytora”) i Lessingowskie przekonanie, że smutny afekt nie musi być nieprzyjemny dla odbiorcy, co prowadzi do estetyzacji zagadnienia.

² Pojawiają się tu kwestie, które dokładniej zamierzam rozpatrzyć w innym miejscu: na ile dramat przejął egzaltowaną metaforykę uczuć właściwą barokowej operze, w jakim stopniu „za wiele” stało się korelatem klasycznej miary – Racine, Rameau czy romantycznej nostalgizacji uczuć – *Don Carlos* Verdiego. Zagadnienie operowego afektu, także w jego dziewiętnastowiecznych przekształceniach, otwiera ciekawą i ważną – jak sądzę – perspektywę spojrzenia na relacje łączące dramat romantyczny z operą nie tylko na poziomie rozwiązań inscenizacyjnych czy fabuły, ale przede wszystkim na poziomie kształtowania struktur emotywnych i wolicjonalnych dramatu.

³ R. Girard, *Prawda powieściowa i kłamstwo romantyczne*, przeł. K. Kot, Warszawa 2001 – autor pisze o zakończeniach kilku wybitnych powieści (m.in. *Czerwonego i czarnego* oraz *Zbrodni i kary*), zauważając, że zostało w nich zakwestionowane romantyczne z ducha (i podtrzymywane przez opierającą się na romantycznych kategoriach krytykę literacką) przeciwstawienie samotności ciężeniu ku społeczeństwu: „samotność i kontakt z ludźmi istnieją jedynie we wzajemnej zależności: nie można ich odseparować, nie popadając jednocześnie w romantyczną abstrakcję” (s. 303).

rzenionego w romantycznej antropologii, opartego na pragnieniach wyjątkowości i uniwersalności, z których każde może się realizować w odseparowaniu od świata i\lub pozostawaniu w jego centrum, uświadamia granice romantycznego złudzenia na temat oddzielenia „ja” oraz „innych”. Myśl Girarda pośrednio kieruje uwagę ku rozpoznaniu bohatera romantycznego dramatu jako inicjatora zdarzeń, poruszającego emocjami i pragnieniami tłumu, wobec którego pragnie on odegrać rolę emancypującą, wydobywając go z niewiedzy lub niepewności żywionych dotąd przekonań, a jednocześnie identyfikując obszary idei i doznań jednostkowych ze zbiorowymi. „Nie w domu jestem, lecz na rynku stoję\ Jako król ludu wytryśnięty z bruku” – mówi młody król Agis w *Agezylauszu* – w egzemplarycznej scenie odrzucenia domowych pieleszy i statusu ukochanego wnuka starej królowej Archidamii dla roli przywódcy młodych Spartan⁴ (podobnie czynią Egmont w dramacie Goethego, Kordian, po pewnym wahaniu don Carlos z dramatu Schillera).

W przeciwieństwie do mającego poczucie wyjątkowości bohatera klasycznej i klasycystycznej tragedii, którego idea i brzemieniem jest iść do kresu, wypełniając swój los – poddany regulacjom społecznym i boskim – w sposób ostateczny, postać z romantycznego dramatu zdaje się dokonywać autodefinicji poprzez otwieranie, inicjowanie przedsięwzięć, uwyraźniających jej zakorzenienie w skomplikowanych, naszkicowanych wyżej antynomiach samotności i wspólnoty, wyjątkowości i uniwersalizmu. Jego istnienie definiuje więc także po Eliasowsku rozumiana idea „zaangażowania”. Finalna katastrofa jest pochodną wielu okoliczności, takich jak osobowość, przypadek etc., nieostatnie miejsce zajmują wśród nich także przedwczesność i spóźnienie. Jaka jest jednak miara tego, co okazuje się „w czas”, co wyznacza obszar neutralny, wedle którego sytuują się „za wcześniej” i „zbyt późno”?

Kalendarz, zegar i paszcza czasu

Chorus w *Zawiszy Czarnym* stwierdza nieśmiertelność polskiego głupstwa, ujawniając się nieubłagalnie i nieodwołalnie w toku dziejów:

Jak czas – kalendarz, ojczym, co zawsze i stale
Przez te same dni czarne – przez czerwone święta,
Przez ryby – i skorpionia idzie – i bliźnięta.

(X, 111, red. II)

Na tle takiego rytmu, wyznaczonego kosmicznym następstwem panowania znaków zodiaku (jakże innego od „kalendarza” nacechowanego patronatem świętych i zdarzeń roku liturgicznego!), wszelka odmiana nosi znamię nagłości, nasyconej energią kosmicznego żywiołu: według słów Chorusa mowa jest o duchu który „jako piorun nagle spod ziemi wyskoczy” i „jak kądziel się na wietrze wypadków zapali”. Słowa Chorusa dotyczą wydarzeń sprzed lat czterystu w stosunku do perspektywy, z jakiej są opowiadane, a prezentowanych według warunku „wtedy”\„gdy”, odraczającego czas spodziewanych skutków Grunwaldu;

⁴ J. Słowacki, *Agezylausz*, w: *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, T. 10: *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Wrocław 1952, s. 136. Wszystkie utwory Słowackiego podaję za tym wydaniem, za cytatem w nawiasie umieszczam tom i stronę.

wskazana nagłość wkomponowana jest w ten system odraczania jako znak epifanii.⁵ Prezentacja czasu jest więc odkrywaniem sensu, przeniesieniem „nie ludzkiego”, naturalnego kalendarza w sferę czasu ludzkiego⁶. Ale słowami Chorusa dochodzi też do głosu wanitatywna świadomość ludzkich wysiłków i starań:

Próżno człowiek złotego zboża nagromadzi
Próżno... srebrem i złotem ponapełnia skrzynie
(X,7, red. I)

Świadomość przeobrażona zostaje niezwykłym obrotem myśli w koncept niepodległości człowieka wobec losu:

Próżno na ziemi ludzie losy przeklinają
Jako jesienne szpaki – co chrapliwym głosem
Jesieni nadchodzącej we mgłach czarnych łają...
Bo nic nie jest wyrokiem dla ludzi i losem
Tylko je wola własna... prowadzi szalona,
Albo też wielka, Boża miłością karmiona...
(X,7-8, red.I)

Wartość czasu ludzkiego, ograbionego ze znaczenia wanitatywnym „(na)próżno”, w niezwykły sposób doznaje afirmacji przez zaprzeczenie dopiero co wyrażonego sensu *vanitas*, afirmacji obwieszczającej wolność od ciężenia losu i wyroków. Działania Zawiszy odnoszą się więc do czasu wyzbytego linearności, utrudniającego następstwo zdarzeń systemem warunków i odroczeń, a przy tym przekształcającego wanitatywne „na próżno” w podzwonne dla wyroków losu, które wszak człowieka nie dotyczą. Dziwność czasu doświadczana przez bohatera nie burzy w nim spokoju, że życie dokonuje się „w czas”: jedzie na śmierć w poczuciu, że wszystko musi się dokonać, nie ma zdarzeń zbyt wczesnych lub za późnych:

Przejadę chorągwi brzegiem
Nie z żadną dumą i pychą,
Spokojnie przejadę, cicho,
W czarne me zakuty miedzie
Jak człowiek, co na śmierć jedzie,

⁵ Nagłość jest dziewiętnastowiecznym ekwiwalentem epifanii; katharsis, która odkrywa ład, zostaje zastąpiona przez estetykę szoku i zdziwienia, które odkrywają brak ładu, miejsce puste (uwaga ta wymaga pogłębienia i odrębnego studium, wywodzę ją z pewnych ogólniejszych założeń i obserwacji na temat kategorii nagłości w estetyce i doświadczeniu czasu w XIX wieku: K.H. Bohrer, *Nagłość. Chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005).

⁶ Zob. Jorn Rusen, *Cztery typy narracji historycznej*, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, przekład i opracowanie J. Kałużny, Poznań 2003, s. 504, *passim* („Narracja historyczna nobilituje więc pamięć w taki sposób, że przechowane w niej doświadczenia przeszłości czynią zrozumiałymi doświadczenia terażniejszości. Odbywa się to tak, że interpretacje doświadczeń czasu są w pamięci i przez nią na nowo dokonywane za pośrednictwem aktu narracji (...). Dzięki narracji historycznej przeszłość rzuca niejaki światło pamięci na terażniejszość, wskutek czego znikają cienie niezrozumianych doświadczeń czasu”, s. 504; istotą wyводу jest przekonanie, że narracja historyczna daje poczucie spójności trzech wymiarów czasu, czyli przeszłości, terażniejszości i przyszłości, gdy tymczasem kalendarz przedstawia tylko jego niezakłócony i systematyczny przebieg”).

Na szwank stawia garstkę kości,
 A nie dba, czy mu kto zazdrości,
 A gardzi, kto mu się dziwi –
 Bywaj zdrów... Życie szczęśliwi
 Z lepszą dla kraju usługą,
 Ma być źle – to życie długo.

(X, 93, red. I).

W oczywisty sposób narzuca się tu analogia chrystologiczna, choć trop rozpoznania przez włożenie ręki w ranę pod boki prowadzi w tym niedokończonym, i także dlatego pełnym sprzeczności, dramacie do Trynitarza, naturalnego ojca Laury w zakonnym przebraniu. Czas ludzki, wyłamany z „kalendarza-ojczyzna”, wyznacza rytm spełnień i łagodnych zamknięć, nieczułych na nożyce warunku wtedy-gdy, obojętnych wobec zatrwożenia marnością ludzkich dzieł.

I zasiądą do wrzecion wszystkie trzy królowe,
 Nam zostawiwszy wielką o kraju rozmowę.

(X, 148)

Trzy królowe – trzy Parki z *Agezylausza*, o których mówi Agis, tracą jednak własne życie i nie dysponują czasem innych. Najstarsza z nich, Archidamia, podobna jest do zegara, ożywiającego dom dyskretnym dźwiękiem mechanizmu; dom bez niej równałby się siedzibie, w której nagle stanął zegar. Nieuchronny bieg godzin, niezauważalność przemijania codzienności odsłania szczeliny – mgnienia wyjątkowości, odświętności czasu: „jeden wieczór taki”. Szczęście, którego możliwość ogłasza Chorus, dostępne jest jedynie w takiej szczelinie czasu, w której zawiesza on swoją banalność, a jeszcze nie objawia monstrialności: „prędzej, prędzej na szczęścia odpoczywaj łonie, \\ Bo ci nieszczęścia z szumem kortyny odstąpię” (X,148). Wszelako sygnująca stan szczęścia topika słodczy, której rodowód sięga głębokich pokładów wczesnochrześcijańskiej wyobraźni temporalnej (czas jak kropla miodu), jako wyraz spełnienia i forma kontemplacji czasu została wprzęgnięta w projekcję świata na opak, zamieniającego szlachetne intencje Agisa w karykaturę:

Szanowni ludzie – i słonecznej twarzy
 Przejasny szary motłochu... dziś kwaśniej
 Na nowych figach tobie, niż na starych,
 Bo stare figi dobrze słodsze były...

(X,167)

Obłudna, jak wiemy, idea naprawcza *Agezylausza*, realizowana wedle zasady „wszystko w czas”, zaszczipiona na odpowiedniości – nazwijmy to tak – wina i bukłaków („potrzeba starej głowy tam, gdzie stare są prawa”, „słodsze są owoce na starym drzewie i słodkie są czyny powolnej i rozważnej starości”; X, 167,168) przegląda się i demaskuje w błazeńskim zwierciadle czasu, wyznaczonego przez rok o trzynastu miesiącach: „Agezylausz zatrzymał słońce i zrobił miesiąc trzynasty. Obywatele znudzeni są długością roku” (X, 165), oraz inne rzeczy niemożliwe. Granica niewinnej z pozoru zabawy w królestwo pieczonych gołąbków zostaje jednak przesunięta dalej, a trzynastomiesięczny rok z krainy wiecznego nadmiaru odsłania swoje monstrialne oblicze bestii o rozwartej paszczy – wedle

słów Archidamii, Agezylausz: „(...) dodał do roku miesiąc trzynasty z łaski – i rozdziawił **paszczę rokowi, aby mu trzynaście złotych wyciągnął języków**; nie mają to siły **kalendarz** mu napisać na grzbiecie i na łbie łysym zrobić mu **kompas czasu**, zatknąwszy w nim dziędę miernika” (X, 156, podkr. – E. N.). Zauważmy więc, że oznaczenia czasu w rodzaju przedwczesności bądź spóźnienia istnieją w świecie, który nosi wszelkie znamiona świata na opak, niby w sowizdrzalskich minucjach, takich wszakże, w których karnawał na chce ustąpić i w sposób trwały odkształca rzeczywistość.

Pozostawiając na uboczu analizę źródeł ikonograficznych, ze szczególnym uwzględnieniem imaginarium wywodzącego się z Apokalipsy, zauważmy tylko, że czas, rozdęty i anormalny, jest znakiem wielu anomalii natury i świata społecznego (orzeł z jaja wroniego, republika w szkole astronomów, arystofanejski obraz ludzi zamienionych w żaby i inne)⁷; Agis, którego publiczne działania noszą – w opinii „starych” – wszelkie znamiona przedwczesności – w istocie występuje wobec skomplikowanych przebiegów temporalnych, dla których metafora Archidamii – zegara i Parki jednocześnie – oznacza zaledwie

⁷ W obrazie opacznego czasu obfituje obfituje oczywiście *Kordian*; czas jest głównym tematem rozmów diabłów w *Przygotowaniu* poprzez projekcję świata na opak, w którym zegar zbudowany jest z materii magicznej, szatańskiej, rok sunie jak ślimak, błyskawica trwa długo; zabląkani żeglarze pisali kalendarze „Pełne królewskich imion, i dat, i napisów” (s. 171). Tu też pojawia się kwestia czasu kalendarza jako genealogii. Jan Assmann rozważa tę ostatnią wedle koncepcji różnicy między pamięcią komunikacyjną i pamięcią kulturową następująco: „Genealogia zasypuje przepaść między teraźniejszością a źródłami oraz legitymizuje teraźniejszy porządek i teraźniejsze dążenia, bezszwowo łącząc teraźniejszość z najdalszą przeszłością” (J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, wstęp i red. naukowa R. Traba, Warszawa 2008, s. 66).

W *Kordianie* Szatan rozkazuje diabłom, by sprawdziły zegar:

Obejrzyć trzeba koła w wiekowym zegarze,
Krwiań dziecięcia namaścić gwichty i sprężyny;
Niech nam bije wyraźnie lata, dni, godziny.
Przynieście go, postawcie...Co? Czy nie zepsuty?

Astarot:

Wszystkie koła, wszystkie druty
Całe, rdza wieków nie trawi;
Godzinnik z hostii, co dławi,
Po nim żądło Lewiatana
Przez wieki wieków się toczy,
Na dnię wskazuje ząb smoczy,
Na godziny żądło osy;
I dotąd trwa nie przerwana
Włosień siwa z kós szatana (...)
A sprężyna
Z ojczyzny Tella, Kalwina
Na ludzkim wsadzona oku,
Chodzi jak na dyjamencie.
W kółek i sprężyn zamęcie
Zamknięta grzesznika dusza
Kurant po kurancie jąka.
Noga kossacza pająka
Wszystkie sprężyny porusza
Jak wahadło...

(VI, 169)

Motyw zegara jako symbolu czasu zatrzymanego i bycia w czas pojawia się natomiast w późnych dramacie o Beniowskim.

spodnie warstwy czasu, na których swój wzór kreślą przebiegi szczęśliwych mgnień i monstrialnych rozciągnięć.

Śmierć Agisa opiewana jest przez Chorus typową dla motywiki funeralnej kodą zamknięcia:

Wstawaj!wstawaj! już anioł twój z ciała ucieka –
 Już raz ostatni oczy otworzysz zaspane
 I tu na te ojczyzny szmaragdy zielone
 I na twoje te greckie jutrenki różane
 Po raz ostatni spojrzysz; jak perły stracone
 Uciekły już dni twoje (...).

(X, 184)

Teraz jednak to on stanie się miarą czasu (na przykład Kleomen znalazł się w domu kobiet „w godzinie, gdy duch z Agisa uchodzi”; X, 188). Zdrada, pojmanie, śmierć, a przedtem niewierni sprzymierzeńcy i fałszywi przyjaciele, ludzie i zdarzenia, wszystko, co dotyka Agisa, w sposób nader czytelny prowadzi do Chrystusowego wzoru ofiary niewinnej; wewnętrzna struktura zdarzeń niweluje zapętlenie w spóźnienie lub przedwczesność, choć ich przebieg jednoznacznie wskazuje na Agisowe bycie „nie w czas”.

Bohater podejmuje działanie jako przywódca i heros kultury⁸ (Masłowski), emancypujący się – niczym Kordian – z niedojrzałości i prywatności, uwikłany w przedwczesność/spóźnienie działań, dalsze koleje zdarzeń uświadamiają unieważnienie tych miar. Ekspozycja mgnienia i wieczności jako przeciwstawnych sobie miar czasu znów kieruje uwagę ku operowej estetyce i semantyce czasu, w którym te skrajności stają się tożsame w muzycznym trwaniu „wiecznej chwili”.

Między czasami

Relacja przedwczesności i spóźnienia wydaje się matrycą eksplikującą nie tylko usytuowanie w czasie bohaterów późnych dramatów Słowackiego, choć w nich – dobitnym przykładem *Samuel Zborowski* – wielopoziomowość i nielinearność przebiegów temporalnych jest najbardziej uderzająca i w gruncie rzeczy prowadzi do uchylecia wszelkich antynomii i asymetrii. Rozwarcie między mitem, historią i chrześcijańską wiecznością zostaje w nich zniwelowane, pozostają błysk, światło, wiązka energii wędrującej w kosmosie, luminalny znak jakiejś formy istnienia. Opisywane napięcie między przedwczesnością a spóźnieniem nie jest jednak przypisane na wyłączność tzw. późnym dramatom Słowackiego.

Litewski książe Mindowe z najwcześniejszego dzieła dramatycznego poety zostaje postawiony wobec nader skomplikowanej materii życia, którego trakty rozciągają się między zadomowieniem i obcością, lękiem i fascynacją nieznaną kulturą i religią. Decydując się na chrzest, niszczy fundament starego świata, zanurzonego w mitycznym kole powtarzalności czasu. Czas zdaje się ruszać z miejsca ku sekularyzacji, zamieniającej świętą sankcję tradycji w indywidualną i zbiorową pamięć, otwierającą litewską społeczność na historię.

⁸ Zapożyczam termin od Michała Masłowskiego, *Zwierzciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001.

W istocie jednak Mindowe, opatrzone podwójnym „już nie”, bowiem już nie poganin i już nie chrześcijanin, jawi się jako emblemat czasu, który wprowadzie ruszył z miejsca, ale nigdzie nie zmierza i donikąd nie wraca. Przeszłość odchodzi ze śmiercią starców, bez wypracowanej metody opowiadania o sobie, z przyszłości bohaterowie rezygnują, nie dopuszczając tym samym do narodzin zbiorowej pamięci, idącej w ślad za projektami rzucanymi w czas przyszły. Atemporalność, która nie jest wiecznością, definiuje rodzaj trwania wydziedziczonego z mitu i nie znającego historii, umieszczonego poniekąd poza zegarem i kosmicznym kalendarzem, bez matrycy, która pozwoliłaby odczytać wiodące ku katastrofie gesty bohatera jako spóźnione lub przedwczesne.

Znamienne, że świat mitycznej Litwy jest „stary” (*nota bene* w pewnej części przeciwnie wobec jednego ze sposobów romantycznego definiowania mitu greckiego, posługującego się wyobrażeniem „młodej Grecji”) zarówno w tym młodzieńczym dramacie, jak i w jednym z ostatnich, we fragmentach dramatu o Beniowskim – chodzi o opowieść o słońcu i księżycu jako świetle, które zapala stary wieśniak i jego żona:

Słońce się w myślach ludu zestarzało:
Już nie Faeton – nie młoda Dyjanna –
Lecz groźny stary Litwin z głową białą
Lecz stara wiedźma z piersią wyschlą, suchą,
Jakaś uwiędła sławiańska Marzanna,
Hekate puszczy...

(VIII, 387)

Czas w dramatach krzemienieckiego poety czytanych chronologicznie idzie od zaprzenia mitowi, poprzez wejście w historię (spóźnienia mogą zachodzić tylko wobec biegu zdarzeń historycznych), potem przechodzi w wieczność, ale ona pełna jest szczątków mitu, potraktowanego zresztą nader eklektycznie. Wkraczanie w wieczność nasycone jest też pamięcią czasu historycznego, który pozostaje w zapętleniach historycznych zdarzeń, rozciągnięć chwili i kondensacji wieków. Mają one tylko po części charakter subiektywny, gdyż obiektywizowane są słowami instancji wyższej w rodzaju chóru, obserwatora lub podmiotowego „ja” autora.

Miara

„Niech wszystkie na mnie zwałą się cierpienia”, mówi Barbara Radziwiłłówna do Zygmunta w II akcie sztuki Felińskiego, przyjmując rolę i postać melodramatycznej ofiary.⁹ Nieco trudniej może zauważyć, że deklaruje w tym momencie tę samą postawę, którą znamy z eksklamacji bohaterów barokowej opery, poniekąd licytujących się przed samymi sobą i przed światem pojemnością serca, zdolnego wytrzymać „wszystko”. Dokonując ogromnego skrótu myśli, która domaga się systematycznego opracowania strukturalnych, tematycznych, ideowych etc. analogii między operą barokową a dramatem romantycznym,

⁹ W taki sposób dramat Felińskiego interpretuje Zbigniew Przychodniak, *Między tragedią a melodramatem*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Część 1: Od wieku XVI do Młodej Polski*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.

można powiedzieć, że postaci romantycznych dramatów istotnie deklarują owo bliskie bogom „wszystko”, przekraczające zwykłą ludzką miarę:

Niebo, ty mi zapal
Słońce, i gwiazdy, i księżyc, bo konam!
Bo tam przed ludźmi, choćby wbity na pal,
Zamknę cierpienia i bóle pokonam

(VI, 266)

– deklaruje Kordian, wszelako nie jest zdolny temu wyzwaniu sprostać.

Trzeba jednak zauważyć, że zasadniczym problemem staje się sama miara rzeczy i czynów, odnalezienie punktu, wedle którego marzenia i czyny mogłyby zyskać jakąkolwiek kwalifikację, w tym i orzeczenie o nadmiarze:

Raz zdaje mi się – deklaruje Szczęsny Kossakowski – że jestem zanadto wielki, abym mógł skończyć 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 (VI, 309).

Ta sama dezorientacja odnosi się do rady Nieznajomego, by starać się urosnąć razem z wypadkami:

(...) wypadki wydają mi się raz tak wielkie, że nie śmiem stanąć przy posągu olbrzyma, bojąc się, aby ludzie nie wzięli mnie za karła... drugi raz wypadki wasze zdają mi się tak małe, że boję się roznieść ludzi chodząc nieuważnie (VI, 309).

Taka postawa, traktowana zazwyczaj jako romantyczne hamletyzowanie i kryzys osobowości ogarniętej brakiem woli, jest przede wszystkim oznaką destrukcji miary, wedle której opisane zostają wielkość lub małość, także nadmiar i brak. Ład klasyczny, umożliwiający rozpoznanie i oznaczenie przekroczeń, wszelkich „za wiele”, rozpadł się ze szczętem, romantyczna egzaltacja zapowiadająca podobne bogom czyny pod ciśnieniem autodystansu i autokrytycyzmu straciła archimedesowe oparcie.

*

Tekst niniejszy jest zaledwie zarysem propozycji czytania dramatów Słowackiego z perspektywy uwzględniającej naszkicowane komplikacje dotyczące czasu i miary – jej rozwinięcie oraz interpretacyjne wypełnienie to zadanie, które pozostawiam na inną okazję, notując wszelako zagadnienia do podjęcia. Namysłu wymaga zatem konfrontacja dzieła polskiego poety z dramatem europejskim (Hugo, Goethe, Musset i inni), uwzględniająca niuanse semantyczne chwili pojmowanej jako przyśpieszające „mgnienie” i chwili jako zatrzymanie czasu, przedwczesności jako opóźnienia i pośpiechu, przekraczania miary oraz nierozpoznawania jej etc.

Rejestracja stanu emocji jako przekraczania (przekroczenia) jakiejś miary kieruje uwagę ku przedromantycznym, obiektywizującym sposobom ich kategoryzowania, a jednocześnie wskazuje na potrzebę uwzględnienia w szerszym niż dotąd zakresie impulsów płynących ze strony sztuki aktorskiej. Nastawienie antropologizujące powinno iść w parze ze skierowaniem uwagi w stronę genologii, wyodrębniając na przykład tragikomedie jako

jeden z ważnych i możliwych modeli konstruowania emocji postaci, z którym dramat romantyczny się komunikował. Te oraz zasygnalizowane wcześniej uwikłania bohatera romantycznego dramatu w czas i miarę rzeczy mogą też rzucić dodatkowe światło na relacje między dramatem a operą, zarówno w odniesieniu do samego Słowackiego, jak i do epoki – mam tu na uwadze nie tyle, dość w końcu oczywiste, podobieństwo wątków i struktur, ile dynamikę swego rodzaju przepływów – między dramatem, operą i na powrót dramatem – nader rozmaicie skategoryzowanych wyobrażeń ludzkich doświadczeń w momencie przekraczania przez nie miary.

Nie tylko bowiem opera „uczyła” dramat romantyczny zapisu takich przeżyć, ale on sam także „oddawał” operze zaabsorbowane wcześniej modele istnienia wobec czasu i miary.

Anna Jazgarska
(Gdańsk)

PATRZĄCY – WIDZIANE: SPOJRZENIE I PRZESTRZEŃ U SŁOWACKIEGO. ITINERARIUM

„Wyjechałem w podróż 8. tego miesiąca; nudną miałem drogę, czas [dość brzydki], wyjechałem w nocy – smutno mi było – zdawało mi się, że uciekam (...). Mamą moją kochaną, słiczny kraj opuściliśmy i może już do niego nigdy nie będę mógł powrócić”¹.

8 marca 1831 roku Juliusz Słowacki opuścił ojczyznę i „wtrącony w wędrowanie”², skazany na wieczne „sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem”³, rozpoczął podróż, z której nie powrócił już nigdy. Jej przebieg znamy bardzo dobrze, drobiazgowo opisano odwiedzane przez poetę miejsca, zaś wszystkie ustalenia topograficzne skrupulatnie wykorzystano w interpretacjach literackich.

Stworzono niezwykle dokładną i barwną mapę rzeczywistej podróży, która niejednokrotnie stała się kontekstem dla tworzenia map innych: opisujących przestrzeń egzystencji bohaterów Słowackiego, stworzonych przez niego literackich krajobrazów i miejsc. Kilka z tych miejsc chcę odwiedzić i ja, po to, aby zastanowić się, jaka relacja łączy owe przestrzenie z odwiedzającymi je podróżnymi, pielgrzymami, tułaczami; jej istotę chcę oprzeć wyłącznie na jednym rodzaju doświadczenia, będącym jednocześnie jednym z najbardziej dramatycznych doświadczeń egzystencjalnych – spojrzeniu. Czy w przypadku relacji „patrzący – widziane” możemy mówić o interakcji? Czy oglądane przez podróżnego miejsce może mieć na jego spojrzenie taki sam wpływ jak wzrok drugiego człowieka: czy może uprzedmiotawiać, więzić, karać, chronić, kochać? Czy relacja „patrzący – widziane” może opierać się na dialogu?

Wędrowka pierwsza: piękno Słowackiego

„Niesłuszny byłby wszakże wniosek, że Natura została przez romantyzm jedynie uwielbiona jako siła opiekuńcza, przyjazna i życzliwa. Stosunek romantyków do natury był ambiwalentny, wartościować ją potrafili rozmaicie, nieraz wieloznacznie, nieraz skrajnie, przerzucając się od uwielbień do oskarżeń, od ukojenia do rozdarcia. (...) Można ją podziwiać, można się jej bać. Może być bliska, może być obca, co na przykład tak znacząco przejawia się w dziejach toposu nazwanego «sympatią natury». Wtedy natura – dotąd

¹ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, T.6, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983, s. 10-11.

² R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 11.

³ Wszystkie fragmenty dzieł J. Słowackiego cytuję za: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, T.1-6, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1983.

przedstawiana jako współczująca i współodczuwająca radości i męki zakochanych – staje się zimna, obojętna, daleka i nieczuła⁴. Jest też Natura bezsprzecznie źródłem ponadczasowego piękna, które jednakże wcale nie jest pozbawione wspomnianej ambiwalencji: może oczarowywać i zapierać dech, lecz równie skutecznie piękno romantycznego krajobrazu może przekładać się na smutek i żal oglądającego je romantyka – tak, jak ma to miejsce w słynnym hymnie Słowackiego *Smutno mi, Boże*, przepełnionej żalem skardze wiecznego tułacza.

Maria Cieśla-Korytowska, analizując ten utwór Słowackiego, zwraca uwagę na następujące jego cechy: silne wyeksponowanie podmiotowego „ja” oraz jego swoiste zastygnięcie (paradoksalne, bowiem tułacz-podróznik znajduje się na płynącym statku) skonfrontowane ze statycznością przestrzeni, w której się ono znajduje. Badaczka zauważa, iż w wierszu spotykamy tylko jedno określenie akustyczne (które w rzeczywistości można ująć jako antyakustyczne – „cisza błękitu”), „określeń wizualnych jest za to wiele, w większości stanowią warianty opisu jednego elementu – blasku słońca”⁵. Sytuacja liryczna podmiotu przedstawiona w hymnie Słowackiego rysuje się zatem nader interesująco z punktu widzenia problemu spojrzenia: „zastygły” tułacz-wędrowiec w zupełnej ciszy obserwuje zachodzące słońce. Czy rzeczywiście statyczność, o której pisze uczona, jest w wierszu wszechobecna?

Moim zdaniem, tak nie jest. Postać wędrowca jest bez wątpienia statyczna, znieruchomiała, lecz jego spojrzenie – wprost przeciwnie. Podobnie rzecz ma się w przypadku przestrzeni, w jakiej się znalazł – także statycznej (za sprawą nienaturalnie zastygłego okrętu), niemal „pocztówkowej”, poza jednym jej elementem – słońcem. Okręt „stoi” w pełnym morzu (jak gdyby zatrzymany w biegu), słońce zaś nieustannie rzuca z fali błyski, emanuje tęczą blasków, błyska zorzami. Jest niczym oko w nieruchomym ciele, którego spojrzenie – promień – jest wszechobecne i bezustannie przenika warstwy otaczającego je, zastygłego świata. Analogicznie jest z postacią wędrowca, jego ciało zastygło, lecz spojrzenie przeciwstawia się unieruchomieniu: wędrowiec patrzy wprawdzie na słońce, lecz jego spojrzenie nie ogranicza się jedynie do zachodzącej gwiazdy. Rejestruje każdy blask słoneczny, każdy promień, zorzę, odbity w fali błysk. Można by rzec – śledzi przenikający warstwy świata promień, podążając za słonecznym światłem i wbrew unieruchomionemu nienaturalnie ciału przemierza przestrzeń, w której się znalazło. Po co? Jaki jest sens tego pościgu spojrzenia za „spojrzeniem”? Interpretacji nasuwa się co najmniej kilka, dla mnie i interesującego mnie problemu jedna z nich wydaje się szczególnie ciekawa.

Człowiek i słońce, spojrzenie ludzkie i oko wszechświata, mikro- i makrokosmos. „Pijani nieskończonością” romantycy ukochali kosmos, miłość ta pozwoliła otworzyć się im na jego wieczność i nieskończoność⁶. „Kosmos stał się naturą romantyków. Kosmos pojęty jako nieskończona całość, w której tajemne związki łączą minerały zakopane w głębi z gwiazdami zawieszonymi na sklepieniu niebios. Kosmos bowiem wpisywał się w człowieka, a człowiek w kosmos (...)”⁷. Autorka *Romantycznych przechadzek pograniczem* napisała, iż w wierszu Słowackiego smutek podmiotu lirycznego „płynie (...) z konfrontacji własnego stanu ducha z pięknem otaczającego świata”⁸. Owszem, lecz czy nie jest też ów smutek konsekwencją świadomości, że kosmos „nie otworzył się”? Nie doszło do pojedna-

⁴ M. Janion, *Kuźnia natury*, w teście: *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 254-255.

⁵ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 68.

⁶ M. Janion, dz. cyt., s. 250.

⁷ Tamże.

⁸ M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 61.

nia między wędrowcem-tułaczem a otaczającym go wszechświatem, zaś pościg spojrzenia za rzucającą z fali błyskiem jest jedynie niekończącą się tułaczką, tak, jak egzystencja podróżnika. Jednakże brak jedności spojrzeń obejmuje nie tylko relację „patrzący – widziane”. W romantyzmie powszechne było przeświadczenie o swoistej „komunii patrzenia”⁹. „Wspólne patrzenie na to samo słońce, na te same gwiazdy (...) było dla romantyków fundamentem wspólnoty egzystencjalnej umarłych i żywych”¹⁰. W wierszu Słowackiego podmiot wie, iż tęcza blasków, na którą patrzy, będzie w przyszłości oglądana przez innych, lecz wiedza ta nie łączy się z przekonaniem (czy chociażby nadzieją) o jedności spojrzeń. Przeciwnie, podmiot mówiąc o nich wprowadza między swoim spojrzeniem a spojrzeniem innych dystans, który dodatkowo jest zmaksymalizowany. Na zachodzące słońce będą patrzeć „nowi gdzieś ludzie”, którzy „w sto lat będą po mnie”. „Gdzieś” i „sto lat po” jako określenia innej czasoprzestrzeni nadają jej status miejsca wyjątkowo odległego i nieznanego.

Równie nieznanymi i odległymi wydają się ludzie egzystujący w tej dalekiej czasoprzestrzeni. Wędrowiec-tułacz odrzuca zawczasu wszelką możliwą empatię otoczenia, terazniejszą i przyszłą¹¹. Maria Cieśla-Korytkowska powiada, iż podmiot (określony przez badaczkę jako egocentryczny i w pewnym stopniu mizantropiczny) odrzuca innych, ponieważ chce być z Bogiem sam („autorem” zachodu słońca). Moim zdaniem, odrzucenie uczestnictwa we wspólnocie spojrzeń ludzkich może mieć też źródło w niemożności osiągnięcia jedności na poziomie wyższym – kosmicznym.

Spojrzenie wędrowca w liryku Słowackiego jest spojrzeniem na esencjonalne piękno, które „pozwała” oglądać się, lecz nie sposób zjednoczyć się z nim. Spojrzenie wędrowca-tułacza pozostaje niespełnione i bezgranicznie samotne wobec nieogarnionego piękna, które jest na ową samotność obojętne.

Wędrowka druga: Ultima Thule

„(...) Istnieją w świecie realnym pewne miejsca, budynki i okolice, które stanowią mogą punkty graniczne przed bramami prowadzącymi do innego świata. W miejscach tych ulegają zawieszeniu prawa fizyczne i dochodzić może do manifestacji sił nadprzyrodzonych”¹².

W *Ojcu zadżumionych* dramatyczne okoliczności zmuszają wędrowca i jego rodzinę do zatrzymania się na pustyni, a zatem w przestrzeni, którą niepodzielnie rządzi wszechobecne słońce. W analizowanym wcześniej wierszu Słowackiego zachwycające swym pięknem słońce było dojmująco obojętne. Ale „słońce słońcu nie równe złotemu”. W *Ojcu zadżumionych* podobne jest „do słońca upiora”, który na losy patrzącego nań wędrowca obojętny nie jest:

Widzisz te słońce w niebie lazurowym?
Zawsze tam wschodzi za lasem palmowym,
Zawsze zachodzi za tą piasku górą (...).

⁹ R. Przybylski, s. 90.

¹⁰ Tamże.

¹¹ M. Cieśla-Korytkowska, dz. cyt., s. 63.

¹² E. Piasecka, *Motyw Ultima Thule w wybranych opowiadaniach G. Herlinga-Grudzińskiego*, w: *Przestrzenie, miejsca, wędrówki. Kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich*, pod red. P. Kowalskiego, Opole 2001, s. 160.

Powszedniość zjawiska w *Ojcu zadżumionych* nabiera nowego znaczenia, „czerwony upiór” w kontekście następujących po sobie nagłych śmierci poraża trwałością i niezmiennością. Jest taki zawsze i niczym oko „mglistego i grubego wyziewami ziemi” nieba „patrzy na zgubę”. Nieustanność tego „spojrzenia” podkreślają powtarzające się opisy purpurowej gwiazdy, występujące naprzemiennie z opisami kolejnych agonii i wywołujące wrażenie, jakby słońce było nie tylko zapowiedzią, ale także przyczyną śmierci.

Ryszard Przybylski przekonuje, że pustynna przestrzeń zajmowana przez rodzinę „to właściwie Aornos, miejsce bez ptaków, które u Greków i w Eneidzie było przedsionkiem otchłani prowadzącej do Hadesu”¹³. Słońce-oko zdaje się być łącznikiem pomiędzy owym przedsionkiem a piekłem, rządzi przestrzenią, którą obejmuje wzrokiem, zamyka w niej rodzinę wędrowca niczym w pułapce („Pod kręgiem słońca jako krew czerwonym (...) / Żyliśmy, słowa nie mówiąc do siebie”) i posługuje się spojrzeniem, które „spotykając” spojrzenie ludzkie, zaraża je sprowadzoną z otchłani ognistą śmiercią („Najstarszy – z ogniem zapalonym w oku (...) / Powalił się tu jak palma złamana.”).

Słońce-oko naznacza ludzi agonią, a przestrzeń ich tymczasowej obecności – rozkładem i nicością („Namiotu mego (...) / Płótna na rosie poczerniały, zwiędły / I podarły się, i lekko napięte / Były jak próchna z ludzkich trumien zdjęte”). Terytorium zajmowane przez bohatera i jego rodzinę, przystanek w podróży, noszący początkowo znamiona zwykłej pustynnej oazy (a więc miejsca wewnątrz pustyni, będącego pustyni zaprzeczeniem, odwrotnością: dającego odwiedzającym je ochronę, spokój i odpoczynek), staje się jej upiorną wersją: miejscem, które zamiast chronić – więzi, przestrzenią, w obrębie której życie (którego oaza pustynna jest przeciw symbolem) zastąpiła śmierć. Jest mikrokosmosem, wewnątrz którego czas podlega innym prawom: wydarzenia, które powinny rozgrywać się na przestrzeni lat, dzieją się w ciągu kilkudziesięciu dni (w zastraszającym tempie niszczy wszystko, co otacza rodzinę, oraz ona sama).

W *Ojcu zadżumionych* relacja „patrzący – widziane” nabiera szczególnego znaczenia. Konfrontacja spojrzenia ludzkiego ze spojrzeniem oka-słońca ujawnia zupełną bezsilność pierwszego. Ludzkie spojrzenie jest bierne, z przerażeniem rejestruje jedynie działanie zaraży. W końcowych wersach utworu spojrzenie osamotnionego ojca kapitułuje:

Potem wróciłem do płóciennej nory
Schować się w cieniu jak nocne potwory.
Ani ja słońca na niebieskim sklepie,
Ani mnie ludzie widzieć na sklepie.

Oaza-raj w *Ojcu zadżumionych* stała się przedsionkiem piekła, Aornos, w finale jej punktem centralnym staje się symboliczny grób, namiot, którego płótna „jak próchna z ludzkich trumien zdjęte” stały się miejscem spoczynku żyjącego, lecz „twardego i zimnego jak kamień ojca”. Namiot stał się też symbolem klęski i bezsilności ludzkiego spojrzenia i jednocześnie jedynym możliwym dla niego ratunkiem: utopieniem go w ciemnościach grobu.

W finale *Ojca zadżumionych* dochodzi do głosu prawda, która kilkakrotnie została w poemacie sformułowana – dotycząca perspektywy widzenia. Wielokrotnie podkreślana subiektywność spojrzenia, będąca przeciw bezpośrednim rezultatem romantycznej indywidualizacji jednostki, w *Ojcu zadżumionych* nabiera gorzkiego sensu.

¹³ R. Przybylski, dz. cyt., s. 76.

A ta pustynia (...)
 Ona inaczej wydaje się tobie,
 Może złocista, jasna i weselna?
 Lecz dla mnie jest to równina piekielna.

Dla innego wędrowca, dla innego spojrzenia miejsce na pustyni, gdzie oko ojca biernie przyjmowało na siebie spojrzenie słońca-upiora, będzie tylko oazą. Jego spojrzenie tylko przeniknie widzialność dostępnego mu świata, a gdy napotka na swej drodze punkt graniczny – słońce – dozna jedynie wrażenia dojmującej obojętności piękna promienistej gwiazdy. Zdaje się wiedzieć o tym bohater tytułowy: w początkowych wersach poematu (które z perspektywy chronologicznej są jego częścią ostatnią) wspominając grób swej rodziny nie mówi już o słońcu-upiorze czy piekielnej równinie, lecz o promienistym słońcu, któremu „odsміecha się (sic!) mogiła”...

Wędrowka trzecia: „kto się w przepaść rzucił, może nigdy nie wrócić”

Gdzie indziej mógł umiejscowić Słowacki finał podróży Kordiana po Europie, jeśli nie na najwyższym geograficznie jej punkcie?¹⁴ Gdzie indziej mógł stanąć „posąg człowieka”, jeśli nie na „posągu świata”? Mnie w tej wyprawie nie interesuje jednak szczyt, lecz rozciągająca się pod nim otchłań. Dlatego pytam: gdzie mógł umieścić Kordiana Juliusz Słowacki, jeśli chciał, aby ten miał pod stopami najprawdziwszą „przepaść świata ciemną”?

Zanim jednakże Kordian skoczył, stanął – pomiędzy „niebem a niebem”, zamknięty „w kulę kryształową” – na „najwyższej igle góry Mont Blanc”. Jego umiejscowienie w przestrzeni przekłada się na charakter jego spojrzenia. Szczyt Mont Blanc (jako przestrzeń fizyczna i symboliczna) to bez wątpienia miejsce kontaktu Kordiana z organizmem uniwersalnym, punkt, w którym bohater (po paśmie rozczarowań podczas wędrowki po Europie) staje w samym centrum stworzenia, uniwersum; staje się mikrokosmosem, w którym odbija się otaczający go wszechświat, zwierciadłem gromadzącym w sobie potęgę kosmosu i kumulującym jego potencjał i moc.

Symbolizm szklanej kuli podkreśla wyjątkowość sytuacji: kula kryształowa funkcjonowała jako symbol doskonałości i wyobrażała podstawowe kategorie kosmosu i Boga – trwałość, czystość i światłość; symbolizowała wszechświat wyłoniony z siły i potęgi boskiej kontemplacji¹⁵. Nie dziwi więc moc spojrzenia Kordiana, które skupia w sobie całą potęgę kumulującą się w tym szczególnym momencie w osobie bohatera. Jego spojrzenie jest tak silne, iż fizyczność ciała jest dla niego ograniczeniem. Oko ludzkie nie jest już w stanie znieść i poprowadzić wzroku tak potężnego, jaki w chwili zdobycia Mont Blanc posiadał Kordian. „Silniej wzrok napnę – oczy rozedrę, otworzę, / Chciałbym stąd widzieć człowieka”. W spojrzeniu bohatera odbija się, ale też jednocześnie kumuluje wszechświat („w oczach tysiąc gwiazd”), jego „oko duchowe” wychodzi poza ograniczenia oka fizycznego i widzi więcej, dalej, intensywniej. Widzi też przepaść, od której widoku nie sposób

¹⁴ „Słowacki spędził w Szwajcarii dużą część swego dorosłego życia. (...) Aż nadto zatem uzasadnione jest pytanie, jak kształtował się stosunek Słowackiego do krajobrazu szwajcarskiego. Albo inaczej: jakie elementy w tym krajobrazie wpływały na jego wyobraźnię poetycką. Pierwsza odpowiedź na to pytanie narzuca się sama: oczywiście najpierw był to Mont Blanc.” L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 9.

¹⁵ B. Purc-Stępnik, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 27.

mu się uwolnić i której „kuszeniu” w końcu ulega¹⁶ (co nie może dziwić, bowiem romantycy nadzwyczaj otchłania ukochali; przepaście, otchłanie i głębie wszelkiego rodzaju były dla nich przestrzeniami nieodparcie pociągającymi, ujawniającymi wymiary świata romantycznego i przekładającymi się na eksplorację ciemnych przestrzeni duszy)¹⁷.

Konsekwencją skoku (i lotu na chmurze) jest kolejna wyprawa, przestrzennie i czasowo nieporównywalna z wędrówką po Europie: obejmująca jedynie „ciąg długich ciemnych pokojów”...

Podróż do komnaty cara jest wędrówką poprzez najgłębsze czeluście otchłani, której „topografia” jest jednym z najbardziej olśniewających dowodów na barokowość wyobraźni Słowackiego. „Świat ów wysnuty z marzeń jest, owszem brylantowy, równocześnie jednak dziki, skrajny, straszny, mroczny, krwawy, kuszący i porażający”¹⁸. W takim świecie spojrzenie Kordiana traci moc zdobytą na Mont Blanc i poddaje się potwornościom Imaginacji. „Patrzaj, gdzie ja palcem wskażę”¹⁹ – rozkazuje towarzyszka podróży przez otchłan. Spojrzenie Kordiana bezwzględnie podporządkowuje się rozkazowi („mój wzrok upada”²⁰) i rozpoczyna frenetyczną podróż. Jej etapy są w pewnym stopniu groteskowym odwróceniem momentu na Mont Blanc. Tam spojrzenie bohatera skupiało w sobie potęgę wszechświata, w jego oczach odbijało się tysiące gwiazd. Te same gwiazdy podczas wędrówki do komnaty cara przestały być wyrazem siły wzroku Kordiana i stały się przerażającym elementem w kalejdoskopie zdobiących ściany arabesk.

Na Mont Blanc było tylko spojrzenie „posągu człowieka”, które penetrowało otaczającą Kordiana kosmos. W ciemnych korytarzach perspektywa uległa odwróceniu: bohater zamienił bezkres kosmosu na dzikie *panopticum*, w którym jego pokonane przez szaleńczość krwawych wizji spojrzenie znalazło się w pułapce spojrzeń cudzych: spotwornianych i zwielokrotnionych, przedrzeźniających niejako moc jego spojrzenia na Mont Blanc. Arabeska zdobiąca ściany, ale też i inne elementy przestrzeni, to właściwie ciąg oczu: „jak żar – bez powiek”, „z oczu ludzkich kwiaty”, „stooki strażnik pawi”, „nieruchome oczy!/ Gdzie się obrócisz, patrzą za tobą”. Kryształową kulę, symbol doskonałości i czystości, zastąpiło potworne *arbor mortis*²¹, którego oczy przerażają niemym, uporczywym spojrzeniem.

Wędrówka Kordiana poprzez korytarze jest jednocześnie klęską jego spojrzenia: omamionego potwornościami, dzikością i krwią. Jego wcześniejsza siła, czystość, przenikliwość została pokonana przez działania Imaginacji. „Skażenia” krystaliczności i siły spojrzenia były tak intensywne i gwałtowne, że nawet gdy bohater budzi się z omdlenia przed komnatą cara, ciągle ma przed oczyma widziane wcześniej obrazy. Niczym *camera obscura* oko Kordiana zatrzymało w sobie potworności otchłani, tak jak wcześniej, na Mont Blanc, skupiło w sobie siłę wszechświata.

¹⁶ Upadek w przepaść jest wcześniej niejako zapowiedziany. Na skale w Dover czyta Kordian „wyjątek z Szekspira”, jest to fragment *Króla Leara*, słowa Edgara do niewiedomego Gloucester o „przepaści” i „otchłani”.

¹⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 268-271.

¹⁸ A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1995, s. 60.

¹⁹ J. Słowacki, Kordian, s. 161.

²⁰ Tamże.

²¹ Drzewo z komnaty i kula z Mont Blanc są elementami łączącymi oba „momenty” egzystencji Kordiana, dowodzącymi, iż obie wędrówki należy uznać za dopełniające się. „Wizerunek drzewa razem z kołem oddawał pełnię wyobrażenia kosmosu, jego doskonałości i obydwu zasadniczych sił stworzonego bytu: dobra i zła, destrukcji i konstrukcji”. Zob. B. Purc-Stepniak, dz. cyt., s. 33.

Podróż poprzez otchłań komnat okazała się przerażającą wędrówką. W tym czasie przestrzeń, w której zakotwiczyło się spojrzenie, przestała być jedynie „widzianym” i podjęła ze spojrzeniem porażający makabrycznością dialog, dając tym samym ostateczny dowód na to, iż romantyczna rzeczywistość nie ograniczała się wyłącznie do bycia obojętnym pięknem, a relacja „patrzący – widziane” wielokrotnie stawała się dramatycznym doświadczeniem egzystencjalnym.



Scena ze spektaklu *Mazepa* Juliusza Słowackiego, 24.06.1927. Spektakl w Teatrze Femina w Paryżu

Dariusz Tomasz Lebioda
(Bydgoszcz)

KONSTELACJA ORIONA. O KLAROWNOŚCI OBRAZÓW W POEMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Twórczość Juliusza Słowackiego, tak heterogeniczna i polemiczna, a zrazem tak oryginalna w zakresie obrazowania, umiejętnych zastosowań konsonansów i dysonansów lirycznych, jest czytelnym systemem filozoficznym, teologicznym i estetycznym – a przy tym jest zapisem niezwyklej świadomości człowieka, dostrzegającego wielowymiarowość fenomenów natury i umiającego je przybliżyć, udanie włączać do tworzonych fabuł i opisów ludzkich zachowań, niezwyklej wydarzeń dziejowych i kosmicznych. Już jednak za życia Słowackiego zaznaczyła się tendencja do pomniejszania jego dzieła, minimalizowania osiągnięć i lokowania go gdzieś na marginesie prawdziwej sztuki słowa. Ogromną rolę w tym względzie odegrały sądy Mickiewicza, któremu poezja Słowackiego była obca¹, a z jego wypowiedzi o niej starczy przywołać owo zdanie o kościele bez Boga². Często dzieli się też dokonania Słowackiego na dwie nierównoważne jakościowo części – tę przed rokiem 1843, czyli przed niezwyklej objawieniem prawd genezyjskich w Pornic, oraz tę mistyczną, po stworzeniu pierwszych fragmentów Alfya i Omegya świata, czyli *Genezis z Duchy*. Sądom tym przeciwstawił się Dariusz Seweryn, tworząc książkę *Słowacki niemistyczny*, która w gruncie rzeczy jest próbą przewartościowania zasklepionych sądów i zwrócenia uwagi, że dojrzałość artystyczna poety zaczyna się wcześniej, niż zakładali liczni badacze³.

Już w Wilnie i po powrocie do domu, w Krzemieńcu, Juliusz wiele czytał, zapoznawał się ze spuścizną klasyczną – studiował Homera i inne przewidziane programem nauki dzieła, a także modne podówczas utwory – w tym powieści Waltera Scotta czy Jamesa Fenimore'a Coopera – zdobywał wiedzę na temat świata i sztuki, delektował się dziełami Goethego i Byrona, Woltera i Józefa Korzeniowskiego⁴. Zawsze też żywo reagował na lektury i tworzył własne wizje, dopełniał je indywidualnymi treściami i przydawał głębi, dobywanej z tajemnej świadomości, kształtującego się właśnie wielkiego romantyka. Tę umiejętność, która była rodzajem nawiązania, ale też i wzbogacenia, określano dość pośpiesznie i jednoznacznie mianem epigonizmu. Seweryn widzi to jednak inaczej:

¹ J. Łukasiewicz, *Mickiewicz*, Wrocław 1996, s. 147.

² Por. J. M. Rymkiewicz, *Kościół bez Boga*, w: tegoż, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 238-239.

³ Por. D. Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001, s. 210.

⁴ Por. Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 73.

Posiadł Słowacki jedynie wysoką sprawność w zakresie wersyfikacyjnej techniki. To jednak okazało się nie wystarczać do odniesienia spodziewanych sukcesów. Bo zmierzając do literackiej sławy najkrótszą pozornie drogą – to znaczy, konstruując postacie bohaterów bardziej chateaubriandowskie niż bohater Chateaubrianda, tworząc fabuły bardziej bajronowskie niż w powieściach Byrona, wymyślając mickiewiczowskie konflikty moralne bardziej dramatyczne niż te w utworach Mickiewicza, przetwarzając motywy z Malczewskiego w płaską publicystyczną agitację, a infernalną Ukrainę Goszczyńskiego roztopiając w modnym, acz papierowym, kolorycie historycznym – uzyskiwał tylko przemieszanie stylistycznych, fabularnych i tematycznych schematów ówczesnej literatury. Amplifikował i wyjaskrawiał bezwiednie modne konwencje, bo nie umiał zdać sobie sprawy z ich konwencjonalności, przekonany, że to po prostu bezpośrednie i naturalne środki artystycznego wyrazu, oczywiste w jego czasach. Skoro zatem potrafił używać ich w stężeniu większym, niż to czynili Chateaubriand, Byron, Lamartine, Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński, Zaleski – to jego poezje nie tylko nie są gorsze, ale właściwie nawet lepsze.⁵

Autor przytacza cały szereg wczesnych utworów Słowackiego, które jego zdaniem są „lepsze” od dzieł wymienionych wyżej romantyków europejskich i polskich, a potem konkluduje: „Smutna prawda jest taka, że na całej lirycznej twórczości Słowackiego sprzed roku 1842 jej znawcy postawili już – *de facto*, choć oczywiście nie *de iure* – kreskę. Badawczą problematykę uznano w zasadzie za wyczerpaną. Zbyt pochopnie. Bo może właśnie interesujące jest to, że ten Słowacki jakoś nie chce się wpasować w «znormalizowany» epigonizm; jest na ogół albo nieco poniżej, albo wyraźnie ponad”⁶. Wychodząc od tego poglądu i dostrzegając wartość poematów bajronicznych Słowackiego, skupmy uwagę na klarowności i wyrazistości obrazów poety. W jego listach, dziełach poetyckich i prozatorskich znajdziemy wiele takich fragmentów, w których krystaliczność doznań i spojrzenia stawiana jest na pierwszym miejscu⁷. Jako materiał badawczy wyodrębnimy tutaj fragmenty poematów, które Marian Ursel pomieścił w tomie pt. *Powieści poetyckie*, czyniąc także to naukowe wydanie obowiązującą tu podstawą tekstową.

W maju 1829 roku powstała druga redakcja poematu egzotycznego *Szanfary*, bezpośrednio inspirowanego tłumaczeniem kasydy arabskiego poety przez przyjaciela Słowackiego Ludwika Spitznagla. Ale oczywiście była tutaj też i szersze motywacja: „Jedną z podnieć do napisania tego utworu była romantyczna moda na zainteresowanie Orientem, wywołana twórczością George’a G. Byrona, który odsłonił obszary penetrowane już wprawdzie przez literaturę europejską wcześniejszych epok, lecz z zupełnie innej perspektywy ideowo-estetycznej”⁸. Ta inna perspektywa wiąże się ze sposobem widzenia rzeczywistości i odzwierciedlania jej w utworze literackim. To jest widzenie krystaliczne, jak na dziewiętnastowiecznych malarskich przedstawieniach marynistycznych, jak w antycznych połączeniach słowa i obrazu⁹, a przy tym „udziwniane” siłą niezwyklej, romantycznej imagacji. Nad powstawaniem takich obrazów zamyślił się Czesław Zgorzelski i pytał:

⁵ D. Seweryn, dz. cyt., s. 119.

⁶ Tamże, Lublin 2001, s. 131.

⁷ Por. to określenie: *dzień jesienny, błękitny i czysty jak kryształ*. J. Słowacki, *List do matki z 24 września 1842 roku*, w: tegoż *Dzieła* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIII, Warszawa 1952, s. 412.

⁸ M. Ursel, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, Wrocław 1986, s. IX.

⁹ W takim rozumieniu jak u Janusza Pelca: „Wielkie odkrycia archeologiczne i ukształtowanie się archeologii jako w pełni samodzielnej dyscypliny dokonano się dopiero w XVIII stuleciu. Wtedy to w szerszym zakresie poczęto wydobywać pogrzebane w I wieku naszej ery Pompeje i Herkulanum, w których odkrywano także ważne przejawy współistnienia słowa i obrazu. O istnieniu jednak ich wcześniej dowiadzano się na podstawie zapisów, pośrednich świadectw. Śladów zasypanych Pompejów poszukiwano już w XVI wieku, poszukiwano ich

Jakież są sposoby kształtowania wizji poetyckiej? Na czym polega technika romantycznego udziwniania stwarzanego w niej krajobrazu? Zapewne, nie ujmemy tu wszystkich tajemnic poety. Spróbujmy jednak wyłowić te z nich przynajmniej, które wydają się najłatwiej uchwytnie. Pierwsza – to specyficzna koncepcja opisu, który – jak się rzekło – przestaje być opisem, a przetrada się w wypowiedź liryczną wprowadzającą hipotetyczne budowanie dekoracji w wyobraźni człowieka, jeśli nie zna on portretowanej rzeczywistości i z domysłu lub z informacji próbuje ją odtworzyć. Przy tym dokonuje się to dwiema różnymi metodami, z których jedna zostaje od razu zdyskwalifikowana, druga zaś, posunięta jako jedynie właściwa, kształtuje w istocie ów udziwniony romantycznie krajobraz. Pierwsza – naturalna, zwykła, posługująca się konwencjonalnym zespołem motywów tradycyjnych, srebrnym światłem księżycy i promieniami świtu – określona zostaje jako nieskuteczna dlatego właśnie, iż w zastosowaniu do wyjątkowego, dziwnego krajobrazu daje o nim zbyt ubogie, niedostateczne pojęcie. Druga – odwrotnie: niezwykła, paradoksalna, burząca – zdawałoby się – naturalny układ poszczególnych elementów obrazu, staje się metodą tym bardziej odpowiednią, im wyraźniej oddala od nas wrażenie przeciętności, im silniej podkreśla niepowtarzalność sytuacji, im sugestywniej poddaje złudzenie konkretnej, naocznej, uwspółcześnionej obecności stwarzanego przez poezję świata.¹⁰

Zgorzelski kładzie nacisk na „wyraźne oddalanie wrażenia przeciętności”, a jednocześnie wskazuje, jak ważne jest stwarzanie przez poetę na nowo świata i wyposażanie go w tak wyraziste atrybuty, by czytelnik miał wrażenie, że obcuje z autentyczną rzeczywistością. W *Szanzfarym* poeta wskazuje na klarowność kreowanej przestrzeni już na samym początku utworu:

Słońce! coś przez dzień w stepach paliło Araby,
Już w Czerwonego Morza zimne toniesz fale;
Tam w głębiach przezroczystych, jak lampa w kryształe
Własnym strawiona ogniem, rzucając blask słaby,
Błada jak Peri z niebios krainy stracona,
Na koralu spadniesz łoża,
A perły, wyglądając z konch srebrzystych łoża,
Jako gwiazdy odbite błysną na dnie morza.¹¹

Zachodzące słońce – sływa majestatycznie w tonie Morza Czerwonego i wbrew logice kosmicznej – widoczne jest jeszcze pod wodą. Wszystko ma tutaj wskazywać, że ten ja-skrawy świat jest klarowny, wody czyste, pozwalające na dostrzeżenie dalekiego dna, a pośród naturalnej rzeczywistości pojawia się poezja lśnienia i pobłysków, migotliwości i ulotności refleksów świetlnych. Poezie przywodzi to na myśl lampę kryształową i akcentowaną w mitologii perskiej walkę dobra ze złem, *Peri z diwem*, światła z ciemnością. Słowacki świadomie nie wprowadza tutaj innych – prócz czerwieni – barw podstawowych, ani nie uwodzi czytelnika pastelowymi rozmyciami – raczej akcentuje szklistość tego świata i jego

i w wieku XVII. (...) Ku dawnym związkom słowa i obrazu prowadziły zachowane, nawet cząstkowe, ich opisy. (...) Zbierane, wydobywane i spisywane relikty dawnych kultur służyć miały pogłębieniu wiedzy o własnych korzeniach”. Tenże, *Słowo i obraz na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 9-10.

¹⁰ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981, s. 30.

¹¹ J. Słowacki, *Szanzfary. Poemat arabski* [Redakcja druga], cz I, w. 1-8, cyt. za: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. 25. Podobnie stylizowane słońce znajdziemy w znaczącym późniejszym poemacie: *Słońce wschodziło w upały czerwono./ Co dnia tonęło tam, gdzie teraz świeci/ Jak jaka skrawa pożaru pochodnia*. J. Słowacki, *Ojciec zadumionych*, w. 327-329, w: tegoż, *Dziela wszystkie* pod red. J. Kleiner, t. III, Wrocław 1952. Dalsze cytaty z tego poematu według tego wydania.

zwierciadlaność, kontrastową w stosunku do nocy, opalizującej gwiazdami. Dzięki temu dwie przestrzenie stają się dla siebie zwierciadłami – fale, tonie i świat podwodny dla nieba oraz coraz bledszego słońca, a perły w otwartych muszlach – dla kosmosu i gwiazd.

Zauważmy nowatorstwo stylistyczne Słowackiego, w stosunku choćby do wierszy oświeceniowych czy preromantycznych, owo zdumiewające wykrzyknienie na początku pierwszego wersu: *Słońce!* To wystarcza, by czytelnik natychmiast wyobraził sobie czerwony okrąg słoneczny, osuwający się w morskie głębiny. Choć to największe w naszym układzie planetarnym ciało niebieskie i najbardziej statyczne, podlega ono we wczesnym poemacie Słowackiego znamienym metamorfozom. Gorące, rozpalone za dnia, zostaje schłodzone w *zimnych falach*, traci swoją jaskrawość, by blade jak Peri spaść na rafę koralową i na leżące pośród niej perłoplawy. Dochodzi zatem tutaj też do błyskawicznego zmniejszenia, zgaszenia ogromnego ognia słonecznego, które w toniach jest tylko błyskiem i astralnym poblaskiem. Pamiętajmy, że „poruszamy się w krainie czarów, którymi rządzi siła metafory, poetycko, romantycznie uduziwiającej świat oglądanej rzeczywistości. To ona łączy w tajemny sposób odległe zjawiska i pojęcia: niebo i jezioro, skały i szafiry, gwiazdy i perły, deszcz i włosy. To ona przeistacza czarownię przyrodę w istoty żywe, zacierając niepostrzeżenie granicę między człowiekiem a otaczającym go światem, nasycia ten świat przejawami doznań psychicznych człowieka”¹². To jest tyleż kreowany krajobraz, co rzeczywistość wewnętrzna Słowackiego, jakby bezpośrednio wlanie do świata realnego jego jaźni, jego poetyckiego poczucia łączności tego, co widać, z tym, co sobie wyobrażał. To jest zarazem próba przeniknięcia metafizyki doznań i wyposażenia własnej kreacji w ukrytą, teoretyczną wiedzę o najbardziej ogólnych zasadach.

Wszakże piszący ten poemat Słowacki był także częstką stworzenia i taflą świadomości ową Boską kreację odzwierciadlającą – jego młodzieńcze doświadczenia i inicjacje musiały być na tyle wyraziste, pojemne i wartościowe, że pozwoliły mu tworzyć klarowne obrazy w określonej, romantycznej konwencji, a zarazem nie gubiły głębi ontologicznej. Zawsze przecież pomiędzy człowiekiem a światem pojawia się jakaś bariera percepcyjna, która każe zadawać pytania o realność tego świata i możliwość eksperymentalnego stwierdzenia, że byt naprawdę istnieje. Wszakże – jak wskazuje Iwona Lorenc:

U początków metafizyki europejskiej, od Platońskiej torii „dwóch światów” począwszy, zawiązuje się splot trzech motywów: ludzkiego dążenia do prawdy, przedstawienia, które nas od prawdy odgradza i które ją zarazem udostępnia, oraz tragiczny motyw złudzeń dotyczących naszych możliwości jej osiągnięcia. Jeśli, jak chciał Platon, sposób, w jaki byt jest dany człowiekowi, sytuuje nas w pewnej odległości od prawdy o nim, w kontakcie ze zmysłową „rzeczywistością” wtórną, nasze pytania o prawdę wymagają innej jurysdykcji niż ta, która pochodzi ze świata naszych przedstawień. Nasz sposób przedstawiania sobie świata i myślenia o nim znajduje swój sens tylko w odniesieniu do tego, co poza naszym światem. Ma uzasadnienie jedynie w otwarciu horyzontu zakreślającego dostępność postrzeganej przez nas rzeczywistości.¹³

To jest rodzaj filozofii przedstawienia, która odnosi się ona do każdej próby odzwierciadlenia świata i potwierdzenia jego istnienia. Człowiek świadomie przeżywający swoje lata i zdający sobie sprawę z ograniczeń poszczególnych zmysłów nie przestaje podejmować prób stworzenia rzeczywistości modelowej, osadzonej w obrębie konwencji i przewy-

¹² Cz. Zgorzeński, dz. cyt., s. 31.

¹³ I. Lorenc, *Świadomość i obraz. Studia z filozofii przedstawienia*, Warszawa 2001, s. 16.

ciężającej ludzką niemożność doskonałego wnikięcia w strukturę, osiągnięcia balansu ze światem, uzyskania pewności, że jest się jego integralną i istotną cząstką. Młody Słowacki, opisujący spływanie kuli słonecznej do Morza Czerwonego, angażuje się całkowicie w to przedstawienie, przeżywa wszystko z ogromną intensywnością – a w taki sposób:

(...) powstaje krajobraz nie tylko romantycznie widziany, ale także romantycznie odczuwany i przeżywany. Powstaje świat rzeczywistości poetyckiej, w której pędzel poety-pejzażysty wydobywa na jaw to właśnie, co jest w nim niezwykle, zadziwiające, perspektywami nowych znaczeń urzekające. Choć z równym uzasadnieniem można by rzec, iż pejzażysta ten tak właśnie, poetycko i uniezwykłym, widzi zjawiska w istocie swej zwykle przecie i codzienne: deszcz, noc, księżyc, jezioro. Samym sposobem ujęcia nie tylko otwiera przed nami nowe perspektywy znaczeń odtwarzanego świata, ale także daje odczuć, jak intensywnie go przeżywa, jak wielką rolę w jego życiu psychicznym odgrywa całe to udziwnione otoczenie, jaką siłę emocjonalną ma dla niego sam fakt bezpośredniego kontaktu z tą kłębą przyrodą.¹⁴

To jest kontakt usakralniony siłą żywiołów i pulsowaniem krwi w skroniach, to są próby zmierzenia się z naturą i wypełnienia ontologicznej pustki, jaka powstaje pomiędzy wodą, skałą i umysłem, między materią a ideą. Umysł romantyka znajdował się w stanie permanentnego drżenia, które zobrazować może gorące powietrze, rozmywające dale i widoki pustynne. W takim stanie umysł ów podatny był na tworzenie ciągów znaczeniowych i jakby semantyczną migotliwość, nieustające podążanie ku nowym wyobrażeniom, ku potencjalnym światom, a wreszcie ku wielkim metamorfozom, kosmicznym przemianom i nowym odsłonom. Dostrzegając to niemal u końca dziewiętnastego stulecia Adolf Dygasiński, gdy ustalał stan wiedzy na temat związku obrazu ze świadomością:

O ile obraz jaki bądź (...) jest odosobniony i niejako zawieszony w świadomości, a pozostaje bez związku z innymi stanami, które mają swoje stałe miejsce, nie możemy go wtedy nigdzie umieścić i musimy to uważać za stan aktualny. Ale wśród takich obrazów znajdują się niektóre, obdarzone własnością tego rodzaju, iż odkąd występują w świadomości, rozgałęziają się wielorako, wywołują stany, wiążąc je z obecnością, dzięki którym to stanom ukazują się nam one jako części szeregu mniej lub więcej długiego, którego koniec jest w czasie teraźniejszym utkwiony.¹⁵

W twórczości Słowackiego obserwujemy takie rozgałęzianie się obrazów, a nawet całe ich systemy, układające się w czytelną kosmogonię. Tutaj – w przypadku zachodzącego słońca – obok wschodzącego księżyca, obrazu najbardziej chyba konwencjonalnego w literaturze romantycznej, mamy do czynienia z twórczym przetworzeniem, które daje niezwykle efekt przejrzystości, jakby hiperrealnego spojrzenia na rozświetlone dale ciepłych krain Orientu.

Ale zasada ta, czy poetycka umiejętność Słowackiego, sprawdza się także w odniesieniu do krain chłodnych, do mórz północnych. W 1829 roku, a więc w tym samym czasie, co druga edycja *Szanfarego*, powstał poemat gotycki *Hugo*, umiejscowiony tym razem w Trokach. I tutaj, na początku utworu, mamy wyrazisty obraz zachodzącego słońca, może tylko różniący się pastelową kolorystyką:

¹⁴ C z. Zgorzelski, dz. cyt., s. 31.

¹⁵ A. Dygasiński, *Obraz psychicznych zjawisk w organizmie ludzkim*, Warszawa 1885, s. 53.

Już mrok zapadał, już wieczorne chłody,
Wróciły niebu barwy lazuruowe.
Przed krzyżowemi kryjąc się narody,
Słońce skwarami utrudzoną głowę,
Chowało w Morza Bałtyckiego wody:
Lecz nim się skryło w fale bursztynowe,
Zajrzało w gmachu zasępione skrzydła,
Przez szyb kościelnych ciemne malowidła.¹⁶

Na klarowność tego obrazu składa się kontrastowość zapadającego mroku i *lazuruowe barwy* nieba, wygenerowane przez *wieczorne chłody*, a także zderzenie bursztynowego koloru¹⁷ fal z posępnym skrzydłem zamku, sondowanym gasnącymi promieniami, w dodatku – przez ciemne witraże. Widać tutaj, jak bystrym obserwatorem zjawisk atmosferycznych i solarnych był Słowacki, wprowadzający owo, wskazane już wyżej, fizyczne „schłodzenie” rozżarzonej kuli w lodowatych wodach. Wielokrotnie antropomorfizowane słońce, dodatkowo jakby próbuje ukryć się przed chrześcijanami, szuka w wodzie ukojenia, bo przez cały dzień było świadkiem okropności w ludzkim świecie. I tutaj mamy do czynienia z poezją poblasków, pięknych majestatycznych lśnień, które wzmacniane są przez wieczorne chłody i lazury, ruchliwość fal i barwy ozdobnych szyb w zamku trockim. Słowacki stosuje przy tym opisę zasadę, która dobrze znana jest wybitnym malarzom: „Aby oddać prawdziwy kontrast pomiędzy kolorami naturalnymi, musimy zastosować wiele reguł opierających się na prawidłowościach kontrastów między walorami i kolorami. Przy kontraście waloru kolor nie odgrywa żadnej roli. Czerń obok bieli, ciemny szary obok jasnego szarego lub umieszczenie obok siebie czerni, szarego i bieli prowadzi do kontrastu waloru. Także ciemny błękit i jasny błękit kontrastują walorami”¹⁸. Ten lazur nieba jest tak czysty, tak wyraźny, bo poeta skonstrastował go z mrokiem, a i dodatkowo „wzmocnił” chłodem.

Godna pochwalenia jest ta dążność młodego Słowackiego do umieszczania akcji utworów w ojczyźnie – po naturalnej dla młodzieńca tendencji, by podróżować imaginacją po krainach dalekich – wraca autor do miejsc znanych mu i często odwiedzanych. Wskazuje to na niezwykłą świadomość wagi rodzimej przyrody i piękna krajobrazów, co nie zawsze bywało regułą, a czasami przynosiło oplakane rezultaty. Tendencja ta krzewiła się dość długo i może dlatego jeszcze w 1840 roku:

Józef Ignacy Kraszewski w broszurze *Gawędy o sztuce* (1840) wypominał niektórym polskim malarzom i krytykom, że tak są zaopatrzeni w uroki cudzoziemskiej przyrody, że nie dostrzegają piękności przyrody rodzimej. (...) W owej broszurze pisał: „Bajki to są wierutne, żeby włoskiego koniecznie nieba potrzeba było malarzowi do obrazów i włoskiego powietrza dla nadania mu tego życia, które się z niego wylewa w dziele... O i nasze niebo północy ma swoje wdzięki nieopisane i ono uśmiechać się potrafi niebieskie i czyste i zatumanić przezroczystymi chmurki, osłonić mgłą czarodziejską, zakryć gęstymi chmury tysiącznych barw i odcieni. I u nas są dziwaczne efekty światła i malownicze okolice i góry i wody i u nas człowiek lepszego wzoru dostarczy malarzowi niż wyschły od skwaru, próżnowaniem wyżółkły, głodem zmęczony neapolitański lazaron tarzający się w brudzie i smakujący w swoim *far niente*. Zaiste inna

¹⁶ J. Słowacki, *Hugo. Powieść krzyżacka*, cz I, *Ucieczka*, w. 9-16, cyt. za: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, s. 35-36.

¹⁷ O kolorach Słowackiego por. I. Matuszewski, *Analiza psychologiczno-estetyczna twórczości Słowackiego*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, oprac. S. Sandler, Warszawa 1965, s. 157-161.

¹⁸ J. M. Parramón, *Jak powstaje kolor*, Wrocław 1993, s. 40.

u nas natura, inny charakter kształtów, inny koloryt, inne może światło, inny jednym słowem świat, ale czyż dlatego albo mniej piękny, albo nie tak malowniczy.”¹⁹

Słowacki odzwierciedlał w utworach wielokrotnie owe – wskazane później przez Kraśzewskiego – *dziwaczne efekty światła*. Tutaj, na początku *Hugona*, mamy do czynienia z klarownością światła i mroku, z pięknym odtworzeniem efektów wizualnych, pojawiających się nad Morzem Bałtyckim. Takich efektów i takiej klarowności barw stonowanych nie zobaczymy pośród krain egzotycznych, gdzie wszystko jest jaskrawe i rozświetlone do granic możliwości. Tutaj twórca świadomy jest walorowości barw i złożoności operacji świetlnych w przyrodzie – wie, że „Jeżeli zestawi się obok siebie dwa kolory o różnych walorach, to oba wzmacniają się wzajemnie. Jasne kolory rozjaśniają się, a ciemne stają się ciemniejsze”²⁰. W takim rozumieniu lazur nieba, skontrastowany z mrokiem i zderzony ze świetlistością bursztynowych fal, wzmacnia ciemność szkieł witrażowych i przydaje grozy malowanej słowami ruinie. Ale też nie traci niczego z romantycznego realizmu, bo przecież taki charakterystyczny dla tej literatury obraz powstaje na skrzyżowaniu tego, co wymyślone i realne, nie może całkowicie odłączyć się od ziemskiej przestrzeni, musi podążać od konkretnego punktu w jakimś kraju, od wyodrębnionego miejsca planety, ku metamorfozom imaginacyjnym, ku snom i wizjom poety.

Kazimierz Wyka wskazuje na „współistnienie” dążności do wyrażania fantazji poetyckiej przy wykorzystaniu realizmu romantycznego. Zdaniem uczonego, to tylko pozornie przeciwstawne pojęcia i sposoby wyrażania subtelnego piękna²¹. Zauważmy, jak klarowny jest obraz nakreślony słowami na początku *Hugona* i jak łatwo można by go namalować, stworzyć malarskie przedstawienie, w którym wszystkie wymienione przez poetę elementy dałoby się umieścić. Owe lazury nieba, w tle naciągającego mroku i odbijanie się światła zachodzącego słońca w wodzie koloru bursztynowego, a gdzieś z boku skrzydło zamku z witrażowymi oknami, przez które przesącza się delikatnie światło słoneczne. W tym momencie przypominają się natychmiast obrazy Caspara Davida Friedricha i pokazywane przez tego malarza operacje światła księżycowego i słonecznego (które też jest w odbiciu lunarnym) w przyrodzie. Słowacki tak oryginalnie konstruuje obraz, że staje się on modelowym fantomem, a zarazem – zgodnie z definicją Kazimierza Wyki – realnym kształtem, mającym gdzieś swoje odniesienie. Dorota Kudelska wskazuje, że „oryginalny sposób przedstawiania świata widzialnego, posługujący się nie tylko przywołaniem znanego widoku, ale czyniący zeń przedmiot twórczych *operacji*, dowodzi niezwyklej wrażliwości Słowackiego na obraz. I to zarówno w sensie recepcji otaczającej go natury, jak i przywiązania znaczenia do jego artystycznej transpozycji między literaturą a sztuką”²².

Choć poemat *Hugo* uznawany jest za poronioną artystycznie próbę naśladowania Mickiewicza i stworzenia bohatera podobnego do Konrada Wallenroda, to jednak jest zapisem świadomości i możliwości stwórczych Słowackiego, a pojawiające się w nim obrazy zastanawiają z racji ich oryginalności i wskazanej wyżej integralności procesów twórczych. Literaturoznawcy zawsze domagają się jednorodności tworzonych dzieł, ale to właśnie odmienność i różnorodność pozwala dostrzec znaczące niuanse w obrębie całości wielkiego dokonania. Tutaj mamy do czynienia z dziewiczą wyobraźnią, która zaczyna stwarzać

¹⁹ T. Bieńkowski, *Co równać się może z drzewami naszymi? Obraz rodzimej przyrody w literaturze i malarstwie*, Pułtusk 2000, s. 67-68.

²⁰ J. M. Parramón, dz. cyt., s. 42.

²¹ K. Wyka, *O romantycznym realizmie*, w: tegoż, *Słowacki i Matejko*, Warszawa 1953, s. 75.

²² D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s.120.

światy i czyni to udanie, zapowiada pojawienie się jeszcze szerszych i głębszych – ontycznie – przestrzeni. Wszakże – wskazuje Agata Stankowska – w każdej wartościowej sztuce słowa:

(...) widoczne jest dążenie ku odrzuceniu fantazji na rzecz wielopłaszczyznowej rzeczywistości, podkreślenie dynamizmu, zarówno wyrażanego w utworze literackim przedmiotu, jak i samego aktu wyrażania. Właściwa obu procesualność jest, z jednej strony, ontyczną cechą kosmosu, który posiada nie tylko sferę zmysłową, ale i dynamiczną, pozostającą w nieustannym ruchu „ukrytą strukturę”, „niemożliwą do nazwania, dostępną tylko dla intuicji.” Z drugiej, jest ona wynikiem afirmacji poznawczego aspektu kreacjonistycznej metody. *Natura naturans*, czy szerzej, rzeczywistość uchwycona *in statu nascendi*, dostępne są jedynie pojedynczemu *Cogito*, posługującemu się w akcie poznania narzędziami doskonalszymi od zatrzymujących się na granicy czystej empirii zmysłów i rozumu. Wyobraźnia nie tyle jednak przekreśla ich przydatność, co dopełnia ich jednostronne rozpoznanie. Rzecz by można, każdy byt kryje w sobie inne światy, przekraczające intensywnością i spójnością najśmielszą i najbardziej fantastyczną wizję. Są one domeną „wyobraźni mimetycznej”. Kreacja jest tu nierozzerwalnie związana z percepcją macierzystej, także i dla samego poety, rzeczywistości-natury.²³

Percepcja macierzysta z kolei ma związek z pierwiastkowymi doświadczeniami dzieciństwa i indywidualną wrażliwością na barwy i cienie, na głębie i klarowność obrazów. Poeta romantyczny szuka takich przestrzeni i czuje się w nich jak zauroczony, zaczarowany magią jedności i przeciwieństw, niezwykłości kształtów i dynamiką rozgrywających się procesów – operacji świetlnych i sygnałów dźwiękowych. Wyławia też z takiego spektrum te elementy, które mają charakter emblematyczny i ikoniczny²⁴. W *Janie Bieleckim* znajdziemy piękny, a zarazem tajemniczy obraz nenufara:

(...) Patrz, na wód lazurze,
Kwiat się przegląda w jeziora kryształe;
Choć chmury słońca nie zakryją światu,
Kwiat liście zwiesza i kryje się w fale;²⁵

Ten jakże klarowny emblemat, jakby godło romantycznej wyobraźni, zbudowany został w oparciu o delikatność barw i światła, a także o subtelność odbicia. Wyraża on znacznie więcej niż przedstawia i ma odniesie do dziejów legendy życia Bieleckiego. Zderzając ze sobą *kryształ jeziora* i pojawiające się na nim ruchome, falujące odbicie nenufara, z perspektywą głębi planetarnych i kosmicznych, odwzorował poeta tutaj także głębię jeziora, pośród których kryje się wodny kwiat. To jest ukazanie tego, co dzieje się w przyrodzie, bo rzeczywiście takie kwiaty zamykają się i często przy nagłym podniesieniu poziomu wód kryją się w toni; ale przede wszystkim jest to wskazanie, że świat ma swoje głębie i tajemnice, a to, co widzialne, graniczy z tym, co ukryte.

Ów eidolyczny²⁶ obraz poraża naturalnością i czystym pięknem, w którym ważną rolę odgrywa logika trzech wymiarów. To w niej – w spektralnej trójwymiarowości – rozgrywa

²³ A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 31.

²⁴ O ikoniczności obrazu i znaku por. Olga Fischer, *Dowody na ikoniczność w języku*, w: *Ikoniczność znaku. Słowo – przedmiot – obraz – gest*, pod red. E. Tabakowskiej, Kraków 2006, s. 38.

²⁵ J. Słowacki, *Jan Bielecki*, cz. II, w. 185-188.

²⁶ Por. tutaj ustalenia Jana B. Derengowskiego: „Wrażenie trójwymiarowości przedstawianego przedmiotu czy sceny można przekazać dwoma zasadniczo różnymi sposobami – pośrednio, gdy patrzący rozpoznaje przedmiot na obrazku, lub bezpośrednio, niezależnie od tego, czy patrzący rozpoznaje narysowany przedmiot czy nie. Ob-

się dramat Bieleckiego i Sieniawskiego. Kruchy kwiat symbolizuje ulotność ludzkiego życia i tajemnicę egzystencji, pełnej odniesień i wzajemnych relacji – tak jak żywot człowieka zawieszony jest pomiędzy rytmem krwi, sprawnością organów i regularnością oddechów, a utwierdzeniem na planecie, w określonym miejscu przestrzeni i kosmosu, tak nenufar istnieje przejrzystość w sieci barw i kształtów, opiera się naporowi wód i ich głębi. Wystawiony na działanie słońca i wody, manifestuje swoją obecnością nieustanną walkę sprzecznych sił – pojawianie się i znikanie w jakichś toniach, otwieranie się na świat i zamykanie, w końcu istnienie i umieranie. Choć Słowacki maluje obraz stałości i harmonii, to w mistrzowski sposób uzyskuje efekt zawieszenia istnienia pośród dynamicznych żywiołów, które kształtują krajobrazy. Jak wskazuje Zbigniew Borkowski:

Krajobraz otaczający człowieka charakteryzuje się względną stałością swojej struktury i fizjonomii. Codzienne wizualne potwierdzanie przez ludzi niezmienności swego otoczenia oraz instynktowne oczekiwanie takiej ewolucji krajobrazu, która wynika z jego naturalnych rytmów i kontynuowanych tendencji rozwojowych, zapewnia człowiekowi poczucie bezpieczeństwa. Zakłócenie tego porządku, na przykład przez działania żywiołów, które często sprowadzają na ludzi realne niebezpieczeństwo, wywołuje niepokój, dyskomfort psychiczny, czasami odczucie zagrożenia. Pomimo to, z czasem i w miarę intelektualnego i emocjonalnego rozwoju, człowiek zaczyna poszukiwać odmienności i urozmaicenia, a następnie odczuwa jako konieczną do zaspokojenia potrzebę.²⁷

Tutaj Słowacki skrywa energię żywiołów w głębinach i w wewnętrznej strukturze świata, nawet w pozornej łagodności i harmonii kwiatu, który w niezrozumiały sposób, znika w toniach jeziora. Istnieje, a zarazem odwzorowuje przemijanie, znikanie śladu i informacji barwnej w przestrzeni – jak bohater poematu, nagle ginie, trafiony niewidzialną siłą i poddaje się porządkowi eschatologicznemu.

Co się dzieje w przepaściach wodnych – w tym przypadku morskich – pokazuje Słowacki w kolejnym poemacie warszawskim:

Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogodą;
Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał błędząc wśród zimnych kamieni.²⁸

I tutaj klarowność przedstawienia jest niezwykła i czytelnik ma wrażenie, iż zagłębia się w otchłaniach, że w naturalny sposób adaptuje na potrzeby wyobraźni ową antropomorfizację i wraz z korałem rusza sondować świat podwodny. Ale przecież ten organizm, a potem szkielet, ma symbolizować skamieniałe serce tajemniczego Araba, który nie znał litości dla wrogów. Ten poemat Słowackiego to:

razy spostrzegane metodą pierwszą nazywamy epitomicznymi, ponieważ stanowią one kwintesencję przedmiotu i prezentują jego pewne, łatwo rozpoznawalne cechy (różniące od tych, które bezpośrednio sygnalizują jego trójwymiarowość). Te obrazy, które wywołują u patrzącego wrażenie głębi nie mówiąc mu nic o samym przedmiocie, nazywamy eidolicznymi (od greckiego słowa *eidolon* – duch)". Tenże, *Oko i obraz. Studium psychologiczne*, Warszawa 1990, s. 13.

²⁷ Z. Borkowski, *Żywioły jako siły kreujące krajobrazy*, w: *Obraz i żywioły*, pod red. M. U. Mazurczak i M. Żak, Lublin 2007, s. 277.

²⁸ J. Słowacki, *Arab I*, w. 65-70.

Pisany w pierwszej osobie utwór, który ukazuje w formie jakby retrospekcji cztery epizody z przeszłości bezimiennego bohatera. Określają one i charakteryzują jego postać, psychikę oraz postawę wobec świata. Arab niósł przez całe swe życie jedynie zło, nienawiść i zniszczenie. Był to sens i cel wszystkich jego działań, była to również siła motoryczna jego postępowania. Słowacki w tej kreacji skumulował zło i nienawiść w stopniu tak wysokim, iż można tu mówić wręcz o hipertrofii owych cech. Bohater jest jakby przykładem modelowym hiperromantycznego samotnika i sadystycznego zbrodniarza w jednej osobie.²⁹

Owa hipertrofia trafnie określa nienawiść i zło bohatera, ale ma też drugie dno w świecie biologicznym, gdzie oznacza przerost narządów, jakąś wadę rozwojową. Łatwo wskażemy ją na rafach koralowych i może opisany przez Słowackiego organizm oderwał się od podłoża z tego powodu – napierające żywioły znalazły jakiś jego słaby punkt. Mamy tu do czynienia z kreacją postaci, w której ogniskuje się wiele problemów, związanych z postrzeganiem świata i jego różnorodnością, a zarazem przenikaniem się struktur i wzajemnym obrazowaniem w poezji, z wykorzystaniem różnych właściwości przedmiotów, stanów i kształtów. Tak jak zerwany koral, powoli zmieniający się pod wodą w twarde, wapienne-rzęglowy kamień, może symbolizować skamieniałe serce Araba, tak klarowność obrazów rzeczywistości realnej ma oddawać krystaliczne piękno, poczynanych w myśli obrazów. Tylko za sprawą przejrzystości i świetlistości – jak w naturalnym krajobrazie – ukazać można heterogeniczność wizji i przedstawień romantycznych – z jednej strony mocno utwierdzonych w przestrzeni, a ze strony drugiej ruchomych w dynamicznej wyobraźni. Marian Śliwiński wskazuje, że:

Punkt wyjścia do określenia kategorii heterogeniczności w romantyzmie stanowi nowożytna opozycja podmiotu i przedmiotu. Tym pierwiastkiem romantycznej konstrukcji światopoglądowej, wobec którego wszystkie inne pierwiastki określają się jako heterogeniczne, jest *ja* nowożytnej filozofii podmiotowej. Heterogeniczny wobec *ja* nowożytno-romantycznego będzie obraz świata organizowany wokół tegoż *ja* nowożytno-romantycznego. Zatem – byt skonstruowany, wypełniający *vacat* bytu w rozumieniu klasycznym. Pierwiastki, które złożą się na romantyczny obraz rzeczywistości, zasadniczo heterogeniczne wobec *ja*, w wyniku konstruowania obrazu świata asymilowane i tworzące wraz z *ja* harmonijną, integralną całość, to natura, historia, etnos (lud, naród, plemię). Elementem heterogenicznym staje się również podmiot, który rekonstruuje się w ramach obrazu świata powstającego z komponentów natury, historii, etosu i stanowi konstrukcję odbiegającą radykalnie od spirytualistycznego, kartezyjskiego *Cogito*, będącego punktem wyjścia romantycznych operacji światopoglądowych.³⁰

Jeśli kreowany świat ma być heterogeniczny, musi być także klarowny, wyraźnie oddzielający się w wielu odsłonach, powielany w ciągnących się w dal lustrzanych głębiach i przybliżeniach. Każdy obraz „oddycha” światłem i w zależności od tego, jak przebiegają jego operacje, jak jasność wpływa na wyrazistość barw i oddalonych elementów, możemy mówić o klarowności, czyli czystości przedstawień (ang. *clear* – czysty). Słowacki należy do poetów „czystych”, potrafiących tak obrazować, że czytelnik ma wrażenie, iż obcuje z autentycznym światem. Jego kreacje wyposażone zostały we wszystko, co niezbędne jest, by efekt mimetyczny był olśniewający. W *Mnichu* – jeszcze jednym napisanym w kraju

²⁹ M. Ursel, dz. cyt., s. XX.

³⁰ M. Śliwiński, *Romantyzm jako afirmacja heterogeniczności*, w: *Literatura a heterogeniczność. Poetyka i obraz świata*, pod red. E. Czuplejowicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1996, s. 195.

poemacie – znajdziemy niezwykłą relację bohatera, która oprócz informacji o nim zawiera też koherentnie połączone elementy wizualne i dźwiękowe:

Wchodzę, stanąłem przy ciemnym filarze,
 Już nie pamiętam wrażenia tej chwili.
 W oczach się lśniły złociste ołtarze,
 Wyście śpiewali i światła palili.
 Ściana jak niebo gwiazdami okryta,
 Każda kolumna jak palma stepowa,
 A na jej czole złoty liść rozkwita,
 A pod jej stopę skała marmurowa.
 Promień, z barwionych bijąc szyb kościoła,
 Niósł z sobą obraz na szkle malowany,
 A potem, w dymie kadzideł zbłąkany,
 W mglistych błękitach utworzył anioła;
 Nie znałem wówczas sztuki malowidła,
 Widziałem tylko, że anioł nade mną
 Roztaczał złotem malowane skrzydła,
 Spływał i patrzył w duszę moją ciemną...
 Wtenczas rzuciłem ojców moich wiarę...³¹

Klarowność widzenia mnicha rodzi się tutaj w ciemności, pośród której przystanął i patrzył na wnętrze klasztoru. Słysząc w nim krystalicznie czysty gregoriański śpiew, a w oczach bohatera mieni się złoto ołtarzy. Są one właściwie złociste, co podkreśla dodatkowo ich świetlistość. Wszystkie barwy powstają dzięki światłu, a „przedmioty oświetlane są trzema kolorami widma światła: niebieskim, czerwonym i zielonym. Niektóre z nich odbijają światło w całości, inne absorbują je. Większość pochłania jednak tylko część światła, a pozostałą część odbija. To prawo fizyki można ująć następująco: Wszystkie oświetlone, nieprzezroczyste ciała odbijają padające na nie światło całkowicie lub częściowo”³². W przypadku złota mamy skomplikowaną sytuację, bo powstaje ono z połączenia bieli, żółcienia, przymieszki czerni, a nawet błękitu. U Słowackiego – jak wskazuje Teresa Skubalanka:

Nastrojowy koloryt wynika z nagromadzenia blasków i barw pastelowych (...). W tekście powstaje w ten sposób izotopia semantyczna, polegająca na rozproszeniu takich semowych elementów w bliskim sąsiedztwie, które oddają niezmiernie, nadnaturalny, „zjawiskowy” nastrój przeżycia (...). *Notabene* Słowacki był mistrzem tworzenia innych nastrojów, między innymi patetycznego uniesienia.³³

Określenie „nastrojowy koloryt” zakłada istnienie dwóch rzeczywistości barwnych – tej w świecie postrzeganym i tej w umyśle widzącego. W przypadku bohatera utworu literackiego sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana, bo dochodzi tutaj świadomość autora kreującego jakąś postać, określającego jej cechy i możliwości percepcyjne. Kto zatem widzi złociste ołtarze – mnich-konwertyta czy poeta odwiedzający synajską świątynię? Realizm – postrzegany jak ów wskazany wyżej, współlistotny z wizją w rozumieniu Wyki –

³¹ J. Słowacki, *Mnich*, w. 56-71.

³² J. M. Parramón, dz. cyt., s. 9.

³³ T. Skubalanka, *Mickiewicz – Słowacki – Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 13.

przeplata się tutaj z wyobraźnią polskiego romantyka, która w rozumieniu i odbiorze niektórych badaczy staje się niemal biblią imaginacji³⁴.

Rzeczywiście, gdybyśmy chcieli znaleźć jedno słowo najbliższe temu twórcy i najlepiej wyrażające jego fenomen, to mogłaby to być „wyobraźnia”. Słowo to odnosiłoby się zarówno do wykreowanych w słowie przestrzeni, osobnych światów, do postaci i zdarzeń, ale też opisywałoby ono imaginację konkretnego twórcy i jej cechy konstytutywne, odróżniające ją od innych poetów i zawierające jakby jej schemat, odtwarzające jej strukturę. Mnich stojący w cieniu i kontemplujący łączność elementów wystroju wnętrza klasztoru uruchamia swoją wyobraźnię i widzi spłot światła, barw, ognia i marmuru, kolumn i ich zwieńczeń, przypominających korony palm, złotych liści nade wszystko projekcję anioła, który pojawił się w poświacie mglistych błękitów. Projekcję spowodowało światło słoneczne, przechodzące przez witraże prawdopodobnie zawierające takie przedstawienia. Obraz był tak realny i tak plastyczny, że po jego zobaczeniu bohater poematu postanowił porzucić wiarę ojców i przejść na katolicyzm.

Postanowienie to i jego prezentacja w utworze nie znalazło akceptacji u badaczy Słowackiego – ani Ujejski, ani Kleiner, ani wreszcie Treugutt nie dali wiary poecie, uznali, że brakuje tu głębi teologicznej i psychologicznej motywacji. Poglądom tym przeciwstawił się Ursel, który tak oto motywował swój sprzeciw w zakresie prawdopodobieństwa sceny:

Sądzę, iż mieści się ona w granicach prawdopodobieństwa. Arab mógł bowiem ulec tak gwałtownej konwersji, jeśli weźmie się pod uwagę towarzyszące temu okoliczności. Sztuka arabska nie zna malarstwa ani rzeźby figuralnej. Światło zaś słoneczne przenikające przez szkła witrażu mogło – jest to zgodne z prawami optyki – utworzyć kontur obrazu anioła rozpościerającego skrzydła nad bohaterem. W takich omal „cudownych” warunkach z punktu widzenia syna pustyni mogło dojść do zafascynowania religią katolicką, które oddaliło go od „wiary ojców”.³⁵

Wielcy badacze nie brali też pod uwagę klarowności wizji anielskiej w tym poemacie, która jest jedną z najpiękniejszych w całej twórczości Słowackiego. Światło staje się tutaj nośnikiem przedstawienia figuralnego, które prawdziwie mogło zszokować Araba. Tym bardziej, że wydało mu się, że owa skrzydlata postać wpatruje się w ciemność jego duszy. Oto prawdziwie romantyczna transgresja i transcendencja – z ciemności, gdzie stoi mnich, jego spojrzenie wędruje ku pięknym elementom wnętrza i wielkiemu aniołowi, a ten – jakby odbijając to spojrzenie, wpatruje się w ciemność duszy bohatera. To, co wewnętrzne, każące mu patrzeć na otaczającą przestrzeń, stało się zewnętrzne i powróciło, oddane przez lustro anielskich oczu, do wnętrza bohatera. Tak obraz zewnętrzny spowodował, że otworzyły się głębie jaźni, tak stał się zaczątkiem wizji uskrzydłonego ducha. Nad obrazem tym pochylała się Stefania Skwarczyńska i wskazała cały ciąg podobnych przedstawień anioła, pojawiającego się na witrażach lub projektowanego przez nie³⁶. Warto też zacytować tutaj ustalenia uczonej co do klarowności, zwiewności i kolorystyki tejże wizji:

³⁴ Por. rozważania K. Cysewskiego na temat innego poematu: „Utwór Słowackiego zasadnie można potraktować jako b i b l ię romantycznej wyobraźni. Jej dopowiedzeniem u poety jest poemat *W Szwajcarii, Godzina myśli* wszakże częściej diagnozuje, określa sytuację człowieka, nie mieszczącego się w ograniczających ramach rzeczywistości”. Tegoż, „*Godzina myśli*” – między *realnością a wyobraźnią*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja* pod red. M. Kuźniaka, Słupsk 2002, s. 53.

³⁵ M. Ursel, dz. cyt., s. XVII.

³⁶ S. Skwarczyńska wskazuje obok przedstawienia z *Mnicha* także podobne, iluzoryczne kreacje. Por. teźże, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925.

Oba zasadnicze elementy treściowe: anioł, witraż, ogromnie odpowiadały fantazji Słowackiego; witraż bogactwem swego kolorytu stawał się ważnym elementem dekoracyjnym, anioł przez zabarwienie uczuciowe, które z nim poeta łączył, wprowadzał w obraz pewien ściśle określony ton. Zjawiskowość, nieziemską lekkość anioła oddana być musiała zgodnie przez kategorię barw, blasku, kształtu i ruchu, wewnątrz zharmonizowane. (...)

Ruch różnorodny, jednostajny o powolnym tempie. Trzeba zaznaczyć co do kolorystyki, że Słowacki przedstawia nam tutaj dwa pola kolorystyczne: wewnątrz kościoła w jasny, słoneczny dzień oddane bardzo plastycznie; mglistość i błękitność to barwy kościoła, jaskrawość, „barwność” to barwy witrażu. Punktem stycznym jest złotość, artystycznie związana z postacią anioła, w ujęciu realistycznym kombinacja złożonych ornamentów kościelnych z jasnością promieni słonecznych.

Na takim tle Słowacki przeprowadza w sposób bardzo pomysłowy materializację anioła, malowanego na szybie kościelnej. Promień barwiony niósł ze sobą płaski obraz, a natrafiwszy na skłębione dymy kadzielnic, rzucił go na nie, użyczając mu poniekąd cech kształtowych.³⁷

Skwarczyńska wskazuje pomysłowość Słowackiego w zakresie konstrukcji obrazów – poeta właśnie je konstruuje, ustawia takie przeszkody, pryzmaty, wodne kryształy, że światło przechodząc przez nie, daje efekty zachwycające i podkreślające romantyczną aurę kreacji. Często – jak właśnie w poematach warszawskich i w niektórych dziełach emigracyjnych, obrazy i ich klarowność bywają ważniejsze od samej fabuły, pośpiesznie zawiązanej intrygi. Ale przecież – wskazuje Stefan Treugutt – „Wypadków romantycznych nie musi być dużo, ważny jest ich rezonans wewnętrzny, *wznoszenie duszy* od notowanego wydarzenia do poziomu lirycznej refleksji”³⁸. Ten „rezonans wewnętrzny”, w przypadku autora *Mnicha*, był ogromny, zdumiewający swoją dynamiką i multiplikacją obrazów, ich nakładaniem się na siebie i wypływaniem z siebie – generowaniem coraz szerszych panoram, coraz głębszych i pojemniejszych malarsko przestrzeni. Ta wielowymiarowość i heteronizacja wyraźnie pulsuje podskórną energią i rodzi wyjątkową dynamikę przedstawień, interaktywnie oddziałuje na czytelnika i niejako skłania go do twórczości imaginacyjnej, zaprasza do współdziałania w wizji, w konstrukcji i dekonstrukcji proponowanych obrazów.

Pomysłowość, dynamikę obrazowania, lekkość i gładkość stylu następnego poematu – *Żmii* – podkreśla najwybitniejszy badacz Słowackiego – Juliusz Kleiner:

Jest on kwintesencją literackiego romantyzmu polskiego w treści, która łączy ludowość i historyczność z fantastycznością i pomysłowością, która wiąże różne elementy kozactwa z orientalizmem, walterskotyzm z byronizmem i wallenrodyzmem, i echemi Tassa, pociąg do przyrody z żyłką cygańską; jest kwintesencją romantycznej techniki Słowackiego przez kompozycję zawiłą a podsycającą zaciekawienie, przez szybkość tempa i zmienność, przez muzyczność i malowniczość, przez lekkość i różnorodność formy wierszowej i giętkość stylu. Jest poetyckim popisem – tworem wirtuoza.³⁹

Malowniczość wiązała się z pięknem stron rodzinnych Słowackiego, a także całej Ukrainy, której dziedzictwo kulturowe, okrucieństwo i makabra postaci historycznych, a nade wszystko pejzaże z szeroko rozlewającymi się wielkimi rzekami, stepami i rozsianymi na nich kurhanami, żywo wryły się w pamięć i w imaginację poety. Kończąc zatem

³⁷ Tamże, s. 149-150.

³⁸ S. Treugutt, „*Godzina myśli*”, w: *Juliusz Słowacki w stu pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, Warszawa 1959, s. 97.

³⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I, *Twórczość młodości*, Kraków 1999, s. 163.

w Paryżu utwór zainicjowany w styczniu 1831 roku, tuż po upadku postania listopadowego, autor wlał w niego wiele niezwyklej klarowności obrazów drugiej ojczyzny. Już na samym początku pojawia się elektryzujące wyobrażenie czytelnika przedstawienie:

Piękny to widok stu wysp pana,
Woda mu ziemię spod stóp wykradła:
Zamek się patrzy w fali zwierciadła,
Co mu przy stopach szumi wezbrana.
A gdy nań patrzysz, dziwnym pozorem
Rzekłbyś, że zamek wstecz rzeki płynie.
Cegła korałów świeci kolorem,
Lekkie filary podobne trzcinie;
Kilka ogromnych paszcz samostrzału
Patrzy strzelnicą na Czarne Morze:
A górą zamku okna z kryształu,
Świecą się, palą, jak ranne zorze;
I tysiąc barwy w każdym promyku,
Co się z tych okien nazad odkradnie.
W zamku pan mieszka Czertomeliku,
Dumny ataman, co Siczą władnie.⁴⁰

Zauważmy, ile tutaj elementów ma podkreślać lekkość, klarowność i świetlistość obrazu: zamek odbija się w zwierciadle wody, cegły połyskują kolorem koralowym, wiotkie kolumny podtrzymują konstrukcję bryły, a całości dopełniają kryształowe okna, które rozszczepiają białe światło na tysiące barw. Promienie, odbite od nich, wędrują w różnych kierunkach i przypominają poecie poranną zorzę. Słowacki określa ten widok jako piękny i owo rozgraniczenie wyraźnie wskazuje, że przejrzystość i zwierciadlaność, poezja poblasków i mgień ma ważne miejsce w jego estetyce. Jak wskazuje Dmytro Pawłyyczko:

Ukraina była dla Słowackiego ojczyzną jego wiary. Z chleba dla ciała przeszła ona w strawę dla jego ducha. Całe życie tęsknił on za nią, kochał ją, ale zapewne nie mógł dotrzeć do wyraźnego zrozumienia jej narodowej odrębności, do wizji istnienia poza Polską, tak przeszłości, jak i przyszłości kozackiej nacji. Należy przy tym zauważyć, że ukraińskie elementy w jego twórczości nigdy nie mieszają się z polskimi, jak coś absolutnie jednorodnego. Odczuwał on zawsze różnicę między ukraińskimi i polskimi pejzażami, charakterami, tematami, barwami i nawet niuansami tego wszystkiego.⁴¹

Może dlatego obraz Ukrainy jest nieco wyidealizowany i przejawiony, ale jednak mieszczący się w ramach romantycznej stylistyki Słowackiego. Te wielkie przestrzenie i krwawe zdarzenia pośród nich generowały do wyobraźni poety obrazy, których szklistość i świetlistość były najpełniejszą odpowiedzią na nie. Tak jak ciągnęły się w realnej krainie Kozaków i czajek krajobrazy wypełnione światłem, barwą i walorem, tak w twórczości autora *Żmii* rozgałęziały się, mutowały i wzajemnie wzmacniały się ciągi obrazów jaskrawych, pełnych operacji słonecznych lub lunarnych i tak przywiązanych do wizji egzystencji pośród klarowności stworzonej przez Boga natury. Dynamikę działań Stwórcy widać też

⁴⁰ J. Słowacki, *Żmija. Romans poetyczny z podań ukraińskich w sześciu pieśniach*, Pieśń I, *Sumak*, w. 15-30.

⁴¹ D. Pawłyyczko, *Juliusz Słowacki i Ukraina*, w: *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, pod red. A. Bajcara, Warszawa 1999, s. 87.

w sile naturalnego światła, które może – jak w realnym świecie – rozpalać, rozplomieniać, zdawać by się mogło, niepalną materię. Tak jest w pierwszej *Pieśni* poematu *Lambro*:

Ranek był. Morze rozpalone świtem
Wre z dala, szumi i srebrzy się w pianę,
Potem portową groblą odłamane,
Brzegi spokojnym oblewa błękitem;
A brzeg wysoko szarzeje granitem.
Wyżej palm błyszczą zieloność wesoła.
Te palmy w niebo sięgające szczytem,
Jako nam istność malują anioła;
W mgłę mają stopy – a w błękicie czoła.⁴²

Ten opis poranka jest zarazem konwencjonalny i niezwykle w swoim wyrazie – wszakże poeta wprowadził tutaj znamienne modyfikacje w zakresie fizycznych właściwości świata. Morze, którego tkanką jest woda, jest tworem niepalnym, a wręcz przeciwieństwem płomieni, ale tutaj staje się samą ich istotą. Rozpalone przez świt, w części pokryte jest barwami, związanymi z ogniem, a dodatkowo jego stan wskazuje na niezwykle dynamiczny przebieg utleniania – oprócz doznań wzrokowych pojawiają się tutaj też określenia związane ze słuchem, a nawet dotykiem, bo przecież wrzenie można ryzykownie potwierdzić szybkim dotknięciem. Wizja jest klarowna, bo raz jeszcze poeta zderzył ze sobą kontrastowe barwy poranka – czerwień ze srebrem, a potem przeniósł wzrok na dalsze przestrzenie barwne: na błękit i szarość brzegów, zieleń i mglistą podstawę palm. Te opozycje są znamienne dla poematów Słowackiego i podkreślają wielowymiarowy aspekt postrzeganej rzeczywistości: woda zderza się tutaj z ogniem, wrzenie z chłodem srebra i dalej błękitu, granitowa twardość brzegu z powiewnością barw na niebie i ruchliwością palmowych liści, a wreszcie zatopienie pni w mglistości, a koron w anielskim błękicie.

Zakończmy ten rekonesans badawczy przywołaniem niezwyklej wizji klarownego, kosmicznego i zarazem ziemskiego piękna, dostrzeżonego przez poetę podczas jego wyprawy do Ziemi Świętej. Opowiadając we wstępie do *Ojca zadżumionych* o konieczności zatrzymania się blisko miasteczka El-Arish i odbyciu kwarantanny przed wyjazdem z Egiptu i wkroczeniem do Palestyny, Słowacki odwozował elementy krajobrazowe i przestrzenne, które potem wykorzystał też w poemacie:

Rozłożywszy się pod namiotem przywykać zacząłem do smutnego widoku, który mnie otaczał. Opoдал nieco rzeczka, sucha prawie aż do dna, przerzynała piasku dolinę i szła do morza, za nią szara wstęga palmowych lasów; od północy błękitna szarfa Morza Śródziemnego roztrącała się o piasek i smutnym gwarem fal napelniała ciche nad pustynią powietrze; nad morzem zaś, na piramidalnej piasku mogile, błyszczał białą kopułą mały grobowiec Szecha, straszny, albowiem tam, w jego lochach, składano umarłych z dżumy; a zaś architektura jego i żółtawa białość nadawały mu pozór kościotrupa. Z innych stron wzgórze piaskowe i na nich straży namioty, i patrzący na kwarantannę strażnicy w jaskrawych orientalnych ubiorach; w środku zaś doliny niby stożec piaskowy, z którego muezin obwoływał donośnym głosem wielkość Boga rano, wieczorem i w nocy. Wszystkie te obrazy czytelnik drugi raz odbite znajdzie w następującej powieści; a pokażą się mu we właściwszym świetle, albowiem, je zobaczy przez łyżki ludzkie. Co do mnie, przywykać zacząłem do mego namiotu i podobałem sobie w ci-

⁴² J. Słowacki, *Lambro*, *Pieśń I*, w. 421-429.

szy piaskowego stepu i w szumie morza, do którego brzegów pozwalano mi chodzić wzięwszy z sobą jednego z kwarantanny strażników.⁴³

Przejmująca jest suchość opisywanej krainy, skontrastowana z jaskrawością orientalnych ubiorów strażników i błękitną wilgocią niedalekiego morza, którego woda wszakże nie nadaje się do picia. Ten brak wilgoci potęguje wyrazistość barw, które często pojawiają się przy opisie pustyni i znajdujących się na niej ruin, a więc pojawiają się tu: *szara wstęga, biała kopuła, żółtawa białość*. Wszystko razem jest dość ponure i wywołujące dreszcz grozy, zapowiadające doświadczenie dalekie od podróżniczych euforii. Poeta jednak zaznacza i akcentuje dbałość o to, by czytelnik ujrzał opisywane miejsce *we właściwszym świetle*, a to za sprawą łez, które pojawią się w jego oczach podczas lektury poematu. Odwołuje się tutaj przy tym do rzeczywistej właściwości ludzkiego wzroku, który w sytuacji tragicznej, przy łzach płynących z oczu, odwzorowuje rzeczywistość z jakimś krystalicznym poblaskiem, z dodatkową głębią i iluzją rozmycia walorowego. Dalej pojawia się niezwykle dynamiczny opis burzy i kłopotów z nią związanych, aż wreszcie poeta kieruje wzrok czytelnika ku innej rzeczywistości:

Lecz dosyć już o tym śnie tajemniczym życia mojego, o tym złotym stepie i o tym namiocie, gdzie miałem chwile spokojne, gdzie budząc się, przez roztworzone płótno oczy moje napotykały konstelacją Oriona, tak podobną do gwiazdzistej lutni zawieszonej przez Boga nad biednym namiotem błędnego Polaka.⁴⁴

Po burzy i wstępnym opisie grozy pustynnej pojawia się uwznioślenie i poeta zaczyna widzieć świat jak w czarodziejskiej krainie z *Baśni tysiąca i jednej nocy*. To, co było szare, białe, żółtawe i kojarzyło się z kościotrupem, leżącym pośród piasku, teraz staje się *złotym stepem*, a namiot zyskuje walor bezpiecznego azylu i strażnicy obserwacyjnej, cudownej wieży astrologa, który wpatruje się w niebo. Tak przestrzeń ziemską zostaje poszerzona, tak klarowność obrazów planetarnych zyskuje jeszcze większą wyrazistość przez umieszczenie ich w perspektywie głębi kosmicznych i urody gwiazd, pojawiających się na bezchmurnym niebie, obserwowanym w nocy na granicy dwóch orientalnych krain. Rację ma Zygmunt Lubertowicz, gdy rozważa:

Gdybyśmy jednak (...) wzięli całą, przebogatą masę zjawisk świetlnych u Słowackiego, gdybyśmy policzyli tę całą falangę piorunów bijących nieraz na próżno, błyskawic, grzmotów, gromów, meteorów, komet różanych, blasków i błysków, skier słonecznych, płomieni, promieni, girland gwiazdnych, zórz i lamp kryształowych, światła różnofarbnych i złotych i srebrnych tęczy, to wtedy dopiero utwory Słowackiego zajaśnieją w jakimś migotliwym blasku, podobnym złotej ulewie deszczu „złotych”, „różanych” i „srebrnych” gwiazd – wtedy koloryt jego poezji jest podobny czemuś zaziemskiemu, czemuś dalekiemu i zaświatowemu w mroku gwiazd.⁴⁵

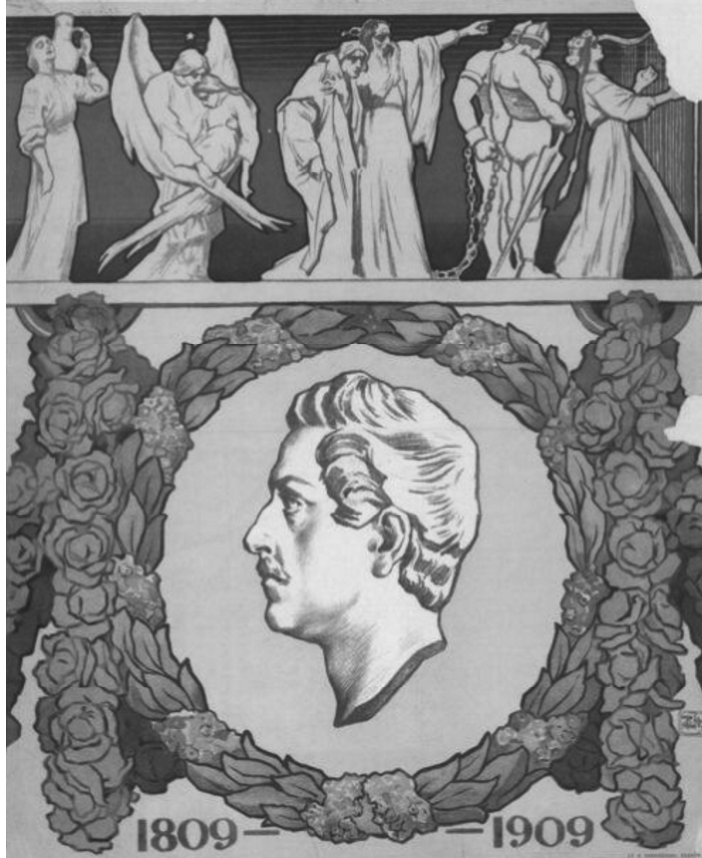
Czytając poematy tego poety, patrząc na wskazywaną przez niego konstelację Oriona, rozpatrując różne techniki odwzorowania świetlistości i klarowności wykreowanych światów, czując, że mamy do czynienia z czymś zaziemskim, czymś dalekim i zaświatowym, jednocześnie nie możemy nie podkreślić ziemskiej wspaniałości przedstawień, krystalicz-

⁴³ J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*. Wstęp.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Z. Lubertowicz, *Słowacki jako kolorysta*, Brody – Lwów 1910, s. 9-10.

nego piękna i prawdziwości przestrzeni. Namawiając czytelnika do spojrzenia na świat poprzez łyzy wzruszenia, poeta czyni to w momencie poczęcia dzieła i zachowuje w strofach to, co jest udziałem ludzi wrażliwych, szukających drogi i pragnących znaleźć w życiu potwierdzenie, że widzialność jest znakiem tajemnicy istnienia, a stworzenie fenomenem Boskiej dobroci i miłości do człowieka.



T. Zoltz, Portret Juliusza Słowackiego, Kraków 1809-1909

Jakub Michał Pawłowski
(Szczecin)

O BOHATERA ROMANTYCZNEGO PROBLEMACH Z INDYWIDUALIZMEM UWAG KILKA

*Pani Prof. Danucie Dąbrowskiej –
przyjaciółce, adwersarzowi,
tekst ten dedykuję...*

„Bo tylko chwila i przestrzeń są trwałe...”

G. Byron, *Kain. Misterium*, II, w. 171

„Pod tymi skrzydły wyrzynaj się, o prawdo świętości...”

J. Słowacki, *Fragment o Helijaszu*, w. 36-37.

I. „Tu rozkazały duchy przyjść... i czekać...”¹

Przed laty na jarmarku w jednym z niemieckich miasteczek dane mi było oglądać spektakl teatru marionetek w dawnym stylu. Moją uwagę przykuła lalka nazywana Młodym Księciem. Ubrany w czarną krezę, pończochy do „kolan”, misterne trzewiki. Aksamitny, ciemnogrnatowy kaftan. Długie włosy barwy brązowej przechodzącej w czerwień. Pobiełona twarz, z widocznymi dużymi oczami, w których kąciku widniała niebieska plamka, substytut łez (tak postaci, jak i marionetki). Uderzały długie palce, na poły pianisty, na poły filozofa (wyraźne drewno), przybierające co rusz to nowe pozy (książę z podpartą głową, przyzywający Boga, książę zrywający kwiat dla ukochanej). Lalka piękna, misterna, otoczona metafizyczną aurą, ale jednak lalka².

Ilekcję wspominać ten obraz, najpierw intencjonalnie, a w procesie badawczym coraz bardziej świadomie, łączę Młodego Księcia z bohaterem II pierwszych aktów *Samuela*

¹ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, akt II, w. 115, wszystkie cytaty dramatu za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XIII, cz. 1, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1963, dalej jako: S. Z., akt, wers; z tego wydania pochodzą także inne utwory poety: *Odpowiedź na „Psalmy Przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu* (t. VII), *Zawisza Czarny* (t. XII, cz. 2), *Fragment o Helijaszu, Księżę Michał Twerski* (t. XIII, cz. 1); *Król-Duch* (Rapsody nie wydane za życia poety, t. XVI), rzuty pierwotne i zaniechane podają poprzez wskazanie numeru i strony powyższego wydania.

² Istotne impresje na temat romantycznego statusu lalki-marionetki prezentuje L. Libera, *Marionetka w antropologii romantycznej. Kilka uwag na marginesie lektury „Straży nocnych Bonawentury”*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. I: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod. red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011, s. 217-225.

Zborowskiego. W jego „czarnej młodości” mieści się i piękno, i smutek, i figura marionetki (niekoniecznie w najbardziej pejoratywnym znaczeniu), prowadzonej nad otchłań przez duchy. Jego powolność wobec świata duchowego (specyficzna pokora) z wszystkich jego cech wysuwa się na plan pierwszy: „Tu rozkazały duchy przyjść... i czekać...”, powiada bohater w akcie II (w. 115). Opuściły go dotychczasowe sensne wizje, którymi poeta otwiera dramat, stoi sam.

Pojawiają się w tym miejscu skojarzenia z poematem dramatycznym *Manfred* lorda Byrona, na poły na prawach analogii, na poły na prawach odwrócenia. Zbieżna jest sceneria: natura i jej duchy (u Słowackiego: Walkirie, Chór Duchów, Chór, Śpiew)³ – i samotne indywiduum. Bohater i duchy mogą rozdzielić między siebie poznanie po równo, lecz tego nie czynią. Obaj bohaterowie czegoś od duchów chcą: Manfred – zapomnienia i wzniesienia się ponad ich świat, Eolion – rozkazów i dalszej anamnezy.

W tekście Byrona kilkakrotnie pojawia aluzja do teatralności i to w wymiarze metafizycznym: „Zmrużenie powiek jest zmianą widowni/Bo wtedy oko wewnątrz się zatapia” (I, w. 7-8), „ściągnąłem z zasłon widownię wieczności” (II, w. 199). Byron postuluje przekształcenie procesu widzenia. Uwagi tego rodzaju, w tekstach dramatycznych nabierają szczególnego znaczenia. Ustanawiają relacje pomiędzy bohaterami, światami, stanowią także oczywiste wyzwanie dla czytelników, inscenizatorów i widzów. Także w *Samuelu Zborowskim*, poczynszy od pierwszych didaskaliów, a skończywszy na wizji „teatru narodów”, poeta konsekwentnie eksponuje motywy teatralne, akcentując przy tym konieczność transgresji ku teatralności wyższego rzędu. Obaj poeci wychodzą od teatrum wewnętrznego, symbolizowanego przez zmrużenie powiek, ku teatrowi kosmicznemu, którego istotną przestrzenią stanie się żywioł powietrza. W tzw. okresie mistycznym Słowacki patrzy na teatr duchów:

Przez okna moje i przez oczy moje patrzę na tę historią duchów, której świat jeszcze nie rozumie...z uczuciem Nieśmiertelności widzę wszystko, jakby się w kryształowych ciałach odbywało – a wszystko jest dobre i piękne, chociaż smutne dopókiśmy smutku warci⁴.

– ale i tworzy theatrum dla duchów, a ostatecznym jego widzem powinien być sam Chrystus⁵.

Manfred posiada świadomość marionetkowego charakteru obecności na ziemi, powiada wszak „Jesteśmy lalki czasu i słabości” (II, w. 281), i trudno oprzeć się wrażeniu, że gorzko kwituje także postawy bliskie młodemu księciu z dzieła polskiego poety (powraca motyw lalki!). Przy czym dramat Manfreda to przede wszystkim niezrozumienie samego siebie (III, w. 123). Bohater Byrona wprost wypowiada posłuszeństwo duchom, sytuując się ponad nimi, co obrazuje dialog:

³ W *Manfredzie* pojawiają się duchy wszystkich żywiołów natury (powietrza, gór, wody, wnętrza, wiatru – burzy, nocy, gwiazd), podwodna nimfa, wąż – wyznaczniki symbolicznej wyobraźni romantycznej, szczególnie zaznaczone u Słowackiego, szczególnie w omawianym dramacie; wszystkie przywołania i cytaty tekstu za G. Byron, *Wybór dzieł*, t. II: *Dramaty*, przeł. J. Paszkowski, Warszawa 1986.

⁴ J. Słowacki, *Listy*, przygotowanie do druku L. Piwiński, tom II, Warszawa 1931, s. 182.

⁵ Por. tamże, s. 176, *List z lutego 1845 roku*, gdzie poeta wymienia utwory, które byłby w stanie deklamować Chrystusowi, czyniąc zen ostatnią instancją i probierz wartości swego dzieła: „Z tym jednym tonem ewangelicznym możemy równać nasze utwory, aby zobaczyć ich wartość”.

KRÓLOWA ALPÓW

(...)

Lecz mi zaprzysiąż ślepe posłuszeństwo,
Spełnij mój rozkaz, a stanieć się zadość.

MANFRED

Zaprzysiąż, nigdy! – Posłuszeństwo! Komu?
Duchom, co memu podlegli skinieniu?
Być niewolnikiem tych, co mi służyli?
Nigdy!

(II, w. 272-275)

W tym sensie bohater *Samuela Zborowskiego*, stojący pokornie u wrót świata duchów, aktor bardziej niż widz genezyjskiej rewelacji, staje się Anty-Manfredem (z zastrzeżeniem, że „anty” oznacza kierunek przeciwny, ale nie wyklucza wspólnego punktu wyjścia).

Postawę młodego księcia analizować można jako sytuację kryzysową, w której wena zastępowana jest przez siły wyższe⁶, można ją także odczytać jako otwieranie się nowych wymiarów romantycznego indywidualizmu. Wychodząc naprzeciw wezwaniu duchów bohater *Samuela Zborowskiego* staje twarzą w twarz z tajemnicą. Nie śni tym razem, ale to właśnie śnienie i samotność okażą się jego przeznaczeniem, zapowiedzianym przez duchy:

Gdy wyrośniesz na człowieka,
Staną ci sny... jak liczny wróg,
I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...
Ale nie świat realnych scen,
Lecz nikły świat – jak ze snu – sen.
(...)
I będziesz król... lecz będziesz sam...

(S. Z., II, w. 130-134, 139)

Poeta po szekspirowsku (jak Prospero z *Burzy*) lepi swojego bohatera ze snów („snów dziecina”), wpędza w lunatyzm, każe mu ze snami walczyć (te staną wszak „jak liczny wróg”), ukazuje jego podróże wewnętrzne poprzez swoistą teatralizację doświadczenia (pojawia się kategoria widzów: pochodzących z samego dramatu, sceny, czyli Polonius i mędrca, jak i kategoria obserwatorów na rzeczywistej widowni, widzów spektaklu), wyrwa go z tych snów i – co więcej – w sny go na powrót wpędza. Mamy więc do czynienia z nieustającą podróżą, ruchem: samego bohatera, postaci z jego snów, tego kim był w przeszłości, jego „geniusza przyszłości”, przy równoległym zakrzywianiu perspektyw czasowych przez świat duchów, które oznajmniają, kim bohater będzie i które z jego snów się spełnią. Wskazana potencja świata duchów to oczywisty wynalazek świata bajronicznego (*Manfred*), w którym nieśmiertelne duchy panują nad czasem tak przeszłym, jak i przyszłym⁷.

⁶ Por. M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 134-134, gdzie badaczka analizując *Beniowskiego*, wspomina o konieczności poddania się siłom wyższym niejako w zastępstwie dawnej weny geniusza, co stanowi istotny problem w kontekście tzw. romantycznego indywidualizmu.

⁷ G. Byron, *Manfred*, gdzie w akcie I (w. 157-159) powiada Duch:

Jesteśmy wieczni – a przeszłość jest dla nas
Teraźniejszością zarówno jak i przyszłość;

W tym kontekście wieczna jest także pamięć duchów.

Wytwarza to spięcie między tym, co bohater faktycznie widzi, o czym jest przeświadczony, tym, co jest prawdą, i tym, co prawdą się jedynie zdaje. Tracimy przy tym rozeznanie, któremu z licznych snów przysługuje atrybut prawdziwości. Sam zaś ciąg: senność – lunatyzm – wizyjność to najistotniejsze kategorie poznawcze świata wykreowanego przez poetę w *Samuelu Zborowskim* – tym „teatrze snów”⁸ – co wywołuje określone konsekwencje recepcyjne⁹, uprawniające do uznania omawianego dzieła już nie tylko za „dramat genezyjski”¹⁰, ale wręcz „udramatyzowany sen”¹¹ (precyzyjniej zespół snów).

Stany bohatera sytuują się gdzieś na przecięciu jego bohatera i – co ważne, a pomijane – przestrzeni (konkretnej albo niedookreślonej, abstrakcyjnej), która budowana jest po to, by umożliwić wszechstronny ogląd jego kondycji psychicznej. Postaci sceniczne omawianego dramatu stanowią przestrzenne reprezentacje wszystkich stworzonych przez poetę struktur podmiotowych. Poprzez przywołanie rozlicznych, konkretnych i metafizycznych przestrzeni poeta tworzy swoiste „theatrum natury” (w nim z kolei wyodrębnić można osobny „teatr powietrza”; zauważyć przy tym należy, że romantyzm waloryzuje przestrzenie, w których szczególnie odczuwalny jest ogrom powietrznego fenomenu, jego przejrzystość, przenikalność, prędkość)¹², w którym powstają żywioły i zjawiska przyrody, znane także z innych dzieł romantycznych (znów choćby Byrona)¹³, i które odpowiadają dynamice procesów psychicznych zachodzących w bohaterze, więcej: theatrum to wyraża te procesy.

Odczytana po romantycznemu natura bywa jednak macierzą okrutną, pochłania wszak swoje dzieci, oscyluje pomiędzy porządkiem a wszechogarniającym wewnętrznym chaosem. Staje się psychiką pochłaniająca indywiduum, kategorią od podmiotowości większą, wyższą jakby podmiotowości. Słowacki ukazuje przy tym różne stadia powstawania i rozszczepiania osobowości. Bohaterowie, ich wysnzione fantomy, duchy, części ich osobowości, a nawet uscenicznione kategorie, takie jak jaźń (czyli struktury organizujące ich osobowość), pojawiają się w dramacie niemal równolegle, wywołując efekt szczególnego rodzaju zagęszczenia. Wytwarza to wielopoziomową, dynamiczną strukturę, którą opisywać mogą kategorie piramidalności oraz symultaniczności¹⁴, a w której przestrzeń (co do zasady

⁸ Por. J. Skuczyński, *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000, s. 126.

⁹ Por. pointujący pogląd M. Bizior, *Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” – mit lucyferyczny w dramacie*, w: „Świat z tajemnic wypowiedany...”. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, pod. red. M. Kalinowskiej, J. Skuczyńskiego, M. Bizior, Toruń 2006, s. 21, gdzie autorka kwituje: „Uznanie *Samuela Zborowskiego* za zapis objawień i wizji mistycznych poety otwierało kwestię niezrozumiałości i niejasności utworu. Poruszając ten właśnie problem interpretatorzy skupiali się wokół motywów objawienia, snu i obłąkania”.

¹⁰ Por. T. Grabowski, *Juliusz Słowacki: jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, t. II, Kraków 1909, s. 189 i n.

¹¹ Terminem takim posługuje się A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne „Ja”*. *Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu*, Kraków 2002, s. 213.

¹² Będą to więc góry, morze – jezioro – ocean, step itp.; romantyczna wyobraźnia, jak nigdy wcześniej, wydobywa niezbędność powietrza jako czynnika życia, jak i wieczności; u Słowackiego powietrze jest na tyle znaczące i wszechobecne co motywy solarne i szerzej: światło – ogień.

¹³ Por. fraza z *Manfreda*, I, w. 365: „Już mgły powstają w dolinie” (oryg.: „The mists begin to rise from up the valley”), cyt. za: *The works of Lord Byron. Poetry*, t. IV, red. E. H. Coleridge, London 1901.

¹⁴ Symultaniczność ta dotyczy zarówno układu scen dramatu, jak i poziomów przeżywania jednego albo kilku bohaterów; o symultaniczności scen i ukrytej ich akcji patrz: J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium. *Genezyjskie i apokaliptyczne uwarunkowania świata dramatu*, w: „Świat z tajemnic wypowiedany...”, dz. cyt., s. 102; por. także pogląd J. Skuczyńskiego, *Misterium teatralne...*, dz. cyt., s. 129: „Akcja dramatyczna w *Samuelu Zborowskim* rozwijana jest jednocześnie na kilku różnych planach świata przedstawionego: ziemskim oraz metafizycznym, sennym oraz „cielesnym”, zmysłowym, fikcyjnym oraz autobiograficznym”.

istotna w twórczości poety), jak nigdy wcześniej, wchodzi w bezpośrednią relację ze zmieniającymi się stanami psychicznymi bohatera.

Upostaciowieniu podlega bowiem wszystko to, co przesądza o kształcie bohatera, a on sam wyłania się z wielkich ust „ja” mówiącego, bytującego w powietrzu, w którym wylądowuje także z czasem i on sam, o czym w dalszej części niniejszego tekstu. Ważne jest przy tym zarówno to, gdzie bohater leci, jak i to, w jakim się wówczas znajduje stanie psychicznym. W inicjacji bohaterów biorą więc udział uscieniczone Mgły, Śpiew, Głowa Meduzy i sama jaźń („JA”). W tym sensie struktura omawianego dramatu posiada wyraźne cechy „konstrukcji głębinowej”, która wyraża się taką organizacją struktury dramatycznej (przebiegu procesu inicjacji), z którego wyłania się:

(...) wizja człowieka jako istoty o różnych sferach istnienia wewnętrznego, niejednorodnych, niejednorodnych; istoty żyjącej w różnych czasach, różnych przestrzeniach, także wewnętrznych¹⁵.

Elementy teatralno-wizyjno-obrzędowe przekonują, że skojarzenie otwierające niniejszy tekst posiada swoje racje. Syna Poloniusa poznajemy w przestrzeni kumulującej w sobie cechy teatru, sypialni i gabinetu ówczesnego „psychologa” (wszelako bezradnego wobec jego stanów). Początkowo dramat snuje się jako „monodram duszy”, w którym odkrywana jest tajemnica dziejów. Później teatr powiększa się kolejnego aktora (niebędącego wszelako protagonistą, a raczej sukcesorem genezyjskiej rewelacji¹⁶: Lucyfera). Przez dwa pierwsze akty obcujemy z ekspresją dwóch postaw (sam Polonius, postać ważna, nie ma, póki co, wobec ich działań żadnej roli). Także akt III to popis Lucyfera. Inkarnacje tych dwóch bohaterów (Helion, Bukary) dołączają w akcie IV. Akt V to święto zaduszne, sąd ostateczny i „teatr narodów” w jednym.

Zatrzymując się na chwilę w teatrum finalnym (misterium apokaliptycznym), trudno oprzeć się wrażeniu, że na zapowiedziane zaduszne święto Słowacki przywołuje typologicznych przedstawicieli bohaterów wszystkich poprzednich dramatów, duchy postaci, ich fantomy, mieszając ich z postaciami dosłownej Apokalipsy, historii i mitów.

Przypomina to „zaduszki” Tadeusza Kantora odprawione na oczach widzów w *Nigdy już tu nie powrócę*¹⁷. Trudno też nie pomyśleć, że tak jak Kantor ze swymi postaciami, fantomami rzeczywistości i aktorami, tak Słowacki żegna się z kimś bezpowrotnie¹⁸. Obu twórców

¹⁵ Por. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie – antynomie samotności romantyka (uwagi o kilku utworach Mickiewicza)*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6 – 7 grudnia 1982 r.*, pod. red. M. Janion i M. Zielińskiej, s. 397-398, gdzie badaczka analizowała IV cz. *Dziadów*.

¹⁶ Por. J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium..., dz. cyt., s. 100, gdzie autorka używa trafego określenia: „sukcesja mesjanistyczna Lucyfera”.

¹⁷ Mowa o spektaklu Tadeusza Kantora, mającym swoją premierę w dniu 23 kwietnia 1988 roku w Mediolanie, przygotowanym przez Teatr Cricot 2, we współpracy z Centro Di Ricerca Per Il Teatro (Milano), Comune di Milano Settore Cultura, Festival d'Automne Centre Georges Pompidou, Kulturstadt Europas Berlin Zachodni.

¹⁸ Powyższy pogląd koresponduje w pewien sposób z intuicją J. Skuczyńskiego, „*Moc przeze mnie gada...*”. *Autor i jego strategię nadawczo-odbiorczą w „Samuelu Zborowskim”*, w: „*Świat z tajemnic wypowiedziany...*”, s. 89, gdzie autor zwraca uwagę na ujawnione w *Samuelu Zborowskim* pragnienia (może nawet konieczność) upostaciowienia osoby autora, porównując to strategii przebywającego na scenie swoich spektakli T. Kantora; odpowiednikiem autora dramatu w Teatrze Śmierci jest postać reżysera – kreatora, to wokół jego „ja” koncentruje się akcja sceniczna; zauważyć przy tym, że w spektaklu *Nigdy już tu nie powrócę* obecność ta ma charakter szczególny, a jego relacja z aktorami przybywającymi na ostatnie z nim spotkanie i – co ważne – bohaterami jego wcześniejszych spektakli uprawnia do porównań z „zadusznym świętem”; Kantor autorskim komentarzem z offu kwituje charakter tego spotkania; sam żywioł zaduszny jest zresztą stale obecny w jego twórczości;

łączy wiara w możliwość podróżowania bytów o różnym statusie po dziejach i po przestrzeniach pamięci¹⁹. W obszadzie przywołanego spektaklu sam Kantor oznaczony jest (co znamienne w kontekście dalszych wywodów) jako „ja – we własnej osobie”, w dziele pojawia się także kukła – sobowtór reżysera²⁰.

Słowacki w ostatni etap swojego życia-tworzenia wchodzi już tylko z dosłownymi i nazwanymi inkarnacjami Króla-Ducha. Wejście to prowadzi przez sny i wizje. W *Samuelu Zborowskim*, utworze w jego twórczości granicznym (terminowi dramat towarzyszy w badaniach bardzo często dookreślający epitet: genezyjski, apokaliptyczny, misteryjny), poeta zdaje się z wyselekcjonowanych cech wcześniejszych bohaterów lepić prawdziwych królów-duchów. Sen stanowi przy tym wdzięczną materię, co najmniej zaś aurę tej operacji. Postaci wcześniejszych dramatów finalnie nie stawiają poecie oporu. W tym miejscu za w pełni uprawnione uznać należy analizowanie *Samuela Zborowskiego* w kontekście Mickiewiczowskich *Dziadów*²¹, w których Konrad staje twarzą w twarz z wszystkim przeszłymi i przeszłymi pokoleniami²². Zauważyć przy tym należy, że bohater Słowackiego (a przynajmniej sam Słowacki) mniej więcej od czasu *Beniowskiego* nabiera odwagi w mierzeniu się ze zbiorowością, rozumianą przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) jako przyszły naród niesiony na skrzydłach dawnych duchów. Trudno nie zgodzić się z interpretującym ten utwór badaczem, że „tylko przed tą przyszłością chylił czoło poeta”²³. Indywiduum w *Beniowskim* patrzy nie tylko w przyszłość, wykonuje też gest zejścia w szeregi ludu²⁴ (za pewien rys tej strategii można w *Samuelu Zborowskim* uznać spotkanie młodego księcia z córką rybaka). Tak poeta przełamuje kryzys romantycznego indywidualizmu swoich bohaterów²⁵. Nie jedyny, co wykażą poniższe analizy (również dla nich *Beniowski* okaże się reprezentatywnym adwersarzem tekstowym)²⁶.

Różnorodności postaci w *Samuelu Zborowskim* towarzyszy wielość strategii dramatycznych, od teatralizacji lunatycznych wizji, po absorpcję elementów obrzędowo-miste-

z twórców współczesnych permanentny wpływ na przebieg akcji scenicznej zachowuje też Krystian Lupa; stale na scenie przebywa reżyser *The Mysteries Project Theatre*: www.artinterior.org; w inscenizacji *Samuela Zborowskiego* z Teatru Narodowego z 1981 roku na scenie pojawia się A. Hanuszkiewicz, por. A., A. Plóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej, w: „*Świat z tajemnic wypowiediany...*”, s. 286-287, gdzie autorzy sugerują, że to sam reżyser był postacią spajającą fabułę, stanowiąc *porte parole* Słowackiego i owym „ja” mówiącym; w ten sposób Hanuszkiewicz unaoczniał obecność wszystkich twórców dzieła (poety – rewelatora – reżysera), co znamienne spektakl ten miał charakter rozrachunku z biografią samego reżysera, jego postawami i wcześniejszymi strategiami twórczymi.

¹⁹ Znamienna jest przy tym strategia wypożyczania cudzych biografii przez niedookreślone byty, proceder którego dopuszczają się, zdaniem Kantora, podejrzane indywidua, a wszystko to realizuje się w obszarze pulsującej pamięci, w której fantomy pojawiają po kilka razy, za każdym razem chcąc odkryć swoją tożsamość; obu twórców zbliża koncepcja Teatru Śmierci, natomiast osobną kwestią pozostaje stosunek Słowackiego i Kantora do problemu rzeczywistości.

²⁰ Patrz: <http://www.cricoteka.pl/pl/main.php?d=teatr&kat=6&id=48&str=2>.

²¹ Tak czyni choćby J. Skuczyński, *Misterium teatralne...*, s. 124-154, w rozdziale *Przetworzenie Mickiewiczowskiego wzorca misterium teatralnego: „Samuel Zborowski” Słowackiego i „Wyzwolenie Wyspiańskiego”*.

²² Por. A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w. 110, cyt. za: tegoż *Dziela*, t. III: Dramaty, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.

²³ S. Treugutt, „*Beniowski*”: kryzys indywidualizmu romantycznego, Warszawa 1964, s. 225.

²⁴ Tamże, s. 216.

²⁵ Por. tamże, s. 225, gdzie autor stwierdza: „nie przeciw zbiorowości, nie w kornej z nią zgodzie, ale na czele w pierwszych szeregach innej, nowej zbiorowości miał się znaleźć romantyczny samotnik”.

²⁶ *Beniowski* nadaje się do porównań z *Samuelem Zborowskim* również dzięki konkretnym zabiegom inscenizacyjnym, i tak S. Hebanowski włączył do swojej interpretacji „dramatu genezyjskiego” fragm. red. II pieśni V poematu; frazy te zresztą – co znamienne – wypowiedział miał Eolion, por. A., A. Plóciennikowie, „*Samuel Zborowski*” na scenie polskiej, s. 279.

ryjnych i ostateczny zanik klasycznie pojmowanej dramatyczności, których istotną przesłanką jest całkowite rozszczępienie podmiotowości (samo słowo rozszczępienie uznać należy za klucz do tajemnic omawianego dramatu). Na pierwszy rzut oka dzieło sprawia wrażenie niespójnego. Jego pociągająca chaotyczność posiada jednak drugie dno, pozorny nieporządek zawiera w sobie przedziwną moc porządkującą, zorganizowaną wokół kategorii „ja mówiącego”, którą to poeta po raz pierwszy tak dosłownie i bezpośrednio wprowadza do swojego tekstu²⁷. Z postępowaniem projektu genezyjskiego podmiotowość staje się problematyczna, a „ja” (poety, świata duchów, Króla-Ducha, mistyki, Boga) skłonne jest do zagarniania coraz to nowych obszarów. W procesie tym „ja” podlega zarówno rozszczępieniu, jak i ponownemu skupieniu. Symbolem tego procesu staje się wszechobecny w dramacie obraz tęczy²⁸, kryjący pod wielobarwnością tajemnicę o jednorodności materii (duchowej). Przez wszystkie powstałe z rozszczępienia i zebrania byty przepływa to samo światło. W procesie tym, przepełniony własną i ponadświatową podmiotowością, poeta łączy osobiste z tym, co kosmiczne, historyczne z tym, co eschatologiczne:

Tętniła w nim potrzeba ekspresji, żądza bogactwa obiektywnego – i wiodła go ku dramatyczno-epickiej projekcji pełnego barw i dźwięków i ruchów świata pozaosobistego, mimo że zgłębiając jego podstawy, dociera się zawsze do jaźni twórcy. Swoją własną sferę duchową rzutował w dramatyczne i epickie fantazje²⁹.

²⁷ Por. A. Zioliwicz, *Dramat i romantyczne...*, s. 263, gdzie autorka stwierdza m.in., że zwornikiem ich wielowymiarowej formy jest bowiem widoczne na różnych płaszczyznach tekstów autorskie „ja”, na sposób genezyjski wszechogarniające.

²⁸ W tekście omawianego dramatu motyw tęczy pojawia się stosunkowo często, począwszy od I monologu młodego księcia (I, w. 23) i dalej w akcie I: w. 56, 88, 175, 69, akcie II: w. 113, 125, 177, 319, akcie III: w. 405, 56, akcie IV: w. 21, akcie V: w. 579, 1031, 1058, 1060 (tęcza jako brama), 1119, 1177, znamienny jest rzut VIII po w. 167, s. 226:

Tęcze ducha rozpostarłem –
Aby jej oczom stanąć w pełnym blasku,
Aby w całej piękności ducha zobaczyła
Postać moją...

Patrz także: motyw „skrzydeł z tęczy”, rzut XXIII, po w. 17 aktu IV, s. 242, z którym koresponduje także motyw „tęczy latających”, rzut XXXIII, C, s. 256; z kolei w rzucie XXXVI, s. 259, pojawia się motyw tęczy – mary; tęcza staje się stając się przewodnim motywem symbolicznym dzieła, w sensie zjawiskowym zbudowanym na dwóch kolejnych motywach przewodnich, tj. wodzie i słońcu; motyw tęczy w kontekście poematu *W Szwajcarii* (oraz recepcji J. Kleinera) krótko, choć celnie omawia S. Makowski, „*Tęcza na burzy parowie*”, w: *Tęcze i świerzopy. Słowacki – Beniowski – Mickiewicz*, Wrocław 1984, s. 226-230; por. także: E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich i J. Ławski, t. II, Białystok 2007, gdzie badaczka stwierdza, że: „Najbardziej pierwotnym przedstawieniem tęczy w judeochrześcijańskim kręgu kulturowym jest zawarty w Księdze Rodzaju obraz tęczy jako znaku przymierza Boga z całym stworzeniem, jako symbolu miłosierdzia. Tęczowość zaś jest elementem łączącym zarówno ten obraz, jak i apokalipsy starotestamentowe (w tym wizje Ezechielową), apokryficzne, widzenie Jana, czy też inne pisma o charakterze wizyjnym, oparte na tym wyobrażeniu i symbolice”, tamże: s. 232; przeprowadza także podział na tęczowość jednostkową (związaną z postacią człowieka) oraz kosmiczną (dotyczącą mistycznego pejzażu), tamże: s. 238, komentując zaproponowany podział, uznać należy, że tęczowość obrazów z udziałem młodego księcia kumuluje w sobie cechy tęczowości tak jednostkowej, jak i kosmicznej; por. także: J. M. Pawłowski, *O obrazach „czarnej młodzieńczości” w Juliusza Słowackiego Samuela Zborowskim*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principia*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego, Białystok 2012, s. 640-641; motyw tęczy poprzedza także przesilenie psychiczne, dokonujące się w Bolesławie w rapsodzie IV, pieśni III, strofach XLIX. L *Króla-Ducha*; ważne uwagi na temat motywu tęczy jako motywu fallicznego w misticznej żydowskiej (obtok jako szata Szechiny jest w niej odpowiednikiem pochwy) zawiera K. Rutkowski, *Opony Pana. Symbolika chmur w Biblii i w misticznej żydowskiej*, w: *Noc. Symbol...*, s. 64-65.

²⁹ J. Kleiner, *Słowacki jako dramaturg*, w: *Studia inedita*, oprac. J. Starnawski, Lublin 1964, s. 394.

Jasne jest przy tym, że tak wielobarwna struktura starczy na kilka postaci, a nawet na cały świat dramatu³⁰. To czyni z *Samuela Zborowskiego* dzieło rozmywające podmiotowość autora (czyli odeń oddalające), z drugiej strony przesiąknięte poetą i jego rewelacjami, a więc skrajnie osobiste³¹.

Na pierwszy rzut oka supremacja indywidualizmu rewelatora (i samej rewelacji) przyćmiewa indywidualizm bohaterów (wszelako: czy go eliminuje?), traktowany jako podstawowa przesłanka ich romantyczności. Młody książę zdaje się być tłumszony nie tylko przez wszechogarniające „ja” (w kulminacji ujawnione, uscenicznione), ale także przez fakt zastępowania pierwszymi monologami nieobecności Lucyfera, którego tekstami zdaje się przemawiać³². Co więcej nawet formalno-strukturalne aspekty funkcjonowania postaci stanowią dla interpretatorów przejaw ich deindywidualizacji³³. Poeta pozbawia bohatera słyszalnego w świecie głosu (jego mowa nawet przez ojca odbierana jest jako dziwność), w tym sensie śni on dla świata i sny te zdają się posiadać walor obiektywny (muszą być wyśnione), choć świat snów tych nie pojmuje (nie wie o nich nawet). Poeta dopuszcza go jednak do granicznych przeżyć. Prorok każdorazowo jest medium treści obcych, jego indywidualizm bywa redukowany, choć redukcji tej towarzyszy rekompensata w postaci poczucia wybraństwa. Prorok-mystyk to nie tylko herold, to przede wszystkim byt przeżywający „na sobie” otrzymaną wizję. Słowacki indywidualizuje proces osobistej inicjacji za cenę „indywidualizmu światowego”, służącego nawiązywaniu relacji ze światem i utrzymywaniu tej relacji na poziomie nadrzędności. W tym sensie „marionetkowy” w rękach duchów bohater jest pierwszym inicjowanym, doświadcza więc przeżyć skrajnie osobistych. Jest jakby genezyjskim odpowiednikiem pierwszego biblijnego zbawionego.

Zestawiając młodego księcia z innymi bohaterami dramatycznymi Słowackiego, odnotować należy pewne powinowactwo z Kordianem. Poeta podkreśla młodzieńczy wiek obu bohaterów i, jak to bywa u niego najczęściej, jest to „czarna młodzieńczość”³⁴. W biogra-

³⁰ Por. J. Słowacki, „*Samuel Zborowski*”. *Dramat fantastyczny. Transkrypcja sceniczna Cezarego Jellenty*, Warszawa 1924, s. 131, gdzie badacz stwierdza wprost, że owo „ja” dramatu nie mieści się w jednej postaci; o zagadnieniu tym pisała także: M. Bizior, *Z dziejów recepcji...*, s. 23, stwierdzając, że autorskie „ja” najpełniej ujawniło swoją wagę w dramatach mistycznych; por także: J. Skuczyński, „*Moc przeze mnie gada...*”, s. 61; „Ja mówiące” pojawia się także też u M. Korzeniewicz, „*Ja mówiące*” w *tekstach mistycznych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny: propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa 10-11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 235-240; z kolei o „ja genezyjskim” wspomina z kolei J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 405-414, akcentując oryginalnie związki tej struktury podmiotowej z „ja natury” – nazywając to spirytualną jednością „ja” i natury; por również: R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą: podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996; znamienne przedstawia się także zagadnienie chóru w twórczości poety, zwyczajowo postrzega się go jako głos zbiorowości, ale i wyższego porządku, u Słowackiego rozpatrywane być może w kontekście szeroko rozumianej podmiotowości, której ostatnim szczeblem zdaje się być „Ja mówiące”, por. A. Ziółowicz, *Ja – chór: o roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4, s. 23-35.

³¹ Por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, Kraków 1999, s. 49, gdzie badacz zwraca uwagę na szczególnie osobisty wymiar dzieła albowiem „wyłonił się z poematu o sobie”, nowe tropy osobiste pojawiają się stosunkowo często w tekstach autorów studium *Świat z tajemnic wypowiedzany...*, dz. cyt.

³² Patrz choćby: J. M. Pawłowski, *O obrazach „czarnej młodzieńczości...”*, s. 651-652.

³³ Na płaszczyźnie formalnej jego monologowanie w strukturze dramatu mistycznego rzutuje na to ograniczenie, A. Ziółowicz, *Dramat i romantyczne...*, s. 259: „W wypowiedziach monologowych jego bohaterów ograniczeniu ulega to, co z monologiem w pierwszej kolejności związane, a więc ekspresja subiektywnych doznań i charakterystyka bezpośrednia na rzecz zapośredniczającej subiektywności autorefleksji, tu autorefleksji duchowej”.

³⁴ Por. J. M. Pawłowski, *O obrazach „czarnej młodzieńczości...”*, s. 634, gdzie autor wskazuje główne przesłanki „czarnej młodzieńczości”: specyficzny stosunek bohatera do śmierci i ulokowane w nim *libido mortis*, realizację przez bohatera duchowej misji, na którą składają się czyny tak jasne, jak i dwuznaczne moralnie, przy obserwa-

fiach obu bohaterów (w przypadku Eoliona bardziej zasadne byłoby mówienie o biografii symbolicznej) pojawia motyw górskiej podróży i lotu (co łączy ich z losami bohaterów Byrona). Obaj są ostentacyjnie wyalienowani i nadwrażliwi, przy czym Kordian popada jeszcze w (rozzarowujące go, co prawda) relacje ze światem ludzi, podczas gdy Eolion istnieje w tych relacjach tylko przez pryzmat duchowej misji (Atessa, Dziewczyna), żywo reaguje tylko na świat duchów. Relacje młodego księcia ze światem są lunatycznie-teatralne, pozbawione świadomego zaangażowania, wywołują bezradność innych bohaterów.

Gdy chodzi o Kordiana, znamy jego pragnienia, lęki, smutki, rozzarowania, wahania, niemoce, podczas gdy Eolion zdaje się być przez poetę całkowicie odarty ze sfery ludzkiego odczuwania (jedyne ujawnione w dramacie pragnienie bohatera to zmartwychwstać, obudziwszy się w grobie obok siostry-kochanki). Eolion to Kordian, któremu zabrano świat, ale i niemoc, wątpliwości. W zamian Kordian dostaje w Eolionie przedziwną siłę i klucz do tajemnic świata. I coś jeszcze, czego nie sposób pominąć: ojca. Kordian to sierota, zdany na nierównorzędną i mało twórczą relację ze starym sługą. Z kolei relacje Poloniusa i jego syna stanowią jeden z istotniejszych, a pominiętych tropów interpretacyjnych dramatu (obaj uczestniczą wzajemnie w swoim umieraniu, co wytwarza swoisty paradoks metafizyczny)³⁵. W inkarnacji Eoliona – Helionie, „czarny młodzieniec” Kordian dostaje idealną formę: solarne ciało. W *Samuelu Zborowskim* poeta platonizuje relacje bohaterów z kobietami, przenosi je do sfery metafizycznej, z kolei w *Kordianie* główny bohater wystawiony jest na pokusę miłości ziemskich.

Eolion to Kordian niepozbawiony, co prawda, brawury chadzania nad przepaścią, ale w y z u t y z l ę k u . Poeta daje mu sny większe, wykraczające poza odkrycie przeznaczenia narodu, sny kosmiczne, dziejowe, mistyczne. W tym sensie można by rzec, że bohater *Samuela Zborowskiego* stanowi ezoteryczną wersję Kordiana. Kreacją postaci Eoliona poeta wraca do strategii alienowania bohatera, ujawnionej w *Kordianie*. To znamienne zjawisko, wszak Słowacki przełamał alienacyjny kryzys indywidualizmu w *Beniowskim*. Uczynił to poprzez spotkanie bohatera ze zbiorowością, przedziwnie jednak określoną: bardziej przyszłą niż teraźniejszą³⁶. W *Samuelu Zborowskim* pisarz pozostawił alienację „czarnego młodzieńca”, nie usunął zbiorowości, którą jednak ponownie przedziwnie dookreślił: jako wspólnotę umarłych, żywych, nieśmiertelnych.

Przejście od postawy Kordiana do Beniowskiego przypomina proces psychologicznej indywidualizacji. Jednostka koniecznie odrywa się od zbiorowości (którą na poziomie symbolicznym symbolizuje jaźń), by do niej powrócić w stanie gotowości istnienia w niej. Wygląda więc na to, że w *Samuelu Zborowskim* poeta chciał ten uwieczniony w *Beniowskim* proces przeprowadzić raz jeszcze, zaczynając od figury *ab initio* wyalienowanej – od lunatyka. Niewykluczone, że w ten sposób chciał ustanowić nową relację ze zbiorowością. Może chciał także zaznaczyć, iż młody książę (kryjący w sobie rysy Kordiana) jest dlań każdo-

cji, że skala tych misji przewyższa najczęściej psychofizyczne, a powiązane z wiekiem możliwości bohatera, szczególnie wyczerlenie bohatera na tajemnicę i wewnętrzny (ukryty) rytm świata, przejawiające się charakterystyczną jego mrocznością i nadwrażliwością, a na planie fabularnym wplataniami wątków i scenariuszy ezoteryczno-mistycznych; dla uwydatnienia tych cech poeta korzysta z symboliki przede wszystkim waloryzującej mrok, czerń, ciemność, w tym zwłaszcza symboliki alchemicznej; istotnym rysem „czarnej młodzieńczości” jest mistyczna predyspozycja do przeżywania kilku śmierci, co zbliża bohatera do figury *puer aeternus* (wiecznego młodzieńca), tamże, s. 644.

³⁵ O wadze tej relacji: tamże, s. 637-638, 642-643, zwłaszcza zaś 653-654, 658-659.

³⁶ Por. S. Treugutt, „Beniowski”..., s. 225.

razowo punktem wyjścia, pierwszym etapem kolejnej podróży – inicjacji, coraz już bardziej mistycznej, w której zestawi go już nie z jaźnią jako taką, ale jaźnią doskonałą.

W sposób nieuchronny wracamy tutaj do kwestii indywidualizmu bohatera romantycznego, na który – wedle ujęć kanonicznych i dość powszechnego poglądu – składały się w szczególności:

Bunt wybitnej jednostki przeciw światu, zgłębianie jej gwałtownych uczuć i nieujarzmionych namiętności, kult osobowości genialnej oraz fascynacja jej dramatycznymi losami (...)³⁷.

Jedną z częściej eksponowanych jego przesłanek jest bunt romantycznego bohatera:

Prometeusz i Lucyfer, Kain i Faust zawładnęli wyobraźnią romantyków, gdyż oznaczali dla nich najpełniejsze wcielenia indywidualisty, który zbuntował się przeciwko prawom Boskim i ludzkim, odważył się po raz pierwszy poddać próbie miłość i wiarę, wolność i czyn, najbardziej fascynujące romantyków sfery filozofii człowieka i świata³⁸.

Pojawił się w nauce pogląd, że „świadomość romantyczna zdominowana została przez tragiczną dialektykę czynu i buntu”³⁹. W tym sensie sam indywidualizm był odbierany jako akt buntu „przeciwko tradycyjnej antropologii, która najgłębszą istotę człowieka dostrzegała w tym, co ogólne, powszechne, społeczne, i prawdy o nim poszukiwała poza jego konkretnym istnieniem i historycznym doświadczeniem”⁴⁰. Na kształtowanie się romantycznego indywidualizmu wpływ miało wyodrębnianie się takich kategorii jak uczucie, intuicja, geniusz i wyobraźnia, jednak to przede wszystkim kategoria buntu łączyć ma biografie poszczególnych romantycznych bohaterów⁴¹.

Już na wstępie poczynić należy kilka zastrzeżeń metodologicznych: (1) „bohater romantyczny” stanowi zbiorczą i uogólniającą formułę, (2) rzadko który bohater mieści się całościowo w tej formule, (3) kategoria romantycznego indywidualizmu wyłoniła się z refleksji o relacji jednostki i zbiorowości, (4) postawę romantycznego bohatera tylko w nielicznych przypadkach można sprowadzić do formuły czystego buntu, (5) *ergo*: „bunt romantycznego bohatera” zawsze będzie pewną protezą pojęciową, opierającą na uogólnieniu i wymagającą dookreślenia w odniesieniu do każdego z opisywanych bohaterów, nabiera skomplikowania wówczas, gdy nie występuje jasna relacja między indywidualum a zbiorowością (albo zbiorowość jest trudna do określenia).

³⁷ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. A. Kowalczykowej, J. Bachórzea, Wrocław 1991, s. 365, H. Krukowska, hasło: „Indywidualizm”; przywołanie i akcentowanie treści tej akurat encyklopedii ma głęboki sens o tyle, że zawiera syntezę różnych nurtów romantycznej myśli i systematyczny przegląd tendencji uznanych za prymarne i powszechne.

³⁸ Tamże.

³⁹ M. Janion, *Prace wybrane*, t. I: *Gorączka romantyczna*, pod red. M. Czerwińskiej, Kraków 2000, s. 458.

⁴⁰ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 365, hasło: H. Krukowska, „Indywidualizm”.

⁴¹ Tamże, s. 366-369, gdzie przesłanka buntu akcentowa jest tak przy charakterystyce wczesnoromantycznych postaw: werteryzmie (mowa o „buncie wewnętrznym”), schilleryzmie (o postawie bohatera *Zbójców*: „Bunt Franciszka skierowany jest przede wszystkim przeciwko wszelkim granicom narzuconym jednostce przez siły wobec niej zewnętrzne, a więc przeciwko Bogu, naturze, prawu, sumieniu, więzom krwi”), bajronizmie (mowa o „buncie metafizycznym”, jego bohaterowie atakować mają samą istotę bytu), a także postawy Konrada z III części *Dziadów* (gdzie obok „prometejsko-tytanicznego buntu jednostki” pojawia się kategoria ofiary), w wyszczególnieniu tym Słowacki zajmuje miejsce osobne: „U mistycznego Słowackiego wybitne indywidualności to *bicze okropne, Boże*, dzięki którym następuje rewolucja z ducha. Bunt, nawet lucyferyczny, spełnia tu rolę rewelatorską, jest znakiem realizacji Boskiej doskonałości”.

Należy przy tym zauważyć, że bohater romantyczny wiódł (jak żaden inny) podwójny żywot w dwóch światach: literackim oraz w otoczeniu społecznym. Zjawisko podwójnego bytowania bohatera romantycznego nie stanowi jedynie konsekwencji procesu interpretacji, w której postać zyskuje nowy kształt. Oddziaływanie literatury romantycznej wykraczało poza zwykłe odczytywanie, miało wymiar społeczny, na swój sposób praktyczny. Było to jednak oddziaływanie szczególne, nie sami bowiem twórcy decydowali ostatecznie, jakie treści stanowią przedmiot tego oddziaływania. Ich demiurgiczna potencja w tym zakresie była ograniczona. Materia literacka kształtowała postawy Polaków, a romantyczny bohater literacki stawał się romantycznym bohaterem społecznym. Jednocześnie zauważyć należy, że projekt literacki, przechodząc przez membranę społecznego odczytania i aplikacji, zmienił pierwotną treść tego projektu. I tak, postawy, które w materiale literackim były, co do zasady, złożone, wieloznaczne, w społecznym bytowaniu bohatera romantycznego ulegały wyostrzeniu, uproszczeniu, a nawet radykalizacji. Zdarzało się, że w takim kształcie bohater romantyczny odarty z literackiej złożoności, bytował w społecznym odbiorze przez całe stulecia. Także bunt w literackim oryginale mniej oczywisty, wielopoziomowy, nagle przy jego „uspołecznieniu” stawał się buntem jasnym i czytelnym. W ten sposób enigmatyczny, tęczyowy, wielokształtny świat romantycznych duchów i innych bytów granicznych, mógł z czasem ewoluować w ornamentykę okolicznościowo-niepodległościową. Zaś wielobarwna dusza narodu nabierała barw wyłącznie biało-czerwonych.

Bytujący w środowisku społecznym bohater romantyczny zyskiwał byt niezależny (stając się swoistym *simulacrum*), częstokroć tracił cechy swego literackiego pierwowzoru. Romantyczny rewolucjonista zagarniał rewolucjonistę projektowanego w dziele literackim. Bohater stawał się sumą przejrzystych komunikatów i cech niezależnych od konkretnej postaci literackiej, czy szerzej: od jakichkolwiek postaci literackich. Także w samych w badaniach nad romantyzmem perspektywa literackich projektów nierzadko była tłumiona przez wymiar konkretnego społeczno-historycznego oddziaływania postaw, którą przypisywano dziełu literackiemu. Chcąc uzasadnić rewolucyjny żywioł, szukano postaw wyrazistych, wszędzie dopatrując się strategii rewolucyjnych, w tym buntowniczych. Także pewne współczesne gesty interpretacyjne dodawały do romantycznych postaw to, czego w nich naprawdę nigdy nie było. Bohater romantyczny intencjonalnie miał obalać trony i kruszyć potęgi, wszelako nie zawsze to czynił w oryginale literackim, nie z taką intensywnością i efektami (rzadko kiedy dosłownie walczył). Czynili to natomiast rzeczywistości rewolucjonści. Rozdarcie bohatera romantycznego dotyczy przecież w dużym stopniu tego, że nie był on tym, kim być powinien, a nawet tym, kim chciał być.

Trudno nie zauważyć, że w badaniach pojawił się paradygmatyczny ciąg bohaterów zbuntowanych: Lucyfer – Prometeusz – Kain⁴², kumulujący wszakże różne postawy i wartości. Za istotę żywiołu romantyczno-rewolucyjnego romantyzmu uważano połączenie satanizmu i prometeizmu⁴³, uwidocznione w *Kainie* lorda Byrona. W powyższym ciągu akcentowano przede wszystkim postać Prometeusza – jednego z bohaterów poromantycznej nowożytności⁴⁴. W tym sensie postaci Kaina i Lucyfera z misteryjnego dramatu Byrona mogą być interpretowane jako wcielenia Prometeusza⁴⁵. Nowożytny prometeizm bywa od-

⁴² Patrz: M. Janion, *Gorączka romantyczna...*, s. 208-210, s. 458, gdzie badaczka omawia postawy bohaterów ciągu w rozdziałach: *Kain i Lucyfer*, *Przewrotny Prometeusz* i rozdziale spinającym *Prometeusz, Kain, Lucyfer*.

⁴³ Tamże, s. 208.

⁴⁴ Tamże, s. 208-209, gdzie badaczka wskazuje na wielość literackich wersji Prometeusza.

⁴⁵ Tamże, s. 210 i dalej na s. 458, gdzie czytamy: „Antynomie romantyzmu są przede wszystkim natury etycznej: dlatego w romantycznych „mitach rewolty” Prometeusz sąsiaduje z Kainem i Lucyferem, a świadomość roman-

czytywany jako bunt totalny, metafizyczny, w którym tytan „(...) porwał się przeciw nieubłaganemu Niebu, tyranii Losu, panującej zasadzie Nienawiści. Przeciw Bogu”⁴⁶. Z kolei postać szatana staje się dla romantyków „metafizycznym emblematem kondycji ludzkiej”⁴⁷, co dowodzi nie tylko totalnego jej charakteru dla samych twórców, ale też totalizującego odbioru przez samych badaczy. Źródłem sympatii dla szatana jest fakt, iż jest on pokonany, cierpiący, prześladowany, piękny, wzniosły⁴⁸. W analizie zjawiska przeciwstawiano lucyferizm bajroniczny lucyferyzmowi mistycznego Słowackiego, ten ostatni interpretując jako „afirmowany przez Boga”⁴⁹.

O ile Prometeusza i Lucyfera uznać możemy za buntowników właściwie bez zastrzeżeń, o tyle bunt Kaina z misterium lorda Byrona w kontekście postawy *stricte* romantycznej wydaje się być dyskusyjny. Nie cechuje go wszak totalizm. Jest buntem skończonym, od którego bohater odcina się w akcie skruchy i żalu. Nawet jeśli nie korzy się przed stwórcą, ma świadomość wyrządzonego zła. Analizując powyższy tekst, badacz nie może pomijając postawy Kaina po zabójstwie brata, która przesądza w istocie o charakterze i rozmiarach przypisywanego Kainowi buntu. Za ekspresję demonizmu i anarchii uznać należy sam moment zabijania, a właściwie wypowiedane przez bohatera w akcie III oskarżycielskie słowa:

KAIN uderza go w skronie głownią, którą wyrwał z ołtarza
Zanieśże życie do swojego Boga,
Co życia lubi⁵⁰.

Wszelako nie można zapominać, że bunt indywidualisty wymaga wolnej woli i świadomości, tymczasem Kain zabija w afekcie (nie czyni tego z premedytacją), budzi się w im iskra zła dostrzeżona w nim przez Lucyfera. Zabija w stanie tragicznej *hamartii*. Trudno jednak mówić o zabójstwie brata jako świadomym, zrodzonym w akcie wolnej woli buncie. Budzi się w nim chwilowe zło, które zaraz ulega „samowchłonięciu” i które nie musi być tożsame z buntem metafizycznym. Bardziej przypomina przypadkowy (dla Kaina) i wyreżyserowany (przez Lucyfera) *eksperyment egzystencjalny*⁵¹. Śmierć jest dlań – mimo ukazania w powietrznej podróży Krainy Cieniów – kategorią mglistą, nieznaną. Nie może rozpoznać ani jej potęgi, ani jej skutków.

Po zabiciu brata Kain budzi się z letargu i w swym żalu ujawnia świadomość ogromu zła, które wyrządził (któryż „totalny buntownik” tak czyni?). Wpada w pułapkę, umożliwiającą mu doznanie śmierci. W tym sensie uczestniczy w opresyjnej inicjacji⁵². Tragizm Kaina jest tragizmem chwili, w której wie się, co prawda, więcej, ale z czego nie wynika nic ponad smutek, żal i wieczne potępienie. Trudno też mówić, by Kain objawił się jako jawny przeciwnik Boga, on raczej nie uznaje jego boskości (według współczesnych kryte-

tyczna zdominowana została przez tragiczną dialektykę czynu i buntu, przez rehabilitację lucyferycznego zła, przez prometejski satanizm”.

⁴⁶ Tamże, s. 208, 209; Prometeusza nowożytnego cechuje totalność buntu – buntu metafizycznego, według klasyfikacji Camusa, tamże, s. 209.

⁴⁷ Tamże, s. 454.

⁴⁸ Tamże, s. 215.

⁴⁹ Tamże, s. 455.

⁵⁰ Cyt za: G. Byron, *Wybór dzieł*, t. II, dz. cyt.

⁵¹ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 213, gdzie badaczka stwierdza, iż *novum* polega na potraktowanie śmierci jako doświadczenia egzystencjalnego, którego nie da się niczym wytłumaczyć.

⁵² Tamże, s. 210, Kain poznał śmierć, a zabicie Abła wieńczy proces inicjacji.

riów uznać byśmy go musieli za ateistę). Co więcej, lucyferyczny bunt też ma swój rys szczególny, rzadko kiedy kierowany jest on wprost przeciwko Bogu. Rzeczywisty bunt Lucyfera, skutkujący upadkiem, jest opowieścią, jest mitem – „mitem buntu”. U Byrona (jak i w wielu tekstach, podejmujących problem) Lucyfer zaraża swoim buntem, wszelako nigdy sam go nie objawia.

Jakkolwiek młody książę posiada pewien swoisty rys lucyferyczny (w I akcie przemawia tekstami Lucyfera; tej ostatniej postaci, co do zasady, nie analizuję w niniejszym szkicu; poświęcono jej wiele miejsca w badaniach, cechuje ją spora oryginalność, jednak jej romantyczność, nawet w formule leksykalnego indywidualizmu romantycznego, nie bywa kwestionowana), trudno go uznać za buntownika. Rysuje się tu zresztą problem przystawalności niektórych romantycznych postaci do tego, co bywa jako istota romantyczności eksponowane. Ten swoisty deficyt kompletnej romantyczności w formułach uogólniających (takich jak: indywidualizm romantyczny, bohater romantyczny, paradygmat romantyczny) nie stanowi li tylko konsekwencji samego, cokolwiek sztucznego, procesu uogólniania cech romantycznych bohaterów i sprowadzania ich postaw do swoistego kanonu, stanowi bowiem wynik badawczej bezradności (o której przesądza nawet bardziej to, czego o bohaterze nie napisano, niż to, jak go zinterpretowano).

Nijak bowiem Eolion nie pasuje do przywołanej uprzednio (wcale nie mniejszościowej) formuły romantycznego indywidualizmu, nawet przy wszystkich poczynionych zastrzeżeniach (skutkujących zasadnością odnoszenia pojedynczych bohaterów to takich formuł), nie tylko zresztą przez brak znamion buntu. Albo więc nie jest bohaterem romantycznym, albo przywołaną formułę należy budować od podstaw, przystępując do analizy tego rodzaju, skrajnie outsiderskich (nawet jak na romantyzm) postaci. Dodać w tym miejscu od razu należy, że aspekty mistyczne bohaterów *Samuela Zborowskiego*, wymieniane (i słusznie) wśród przyczyn ich inności, stanowią pewien klucz do opisanie ich specyfiki (co poddam analizie w dalszych partiach niniejszego tekstu), wszelako tematu w żaden sposób nie wyczerpują.

W tym miejscu poczynić należy jeszcze kilka uwag dotyczących indywidualizmu bohatera romantycznego, a mających na celu poszerzenie przywołanej formuły. Eksponowany przez romantyków indywidualizm stanowi pochodną procesu wyodrębnienia przez idealistów niemieckich kategorii podmiotu poznającego. Jednym z zagadnień, które kształtowały refleksję o indywidualizmie, był stosunek do problemu geniuszu⁵³. Geniusz – utożsamiony dość szybko z poetą – stał się modelowym indywidualistą. Z refleksji tej płyną praktyczne wnioski odnośnie tego, jak romantycy pojmowali indywidualizm.

Schelling akcentuje szczególną właściwość geniusza (i szerzej popędu artystycznego), jaką jest godzenie sprzeczności między tym, co świadome, a tym, co nieświadome. Sprzeczność ta i jej przewyciężanie godzą w same korzenie egzystencji⁵⁴. Ulga po ukończeniu dzieła, interpretowana być może jako znak przełamania powyższej sprzeczności. Władzą umożliwiającą ten proces jest wyobraźnia (*Einbildungskraft*). Także Jean-Paul akcentuje dialektykę świadomego i nieświadomego w procesie krystalizacji geniuszu, przy czym nieświadomemu nadaje rangę czynnika najpotężniejszego⁵⁵. Jego też uważać można za prekursora refleksji nad nieświadomością, a nawet twórcę tego pojęcia. Richter sporo

⁵³ Zagadnienie referuje szczegółowo M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, zwłaszcza s. 218-239.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ Tamże, s. 231-233.

miejsca poświęca też zagadnieniu snu, czyniąc z lunatyka figurę idealnego geniusza⁵⁶. Cechą wyobraźni geniusza jest także umiejętność znoszenia różnicy między tym, co żywe, a tym, co pozbawione życia, także do odbierania świata jako tworu ożywionego, tak w całości, jak i w częściach⁵⁷. W formule lorda Shaftesbury'ego, wypracowanej już na początku XVIII wieku, żywo komentowanej w romantyzmie, poeta tworząc dzieło naśladuje stwórcę, stając się „architektem pracującym w rodzaju ludzkim”⁵⁸. Takim architektem będzie z pewnością każdy poeta, którego budulec nie ogranicza się li tylko do słów.

Odnieśmy powyższe rozważania dotyczące indywidualizmu wprost do bohatera *Samuela Zborowskiego*. Na pewno nie jest buntownikiem. Fraza „pójdiesz wbrew” nie znajduje swego rozwiązania, nie wiemy wszak, czy stanowi podszept, czy proorocto i czy Walkirie przynależą do świata duchów genezyjskich. Reprezentuje typ mistycznej anarchii, ale nie buntu. Sam dramat zresztą takiego buntu młodego księcia nie eksponuje, poeta nie wskazuje ani wyraźnych opozycji bohatera, ani jego walki (za przejaw walki trudno traktować groteskowy na poły gest unoszenia przezeń miecza). Nie można pominąć, że pierwsza informacja o bohaterze dotyczy jego predyspozycji psychofizycznych: obserwujemy go jako lunatyka. Jego postać stanowi rodzaj solarnego medium („oczy nalane słońcem”, S. Z, I, w. 76-77), poeta prezentuje go jako jednostkę ponadprzeciętnie czującą („A ile razy rozpląnę/Cały jako słońce złote, I, w. 43-44). Ujawnia się przy tym pewna jego kruchość, eteryczność, dziecięcość, co zresztą wykorzystują inscenizatorzy dramatu⁵⁹. Wytwarza się przy tym szczególnego rodzaju napięcie pomiędzy wrażliwością bohatera a kolosalnością kosmicznej misji (wymagającej męstwa). Niewątpliwie stanowi narzędzie duchów, co czyni zeń postać odczłowieczoną, który to stan potęgują jeszcze brak jakiegokolwiek wahania, wątpliwości, a także jego predyspozycje wizyjno-lunatyczne. Pomimo tego odczłowieczającego rysu, bohater wzrusza, gdy pcha się w przepaść, w świeżość i ogrom powietrza, prefigurując wiele późniejszych postaw polskiej młodzieży.

Raz tylko poeta pozwala odkryć w młodym księciu świadomość: jego „wiem” (I, w. 14). Poeta co krok akcentuje jego dziecięcość, przy jednoczesnym eksponowaniu straszliwości i mroczności jego snów i wizji. W tym sensie jego stany ulokowane są w pobliżu dwóch metafizycznych granic wrażliwości i wyobraźni romantycznej: śmierci i dzieciństwa⁶⁰. Już nie dziecko, choć dzieckiem nazywany (także w perspektywie początków przemiany opisywanej w dramacie, jej „dzieciństwa”), jeszcze nie w pełni umarły, choć zarazony *libido mortis*. Wciąż w drodze, a raczej w locie w przestrzeni pomiędzy dzieciństwem, śmiercią i znów dzieciństwem⁶¹. Bohater wykazuje przy tym dużą świadomość spraw metafizycznych, nie posiada jednak wiedzy o finalnym przeznaczeniu swojej misji oraz grożącym niebezpieczeństwie. Cechuje go przy tym swoista brawura w „kołysaniu ciemnego nurtu życia”, co oddaje fragment *The Indian Serenade* P. B. Shelley'a:

⁵⁶ „(...) W swym wielorakim śnie zdolny jest do czegoś więcej niż na jawie, i w ciemnościach wspina się na każdy szczyt rzeczywistości”, Jean-Paul, *Vorchule der Aesthetick*, w: *Jean Paul Samtliche Werke*, Weimar 1935, vol. XI, s. 50-51, cyt. za: M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa...*, s. 233.

⁵⁷ Tamże, s. 325.

⁵⁸ Tamże, s. 221.

⁵⁹ Patrz: choćby Dominika Kluźniak w roli Eoliona w inscenizacji *Sprawy* na podstawie *Samuela Zborowskiego* w reż. J. Jarockiego, Teatr Narodowy, premiera 17 września 2011 roku.

⁶⁰ T. Makles, *Głos w dyskusji*, w: *Style zachowań romantycznych...*, s. 386, gdzie autor stwierdza, iż dzieciństwo i śmierć to przestrzenie przekroczenia granicy.

⁶¹ Tamże, „człowiek w drodze”, właśc. „człowiek w locie”, zawsze blisko ich granic, utrzymywany w locie przez śmierć i dzieciństwo, stale, już nie dziecko, nigdy nie umarły, choć bliski tym stanom.

The wandering airs they faint
On the dark, the silent stream –⁶²

Wizyjność, na co zwracałem uwagę przy analizie romantycznej recepcji geniuszu, stanowi miksturę świadomości i treści nieświadomych. W tym kontekście nieświadoma może być zarówno treści danej mu rewelacji, jak i dokonująca się ofiara⁶³, którą na pewnym poziomie interpretacji uznać można także za ofiarę z wąsko rozumianego indywidualizmu.

W topografii romantycznych stanów kondycja młodego księcia lokowałaby się na przecięciu wizyjności tyrtejskiej i orfickiej⁶⁴. Bohater jest wyraźnie nakierowany na wewnętrzny impuls, jednak snując rewelację z głębi siebie, objawia ją światu. W jego postawie widoczny jest rys kreacji świata („I stworzysz świat... jak tworzy Bóg...”, S.Z., II, w. 132), przy czym jest to bardziej powtarzanie aktu Stwórcy, niżeli własna niezależna twórczość. Z boskiej mocy jego „duch fatalny” bierze swą spokojność (I, w. 105 – 107). Jego wizje przede wszystkim opisują zmianę (genezyjskie etapy dziejów), stanowiąc pas transmisyjny pomiędzy tym, co przeszłe i przyszłe (cecha proroków). Co ważne, bohater ma moc zarażania swoją wizją, widzieć poczyną także jego towarzysza II aktu. Młody książę staje się dla niej *mistagodem*⁶⁵.

II. „*Hero of Sensibility*”, czyli „*czucia i ognia otchłanie*”⁶⁶

Stajemy w tym miejscu w obliczu pozostałych przesłanek indywidualizmu bohaterów romantycznych. Wyraża się on rzecz jasna w określonej postawie, nie można przy tym pomijać, na jakiej glebie (w jakich warunkach) powstaje. Romantyczna indywidualność wynika wszakże z odkrytych i uznanych za oryginalne właściwości psychofizycznych. Bytuje gdzieś na przecięciu wyobraźni i czucia, odpowiadając romantycznym słowom kluczem: intuicji i egzaltacji⁶⁷. Póki więc bohater taki pozostaje czującym wizjonerem, posiada wszelkie przesłanki, by uznać go za bohatera romantycznego, niezależnie od tego, jaką prezentuje postawę światopoglądową (metafizyczną) i co z niej wynika. Może być przy tym kompletnie indyferentny, gdy chodzi o kwestę czynu i buntu. Obok wszelkich innych cech

⁶² Polskie tłumaczenie frazy Shelley’a patrz: A. Lange, *Przekłady z poetów obcych*, cz. II, Warszawa 1899, s. 10-11

Błędny wietrzyk skrót przenika,
Ten milczący, ciemny świat;

Przekładem „kołysanie ciemnego nurtu życia” posłużyli się tłumacze polskiej wersji filmu na podstawie powieści V. Woolf *Orlando* w reż. Sally Potter, w którym pojawia się fragment tego wiersza.

⁶³ Por. M. Cieśla-Korytowska, *O wolności Mesjasza – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, „Znak” 1986, nr 7-8, s. 113, gdzie badaczka zauważa, iż Eolion nie wie, że ma złożyć ofiarę z ciała; ma to być nieświadoma bierna ofiara kochanków; z poglądem tym można się zgodzić pod warunkiem, że uznamy, iż jest to bardziej „ofiara psychiczna” w rozumieniu C. G. Junga niż realne ofiarowanie; por. J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium..., s. 99, gdzie badaczka akcentuje przesłankę nieświadomości, zauważając przy tym, iż Duch Eoliona ewoluuje po spotkaniu z Atessą.

⁶⁴ Por. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: *Style zachowań romantycznych...*, s. 330 i n., gdzie badaczka przywołuje podział na romantyzm orficki (dążący w głąb, któremu patronować może Novalis) oraz tyrtejski (dynamiczny, aktywistyczny dążący do zewnątrz i do zmiany rzeczywistości).

⁶⁵ W tym kontekście patrz: S. Z, II, od w. 330.

⁶⁶ Tegoż, *Zawisza Czarny*, ustęp zaniechany XXIX/II po w. 291, s. 539.

⁶⁷ Taki ciąg słów – kluczy prezentuje M. Janion, *Gorączka romantyczna*, s. 446-447.

romantyzm to także przełom wrażliwości, widoczny zarówno w sposobie kreacji bohatera (jego zachowaniu), budowaniu przestrzeni korespondujących ze stanami psychicznymi postaci oraz w przesiąknięciu wykreowanych światów symbolami, traktowanymi jako emblematy nadwrażliwości (tu zwłaszcza symbolika kwietna, motywy anielskie, znamiona dziecięcości, odsyłające do nadwrażliwych bytów: kwiatów, aniołów, dzieci itp.).

Pisząc o samej wyobraźni, mam tu na myśli nie samą predyspozycję wyobrazeniową jednostek, ale stan szczególnego jej napięcia. Przywołując typologię Jarosława Ławskiego, można by ten stan napięcia określić mianem doświadczenia granicznego wyobraźni⁶⁸. W stanie tym bohater przebywa stale, podróżując przez różne obszary i stany psychiczne. Tak wyobraźnię, jak i czucie romantyka cechuje swoista płynność, jeden stan graniczny przechodzi w kolejny, często z pominięciem faz pośrednich, uzasadnionych z punktu widzenia praw klasycznej psychologii. Śni, prorokuje, „czynnie patrzy”, bierze wizje cudze, wyrzuca z siebie własne, fantazjuje. Dąży do możliwie ostrego oglądu wizji i do ich ekspresji. Sny o potędze podprowadzają go do wrót mistycznych wizji. Ze snu przechodzi w sen. Budzi się, śniąc. Takie napięcie skutkuje zarówno ujawnieniem tytanicznych mocy, jak i skrajnego wyczerpania.

W tym sensie nie dziwi ból i zmęczenie bohatera *Samuela Zborowskiego*, ukazanego w stanie takiego napięcia od pierwszej sceny dramatu („I to mię, o tu boli...”, „Ja się w mej twórczości męczę...”, I, w. 57, 64). Rozumiemy także zemdlecie Konrada po Wielkiej Improwizacji. Za metaforę tego stanu uznać motyw harfy, zwłaszcza eolskiej. Wyobraźnia bohatera jest napinana jak struny instrumentu, tak jak w finale I aktu *Samuela Zborowskiego*: „Lecz jeszcze nie czas, jeszcze przed nim stoją/Te sny, które go jako harfę stroją” (w. 281-282)⁶⁹.

Romantyczni bohaterowie dają przyzwolenie na tego rodzaju napięcie, w tym otwierają się (nie bez lęku wszakże, ale i z fascynacją, a nawet podnieceniem) na negatywne konsekwencje tego stanu. Intuicyjnie przeczuwają, że napięcie wyobraźni grozi rozpadem osobowości. Posługują się przy tym okrucieństwem jako nową kategorią poszerzania pól percepcji. Jego totalizm otwiera nowe możliwości widzenia i czucia. Zaznaczyć przy tym należy, że ta swoista prowokacja zmysłów (nie tylko swoich) nie była w romantyzmie celem samym w sobie, a jedynie środkiem do transgresji własnej wrażliwości. Totalne doświadczenie świata domagało się zmiany predyspozycji psychofizycznych. W stanie takiego napięcia pozostaje tak szalenie, jak i śpiący – ważne figury romantycznej wrażliwości. Romantycy odkrywają śnienie jako „pas transmisyjny” ukrytych treści, utracony język duszy, ale i środek do duchowej przemiany, istotną kategorię poznawczą⁷⁰. Zauważają przy tym udział, autonomię świata snu:

⁶⁸ Terminem operuje J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, pojawia się on już w tytule dzieła.

⁶⁹ O sobie samym – jako o harfie powiada także Lucyfer, akt IV, w. 171-172:

„Cóż ja jestem – ja, owoc [z] czarnemi popioły
Cóż ja jestem...ja, harfa wszystkich ludzkich tonów”.

⁷⁰ Zagadnienie romantycznego śnienia posiada liczną bibliografię, patrz choćby: M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992; M. Siwiec, *Sen w twórczości Juliusza Słowackiego i Gérarda de Nerval*, Kraków 1998; motyw śnienia przewija się co rusz w cytowanych *Stylach zachowań romantycznych...*; patrz także: hasło „sen”, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1994; E. Lubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6, s. 623-642; o śnieniu pisali także: A. Witkowska, *Oniologia i oniromania*, „Teksty” 1973, nr 2, S. Treugutt, *Sny z premedytacją*, „Teksty” 1973, z. 2, M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

Dwoiste życie nasze: sen ma świat udzielny
 Śród otchłani, nazwanych bytem i nicstwem,
 Nazwanych, lecz nieznanym, – sen ma świat udzielny,
 Z rzetelną władzą rządząc nad marnym królestwem.
 Mary i życie biorą, i postaci noszą,
 Rozczulają i dręczą, i łechcą rozkoszą.
 Troski dzieńne ciężarem przywalają sennym
 I ujmują ciężaru naszym pracom dziennym.
 One się do istoty naszej mogą wcielić,
 Zabrać połowę czasu i byt nasz podzielić.
 Jak posłańce wieczności – błysną i przepadną (...)

(G. Byron, *Sen*, przekł. A. Mickiewicz)

– a nawet swoiste niebezpieczeństwo płynące ze świata snu. Senni bohaterowie (ci „posłańcy wieczności”, śniące fantomy) mogą w końcu opuścić ramy snu, wikłając zewnętrzne indywidualium w wyrafinowaną grę z własnym interioem. Także w *Samuelu Zborowskim* – co wykazywałem uprzednio – sny tworzą opór, stają się potężnym przeciwnikiem – adwersarzem. Poetyka snu oddaje wszelkie rozmycia podmiotowości, ale i całą jej potęgę. Romantycy próbują nawet klasyfikować sny podług ich „senności”, w ten sposób Byron odkrywa „sen nie całkiem senny” oraz „sen nieprzespany, w którym nic się nie śni”⁷¹ (oba wiersze, z których pochodzą przywołane frazy, tłumaczy – co znamienne – Mickiewicz) oraz drzemanie, niebędące snem istotnym („Sen mój, gdy drzemię nie jest snem istotnym”, *Manfred*, I, w. 3)⁷².

O ile Słowacki ceni śnienie jako doświadczenie, niezależnie od źródła, o tyle A. Mickiewicz pozostaje bardziej czujny i rygorystyczny. Słowacki waloryzuje sen – anamnezę, dla Mickiewicza „sen nie jest pamięcią”⁷³. Mickiewicz stawia pod znakiem zapytania możliwość pojęcia snu⁷⁴, Słowacki pojmowanie snu utrudnia i finalnie rezygnuje z jego pojmowania, ufając wizji, nie zaś klarowności przekazu. Na pewno jednak podziela pogląd Mickiewicza, że sen to życie duszy⁷⁵. Relacja między śniącym a snem, światem a treścią snu, najpełniej wyraża sprzeczność pomiędzy świadomym i nieświadomym, o której wspominał Schelling, jednak sen ma jako jeden z przejawów wyobraźni moc przełamywania tej sprzeczności. Sen stanowi niewątpliwie „optimum możliwości poznawczych”, a jego fenomenalność opiera się na...

(...) prawdzie, że w owym mediacyjnie wobec obu światów – wewnątrz i zewnątrz – zorientowanym stanie ludzkiej świadomości, dochodzi do zespolenia pieśni i czynu, gestu oraz słowa.⁷⁶

Szczególną intensywność śnienia, jego mistyczny wymiar, a zarazem opisane powyżej optimum, wyrażać może określenie Słowackiego „sen słońca”, zaś jego rozciągnięcie w czasie opisać może formuła „snu tak długiego jak żywot” (*Król-Duch*, IV, I, w. 295, III, IV, w. 25-26). W tym sensie podzielić należy pogląd o ontologicznym zrównaniu ze snem

⁷¹ Wiersze: *Ciemność, Euthanasia*.

⁷² W wersji oryginalnej: „My slumbers – if I slumber – are not sleep”.

⁷³ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w. 84.

⁷⁴ Sen możliwy do pojęcia i sen z boskiego objawienia, w. 120, 123, 130.

⁷⁵ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w. 69.

⁷⁶ J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium..., s. 95.

procesu tworzenia, przypominając, że bohater *Samuela Zborowskiego* tworzy i śni zarazem, niewątpliwie wykazując cechy tego szczególnego napięcia wyobraźni, o którym mowa powyżej. Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jeden ukazany przez Słowackiego związek – snu i pieśni:

Przecucia jakieś odgadły dziecięce,
Czego by rozum zbudzony nie zbałał
Że między pieśnią a snem związki były...
Że pieśń i sen z jednej są mogiły...

(*Król-Duch*, III, I, w. 181-184)

Graniczne jest także romantyczne czucie, czy szerzej romantyczna wrażliwość. W kręgu badań nad twórczością lorda Byrona pojawił się znamieny pogląd, sformułowany przez P. L. Thorsleva, w myśl którego bohater bajroniczny pojawił się na glebie typologii osiemnastowiecznej, obejmującej następujące umowne kategorie: „dziecko natury” (*Child of Nature*), „gotycki nikczemnik” (*Gothic Villain*) i „wrażliwiec” (*Hero of Sensibility*)⁷⁷. Bohater bajroniczny przejął cechy wszystkich trzech typów, z których na szczególną uwagę zasługuje ostatni, obejmujący dwa podtypy: „człowieka uczuciowego” (*Man of Feelings*) oraz „posępnego egoistę” (*Gloomy Egoist*)⁷⁸. Na tej bazie pojawiły typy *stricte* romantyczne: „szlachetny złoczyńca” (*Noble Outlaw*), Faust, Kain, Prometeusz i Szatan⁷⁹. Pierwszym bajronicznym *Hero of Sensibility* miał być bohater poematu *Childe Harold's Pilgrimage*. W bohaterze tym Thorslev akcentował przede wszystkim uczucia pozytywne („goodness of heart and... benvolence”), a znamionowały go: introwertyczność, alienacja, życzliwość⁸⁰. Należy przy tym zauważyć, że wrażliwość bohatera bajronicznego ujawniała się poprzez portretowanie go jako kochanka, przepelnionego gorącymi namiętnościami⁸¹.

Powyzszą uwagę odnieść można także do bohaterów rodzimych, choć niewątpliwie zauważyć należy, że w badaniach nad polskim romantyzmem akcentowano przede wszystkim postawy ideowe i wybory światopoglądowe bohaterów, w mniejszym stopniu analizowano potencjał ich wrażliwości. W odniesieniu do bohatera bajronicznego, zasadne jest sformułowanie poglądu, że jest on przede wszystkim mistrzem uczuć, kochankiem⁸².

⁷⁷ P. L. Thorslev, *The Byronic Hero: Types and Prototypes*, Minneapolis 1962, gdzie na s. 1-64, badacz rozwija przedmiotową typologię. Por. V. Mangione, *Lord Byron's Descendants: The Byronic Hero in Lady Caroline Lamb, Charlotte Brontë, and Ellen Wood as a Feminine Critique of Constricting Gender Roles in the Nineteenth Century*, w: *Stranger, Migrants, Exiles. Negotiating Identity in Literature*, red. F. Reitemeier, Göttingen 2012, gdzie badaczka określa ich mianem „pre-existing type of Hero”, s. 14; kategorie te uznać należy za przejaw tendencji preromantycznych, w tym owocami działalności Sturm und Drang.

⁷⁸ Temu typowi osobną monografię poświęca: E. Sickles, *The Gloomy Egoist. Moods and Themes of Melancholy from Gray to Keats*, New York 1932.

⁷⁹ P. L. Thorslev, *The Byronic Hero...*, s. 65-108, gdzie autor przedstawia omówienie poszczególnych typów bohaterów.

⁸⁰ Tamże, s. 39, 46, 142-143.

⁸¹ Problem akcentuje V. Mangione, *Lord Byron's...*, dz. cyt., s. 12-15, przywołując także skrajne przejawy romantycznej emocjonalności, w tym wampiryzm; mrocznym aspektem romantycznych kochanków poświęcona jest z kolei rozprawa D. Lutz, *The Dangerous Lover: Gothic Villains, Byronism and The Nineteenth Century Seduction Narrative*, Ohio 2006.

⁸² D. Lutz, *The Dangerous Lover...*, dz. cyt., s. 52, gdzie badaczka charakteryzuje romantycznego kochanka następująco: „The very foundations of love for the Byronic hero are based on failure and forgetting of what is possible. The Byronic hero in its purity can, by definition, never be redeemed by becoming a couple, he is interminably thrown back upon black despair; he is unremittingly cast adrift into absence and dark night”; z kolei V. Mangione, *Lord Byron's...*, s. 13, stwierdza: „The Byronic lover remains faithful to his one and only love

Postawa romantycznego bohatera wobec kobiet skutkowałą dookreśleniem tego statusu francuskim terminem *homme fatal*⁸³. Dla swych tytanicznych emocji romantyczny bohater szukać będzie odpowiednich, totalnych przestrzeni, w których będzie się mógł dokonać akt transgresji:

He is a man greater than others in emotion, capability, and suffering. Only among wild and vast forms of nature – the ocean, the precipices and glaciers of the Alps – can he find a counterpart for his own titanic passions. Driven by a demon within, he is fatal to himself and others, for no one can resist his hypnotic fascination and authority. He has committed a sin that itself expresses his superiority: lesser men could not even conceive a like transgression. Against his own suffering he brings to bear a superhuman pride and fortitude⁸⁴.

Zauważyć należy, iż duch nieśmiertelny sam sobie jest czasem i przestrzenią (*Manfred*, III, w. 412), ogromnej przestrzeni odpowiada ogrom tajemnic (*Kain*, III, w. 201). Bajronowski Lucyfer przenika całą przestrzeń (*Kain*, I, w. 580-588), w tym sensie stanie się ona się kategorią opisującą rozmiar czucia („przestwór mojej duszy”: *Kain*, II, w. 256). Wzajemną zależność czucia i przestrzeni kwituje także Słowacki:

Są ślady, że mój duch o skrzydła prosi,
Robi je sobie myślą...czuciem stwarza (...)

(S. Z., III, w. 291-292)

To czucie daje bohaterowi skrzydła, gwarantuje transgresję.

Romantycy szybko pojmują dysproporcję pomiędzy ogromem czucia a upływem czasu. Stanowiąc to może jedną z przesłanek romantycznych marzeń o wieczności. Dysproporcji tej jednak nie odrzucają, a twórczo ją wyzyskują. Moment optymalnego czucia staje się „chwilą świata”, choć wytworzone napięcie rozsądza bohatera od wewnątrz, jak Konrada z III części *Dziadów* (powiada: „uczucie krąży w duszy”, w. 11), którego stany uznać należy za modelowy obraz takiej dysproporcji, fascynującej nierównowagi. Wielka Improwizacja to chwila szczególnego wytężenia możliwości psychofizycznych, co potwierdzają słowa bohatera: „nigdy nie czułem jak w tej chwili, (w. 86), „Dziś najsilniej... duszy mej ramiona...” (w. 88). Bohater działa „z całą mocą duszy” (w. 140). To także Konrad powie, iż ma „najmocniejsze czucie i najkrótsze życie” (w. 205).

Dynamikę romantycznego czucia opisywać może termin „m u z y k a c z u c i a”, posłużył się nim Słowacki w *Liście do matki z dnia 19 lipca 1845 roku*⁸⁵. Korespondencja z matką stanowi zresztą swoistą wykładnię romantycznego czucia, zwłaszcza zaś jego mistycznych rejestrów. Dodatkowo ukazuje poetę jako jednostkę świadomą ponadprzeciętnych predyspozycji emocjonalnych⁸⁶. Słowacki ma nie tylko świadomość ogromnej, danej mu z góry wiedzy, ale i poczucia głębokiego, acz niebezpiecznego „ładunku” wewnętrznego (cudzość w pełni uzasadniony), pieczołowicie odnotowując liczne impresje na swój te-

until his death”, zaś D. Pesta, „*Darkness visible*”: *Byron and the Romantic Anti – Hero*, w: *Lord Byron*, red. H. Bloom, Philadelphia 2004, s. 62 uzupełnia charakterystykę romantycznego kochanka o ciągi poetyckich cech: „warmth without light, heat without sun and a burning passion that is self-consuming in its intensity”.

⁸³ P. L. Thorslev, *The Byronic Hero...*, s. 136.

⁸⁴ D. Perkins, *English Romantic Writers*, New York 1967, s. 782.

⁸⁵ J. Słowacki, *Listy*, s. 184.

⁸⁶ Por. tamże, s. 181, gdzie w *Liście z maja 1845 roku* czytamy: „Serce moje na prawdziwe uczucia ludzkiej boleści utworzone, pęka się codziennie, nawet patrząc na nieznanomych ludzi nieszczęścia...”.

mat⁸⁷. Z powyższego wynika, że źródłem powiększonej percepcji jest „szerokie serce”, które pozwala na dotykanie świata pełną piersią⁸⁸. Słowacki odnotowuje przy tym stany kryzysu czucia albo jego zaniku⁸⁹. Poeta dokonuje celnego i pomocnego przy odkrywaniu romantycznych stanów rozróżnienia na czucie nerwami (waloryzowane przezeń negatywnie, odpowiada mu codzienna nerwowość, sentymentalizm, egzaltacja i czucie zewnętrzne, cielesne) oraz czucie sercem (stanowiące stan optymalny⁹⁰).

Ze swoim czuciem i nadwrażliwością (które opisuje celnie angielski termin *hipersensitivity*⁹¹) bohater staje się „większy niż życie”⁹². Ważne jest przy tym nie tylko to, co bohater czuje, ale w jakim napięciu. Odczuwanie namiętne, przepełnione entuzjazmem (istotna kategoria⁹³), staje się centrum instrumentarium percepcyjno-poznawczego romantyka; Konrad powiada: „widzisz to moje ognisko – uczucie” (w. 333). Pojawia się jednak z iskry, zasługą bohatera, przejawem jego romantycznego indywidualizmu jest jej „rozdłużenie” i „rozdalenie”, a więc umiejętność „rozszerzania serca”⁹⁴ oraz przeobrażenia czucia jednostkowego w stan odczuwania powszechnego (w. 245). To także stan transformacji uczuć w przestrzeń. Co więcej, romantycy postrzegają czucie jako przestrzeń odzyskaną, zabraną przez Boga, przygniecioną myślą jako zasadą konstrukcyjną świata: „Myślom oddałeś świata użycie,/Serca zostawiasz na wiecznej pokucie” (w. 202-203). To romantycy widzą i waloryzują czucie, nie Bóg.

Jak zaznaczono uprzednio, graniczne stany wymagają kreacji granicznych przestrzeni⁹⁵. Cała Wielka Improwizacja, stanowiąca próbę samozwańczego brnięcia w górę, po szczeblach drabiny Jakubowej, budowana jest na apologii czucia: Konrad jest najwyższym z czujących, przy tym jest silny i rozumny (w. 83), chce czuciem rozporządzać (w. 150-156), chce nad nim panować i – w swoim mniemaniu – panuje („Mam to uczucie...”, w. 120-121). Także z czucia bierze się Konradowy lot ducha (w. 92). Prometejska misja Konrada kończy się fiaskiem, jego nadwrażliwość staje się faktem. To postawie Konrada, nie zaś samemu czuciu, niebiosy stawiały opór. Taka dysproporcja między wewnętrznym czuciem a ograniczeniami powłoki (na przykład czasowymi) musi skutkować kreacją szczególnie gęstego świata duchów, stanowiącego ekspresję tego wewnętrznego impulsu.

W twórczości Słowackiego pojawia się cała galeria rozognionych postaci (z uwagi na częstotliwość motywów solarnych i psychologiczno-mistyczne reperkusje tej solarności

⁸⁷ Por. tamże, s. 188, gdzie w *Liście z dnia 10 września 1845 roku* znajdziemy przykład takiej impresji: „(...) i uważał (...) że jest dziecko nad dzieci mego wieku więcej wiedzące – i pełniejsze niespodziewanych błyskawic”.

⁸⁸ Tamże, s. 199, w *Liście z dnia 1 lutego 1846 roku* poeta notuje: „Kogo się dotknę teraz, dotykam całą piersią moją (...)”.

⁸⁹ Tamże, s. 204, *List z 14 grudnia 1846 roku*: „Ty wiesz, ja ogień chodzący, ja niegdyś dziecko niepojętne, teraz żyję jak gdyby we mnie nic ludzkiego nie było – ani krwi, ani żądy, ani chęci, ani zawrzenia, ani wybuchu”.

⁹⁰ Por. zwłaszcza *List z lutego 1945 roku*, tamże, s. 174, 176, w którym poeta o *Księciu Niezłomnym* powiada, że połamiał mu „kości wewnętrzne”, wyjaśniając, że „(...) nie na nerwy – ale na same czyste czucie uderza”.

⁹¹ L. Thorslev, *The Byronic Hero...*, s. 187, autor posługuje się także określeniem „very sensitivity”.

⁹² Tamże: „(...) hero larger than life”.

⁹³ M. Grzędzińska, *Entuzjazm i zblazowanie*, w: *Style zachowań romantycznych*, s. 351 i n.,

⁹⁴ „Bo czynisz moje serce szerokim” – wspomina psalmista w *Psalmie 114*.

⁹⁵ Graniczne stany wymagają granicznych przestrzeni, por. T. Bedyński, *Głos w dyskusji*, w: *Style zachowań romantycznych...*, s. 379-380; autor wspomina także o „mediach wyłączających” (wyobraźnia, ekstaza, poezja, intuicja, emocja), które przystawiają drabinę Jakubową do sfery Sacrum, Absolutu, Ekstremum; autor posługuje się kategorią „ekstremaliów czasoprzestrzennych”, wspominając także o transgresji rzeczywistości w duszy bohatera.

można ich stany można ująć w kategorię wrażliwości solarnej)⁹⁶. Wejście do świata mistyki genezyjskiej wymaga przekształcenia tak wyobraźni, jak uczucia. Transformacja ta częstokroć ma charakter opresji, płynącej zarówno z zewnątrz, jak i od „człowieka wewnętrznego”. Jako zobrazowanie dwóch biegunów takiej przekształcającej wrażliwość opresji posłużyć mogą dwa passusy:

– ekstrawertyczno-iluminacyjny:

Zbliża się straszliwa chwila, że ten świat może być rozjaśniony słońcem wiedzy...kto nie wytrzyma blasku – temu czaszka błyskawicami rozjaśniona rozleci się na kawałki – (...)

(*Fragment o Helijaszu*, w. 1-4)

– introwertyczno-demoniczny:

Są we mnie jeszcze niewidzialne siły,
Nie wymyślone rzeczy; jest zamknięta
I mnie nie znana dotychczas samemu,
A straszna...ciemna gdzieś w mózgu komora,
W której Bóg tworzy znów ducha upióra
Każąc mózgowi memu czerwonemu,
Aby go oną krwią – i błyskawicą
I ciągle drażnił i ciągle go wściekał...

(*Księżę Michał Twerski*, sc. II, w. 428-435)

Niezależnie od treści tego opresyjnego przekazu, poddane mu indywiduum stanie się nieuchronnie kimś innym, jego uczucie ulegnie totalnemu przekształceniu. Fragment monologu Khana Uzbeka pokazuje jeszcze jedno znamienne zjawisko: architekturę wewnętrznego uczucia, poeta nie buduje jej jednak przy pomocy symboli i pojęć intuicyjnych. Ukazuje ten wewnętrzny byt, nazywa go (upiór mózgu), dookreśla także przestrzeń jego naturalnego bytowania. On zaiste jest upiorem. „Człowiek wewnętrzny” będzie już odtąd zawsze towarzyszył bohaterom, stanowi wszak pokazaną po raz pierwszy tak dobitnie (prekursorski geniusz romantyków) składową rozszczepionej (i rozszczepialnej) struktury osobowości bohatera. Idąc dalej, zauważyć należy, że także romantyczne zło to kategoria nie tylko etyczna i metafizyczna, ale także estetyczna i co – najważniejsze – to sposób uczucia. Romantyzm to przede wszystkim przewrót w sferze wrażliwości, głęboki (by nie rzecz „głębinowy”), wielopoziomowy proces rozszerzania pól wrażliwości z wyraźnym zaznaczeniem i wyeksponowaniem dolnego swego bieguna: to bowiem romantyzm odkrywa okrucieństwo jako radykalną opcję uczucia⁹⁷. Szerzej: romantyzm otwiera proces diagnozowania emocjonalności (w tym trudnej i dotąd nienazwanej) i dojrzewania do niej.

Romantyczna wrażliwość tworzy rzecz jasna głębę dla wielu buntów, nie tylko jednak dla buntów. Sam proces kreacji bohatera romantycznego, „pisanego z wnętrza”, w sposób oczywisty, odsłaniał tak wrażliwość, jak i wyobraźnię twórcy. Przy czym od razu zaznaczyć należy, iż społeczne bytowanie bohatera romantycznego (i jego skrajnych kreacji,

⁹⁶ Patrz późniejsze rozważania.

⁹⁷ Zagadnieniu temu poświęcona jest rozprawa doktorska J. M. Pawłowskiego, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, napisana pod kierunkiem prof. D. Dąbrowskiej w Zakładzie Literatury i Kultury XIX wieku Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego, obroniona w dniu 2 lipca 2012 roku, niepublikowana.

choćby królów-duchów i szeregu innych bytów granicznych) zacierało jego wszechbarwną i enigmatyczną wrażliwość, której patronował motyw tęczy (tęczowości). Nie mieścił się w nim młody książę z *Samuela Zborowskiego* (osobnym zagadnieniem jest to, czy w tworzonych kodach społecznych zmieścił się którykolwiek „święty okrutnik” Słowackiego lub inna ze złożonych inkarnacji Króla-Ducha). Dominujący przez lata w kulturze kod tyrtejsko-mesjanistyczny, którego istotnymi przesłankami były: idea ofiary, męczeństwa, wybraństwa, wielkiego patriotycznego czynu oraz komentowany uprzednio bunt, albo pożerał, czy też zawłaszczwał w imię doraźnych potrzeb społeczno-kulturowych treści co do istoty obce, albo też przykrywał je (ukrywał) głęboko w sobie (tak głęboko, iż groziło to unicestwieniem)⁹⁸.

Rzecz jasna „kompletny” bohater romantyczny kumulował w sobie atrybuty dopuszczone przez kod dominujący, jednak podskórny, emigracyjny żywot wiodły w nim kody ukryte, w tym odpowiadające za pola nowej wrażliwości. W ostatnich latach obserwujemy rewitalizację kodu tyrtejsko-mesjanistycznego, ale wraz z nim (dość zaskakująco, choć niekoniecznie) wyłoniły się inne kody, których patronem mógłby być idealny odmieniec, młody książę z „dramatu genezyjskiego”.

III. „Tęczę ducha rozpostartem...”⁹⁹

Osobnym zagadnieniem jest kwestia indywidualizmu rozpatrywana w kontekście mistyki. W swej genezyjskiej misji bohater *Samuela Zborowskiego* jest zarówno przedmiotem, jak i podmiotem rewelacji¹⁰⁰. Podobną syntezę potwierdzają filozofowie, nie dość wspomnieć tutaj o schellingiańskiej zasadzie tożsamości przedmiotu i podmiotu. Medialny, przedmiotowy wymiar doświadczenia mistyka wspiera tezę o ograniczeniu jego indywidualizmu na rzecz bóstwa. Zauważyć należy, że mistyk nie tylko widzi, mistyk przede wszystkim przeżywa, stąd esencjonalne stany mistyczne stanowią kompletne psychofizyczne doświadczenia. Poza sferą duchowego zachwycenia pozostają w nim (zwłaszcza cieleśne) ślady tego doświadczenia (mystyk krwawi, poci się, miewa kłopoty z oddychaniem,

⁹⁸ Celowo nie posługuję się tutaj sporną, niejasną i złożoną kategorią paradygmatu romantycznego, chcąc zaakcentować, iż obok kodu dominującego pojawiły się już w łonie samego romantyzmu inne kody. Tym bardziej zbędne jest komentowanie tezy o zmięczeniu tego paradygmatu zwłaszcza w kontekście żywotności idei mesjanistycznej, równie złożonej i wąsko pojmowanej, tutaj patrz cenny wywód J. Ławskiego, *Symplifikat. Kartka z dziejów Mickiewiczowskiego mesjanizmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, s. 325-384. Zagadnienie swojej „żarłoczności” kodu tyrtejsko-mesjanistycznego (czy jak chcą inni paradygmatu romantycznego) pojawia się choćby w tekstach A. Walickiego (*Czy możliwy jest nacjonalizm liberalny?*, „Znak” 1997 nr 3; przedruk w: A. Walicki, *Polskie zmagania z wolnością*, Kraków 2000, T. Walas, *Zmierzch paradygmatu – i co dalej?*, „Dekada Literacka” 2001, nr 5-6), z których wyłania się teza, iż właściwie wszelkie wyobrażenia na temat stosunku między jednostką a zbiorowością oparte na idei poświęcenia, współodczuwania i ofiary przypisywane są do tego dominującego kodu; tam także włączono Norwidowski „zbiorowy obowiązek”; co istotne ekspansywność ta dotyczyła twórczości romantyków, ale także przedstawicieli innych nurtów i epok, za typowy przejaw takiej ekspansywności, posłużyć może recepcja poezji Miłosza, na to zwracała uwagę D. Dąbrowska, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce w latach 1980 – 1990*, Szczecin 1998, s. 22-23, stwierdzając w kontekście poezji stanu wojennego, że: „Daleki od hołdowania romantyczno-patriotycznym wzorcom preferowanym przez tę poezję, Czesław Miłosz został przez nią zawłaszczony, wpisany w kontekst aktualnie potrzebnych wzorców i wartości, a jego nazwisko nie tylko nie było ukrywane, ale wręcz nadużywane” i przywołując analizę M. Janion, zawartą w przywołanym zbiorze *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś*.

⁹⁹ S. Z, rzut pierwotny VIII, po w. 167, s. 226.

¹⁰⁰ J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski jako romantyczne misterium...*”, s. 97.

wymiotuje, przestaje widzieć, traci mowę, zbliża się w swych stanach do agonii, w tym sensie można mówić o specyficznej fizjologii doświadczenia mistycznego). Spotykają się w nim dwie sprzeczne tendencje: rozdzielająca cielesność i duszę (u Słowackiego ekstazie podlega nie dusza, lecz Duch) i jednocząca wszystkie władze psychofizyczne jednostki.

Mistyka w kontekście indywidualizmu stanowi istotne zagadnienie, przy czym obie kategorie nie pozostają ze sobą w nieprzekraczalnej opozycji. Podobna antynomia: mistyka – ironia została w badaniach nad romantyzmem przełamana¹⁰¹. Także pokora wobec rewelacji nie musi oznaczać zatracenia indywidualności. W nauce genezyjskiej ostentacyjnie indywidualistyczny biegun „prometejsko-lucyferyczny” równoważony jest przez biegun chrystologiczny, w którym utożsamiony ze słońcem Zbawca posiada cechy tak pokornego sługi, jak i mistycznego rycerza (bywa, że bieguny te zbliżają się do siebie). Przy czym pokora raczej potęguje indywidualizm Chrystusa zarówno jako figury biblijnej, jak i herosa mistycznej rewelacji.

Zauważyć przy tym należy, w tzw. okresie mistycznym Słowacki wykrystalizował cały system (nie zgadzam się, że całkiem spójny), stworzył względnie uporządkowany świat, posiadający swoją wewnętrzną logikę. Świat o rysach apokaliptycznych, należy przy tym zaakcentować, że apokalipsa każdorazowo jest teatrem grozy, chaosu, ale i bożej miłości. W wersji Janowej Stwórca daje ludziom Nowe Jeruzalem, tym razem wieczne, odnawiając świat („Oto czynię wszystko nowe”, Ap 21,5) i transformując chaos w uniwersum.

Dotychczasowy indywidualizm romantycznego bohatera realizował się najpełniej w stanie niekompletności, niesprawiedliwości, chaosu świata bądź jego pozornego porządku. W tym też realizował się romantyczny bunt. Motorem działania bohaterów romantycznych bywa niezaspokojenie i to romantyzm właśnie waloryzuje wszelkie obrazy przełamania niekompletności. Romantyk chce totalnie żyć i umierać, nie chodzi tu jednak o modernistyczno-awangardowe eksperymentowanie z egzystencją. Cała psychofizyczna istność romantycznego nadwrażliwca wypycha się ku doświadczeniu, ku pełni, co generuje oczywiście jego rozedrganie. Przy czym dla tego rozedrgania (mającego swój wymiar fizyczny) romantyczni twórcy nie znaleźli innego określenia i uzasadnienia jak „poruszenie ducha”. W rozedrganiu tym zawarta jest już intuicja stanów uświadomionych w epokach późniejszych. Romantykom brak jeszcze siatki pojęciowej, wytwarzają jednak modelową siatkę obrazową.

Słowacki tworzy wizję nowego świata na wzór modelu atomistycznego¹⁰², w którym każdy jego składnik ma romantycznego indywidualistę, jego zaś istotną cechą, jak dotychczas, było poczucie niespełnienia. Powstaje struktura uporządkowana, w której poeta:

Słowacki (...) Boga odkrył jako twórczego Ducha, siebie umieścił wysoko na drabinie bytów jako część boskość, Ducha, część, która wyprawiła 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 przestrzeń – w tym „ja” – napełnił symboliczną treścią genezyjskiego Objawienia Tak wypełniona wyobraźnia, wbrew sugestiom tych, którzy widzieli u poety załóżki szaleństwa, sprawiła, iż czasem kruchą, a czasem mocną (ale jednak!) równowagę zyskiwała cała podmiotowość Słowackiego (...) wszystko usadowił na swoim miejscu:

¹⁰¹ Patrz: J. Ławskiego, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt.

¹⁰² Por. S. Treugutt, „*Beniowski...*”, dz. cyt., s. 252.

Ojca, w centrum tego, co jest, świat „milionów Chrystusów” w dynamicznym ruchu metamorfóz znoszących śmierć, zaś Ducha – osadził w głębi całej rzeczywistości¹⁰³.

Nie chaos, a uporządkowane uniwersum staje się zasadą konstrukcyjną świata objawionego poecie, który stoi „na harmonii i na prawdzie duchów”¹⁰⁴.

Okres mistyczny poety otwiera nas więc na nowy wymiar rozumienia romantycznego indywidualizmu, w którym znajdują się postaci powolne wobec woli niebios¹⁰⁵. Także mickiewiczowski Książd Piotr koresponduje z przesłankami tak rozumianego indywidualizmu atomistycznego.

Znamienne jest także, że Janową Apokalipsę wieńczy pojawienie się Chrystusa, który jeden jedyny w Piśmie Świętym raz, przemawia słowami „Ja, Jezus...” (Ap 22, 16). Pojawia się więc „ja”, które zastępuje każde inne jednostkowe „ja”. Także w finale *Samuela Zborowskiego* pojawia się zarówno „JA”, jak i Chrystus. W opisie postaci „JA” funkcjonuje w zbitce z Adwokatem, w ostatnim akcie dramatu odrywa się od niego. Przy czym niejasnym jest, czy owo „JA” to postać sceniczna. Gdyby bowiem miało być postacią, na liście postaci dramatu figurowałby jako niezależny bohater. Tymczasem poecie chodziło o to, by „JA” wychodziło z Adwokata, trudno jednak orzec, czy miało być z nim tożsame, w sensie praktycznym, czy miało być „grane” przez tego samego aktora. Trudno także ocenić, czy zamysłem poety było upostaciowienie „JA”, czy też uprzestrzennienie, czy jest ono „grane”, czy też tylko wypełnia przestrzeń, w której stawały już i Śpiew, i Mgły, i Głowa Meduzy.

Przestrzeń ostatniego aktu dramatu ulega opróżnieniu z konkrety (orbituje ku niedookreśleniu, przez co staje się kategorią wszechogarniającą), w tym sensie jest zredukowana (poeta eliminuje naprowadzające didaskalia). Redukcja ta w sposób oczywisty wyrażać się może w swoistej niescenicznosci (trudno znaleźć odpowiednią przestrzeń dla manifestacji jaźni) albo sprowadzeniu jej właśnie do czystej scenicznosci (w istocie nic, co zbędne nie powinno się na niej znajdować, w takim sensie stanowiłaby „kosmiczny teatr ubogi”). Niewątpliwie nie może w akcie V, w którym dokonuje się przedfinałowy lot, zabraknąć powietrza. Czy samo „JA” jest widoczne? Nie ma co do tego pewności, klasyczne prawa dramaturgii nie rozstrzygną tego zagadnienia, niewątpliwie jednak „JA” jest słyszalne – ma swój tekstowy komunikat.

Dramat podmiotowości w *Samuelu Zborowskim* rozciąga się w przestrzeni pomiędzy statusem młodego księcia a zjawieniem się owego „JA”. Nawet jeśli wszystkie byty znikają ostatecznie w tym ostatnim, ich indywidualizm podporządkowany jest rewelacji, Eolion ma szczególne znaczenie. Poeta umieścił go pośród postaci dzieła przełomowego, kształtującego ostateczną wizję idealnego bohatera. Autor dramatu miał pełną świadomość inności młodego księcia, także w potencjalnym odbiorze społecznym, co więcej, pojmował, że stworzył całą galerię takich postaci, warto w tym miejscu przywołać fragment polemiki z Zygmuntem Krasieńskim:

(...) Polska terazniejsza podobna jest do Prometeusza, któremu sęp wyjada nie serce ale mózg i rozum; wtenczas może i sam zrozumie dlaczego poezje Słowackiego są bez rozgłosu

¹⁰³ J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, s. 552, gdzie badacz zapytuje także o rolę ironii w tej wizji świata: „A ironia? Ironię trzymał jak apokaliptyczną bestię i monstrum, trzymał na podorzędziu, w pogotowiu, jednakże nie pragnąc już jej kolejnych manifestacji. Mogła zamilknąć, gdy w słowie wypracowała przestrzeń dla epifanii Słowa”.

¹⁰⁴ Patrz: J. Słowacki, *List z lutego 1845 roku*, w: tegoż *Listy*, s. 175.

¹⁰⁵ Książd Marek w *Beniowskim*, Książd Piotr w *Dziadach*, por. S. Treugutt, „*Beniowski...*”, s. 251-252.

w Polsce; dla czego dusza Anhellego napróżno wychodzi z ciała i po słupie księżycowego światła wraca do ojczyzny, myśląc, że ją tam poznają i przyjmą ze łzami; dla czego nareszcie biały Anhelli i ciemny Ojciec zadżumionych i Nimfa Szwajcarska i Wacław z Eolionem będą jeszcze długo, długo figurami niezrozumianymi dla duszy narodu, aż może jaka nagła błyskawica oświeci oblicza tych twórców i pokaże je przezroczystymi aż do głębi serca, oczom narodowym¹⁰⁶.

Nie można przy tym pominąć, że Eolionowi dał podwójny żywot – w poemacie *Wacław* i w omawianym dramacie. W obu literackich wariantach traktował go jako przedstawiciela tego samego typu wrażliwości. I może właśnie ta odmienność przesądziła o tym, że młody książę nie stał się dlań idealną inkarnacją Króla-Ducha¹⁰⁷. Bohater *Samuela Zborowskiego* w sposób oczywisty nie zmieścił się w społecznym modelu bohatera romantycznego. Pomimo to, jest postacią symptomatyczną i znamioną w ewolucji myślenia i wyobraźni poety. Eolion to tęcza, z której poeta rozszczeptał dalej coraz bardziej jednorodny, odczłowieczony i świetlisty byty (jakby b y t y - p r o m i e n i e), poczynawszy od solarnej wersji jego samego (Heliona). W tym procesie zbierania – rozszczępiania ujawniają się różne perspektywy autorskie:

Z jednej strony w wystąpieniu Chóru Duchów – jako „głosu autora” – Słowacki wchodzi w głąb snu Eoliona jako swojego sobowtóra, a jednocześnie przedstawia własną osobę, i to aż w trzech rolach: romantycznego podróżnika, rewelatora prawd genezyjskich oraz twórcy dramatu o Eolionie¹⁰⁸.

Przy czym celem tego zabiegu było sprowadzenie całej wielobarwnej rzeczywistości do jasnego i jednorodnego pasma, a jego pointą mogło się stać wyznanie z *Listu do matki z dnia 29 sierpnia 1848 roku*: „Ty wiesz, droga, że ja światłości, nie kolorów czekam”¹⁰⁹. Na samym początku rozważań zawarłem obserwację, że w *Samuelu Zborowskim* poeta żegna się ze swoimi bohaterami, że dokonuje ostatecznego wyboru cech modelowego herosa genezyjskiego. Przy czym dla tego pożegnania poeta znajduje formułę szczególną. Młodeму księciu nie pozwala żyć, nie pozwala mu też do końca umrzeć. Jest jego św. Janem, którego wprost z ziemi przenosi w niebiosy. Daje mu wielkie sny, wprowadza w świat mistyki, ale chroni go przed jej okrucieństwem i przed koniecznością dokonania krwawego aktu, przed permanentnym wejściem w „teatr mistycznego okrucieństwa”, przed postawą Khana Uzbeka i Bolesława. W tym sensie fraza „I będziesz myśl... przemieniał w krew...” staje się bardziej podszeptem duchów, wizją niemożliwą. Od tych poszeptów wyzwala go sam poeta.

Trudno przy tym nie zauważyć, że młody książę jest mu szczególnie drogi. Bo jest nim samym, bo chowa w nim całą swoją nieskończoną i nieprzekroczoną czarną młodość. Czyny to tuż przed tym jak sam pójdzie na mistycz-

¹⁰⁶ J. Słowacki, *Kilka słów odpowiedzi na artykuł pana Z. K. o poezjach Juliusza Słowackiego*, w. 61-74, cyt. za wydaniem *Dzieł Juliusza Słowackiego* H. Biegeleisena, t. III, Lwów, 195; nowsze wydanie choćby, w: tegoż, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, prac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2009.

¹⁰⁷ Por choćby: T. Grabowski, *Juliusz Słowacki, jego żywot...*, t. II, s. 274.

¹⁰⁸ J. Skuczyński, „*Moc przeze mnie gada...*”, s. 73.

¹⁰⁹ J. Słowacki, *Listy*, s. 248.

ne łąki. Ten związek Eoliona z samym poetą został dostrzeżony przez badaczy¹¹⁰. Można wręcz mówić o zbliżaniu się podmiotowości autorskiej do indywidualium młodego księcia:

(...) proces zbliżania się „Ja” autorskiego do bohatera znajduje szczególnie dobitne potwierdzenie w kreacji postaci Lucyfera-Adwokata-Ja w *Samuelu Zborowskim*. Obserwować to można również na przykładzie dziejów Eoliona. Słowacki poprzez wplecione w początkową sekwencję dramatu autorskie sygnatury (...), poprzez skojarzenie przeszłości metempsychicznej Eoliona z własnym doświadczeniem podróżnika po Egipcie, poprzez zarysowanie wątku przyszłej roli Eoliona jako poety – wiąże swoją osobę z osoba bohatera, aż po utożsamienie się z nim¹¹¹,

W relacji kryzysowego indywidualium młodego księcia i „JA” z ostatniego aktu dramatu dostrzec można widoczne aspekty indywidualacyjne. Także symbolika solarna (w tym symbolika wozu¹¹²) zdają się potwierdzać trafność takiego założenia. Psychologia solarna pozwala na odkrycie psychicznych procesów zachodzących tak w bohaterze (herosie solarnym), jak i w jego twórcy. Heros solarny, będący herosem kulturowym, łączy to, co jednostkowe (tyczące psychiki indywidualium), z tym, co zbiorowe, świadome z nieświadomym¹¹³.

Eolion kończy swój literacki żywot w powietrzu. To istotny dla Słowackiego żywioł, istotna przestrzeń (pojawia się w wielu jego utworach¹¹⁴, w tym znamienne w *Odpowiedzi na „Psalmy Przyszłości”*¹¹⁵) o licznych konotacjach kulturowo-symbolicznych¹¹⁶, szcze-

¹¹⁰ Por. choćby J. Skuczyński, „*Moc przeze mnie gada...*”, s. 67, gdzie autor widzi w Eolionie „biograficznego sobowtóra autora”, o ile samo stwierdzenie powinowactwa nie budzi zastrzeżeń, o tyle budowanie na kilku aluzjach biograficznych tak dosłownej paraleli jest przesadne; można tu mówić o sobowtórce wrażliwości i wyobraźni; co ważne Lucyfera autor postrzega jako sobowtóra duchowego, tamże, s. 76 i n.; badacz przedstawia proces krystalizowania się postaci Eoliona, w tym jego związki z postacią Helijasa, tamże, s. 68-69; znów też warto przywołać porównawczo *Beniowskiego*, S. Hebanowski włącza fragm. red. II pieśni V do swojej inscenizacji „dramatu genezyjskiego”, patrz: A., A. Płóciennikowie, „*Samuel Zborowski na scenie polskiej...*”, s. 279, frazy te wypowiada Eolion, stając się *porte parole* poety, w czym badacze dostrzegają: „poczucie osamotnienia poety w dążeniu do duchowego podniesienia ojczyzny i żal spowodowany obojętnością <sluchaczy>”.

¹¹¹ A. Ziołowicz, *Dramat i romantyzm...*, s. 256, cytując J. Skuczyńskiego, *Odmiany form dramatycznych w okresie romantyzmu. Słowacki – Mickiewicz – Krasiński*, Toruń 1993, s. 168,

¹¹² Por. M. Piasecka, *Znak „wozu” w snach Słowackiego*, w: *Style zachowań romantycznych...*, s. 405 i n., gdzie badaczka wspomina o Eolionie – Ramzesie i łączy motyw zajechania drogi Janowi Zamojskiemu przez Samuela z wozem prowadzącym go do miejsca pochówku.

¹¹³ Por. J. M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa...*, gdzie w rozdziale *Słowacki solarny* badacz analizuje autorską kategorię królów-duchów w kontekście motywów solarnych i kategorii herosa solarne-go.

¹¹⁴ O „teatrze powietrza” poety patrz: tamże, s. 284-288, gdzie autor, analizując m.in. transformację powietrza w *Śnie srebrnym Salomei*, przedziwne powietrze Baru (*Ksiądz Marek*), *Anhellego*, stwierdza: „Powietrze w utworach poety bywa duszne, fantastyczne, gęste i przeniknięte kolorami. Zmiany dokonujące się w obrębie powietrza stanowią przesłanki kondycji bohaterów” i dalej: „Znakiem kondycji staje się szare powietrze, przepelnione mgłą i duchami. Słowacki operuje bezpośrednimi obserwacjami zmian właściwości powietrza, czasem jednak jedynie podsuwa zespół parametrów, które teoretycznie powinny skutkować zmianami w powietrzu, by zmiany te mogły się dokonać w percepcji widzów naprawdę”, tamże, s. 286-287.

¹¹⁵ J. Słowacki, *Odpowiedź na „Psalmy Przyszłości” Spirydionowi Prawdziickiemu*, w. 323, tamże słynna fraza „A spotkania plac – powietrze”.

¹¹⁶ Powietrze to ważny składnik przemiany alchemicznej, zagadnienie istotne zwłaszcza w kontekście przemian dokonujących się w bohaterach Słowackiego, por. J. M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa...*, rozdział: *Słowacki alchemiczny*, s. 330, 369-370, gdzie badacz wychodzi od analizy treści hermetycznej *Tablicy szmaragdowej*.

gólnie zaznaczonych w romantyzmie (zwłaszcza u Byrona)¹¹⁷. Także w listach Słowacki ujawnia szczególną wrażliwość wobec żywiołu powietrza, często posługując się nim przy opisie momentów przemiany: „To rzekł i piękne powietrze zostawił,/I zniknął Pański w promieniach młodzieniec (*Król-Duch*, II, III, w. 34-35)¹¹⁸, w tym własnych stanów i przeżyć: „Tą historią, sądzę, że cię wprowadziłem do domku mojego i dałem ci uczuć powietrze, które w nim panuje...”¹¹⁹. Sam siebie określa mianem „rycerza tej nadpowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy”¹²⁰. Niejeden raz łączy żywioł powietrza z lotem. O przedwczesnej śmierci młodej Francuzki poeta napisze:

Oto duch tej dziewczyny odszedł z ziemi nie nauczony, nigdy nie cierpiał, miłości żadnej nawet ludzkiej nie poznał (...) Miesięcznej mu hostyi nie pokazano...gromnice jak gwiazdy i ogień nie pokazały się w ciemnym powietrzu ostatecznego oczu zamglenia...lotu żadnego nie dano¹²¹.

Z powietrza czyni także ostatnią, choć konsekwentnie zapowiadaną od pierwszych niemal wersów dramatu, przestrzeń. W nim dokonuje się lot młodego księcia w przepaść, potem lot tytułowego bohatera i Kanclerza – gdzieś w górę. Także Lucyfer ujawniony w akcie III jako Judasz powiada:

Idę...w powietrzu widzę tysiąc cyfer
Baltazarowych... ktoś woła...
(...)
Idę...i jeszcze obłok się piekielny
Przybliża pełny głosów...

(S. Z., III, w. 388-391).

¹¹⁷ Patrz choćby: G. Byron, *Manfred*, II, dz. cyt., w. 241, I, w. 236, *Kain*, II, w. 106, powietrze to szlak do krainy zmarłych, II, w. 154, gdzie powiada o powietrznym ogromie nieskończoności, II, w. 112-113, znamieny jest motyw stapania w powietrzu bez upadku na początku aktu II:

KAIN
Stąpam w powietrzu, jednak nie upadam;
Boję się przecie, ażebym nie upadł.
LUCYPER
Ufaj mi tylko, a będzie nieść twoje
Kroki powietrze, któregom ja księciem.
[I dalej:]
O ty piękny, świetny,
Cudny eterze! Wy niezrachowane
Roje gwiazd, których coraz więcej wschodzi!
Czym wy jesteście i czym jest ten przestwór
Nieokreślony modrego powietrza,
W którym suniecie jako owe listki,
Które widziałem płynące po czystych
Zdrojach Edenu?

¹¹⁸ Por. także inne ustępy dzieła: II, II, w. 195 (powietrze jako przestrzeń bytowania duchów), IV, III, w. 300 („powietrzna harfina”), IV, III, w. 314 (motyw „powietrznej rozmowy”).

¹¹⁹ J. Słowacki, *Listy*, s. 182.

¹²⁰ Tegoż, *Kilka słów odpowiedzi...*, w. 82-83, s. 195.

¹²¹ Tegoż, *Listy*, s. 181.

Powietrze staje się więc przestrzenią tak tajemniczą, jak i nieśmiertelnością (S. Z, III, w. 392). W akcie V w jednej z mów wspomina o „świętym powietrzu” wokół Samuela (w. 844).

W samym locie Zborowskiego i Kanclerza słyszymy rozmowy, przy czym jest to bardziej rezonowanie dźwięków w przestrzeni niż sceniczny dialog. Ponad wszelką wątpliwość zostają w nim jednak głosy. Wszystko to następuje po ujawnieniu się „JA” i paruzji Chrystusa. Oba dramatyczne byty znamionują jaźń, przy czym dość powszechnie figura Chrystusa (jak mandala) symbolizuje tzw. jaźń doskonałą¹²². Perspektywa umiejscowienia bohatera w powietrzu, jego ogromie i świeżości nie jest przy tym „złą” perspektywą na zakończenie literackiego żywota (nie analizuję tu stosunkowo słabo zaznaczonej inkarnacji *stricte* solarnej bohatera).

Jest to bowiem zakończenie-zawieszenie. Niesie w sobie znamiona wędrówki nad otchłanią i może dlatego tak wzrusza. W tzw. okresie mistycznym przepaść nabierze nowego znaczenia – stanie się punktem wyjściowym transformacji. Poeta krytykuje pogląd przypisany duchownym, że „świat cały jest to, co się rusza, a za tym światem jest przepaść, w którą ani zająrzeć ani wolno ani potrzeba”, gdy tymczasem:

Nie tak jest – bo ta przepaść jest prawdziwym, ruszającym się, idącym ciągle do celu światem, a ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłażą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby...z tamtej strony są kwiatki i rysunek.¹²³

Przepaść jako symboliczna przestrzeń upadku, finału, końca, podlega odwróceniu w myśl ujawnionej w przywołanym *passusie* zasady. Poza zaznaczeniem solarnej inkarnacji bohatera poeta nie rozwija znamion tej transformacji. W samym dramacie Helion pozostaje postacią niedokończoną, bez własnej biografii. Niezależnie od finału misji młodego księcia¹²⁴ powietrze uznać należy za ostatnią przestrzeń aktywności bohaterów *Samuela Zborowskiego*.

Postaci wirują w nim niczym w wielkim uchu wyroczni, choć bardziej zasadna byłaby metafora wielkich wszechogarniających ust, z których wyłania się treść rewelacji i bohaterowie jak słowa (i ze słowami) i w które wlatują na powrót. Ujawnione w ostatnim akcie dramatu słyszalne „JA” nasuwa skojarzenia z Bogiem mistyki żydowskiej, który staje się „widocznym dźwiękiem”¹²⁵. Wirujący w powietrzu młody książę, *porte-parole* samego poety, znak jego ciemnej młodości, rozedrganej wrażliwości, konieczny etap jego przemian duchowych i pierwszy stopień genezyjskiego misterium, wpada w wielkie „JA”, stapia się z nim i trwa w nim. Dla samego poety – na zawsze. Dla potomnych – do czasu.

Nie można nie dostrzec, iż kultura ostatnich lat często stawała się miejscem ponownych zjawień (swoistych epifanii) „czarnych młodzieńców” i ich wrażliwości.

¹²² W tym miejscu patrz: J. Jagodzińska, „*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium..., gdzie badaczka jaźń łączy bardziej z postacią Lucyfera, s. 102.

¹²³ J. Słowacki, *Listy*, s. 195.

¹²⁴ W tym miejscu warto przywołać hipotezę o zgasłym w IV akcie dramatu Helionie jako ciele dla ducha Samuela, jego ojcu jako ciele dla Kanclerza co skutkowało by musiało uznaniem, iż w finałowym locie pośrednio brał udział także młody książę w swej solarnej inkarnacji oraz jego ziemski ojciec, w ten sposób w spotkaniu dwóch „wielkich duchów” ojciec przejrzałby się w synu niczym *genesis* w *eschatonie*, por. J. M. Pawłowski, *Obrazy „czarnej młodości”*..., s. 654-659.

¹²⁵ O motywie wspomina K. Rutkowski, *Opony Pana*..., s. 55.

III

WIELKIE PODRÓŻE POETY



Nina Taylor-Terlecka
(Oxford, Wielka Brytania)

POETA NAD WODĄ WIELKĄ

W grudniu 1832 roku, „zmuszony interesem”, Juliusz Słowacki zapowiada swój rychły wyjazd z Paryża do Genewy:

[...] i listy moje ciekawsze będą, jak wam doniosę o mieszkaniu Roussa, Voltaira – a nade wszystko jak pielgrzymką na Mamy intencją zwiedzę Coppet, gdzie pani Staël mieszkała¹.

Spragniony samotności, wyjeżdżał do krainy dawno udokumentowanej przez kartografów², znanej licznym botanikom, alpinistom, podróżnikom, ludziom pióra, artystom, ryownikom i sztycharzom. Słyszeła z dzikości, wzniosłości i postępowej demokracji. Jeśli to nie alibi, można odczytać list do matki jako z góry ukartowany plan obcowania z filozofami i kulturalnego zwiedzania, oparty na dawnych wspólnych lekturach.

To Jean-Jacques Rousseau, będąc przejazdem w Vevey, tak sobie upodobał okolicę, że kilka lat później w *Nouvelle Héloïse* (1761) umieścił tam *locus amoenus* na użytek całej ówczesnej czytającej Europy.

J'allai a Vevey loger à la Clef, et pendant deux jours que j'y restai sans voir personne, je pris pour cette ville un amour qui m' a suivi dans tous mes voyages, et qui m'y a fait établir enfin les héros de mon roman. Je dirais volontiers à ceux qui ont du goût et qui sont sensibles: Allez à Vevey – visitez le pays, examinez les sites, promenez-vous sur le lac, et dites si la Nature n'a pas fait ce beau pays pour une Julie, pour une Claire, et pour un St. Preux; mais ne les y cherchez pas. – Les Confessions, livre iv. p. 306. Lyons ed. 1796.

Mimo zastrzeżeń autora, jego bohaterowie są dla czytelnika żywymi, realnymi postaciami. Ich raj veveyski – to ład mieszczańskiego dobrobytu dość osobliwy, gdyż na tle idealnego lub idealizowanego krajobrazu rozgrywa się tu dramat miłosny, rozciągnięty na osi nieba i piekła. Zderzają się bowiem naraz: miłość przeznaczonych sobie dusz, rozdzierająca, podszyta neurozą, podminowana kryzysem sumienia, poddana wszelkim katuszom i miłość z rozsądku, z przyjaźni czy obowiązku, z pogranicza sentymentalizmu. Tym niemniej od ukazania się *Nouvelle Héloïse* Lemana uchodzi za centrum pewnej koncepcji miłosnej, teren idealnych przygód miłosnych, a także swoistą, nowoczesną *Carte du Tendre* o sprawdzalnym podłożu geologicznym. Rousseau co prawda nie pierwszy rozstawił Szwajcarię,

¹ List Juliusza Słowackiego do Salomei Bécu z 8 grudnia 1832, w: J. Słowacki, *Listy do Matki*, opr. Z. Krzyżanowska, *Dzieła*, t. XI, Wrocław 1949.

² Kartografia lemańska bierze początek ok. 1500 roku. Zob. Angel Saiz-Lozano, *La cartographie du Léman 1500–1860*, Genève: Slatkine, 2004.

żeby wspomnieć chociażby odkrywczą podróż Hallera, który wspomina Vevey jako „une petite ville fort agréable et fort marchande”³, jemu jednak trzeba przypisać prawa własnościowe. Obszar od Vevey po ujście Rodanu to jego wymysł i domena własna, przybrana ojcowizna symboliczno-literacka.

Ważna dla Słowackiego i jego matki jest także Germaine de Staël, córka ideowa Rousseau. Zapisała całą przestrzeń dzielącą zamek w Coppet od Lozanny kolejnymi odsłonami burzliwego romansu z Benjaminem Constantem, ten zaś nieustannie pędził na złamanie karku, powozem czy dyliżansem, w pogoni za ukochaną lub ucieczce od ukochanej⁴. Po nadjeźdźniej drodze wciąż odbijają się echem dla czytanego podróżnika historyczne sceny i rekrminacje godne pióra Dostojewskiego. Za to Leman rzadko kiedy pojawia się na stronach Germaine czy Benjamina, jej stosunek do Szwajcarii i najbliższego otoczenia bywał, oględnie mówiąc, ambiwalentny.

Przybycie Słowackiego nad Leman poprzedziła cała dekada drukowanych pozycji o Szwajcarii: szczególnie albumy topograficzne stały się modne, zaczęły się rozmnażać w bezprecedensowej liczbie widoki i przewodniki⁵. Na początku lat 20 Aston Barker pokazał w Londynie panoramę ziemi berneńskiej z Alpami w tle⁶, w Paryżu tymczasem nastąpiła moda na dioramy. Genewa, wedle określenia Sismondiego, uchodziła za „enklawę angielską”⁷. Były oficer brytyjskiej marynarki królewskiej zaspakaja zapotrzebowanie na przewodnik *ad usum* rodaków⁸. Szwajcaria dostarcza Anglikom surowca literackiego, interesuje ich zarówno bohatera czy lokalna legenda historyczna (*Legenda Einsidlina*, 1829)⁹, jak sceneria miejska i górską. W długim poemacie dyskursywnym i dygresyjnym Sir Egerton Brydges, nie gardząc moralizującym opisem, podaje tło historyczne, przedstawia znakomych mężów stanu i intelektualistów związanych z Genewą, zachwala i poleca solidne cnoty i zalety helweckiej nacji¹⁰. Książka ukazała się w Genewie w małym co prawda nakładzie 25 egzemplarzy; jako nowa pozycja wydawnicza mogła znajdować się w księgarni, sali bibliotecznej lub czymś salonie.

Słynny powieściopisarz i podróżny Alexandre Dumas wyprzedził Słowackiego turystycznie o rok. Odbywał podobną trasę. „Jezioro Lemańskie – pisze – to morze neapolitańskie: to jego niebo niebieskie, to jego wody niebieskie i, więcej, jego ciemne góry, które

³ Albrecht von Haller, *Premier Voyage dans les Alpes et autres textes 1728–1732*. Édition établie, annotée et présentée par Aurélie Luther sous la direction de Claire Jaquier avec la collaboration de Laure Chappuis Sandoz et Luc Lienhard. Genève: Éditions Slatkine, 2008, s. 49. Poemat Hallera *Die Alpen* ukazał się w zbiorze *Versuch Schweizerischer Gedichte* w 1732.

⁴ O ich perypetiach miłosnych zajmująco pisze Pierre Cordey, *Mme de Staël et Benjamin Constant sur les bords du Léman*. Collection „Les Paysages de l’amour”. Lausanne: Librairie Payot, 1966.

⁵ Istnieje bogaty katalog reprintów Éditions Slatkine.

⁶ Henry Aston Barker (1774–1856), *Description of a View of Bern and the high Alps with the surrounding country: taken by Henry Aston Barker, and now exhibiting in the great rotunda of his Panorama, Leicester Square*, London [H. Barker], 1821, znajduje się w Ashmolean w Oksfordzie.

⁷ *Genève, lieu d’Angleterre (1725–1814)*, édité par Valérie Cossy, Béla Kapossy, Richard Whatmore. Genève: Éditions Slatkine, 2009.

⁸ *A Journey to Switzerland, and Pedestrian Tours in that Country; including a Sketch of its History and of the Manners and Customs of its inhabitants*, by L. Agassiz, Esq., late of the Royal Navy, and Royal Marines, London: Smith, Elder and Co., Cornhill, 1833.

⁹ *The legend of Einsidlin, a Tale of Switzerland: with poetical sketches of Swiss scenery – Mont-Blanc, Montanvert, Jungfrau, Meyringen, Rigi, Mont-Pilate, Kusnacht, Lucerne, Lausanne, Mont Jura & C* by The Rev. William Liddiard, London: Saunders and Otley, Conduit Street, 1829.

¹⁰ *The Lake of Geneva, a Poem, Moral and Descriptive*. In seven Books. With notes historical and biographical. In two volumes, by Sir Egerton Brydges, Bart., B.C. de S -. Geneva, 1832. Dedicated to William Wordsworth and Robert Southey.

zdają się być nałożone jedna na drugiej, jak stopnie schodów do nieba”¹¹. Zwiedza Col de Balme, Martigny, opisuje wspaniały widok ze szczytu Faulhorn, zachwyca się burzą elektryczną, rozpętującą się nad Wetterhornem i Jungfrauem niby zderzenie dwu wojsk chmur. Do głośnych publikacji tamtych lat należy również książka Horace-Bénédict de Saussure’a¹², który w mistrzowskim połączeniu relacji z podróży i rozprawy badawczej, talentu narracyjnego i umiejętności naukowej, podanym znakomitą stylem literackim, pokazuje czytelnikowi wszystkie pierwiastki górskie: złoża mineralne, nieuchwytnie miraże śnieżne czy powietrzne, efekty barwne światła na bieli. W ujęciu Saussure’a konkretne prawidłowości świata geologicznego graniczą z mistyką górską. Książka wywołała wówczas sensację.

Gdy Słowacki przejeżdżał saniami przez Jurę Szwajcarską, niemal równocześniejechał słynny bohater preromantyzmu, niejaki Obermann. Epistolarna powieść Senancoura (emigranta z wyboru, uciekiniera spod tuteli ojcowskiej) ukazała się ćwierć wieku wcześniej¹³, wówczas jednak została zaledwie spostrzeżona przez krytykę, dopiero po nieco zmienionym drugim wydaniu z 1833 roku zaczęła zdobywać szersze kręgi czytelników. Jadąc trasą zbliżoną do trasy Słowackiego wzdłuż Lemanu, Obermann obcuje bez przerwy z duchem Jana Jakuba, sprawdza na każdym kroku russelskie zasady i refleksje, dyskutuje, polemizuje, prawie spowiada się. Wiecznie smutny i samotny, wciąż jedzie w poszukiwaniu swego skrawka rajy – lub chociażby swego miejsca na kuli ziemskiej. W krainie wziętej we władanie przez Rousseau, dalej zagospodarowanej przez Germaine de Staël i całe rzesze ludzi pióra, co ma porabiać poeta?

Nad Lemanem – turystyka jeziorna

Tęskni za poezją Kochanowskiego, za matką. Jak na emigranta przystało, uczy tubylców tańczenia mazura, sporządzenia chłodnika i wypiekania baby szafranowej. Narzeka na wizualną jednostajność winnic na północnym wybrzeżu jeziora. Cierpi na wielotygodniowe spliny. Dojrzewa do wniosku wręcz soplicowskiego, że „fasola nasza stokroć piękniejsza”¹⁴. Dopiero teraz Litwa wydaje mu się piękna¹⁵. Obok lektur filozoficznych w bibliotece miejskiej gra w wolanta, improwizuje na pianinie. Na balach nudzi się – a co dopiero w teatrze, tam nie wystawia się tragedii, tylko opery i wodewile¹⁶. Uważany za niemoralny przez protestancką patrycjat (czyli świat handlarzy, kupców, zegarmistrzów, to znaczy samych nudnych ludzi¹⁷), teatr jest „tak zły, że nawet głupstwem nie bawi”. W następnym sezonie nic się nie zmieniło, nie ma poprawy.

Poza balami i muzykowaniem Słowacki tworzy. Zwiedzając paryski Luwr, nabrał niesmaku do szkoły francuskiej (Ingres, Delacroix, Géricault), odnalazł ideał malarski w płótnach Rafaela i Veronesego. Zakładano więc, że nad Lemanem mógł odczuć brak żywiołu artystycznego¹⁸. Za to miał w pobliżu malarstwo regionalne, komercyjne, turystyczno-

¹¹ Alexandre Dumas, *Impressions de voyage: Suisse*, 1833.

¹² Horace-Bénédict de Saussure, *Voyages dans les Alpes, augmentés des voyages en Valais, au Mont Cervin et autour du Mont Rose*. Avant-propos par Albert V. Carozzi. Genève: Éditions Slatkine, 2004.

¹³ Etienne Pivert de Senancour, *Obermann* (1804).

¹⁴ List z 13 lipca 1834.

¹⁵ List z 3 stycznia 1834.

¹⁶ List z 24 marca 1834.

¹⁷ List z 10 lutego 1833.

¹⁸ Patrz: O. Krysowski, *Stońc ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002, s. 29-33.

landszaftowe, stykał się z dorobkiem ilustratorów albumów topograficznych, na co wskazywałaby jego przyjaźń z Karolem Guignonem. Sam uprawia rysunek. Dla matki szkicuje miasto nadjeziorne, pannie Eglantynie podaruje – jakże wymownie – gwaszowy malunek Krzemieńca.

Choć marny teatr nie stał na wysokości wymagań, amfiteatr górski dawał z siebie nieustanne widowisko. „Jednak przesłiczny to kraj” – wykrzykuje niejednokrotnie w listach, powołując się na znany dwuwiersz Mignona z Goethego. Przypatruje się nocnej wspinaczce księżycy na Mont Blanc, górę, którą przy sprzyjających warunkach atmosferycznych można ujrzeć z Genewy na wyciągnięcie ręki. O potencjalnych efektach świetlnych i akustycznych, o zadatkach na dramat kosmiczny, najlepiej świadczą zwrotki z Pieśni III *Childe Harolda*, świętujące burzę letnią nad Lemanem¹⁹. Pamiętne są burze nad Lemanem – jezioro stanowi wówczas ogromne pudło rezonansowe, grzmoty okalają je od Szwajcarskiej Jury przez Alpy Sabaudzkie po dolinę Rodanu. W rozpętanych żywiołach odzywają się potęgi telluryczne. W pensjonacie w Le Pâquis poeta miał więc bazę do kompozycji scenicznej, do dekoracji teatralnej, do didaskaliów czy scenopisu. Amfiteatr górski przedstawia sobą najszersze audytorium, dysponuje całą maszyną kosmiczną na miarę nie tylko Cyrku Olimpijskiego, ale i *Samuela Zborowskiego*. Poeta przyswaja swoje otoczenie, przetwarza Mont Blanc na symbol i na scenerię, na trampolinę i rekwizyt.

Turystykę kulturalną uprawia najpierw z Rosjanami. Od Uwarówny otrzymuje szkic genewskiego domu Byrona, wybiera się na wycieczkę po jeziorze z wioślarem poety, ten mu dużo opowiada o angielskim lordzie²⁰. Mimo że Anglicy celują w bywaniu nudnymi i nieciekawie rozmawiają²¹, a wielu z nich „nie czytało Byrona, inni o nim jak przez sen gadają”²², decyduje się na wyprawę do domu Byrona w Cologny w towarzystwie Anglika²³. Willa w Cologny zawiera ogromny ładunek twórczy. Gdy Anno Domini 1816 można było wreszcie udać się bezpiecznie na Kontynent, grozę napoleońską nad Szwajcarią zastąpił

¹⁹ Byron, *Childe Harold*, Pieśń III

[...] Far along,

From peak to peak, the rattling crags among
Leaps the live thunder! Not from one lone cloud,
But every mountain now hath found a tongue,
And Jura answers, through her misty shroud,
Back to the joyous Alps, who call to her aloud!

(XCII, w. 863-868)

How the lit lake shines, a phosphoric sea,
And the big rain comes dancing to the earth!
And now again 'tis black, – and now, the glee
Of the loud hills shakes with its mountain-mirth,
As if they did rejoice o'er a young earthquake's birth.

(XCIII, w. 873-877)

Por. komentarz Byrona (opisana burza zdarzyła się 13 czerwca 1816 r.): „I have seen among the Acroceraunian mountains of Chimari, several more terrible, but none more beautiful” (Byron, s. 166) oraz Waltera Scotta: „live thunder leaping among the rattling crags, voice of mountains as if shouting to each other, plashing of the big rain – the gleaming of the wide lake, lighted like a phosphoric sea – present a picture of sublime terror, yet of enjoyment, ... often attempted, but never so well, certainly never better, brought out in poetry”. Sir Walter Scott.

²⁰ List z 15 lipca 1833.

²¹ List z 22 września 1833.

²² List z 6 czerwca 1834.

²³ List z 22 września 1833.

nawał anglosaskich turystów, chrapąszczy i ulewnych deszczów, spowodowanych tsunami czy opadaniem popiołu po wulkanicznym wybuchu w dalekiej Indonezji. I to właśnie w Cologny, podczas zaledwie kilkutygodniowych wakacji Byrona i Shelleyów, powstały utwory o długim rezonansie kulturalnym, które weszły do kanonu europejskiego.

Rzecz może brzemienista dla rozwoju polskiego dramatu narodowego, wyłączył się tu *Upiór* Byrona-Polidoriego, który potem w plagiacie Karola Nodiera trafił na deski teatralne Warszawy i Wilna jako ostatnia paryska nowość w 1821 roku²⁴. W 1816 roku zaistniał także *Frankenstein*²⁵. Podczas żeglugi po jeziorze rodzą się *Ode to Intellectual Beauty* Shelleya, sonet Byrona do Lemanu, jego *Więźnia Chillonu* oraz najpiękniejsze strofy *Childe Harolda* (Pieśń III, zwr. 62-109). Możemy tylko snuć domysły, jak Słowacki odbierał ciężar gatunkowy tej kuźni poetyckiej.

Wrażenia alpejskie

W 1834 roku poeta wyprawia się w góry z Wodzińskimi.

Rano 31 lipca statek parowy ruszył z nami, rzucając na miasto kłęby czarnego dymu. Widziałem przemijające jeziora brzegi – pożegnałem oczyma Paquis – i Paquis zniknęło. Kolejną wysuwały się z jeziora: Coppet, gdzie pani Stael mieszkała – potem Lausanne – za Lausanną Vevey²⁶.

Wciąż nie ma pewności, czy wywiązał się z obietnicy odbycia „pielgrzymki”. Pewne jest tylko, że pani Salomei nie trzeba było przypomnieć, kto mieszkał w Coppet – czyżby w ten sposób Słowacki odrabiał zaniedbanie? Wróg Napoleona, przyjaciółka Rosji, prekursorka i prawodawczyni literacka, Germaine de Staël, łączyła w sobie kilka osobowości czy postaw życiowych. Przedstawiała sobą model sawantki, wzór emigrantki – banitki, wyznawczyni miłości wyzwolonej, feministki *avant la lettre*. „Trzeba liczyć trzy potęgi w Europie – pisał Firmin Didot – Anglię, Rosję i Mme de Staël”. Jako azyl dla emigrantów, „czarodziejska latarnia” (Sismondi), wylegarnia i cieplarnia myśli europejskiej, jako „stany generalne opinii europejskiej” (Stendhal), jej rezydencja w Coppet reprezentuje cały system literacki i polityczny, głosząc kult wolności i pamięci pod patronatem duchowym Jana Jakuba. Ten intelektualny sztab opozycji wobec Napoleona uosabiał emigrację wewnętrzną i opór, zawierał obietnicę liberalnej przyszłości²⁷. Semiotyczne promieniowanie zamku w Coppet trudno przecenić.

W miarę jak poeta płynie dalej wśród wciąż zmiennej panoramy wód i gór, odsłania się coraz szerzej krajobraz lemański. Już z Nyon horyzont obejmuje Alpy Sabaudzkie, Jurę i Mont Blanc. Lozanna z kolei to miejsce powstania *Więźnia Chillonu*, tam w porcie Ouchy Delfina, bohaterka tytułowa pani de Staël (*Delphine*, 1802), wpięrow poczuła magiczną potęgę fal, która urzeka jak „spojrzenie żmii, która strasząc przyciąga (*au regard du*

²⁴ Jak przypuszczano, Mickiewicz przedłużył urlop w Wilnie, żeby zobaczyć inscenizację *Upiora*.

²⁵ Sprawa autorstwa wciąż wywołuje dyskusję. Zob. *Frankenstein or the Modern Prometheus. The Original Two-Volume Novel of 1816–1817 from the Bodleian Library Manuscript* by Mary Wollstonecraft Shelley (with Percy Bysshe Shelley), edited by Charles E. Robinson. Oxford: Bodleian Library, 2008. Z autorstwem Mary ostro polemizuje John Lauritsen w *The Man who wrote Frankenstein*, Dorchester, MA: Pagan Press, 2007.

²⁶ List z 21 sierpnia 1834 r.

²⁷ François Rosset, *Écrire à Coppet: nous, moi et le monde*. Genève: Éditions Slatkine, 2002, s. 41.

serpent qui attire en effrayant)”. Stamtąd otwiera się perspektywa na Rochers de Naye, Alpy Vaudoises i już w całej pełni Alpy Sabaudzkie. Natomiast od Vevey i Tour de Peilz, przez Clarens, Montreux, Chillon i Villeneuve, aż po ujście Rodanu, cały widoczny obszar należy do gospodarki literackiej Jana Jakuba, służy za żywą ilustrację do jego powieści. Alpy Valais widać na dalszym planie, bliżej zaś Dents du Midi i Mont-Vélan (tzw. Głowa Cukru), Wielki Św. Bernard i Mont-Catagne,

[...] z drugiej zaś strony [od Vevey – przyp. NTT] skały Meillerie, sławne skały, skąd kochanek Heloisy najpiękniejsze listy pisał²⁸. Przepłynęliśmy koło sławnego zamku Chillon – i na koniec wylądowaliśmy w końcu jeziora Villeneuve. Tam najęty powóz zawiózł nas do Bex – miasteczka sławną solną fabryką i minami²⁹.

Słowacki pisze do matki o czarujących dolinach, przesłicznych lodowcach, błękitnym kryształach. Szedł krętymi ścieżkami górskimi, wiszącymi nad przepaścią, po gołych skałach, gdzie widać tylko śnieg, skały, czarne jezioro i niebo. Nigdy jeszcze w życiu nie widział „tak pięknych obrazów jak te, które przez 20 dni przemijały przed moimi oczyma”, natrafił na coraz piękniejsze doliny, drzewa i kwiaty, „kaskady srebrne z gór spadające – i przesłiczne szalety”.

Lauterbrunn i Grindelwald nic podobnego nie mogą mieć w naturze [...]. Góra Jungfrau, śniegiem pokryta, stoi jak olbrzym biały... Druga dolina Grindelwald, jeszcze piękniejsza [...]. Nigdy mi się nic podobnego nie śniło. Tam widziałem z gór spadające awalansze. Huk podobny do piorunu rozlega się po dolinie, ile razy bryła śniegu oderwie się z czoła gór.

Przeżywanie piękna, ujęte w kategoriach absolutu, graniczy ze skrajnym rozrzewnieniem: oszołomiony panoramą ze szczytu Faulhorn i Righi, poeta aż sobie popłakał. Każdy etap to nowa przygoda estetyczna. „Zmiana ciągła miejsc sprawiała to często, że w nich upatrywałem różne z rodzinnymi miejscami podobieństwa”. Uderza weń fala wspomnieniowa o Wileńszczyźnie i Wołyniu: po przepłynięciu jeziora Thoune-Brien, sławny wodospad Giessbach kojarzy mu się z ukraińską Zofijówką. „Nigdy tyle cieniów przeszłości nie stanęło przede mną [...]. Było mi i smutno, i miło”. „Chciałem głośno wołać zmarłych po imieniu”. Uprawia swoisty obrzęd dziadów, wywołując z niebytu dawno znane i bliskie twarze. Marzył przy tym o jakimś środku, „który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty! Dziwna i głupia myśl”. Tymczasem mógł polegać tylko na wyobraźni i pamięci.

[...] niech [Dziadunio] pomyśli o wnuku i spojrzysz na Zamkową Górę. Mamo, a Ty przy księżycu wystaw sobie, że na waszych górach stoją inne góry, że śniegu – że na tych białych imaginacyjnych górach ja jestem – i że stamtąd patrzę na mały domek, który jest twoim mieszkaniem. Adieu, Matko moja³⁰.

²⁸ Meillerie (wcześniej nazywała się Meliere, zob. *La Suisse divisée en ses treize cantons, ses allies & ses sujets. Par le S' Sanson, Géographe du Roy a Paris Chez H. Taillot, 1693*), miejsce wygnania St.Preux, zdobyło sobie pozycję w kulturze literackiej epoki, zainspirowało na przykład utwór C. Ethington *The rocks of Meillerie: an epistle from the C-n-ss of D-r-y to the D-ke of D-r-t*. Written near the lake of Geneva, with a preface and illustrations by..., 1779; edycję z 1780 roku natomiast podpisał Richard Paul Jodrell (1745–1831).

²⁹ List z 21 sierpnia 1834.

³⁰ List z 21-23 sierpnia 1834.

O bezpośrednim wpływie turystyki donosi miesiąc po wycieczce: „Obrazy gór i lasów zostały w mojej pamięci – imaginacja moja jak salon pałacowy ustrojony jest nowymi malowidłami”³¹. Słowacki doznaje tego, co Rousseau nazywa „*la jouissance par la mémoire*”. Wyjaśnia dalszy efekt tego ożywczego procesu: „W mojej głowie utworzył się jakiś obraz, jakieś wyobrażenie ogromnej miłości, niepodobne do osiągnięcia”. Pragnie absolutu, będąc świadom jego nieosiągalności. Marzy o klasztorze, żeby „latać na skrzydłach wiary w jakąś błękitną krainę nieskończoności?”³². Wśród zabaw tego lata „chciałbym na rzece żywota znaleźć taki biały kwiat, obwinąć się koło niego i zasnąć. To bardzo ciemne i mistyczne, Matko moja”³³. Analiza symboliki tego białego kwiatu należy do freudystów czy jungistów lub do uprawiaczy *gender studies*. Zakotłowanie obrazów, dążeń, topienie się w marzeniach, to wszystko poeta podsumowuje po roku jako przemianę duchową: „Nie uwierzysz, Mamo, jak podróż przeszloroczna wpłynęła wielce na wewnętrzne mnie, a jak ja często mówię: na wewnętrznego we mnie anioła”³⁴. Poprzez *rêverie*, komentował Jan Jakub, „la sensibilité humaine s’est enrichie d’une province nouvelle” („ludzka wrażliwość wzbogaciła się o nową prowincję”). Więcej: zdobyła dalsze płaszczyzny, przeprowadziła stopniowo od czystej malarskości, poprzez marzenia o miłości, klasztorze i nieskończoności, do przemiany niemal mistycznej.

Powyżej Montreux, w cieniu Chillonu

Doznania te obrzydząją poecie „nudne miasteczko”, czyli Genewę – istne więzienie. „Nie pojmiecie tego, jak nam źle” – takie narzekanie niejako obowiązuje emigranta. Już rok wcześniej chciał się przenieść do Clarens „i w miejscu, gdzie Heloiza żyła – przeżyć kilka miesięcy”³⁵, planował również wycieczkę w góry z „jednym z pierwszych tutejszych malarzy”, czyli Charlesem Guignonem³⁶. W tym roku znowu myśli o przeprowadzce na okres letni do Clarens, „gdzie kiedyś była Heloiza”³⁷. O kulcie poety dla Rousseau świadczyłoby ozdobienie pokoju czterema wielkimi sztychami z Heloizy, wydobytymi z lamusa pani Pattey, choć być może liczy się tu z upodobaniami pani Bécu, donosząc o russowskich obchodach w Genewie. Zygmunt Krasiński krytyczniej odnosi się do kanonicznej lektury. „[...] *Nowa Heloiza* wydaje mi się nudnym dziełem; piękny styl, ale nie ma uczucia prawdziwego, jest tylko deklamacja i zdaje mi się, że się Rousseau okropnie omylił sądząc, że to jego dzieło może być niebezpiecznym lub wpoić szkodliwe chęci i namiętności”³⁸. Zaludnione, wedle Shelleya, „czułymi i wspaniałymi wyobrażeniami o teraźniejszości i przeszłości”, Clarens to teren klasyczny, zaliczony do miejsc magicznych na literackiej mapie Europy³⁹. Do Słowackiego zaleca się nobilitacją literacką, mikroklimatem uczuciowym, a także taniścią życia u wieśniaków. Przy jego marzeniu o miłości patronat Heloizy daje sprawdzian

³¹ List z 28 września 1834.

³² List z 5 lutego 1835.

³³ List z 30 czerwca 1835.

³⁴ Tamże.

³⁵ List z 27 kwietnia 1834.

³⁶ List z 30 czerwca 1835.

³⁷ List z 7 marca 1835.

³⁸ List Zygmunta Krasińskiego do Wincentego Krasińskiego z 30 kwietnia 1830, w: Z. Krasiński, *Listy do Ojca*, opr. i wstępem poprzedził S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 133.

³⁹ Dlatego też warto odnotować uwagę francuskiej podróżniczki, która w 1787 roku zobaczyła tu parę nędznych chałup.

wielkiego uczucia dozgonnego: wspólna wyprawa łódką już po zamążpójściu Julii dowodzi, że kochankowie nigdy nie przestali porozumiewać się („n’ont jamais cessé de s’entendre”).

Na dobrą sprawę „długo byłoby pisać, co i jak przeniosło mnie w dzikie strony”⁴⁰. „Otóż przeniosłem się do wioski Veytoux, nająłem śliczny pokoik, błękitny – z okna widać winnicę – za winnicą jezioro jak pół nieba wywrócone na ziemię [...]”. Znalazł szwajcarski odpowiednik optycznego złudzenia znad Świtezi. „[...] za jeziorem góry Meillerie, sławni w Heloizie Russa – słowem, trudny do opisanego widok. W dzień pokój mój, jezioro, niebo, góry, wszystko błękitne”⁴¹. Roztopiony w symfonii błękitności – widok znany z powieści, lecz trudny do opisanego? Poeta woli naładowane emocją estetyczną superlatyw, wyręcza go przecież autorytet Jana Jakuba oraz odczytanie adresatki. Zresztą niewiele tu pomoże Zygmunt Krasiński, gdy pięć lat wcześniej pisał do ojca:

Później odkrywają się skały czarne i niebotyczne z jednej strony. To są skały Meillerie, sławne w Nowej Heloizie, a z drugiej strony Lemanu góry zielone i lasy, i ogrody, i gaj Klarenacji. Ale te skały i ten gaj żadnego na mnie wrażenia nie uczyniły [...].⁴²

Słowacki natomiast nie ma słów zachwytu dla ślicznej okolicy. Jest „w najpiękniejszym miejscu”. „Nic piękniejszego, jak okolica, w której żyję. „[...] i zawsze jezioro było tłem obrazu – widać je z każdej ścieżki, z każdej doliny, z każdej góry”. „Ludzie, którzy Neapol i Helespont widzieli, mówią, że ten im wyrówna...”. „Śliczne trawy – śliczne kwiaty – woń wiejska przypomina mi dziecinne czasy – myślę o Mickunach i o Wierchówce”⁴³.

Przez te trzy wakacyjne miesiące chodził po górach. Z Montreux miał do wyboru trasę w górę do Les Avants, do Caux, Glion, Chernex⁴⁴ lub Montbovon, nieco dalej można wchodzić na Rochers de Naye. Trzy jego spacerów da się z grubsza zrekonstruować. Raz był „na wiejskim balu na górze”. Scena tańców wieśniaków nad krawędzią przepaści kojarzy się nieuchronnie ze sceną winobrania w *Nouvelle Héloïse*: „[...] ludzie wszyscy pięknie zbudowani, mnóstwo kobiet prześlicznych, zgrabnych, a wszyscy zdają się szczęśliwi. Kiedy to tak będzie zawsze i wszędzie...”⁴⁵. Krajobraz szwajcarski przedstawia tu obraz oświeconego pastoralizmu oraz model utopijny, wzór i obietnicę na przyszłość. Drugi spacer ma wydźwięk już nie społeczny, a metafizyczny. Szedł pewnego niedzielnego poranka na wielką górę, „pod nogami miałem wielki parów zarosły sosnami, bardzo ciemny, przerznięty potokiem”⁴⁶. Była to pewnie wspinaczka na prostopadłą stromiznę Caux⁴⁷. „Dzwon kościoła wiejskiego, nadzwyczaj głośny i ponury, napełniał całe powietrze. Cały ten obraz

⁴⁰ List z 23 sierpnia 1835.

⁴¹ Tamże.

⁴² List Zygmunta Krasińskiego do Wincentego Krasińskiego, dz. cyt..

⁴³ List z 23 sierpnia 1835.

⁴⁴ Po II wojnie światowej tam mieszkali Witoldowie Małcużyńscy.

⁴⁵ List z 23 sierpnia 1835.

⁴⁶ List z 20 października 1835.

⁴⁷ Zgadzałoby się to z opisem Krasińskiego: „Niech Papa sobie wystawi ogromną górę szmaragdowozieloną, z której płyną strumienie i spadają potoki, pod tą górą zaraz jezioro, a nad jeziorem, połową na ziemi jeszcze, połową na wodzie stoi zamek z pięcioma wieżami i ze zwodzonym mostem, avec une herse, i z murami szczerbiałymi od burzy i czasu; naprzeciwko zaś wznoszą się na drugim brzegu Lemanu ogromne skały żałobnego koloru, które zdają się oznamywać więźniom Chillonu ich smutne przeznaczenie”. List Z. Krasińskiego do ojca z 30 kwietnia 1830, dz. cyt.

ożywiony był duszą dzwonu – jak ciemny poemat, w którym brzmi imię Boga”. Trzeci szlak w kierunku ujścia Rodanu w Villeneuve został opisany parę lat później⁴⁸.

Miasteczko to położone na zielonej równinie w końcu jeziora, [...] czarowało mię swoją wiejską i spokojną pięknnością; na jasnych i wodnistych łąkach zbudowane, uśmiecha się wiosenną zielenią spod czarnych gór, które podobne rzymskiemu legionowi, stoją groźne, nachylone, gotowe spaść i rozprościć – co? – kilka małych domków, biało odbitych w jeziorze, mały kościółek z piramidalną wieżyczką i rząd ciemnych drzew kasztanowych, które jesienią owieszane mnóstwem chłopiąt, tłukących z koron owoce, rumienią się hożą czerwonnością wesołych twarzy, niby jabłonie sadów naszych mnóstwem owoców splonione⁴⁹.

Optymizm tryskający z tej przyróżowionej scenki rodzajowej jest nieco sprzeczny z danymi ówczesnego spisu ludności⁵⁰. Jest to jednak jedyny spacer tak obszernie udokumentowany.

Trzy miesiące wakacyjne, długie wieczory – to czas na bardzo wiele bardzo długich lektur. Słowacki zabrał tylko paru ulubionych autorów. Z Szekspirem i z Byronem, „chodzę po górach, kładnę się pod drzewami i czytam...” Czy całego Szekspira i całego Byrona (ten ostatni jest znacznie łatwiejszy dla czytelnika-obcokrajowca)? Jeśli przeważnie Byrona – jakie pozycje i w jakich edycjach? Zakupione, zaprenumerowane, wypożyczone może z biblioteki lub u tego tajemniczego i nudnego Anglika, z którym mógł jednak szlifować angielszczyznę? Wskazana i przydatna była lektura *Manfreda*, którego Byron napisał dla wykorzystania swych wrażeń scenerii alpejskiej. Bohater tytułowy dramatu stoi sam na skałach Jungfrau (którą poeta uważał za bezsprzecznie dzikszą od Mont Blanc), styka się z Duchem Gór, szuka zapomnienia na tle krajobrazu o rezonansie metafizycznym. Również wskazana była *Pieśń III Childe Harolda*, gdzie poeta wyznaje bezwarunkowe uwielbienie dla Lemanu, Clarens i geniusza Rousseau. Obcując z wierszem Byrona, Słowacki mógł ugruntować *ex post* spostrzeżenia i emocje z poprzedniego roku. „Nie żyję w samym sobie, ale stoję się/cząstką dookolnego świata; dla mnie wysokie góry są uczuciem, a miast ludzkich szmer – torturą”⁵¹.

⁴⁸ Właśnie w Villeneuve, wedle oceny ówczesnej krytyki, Charles Guigon stworzył najlepsze swoje płótna, zawierające dużo światła, wody, przejrzyste i przezroczyste. J. Zieliński, *SzatAnioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000, s. 131.

⁴⁹ Do Zygmunta Krasieńskiego. List dedykacyjny do «Lilii Wenedy» Paryż, 2 kwietnia 1840 r. *Do autora Irydionia list II-gi*. Tu warto przypomnieć wrażenie Hallera sprzed stu laty: Villeneuve – „une villotte presque déserte”, dz. cyt., s. 49.

⁵⁰ Francis d’Ivernis, *Enquête sur les causes patentes ou occultes de la faible proportion des naissances à Montreux*, 1837.

⁵¹ I live not in myself, but I become
Portion of that around me; and to me
High mountains are a feeling, but the hum
Of human cities torture [...] (LXXII, w. 680-683).

Albo „Czy góry, fale, nieba, nie są częścią mnie i mojej duszy, tak ja jestem częścią ich?” (LXXV).

Are not the mountains, waves, and skies, a part
Of me and of my soul, as I of them? (LXXV)

W swym dzienniku z szwajcarskiej wyprawy, spisany dla przyrodniej siostry, wyznaje jak gdyby w kontrapunkcie do tych efuzji: „But in all this, – the recollection of bitterness, and more especially of recent and more home desolation, which must accompany me through life, has preyed upon me here; and neither the music of the shepherd, the crashing of the avalanche, nor the torrent, the mountain, the glacier, the forest, nor the

O ewentualnym dialogu poetyckim z angielskim lordem poprzez jego utwory wiemy tyle, że:

Prześliczne miałem księżycowe noce – wtenczas wychodziłem nad jezioro, siadałem na małym przylądku wchodzącym do wody, z jednej strony miałem księżyc, z drugiej strony zamek Chillon (który z okna o 200 kroków widzę).

Czytałem Byrona, patrząc z bliska na mury zamku – i więzień Chillonu pięknieszym mi się wydał... Ale okolice zamku nie są moja najulubieńszą przechadzką⁵².

Widok mu służy za ilustrację czy iluminację tekstu, upiększa, może ułatwia lekturę. Inaczej Shelley, który bawiąc nad brzegami Renu, czytał „z rozkoszą” odpowiednie zwrotki z *Childe Harolda*⁵³, wiersz mu uprzyjemnia i umila oglądaną przestrzeń. Dla Anglika tekst nie potrzebuje ilustracji, raczej ilustruje czy interpretuje panoramę.

Wybierając sobie kod odbioru, Słowacki – nie on pierwszy ani ostatni – patrzy na Chillon przez pryzmat poematu Byrona. Nie mógł znać dziennika z podróży, jaki Byron spisał dla ukochanej siostry przyrodniej Augusty Leigh, nie mógł znać relacji Polidoriego⁵⁴, ani listów z podróży samego Shelleya. Za to obcując bezpośrednio z wierszem Byrona, obcuje pośrednio z Rousseau. Odbiera krajobraz przez soczewkę nie tylko własnej wrażliwości poetyckiej.

Otóż za warsztatem *Więźnia Chillonu* kryje się cały szereg przygód. Poemat powstał w czasie wyprawy żeglarskiej; obaj poeci przeciwczyli się w russoizmie, z szczególnym pietyzmem obeszlą wszystkie punkty topograficzne związane z Julią. Wiernie i dosłownie odczytywali fikcję. Pod słynnymi skałami Meillerie, tam gdzie Leman sięga najgłębsze głębiny, Saint-Preux wiosłując z ukochaną chciał przewrócić łódkę i pójść razem z nią na dno. Gdy nagle zerwała się gwałtowna burza w tymże miejscu, dwaj angielscy poeci o mały włos nie utonęli, Shelley ostentacyjnie odmawiał pomocy od Byrona; to otarcie o mokrą śmierć dopełniło się sześć lat później, gdy utonął pod Leghorn. Rousseau sam wzorował ten epizod w powieści na swej wycieczce łódką z Teresą Lavasseur⁵⁵. Przygoda wodna nie przeszkadzała Anglikom w dalszej lekturze. Shelley czytał *La Nouvelle Héloïse* przez cały następny wieczór, a zwiedzając potem gaik (*bosquet de Julie*) porównywał stan obecny z opisem literackim⁵⁶. Tyle Jan Jakub i Teresa, Saint-Preux i Julia, Byron i Shelley – idąc

cloud, have for one moment lightened the weight upon my heart, nor enabled me to lose my own wretched identity, in the majesty, and the power, and the glory, around, above, and beneath me.”], p. 168.

⁵² List z 23 sierpnia 1835. Wisząca obecnie na zamku w Chillon grawiura – „Vue du Château de Chillon sur le lac de Genève au canton de Berne, gravé d’après le Tableau original de Mr Hubert de Genève, et se trouve à Basle chez Chr. De Mechel” – przedstawia mężczyznę w czerwonym fraku, odwróconego plecami do widza. Stoi na małym kamienistym przylądku, wpatrzony w jezioro i łańcuch górski Dents du Midi. Jest to najbardziej malowniczy widok Chillonu – w tym miejscu jest nadal plaża.

⁵³ Percy Bysshe Shelley, *History of a Six Weeks’ Tour through a part of France, Switzerland, Germany, and Holland: with letters descriptive of a sail round the lake of Geneva and of the Glaciers of Chamouni*, by Percy Bysshe Shelley. London: T. Hookham, Jun., and C. and J. Ollier, 1817, s. 68.

⁵⁴ John William Polidori, *The Diary of Dr John William Polidori 1816. Relating to Byron, Shelley, etc.* Edited and Elucidated by William Michael Rossetti, London: Elkin Mathews, Vigo Street, MCMXI.

⁵⁵ Rousseau spisał relację z tej wycieczki w *Notatniku z podróży* (1754 r.), Pléiade, t. 1, s. 1178.

⁵⁶ Percy Bysshe Shelley, *History of a Six Weeks’ Tour...* Skoro Anglik stwierdza wierność opisu Jana Jakuba, warto nadmienić, że w 1787 roku francuska podróżniczka zastała w Clarens „kilka szałasów”. „Zwierciadło wód powtarza i mnoży te rozmaite przedmioty; jej przezroczystość i przezroczystość powietrza wydobywają je z wyraźnością, która bynajmniej nie męczy ani psuje przyjemności wzrokowej. Szczęśliwy ten podróżny, który niezależny od okoliczności może sobie pomarzyć na tych rozkosznych brzegach, udać się pieszo do Vevay, szukać śladów Clarens, wydziwić się, że zastaje tam same szałas, zwiedzić ponury zamek Chillonu, mierzyć okiem

ich śladem, Słowacki rozsądnie poprzestał na przysiadaniu na skałach nadbrzeżnych, unikając ryzyka zbyt dosłownego traktowania tekstów literackich. Mniej więcej w tym miejscu Julia wskoczyła do wody, żeby uratować dziecko, wskutek tego zmarła na zapalenie płuc.

Jakkolwiek Słowacki by odczytywał taflę jeziorną, czy wedle myśli Heraklita, czy zgłębiając akwaticzne tajniki w duchu Bachelarda⁵⁷, jest to tylko jedna warstwa palimpsestu wodnego, zapisana namiętymi miłościami fikcyjnymi i realnymi. W czasie tego pobytu, „patrzac na jezioro napisałem kilka lirycznych kawałków, które malują stan mojego umysłu przez te kilka miesięcy, więc w czasie tych spacerów i lektur”⁵⁸ – czyli *Rozłączenie* (20 lipca), *Stokrotki* (21 lipca rano), *Veytaux* (21 lipca wieczorem). Równoległe do lektur, spacerów i wpatrywania się w jezioro przemieszczają się, nakładają i przetwarzają wrażenia z co najmniej dwu czasów. Późniejsze reminiscencje alpejskie – Gisbach⁵⁹, wiejski pogrzeb w *Beniowskim*, most zawieszony nad kaskadą w *Samuelu Zborowskim*, nawiązują przeważnie do krajobrazu wyprawy z Wodzińskimi. Choć tonację *W Szwajcarii* zapowiada wiersz *W sztambuchu Marii Wodzińskiej* z lutego 1835 roku, Słowacki zaczyna pisać cykl górski dopiero w październiku, po powrocie do Genewy, po „przeżywaniu” Veytaux i uzmysłowieniu sobie „dziwnej jedności wszystkiego” i „harmonii, która wszystko łączy i nalewa jednym kolorem”, gdy już kiełkują plany na podróż do Włoch. Kończy go w Sorrento w lipcu 1836 (druk 1839), po kolejnej wspinaczce, tym razem na szczyt Wezuwiusza.

Na treść, obrazowość i wymowę (podteksty) *W Szwajcarii* rzutują nie tylko wspomnienia z 1834 roku, ale także nastroje, przemyślenia oraz bliżej nieznanne zdarzenia z pobytu w Veytaux. Na miłość dla panny Wodzińskiej nakłada się może wspólnota z genewskim malarzem. Konwencja pasterska poematu przypomina poniekąd sielankową rodzajowość Lamartine’a, a eteryczność bohaterów przeciwstawia się realnym, konkretnym, namacalnym kształtom i barwom przedmiotów i postaci w *Panu Tadeuszu*. Omawiając „krajobrazowość” poety, Dorota Kudelska nawiązuje do jego przyjaźni z Guignonem i do związków alpejskiego poematu z wizją artystyczną malarza.

Były to najczęściej zarobkowo traktowane pejzaże okolic i weduty Genewy, monotonne i powierzchowne w sposobie ujęcia i temacie, powtarzane w technice olejnej, akwarelach, rysunkach lub litografii. Wprawdzie niczego dokładnego o losach ich znajomości nie da się powiedzieć, ale z pewnością reminiscencje tego sposobu widzenia Szwajcarii, tej z dziesiątków kupowanych w drodze „pamiątek z podróży” znaleźć można artystycznie przetworzone w poemacie *W Szwajcarii*⁶⁰.

Badaczka zwraca także uwagę na dominantę błękitności, pastelowości i wodnej perlistości. Rozcieńczona, prawie roztopiona, niewiarygodnie wysubtelniona monochromia błękitności staje się niemal żywiołem samoistnym. Słowacki, nieklamany wielbiciel Rafaela i Veronesego, uprawia swoisty impresjonizm. Malarskość jego zbliża się do metody Turne-

wysokość skał nad Meillerie, zabłądzić na jej dzikich ścieżkach, podziwiać przyrodę, odczuć jej dobrodziejstwa, przebaczać błędy ludzkości i z pobłażliwością filozofa zachować w duszy zapal człowieka wrażliwego na wszystko, co dobre i uczciwe.” Jeanne Manon Roland, *Voyage en Suisse en 1787*, Genève: Éditions Slatkine, 1989, ss. 27-28.

⁵⁷ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris: Librairies José Corti, 1984.

⁵⁸ List z 20 października 1835.

⁵⁹ [Do Joanny Bobrowej] 14 maj 1842.

⁶⁰ D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 86 i nast.

ra⁶¹, czyli do dematerializacji lub fuzji światła, powietrza, wody i chmur. Chodzi tu rzecz jasna nie o „wpływ”, lecz o pewne powinowactwa estetyczne⁶². Podczas pierwszej wyprawy na Kontynent (1802) angielski malarz odkrywał Tycjana i Claude’a w Luwrze, podpatrywał aurę, nastrój i *couleur locale* u holenderskich mistrzów. Od nich wyniósł zrozumienie atmosfery, zaś w odtwarzaniu na płótnie efektów pogody, atmosfery i wzniesłego krajobrazu niejedno zawdzięczał Filipowi Jakubowi Louthenburgowi. W trakcie podróży zwiedził Martigny, Thun, Saint Gothard.

Szwajcaria stwarza pewną klamrę w jego spuściźnie, od *Teufels Broche* z 1802 roku (Kat. nr 67)⁶³, aż po ostatni okres, gdy po 1840 działała na niego wręcz obsesyjnie. *Upadek lawiny w Gryzonii* (1810, Kat. nr 87), *Burza śnieżna; Hannibal z wojskiem przekracza Alpy* (1812, Kat. nr 88) oraz *Burza śnieżna, Lawina i Powódź* (1837, Kat. nr 567) wciągają widza w wirujące głębiny. Obramowując Szwajcarię Słowackiego, zarówno *Teufels Broche*, jak późniejsze szkice Jeziora Czterech Kantonów i Rigi o każdej porze dnia, świetnie wkomponowują się w epistolografię polskiego poety.

Dalszy plon

Wspomniany już spacer do Villeneuve okazał się szczególnie płodny. Mowa o grobie przedwcześnie zmarłej Julii Alpinuli, której Byron również poświęcił parę zwrotek w *Childe Haroldzie*⁶⁴. Po długiej gestacji przeprowadziła się na Gopło i przewciliła w Lille Wenedę.

Mój Irydionie, ta młoda dziewica, ta czysta kapłanka, co żyła tylko lat 23, skarżąca się tak cicho – a tak przeraźliwie – z przeszłości: ona to zamieniła się w Lilię Wenedę; chciałem kwiat łączny przenieść do Polski: niosłem go ze świętem uczuciem, aby nie stracić zeń rosy, listka nie ułamać. Ta mara srebrnej białości, która na dziwnej zieleni łąk szwajcarskich, na odtłumie skały, stawała przede mną: teraz zmartwychwstawszy nad Gopłem opowiedziała swego poświęcenia się historią; cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce, nawet przez ojca własnego raciona⁶⁵.

Z jednego jeziora poeta wywołuje drugie – owiane legendą średniowiecznych kronikarzy, uwiecznione w *Myszeidze*, nagłośnione przez Berwińskiego w *Bogunce na Gople*. Jako „miniaturowy portret Oceanu” (wedle Boufflersa) gładki Lemn ukrywa niejedną tajem-

⁶¹ Wyszkolony w topografii tradycyjnej, William Turner (1775–1851) zadebiutował akwarelą w Królewskiej Akademii w roku 1790. Uznany w 1801 roku za najwybitniejszego malarza młodego pokolenia, rok później stał się pełnym akademikiem, w 1804 roku miał pierwszą wystawę we własnej galerii. Zarabkował ilustrowaniem książek literackich i podróżniczych.

⁶² Jak się zdaje, angielski malarz i polski poeta wciąż rozmijali się: w lipcu-sierpniu 1831 roku Turner bawił w Abbotsford i robił ilustracje do poematów Waltera Scotta, wystawił je trzykrotnie w następnych latach. W sierpniu 1833 roku, będąc w Paryżu, prawdopodobnie odwiedził Delacroix, w 1834 roku z kolei ilustrował poematy Byrona.

⁶³ *Turner 1775–1851*, [katalog wystawy], London: The Tate Gallery [1974].

⁶⁴ Do Zygmunta Krasieńskiego. List dedykacyjny do «Lilii Wenedy» Paryż, 2 kwietnia 1840 r. JULIA ALPINULA TU LEŻĘ NIESZCZĘŚLIWEGO OJCA, NIESZCZĘŚLIWA CÓRKA. BOGÓW AVENTYŃSKICH KAPŁANKA. WYPROSIĆ OJCA OD ŚMIERCI NIE MOGLAM. NIESZCZĘŚLIWIE UMRZEĆ W LOSACH JEGO BYŁO. ŻYŁAM LAT XXIII.

⁶⁵ Tamże.

nicę. Na skalistych wysepkach gnieźdzą się mewy, zdarzają się gwałtowne sejsze⁶⁶. Słowacki znał legendy bohaterskie Winkelrieda, Wilhelma Tella, Bonivara, któremu Byron nieco „poprawił” żywot w swoim poemacie. Nie wspomina jednak o wierzeniach magiczno-zabobonnych czy ludowych. W skarbnicy szwajcarskiego folkloru nie brak Duchów Górskich, którym się należy ofiara przed wyjściem na szczyty, w razie potrzeby pojawia się Nimfa Mgieł, Wróżka Alpejska lub nawet diabeł, karły natomiast pilnują stad, a po całym kantonie Vaud i Valais filigranowe wróżki prowadzą wędrowca bezpiecznie ponad przepaści⁶⁷.

Otóż w Genewie za czasów Słowackiego głośna była renoma nimfy jeziornej. Wedle podania, czarodziejska łódka o dwu ostronosych żaglach przemykała wzdłuż wybrzeża Lemanu, ciągnięta przez osiem olbrzymich łabędzi. Łabędzie słodko śpiewały, a Duch Wiatrów przebierał palcami po strunach harfy. Kobieta olśniewającej urody stała przy maszcie w asyście pucołowatych duszków, które rzucały dokoła kwiaty i owoce. Tam, gdzie statek dotykał brzegu, ziemia kwitła i wydawała plony, spełniały się najskrytsze marzenia. I tak od niepamiętnych czasów, aż nadeszły statki parowe i całe towarzystwo spłoszyły. Gdy pani Guerber spisała klechdy szwajcarskie pod koniec XIX wieku, najstarsi ludzie pamiętali i chętnie o łodzi opowiadali⁶⁸. Czyli za czasów Słowackiego nimfa musiała się pojawiać dość regularnie. A nawet jeśli poeta nie zetknął się z nią osobiście, „środowisko” musiało coś niecoś napomykać – może służąca, może panna Eglantyna lub któreś z dzieci. A gdyby w Villeneuve zechciał znowu znad grobu Julii Alpinuli zawędrować nad błotniste tereny przy niskich brzegach Rodanu, tam, gdzie malownicze wysepki zarastały szumiące trzciną, napotkałby duszki mokradłowe: wodników, wodnice i rusałkę. Płochliwe te istoty zdradzają swą obecność lekkim szmerem; człowieka dreszcze ogarniają od ich zimnego oddechu. Okoliczna ludność stara się unikać duszków, bo kto raz o zmroku zobaczy ich fantastyczne tańce nad nenufarami, rok później koniecznie umrze⁶⁹.

Pierwsze inspiracje sceniczne poety wiążą się z Górą Bony w Krzemieńcu, zaś *Kordian*, *Wallas*, *Mazepa*, *Balladyna* i *Horsztyński* powstają na szwajcarskim bezrybiu teatralnym. Choć przeszczepiona na grunt ojczysty, jak sam przyznał, *Lilia Weneda* zrodziła się jednak z Lemanu. Na jakimś etapie Leman przeobraża się w Gopło, inaczej mówiąc: Gopło bierze się z Lemanu, ubarwia się, czepie zeń światło i kolory. W przypadku *Balladyny* ambicja autorska naprowadza na skojarzenia z Szekspirem i Tassem, a krytyka każe nam doszukać się rodowodu szekspirowskiego. W Genewie tymczasem Słowacki miał gotową bohaterkę z regionalnego folkloru, proto-Goplaną, która dopłynąwszy do dalszego końca jeziora, mogła tam sobie dobrać orszak z odpowiednich bożków. Goplana urodziła się nad Lemanem, może z samej toni lemańskiej. Powinowate z rusałkami, te Panie Władczynie Jezior są wszechobecne w mitach, folklorze i poezji nie tylko europejskiej. Wobec uniwersalizmu folkloru da się stwierdzić, że Słowacki, choć nie musiał, ale miał możliwość opierania Goplany wyłącznie na folklorze szwajcarskim, ściślej: powstałym na osi Genewa – Villeneuve, czyli między ujściem Rodanu do jeziora a powrotem do własnego koryta w Genewie. Goplana nie potrzebowała nobilitującego prototypu szekspirowskiego. Nie-ludzkie postacie *Balladyny* mają odpowiednik helwecki.

⁶⁶ Nagle gwałtowne wzniesienie się poziomu wody na 20 minut, nie zawsze spostrzegalne gołym okiem.

⁶⁷ Wszystkie szczegóły na podstawie H. A. [Helena Adela] Guerber, *Legends of Switzerland*, by... with illustrations. London: B.F. Stevens, 1899.

⁶⁸ Tamże, ss. 1-3.

⁶⁹ Te tańce elfów odbywają się w miejscowości u ujścia Rodanu, którą autorka nazywa Noville – wariant czy ubaśniwienie Villeneuve'a. Guerber, dz. cyt.

„Ale okolice zamku nie są moją najulubieńszą przechadzką...”. Przez trzy miesiące w Chillon Słowacki miał codziennie przed oczyma bryłę o nieregularnym kształcie: kąty, rogi, łuki, niespodziane zaokrąglenia. Geometria zamkowa zmienia się w zależności od punktu, gdzie stoi widz. Trzy miesiące chcąc nie chcąc poeta bez przerwy obcował z warownią, której by się nie wstydził Kirkor, Pan nad Gopłem.

Szwajcaria nudna a droga, twierdzi Słowacki, choć obok wzniosłości cenił sobie domową przytulność. Wpatrzony w jezioro pod Genewą czy Chillonem, dołączał do turystów z całej Europy, uczestniczył w przeżyciu estetycznym osobistym, lecz zbiorowym, powtarzanym w każdym pokoleniu. Wpisywał się w poczet wrażliwców, wstępował w *continuum* przeżywania jeziora – *continuum*, które rozciąga się na stulecia, a wciąż odświeżane czy uaktualniane przez pamięć i lektury składa się na swoisty symultanim tekstualny.

Nad Lemanem ludzie pióra nawiązują dialog z triumwiratem Jana Jakuba, Germaine de Staël i Byrona i ich percepcją piękną. Tkwi w tym pewna sztuczność. Rousseau nie wierzył w realność swoich bohaterów. Ostatecznie jego *locus amoenus*, *locus predilectus* stanowi tylko raj ładu mieszczańskiego i wysublimowanej miłości. Wyżej cenil dziką naturę i prymitywne obyczaje Górnego Valais. Potem w *Rêveries d' un promeneur solitaire* zgłaszał większą urodę lac de Biemme, gdyż brzegi są „dzikie i bardziej romantyczne niż genewskie”:

*Les rives du lac de Biemme sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombrages de bocages, des contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés*⁷⁰.

Czuł się tam wyjątkowo szczęśliwy, miał w kieszeni sporą zaliczkę od wydawcy. Ale było mu naprawdę dobrze tylko w pogardzanym przez siebie Paryżu.

Stać nad Lemanem to mieć udział w pamięci literackiej Europy, czerpać z tej pamięci (wrażeń czy cytat), to obcować z europejską klasyką, to poddać się odwiecznemu rytuałowi. Stać nad Lemanem oznacza spostrzeganie krajobrazu już od dawna uwiecznionego, to dialog z tekstem wodnym nie na wodzie spisanim, angażowanie się w dyskurs estetyczny czy estetyzujący. Spór o Leman, tak jak spór o malowniczość czy wzniosłość, trwa wieki, wraca sporadycznie przez cały XIX wiek, pojawia się w satyrze⁷¹. Już nie od wczoraj to doznanie masowe, a wciąż zwielokrotniane, ulega popoliceniu, trywializacji. Po sztychach i albumach XIX-wiecznych widok przedostał się do kultury marketingowej. Obrazki, graviury, kalendarze, bombonierki, chusteczki, papiereczki na cukierki, puzzle, tekturowe makietki, pudle ołówków Caran d'Ache, są do nabycia przy każdym kiosku ulicznym. Malowidło Chillonu można ujrzeć w lustrze każdego holu hotelowego. Konsumpcja uderza wszędzie w metafizykę.

Nad Lemanem Obermann cieszył się słońcem, Słowacki marzył o wsi podolskiej. Pobyt nad wodą wielką zostawił trwalszy ślad, miał znaczenie przełomowe w jego rozwoju duchowym i ewolucji do mistycyzmu⁷². Przy fantasmagoryczności gór – bryłowata materia znika, ulatnia się we mgłach jako premonicja niedoznanej jeszcze Nirwany.

⁷⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Cinquième promenade*, w: *Rêveries du promeneur solitaire*. Édition présentée et annotée par Michèle Crogiez. Livre de Poche, s. 103.

⁷¹ *Lake Leman, a satire* [in verse], London 1855.

⁷² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mistyk*, wstęp i opr. J. Starnawski, Kraków 1999.

Marcin Leszczyński
(Toruń)

MISE EN ABYME. (ANTY)NARCYSTYCZNE PIĘKNO BENIOWSKIEGO*

André Gide w *Dziennikach* z 1893 roku scharakteryzował trop literacki, jaki starał się wykorzystać w niektórych swoich wcześniejszych utworach, a który – nazwany później *mise en abyme* – inspirował w rozmaity sposób wielu krytyków i badaczy literatury¹. Ponieważ służy on do opisanego metaliterackości tekstu skoncentrowanego na sobie i do uwypuklenia samoświadomości artystycznej danego autora, wydaje się, iż może pomóc oświetlić pewne aspekty *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego.

Twórca *Le traité du Narcisse*² widział *mise en abyme* jako transpozycję samego dzieła na poziom świata przedstawionego, czyli – innymi słowy – gdy utwór za swój temat bierze siebie samego. Gide podaje przykłady z malarstwa, obrazy Memlinga, Quentina Massysa (przedstawione w nich lustro ukazuje wnętrze pomieszczenia, w którym powstaje obraz) czy *Panny dworskie* Velázqueza (widzimy samego malarza w trakcie malowania), a także przykłady z literatury, jak na przykład sceny teatru w teatrze w *Hamlecie* i *Wilhelmie Meistrze*. Dodaje jednak, że żaden z nich nie jest doskonałym zobrazowaniem idei *mise en abyme*, a najlepiej ukazuje ją przykład wzięty z heraldyki, mianowicie herb zawierający w sobie swoje dokładne powtórzenie, a wewnątrz niego następane i tak w nieskończoność, czyli „en abyme”.

Autor monografii o *mise en abyme*, Lucien Dällenbach, rekonstruuje pierwotne intencje Gide’a, zaznacza, iż w swojej praktyce literackiej odszedł on od pojęcia herbu w kierunku metafory lustra, w czym mniej lub bardziej świadomie naśladowali go historycy literatury, utożsamiając *mise en abyme* ze zwierciadłem. Dällenbach stara się w sposób systemowy ująć strukturę tego motywu, dostrzegając szerokie jego znaczenie i ogromną swobodę posługiwania się tym terminem. Jak się wydaje, do trzonu podstawowego definicji *mise en abyme* zalicza on jakikolwiek aspekt dzieła podobny do dzieła, w którym jest zawarty. Byłoby to więc umieszczenie reprezentacji utworu w samym utworze. Lustro w tekście odbijające jego całość lub część. Dodać jednak należy, że takie ujęcie nie obejmuje tego, co często obserwowane jest w malarstwie jako przykład *mise en abyme*, a mianowicie lustro odzwierciedlającego nie tyle fragment dzieła (będącego więc redundancją), ale ukazującego to, co znajduje się poza nim, a więc przede wszystkim samego autora i niekiedy obserwato-

* Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2010 jako projekt badawczy.

¹ Na temat *mise en abyme* zob. L. Dällenbach, *The Mirror in the Text*, przeł. J. Whiteley i E. Hughes, Oxford 1989.

² W tym traktacie „pod postacią Narcyza ukazał Gide obraz poety, porażonego pragnieniem ujżenia samego siebie, odgadnięcia prawdy, ukrytej pod zjawiskową stroną rzeczy” (S. Jaworski, *Narcyz*, w: *Mit – człowiek – literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991, s. 143).

rów. Jest ono poszerzeniem pola widzenia kompensującym jego ograniczenia, spojrzeniem z innej perspektywy. Włącza w obręb dzieła to, co wobec niego zewnętrzne, a dzięki temu staje się jego integralną częścią. Sprawia, że to, co niewidoczne, zmienia się w widoczne. I takie przykłady „zwierciadeł” będą przeważały w *Beniowskim* Słowackiego.

W tym poemacie dygresyjnym możemy odnaleźć jako realizację koncepcji *mise en abyme* odzwierciedlenie w tekście fabuły utworu, samego dzieła (jego struktury czy stylu), autora, czytelnika oraz procesu tworzenia i odbioru. Elementy fabuły *Beniowskiego* posiadają swoje – przewrotne często – odpowiedniki w wypowiedziach narratora zapowiadającego mające nadejść wydarzenia. Takie streszczenia czy przepowiednie oświetlają dalszą część utworu, która jak w soczewce się w nich odbija, a ponieważ jest to dopiero projektowana część utworu, więc bywa, iż jej skondensowane rzekome odzwierciedlenie jest niezbyt wierne lub nawet zafalszowane. Pierwsze *résumé* całości napotykamy od razu na początku pieśni pierwszej, kiedy czytelnik dowiaduje się, że tytułowy bohater utworu żył i umarł, a całe jego życie odznaczało się przewagą cierpienia, zmartwień i troski nad szczęściem. Jego awanturnicze życie zostaje skrótowo ujęte w kilku słowach: dżuma, głód i płomień. O te nieszczęścia musiał się otrzeć, gdyż jego gwiazda przeznaczenia niczym szkaplerz ochroniła go od owych i jeszcze innych plag. Czytelnik więc prowokowany jest do tworzenia odpowiedniego horyzontu oczekiwań wobec fabuły dzieła, a takie wypowiedzi należy uznać za metatekstowe, gdyż odnoszą się do mających dopiero zaistnieć wypowiedzi narratora.

Później autor jeszcze kilkakrotnie zapowiada, co ma nastąpić w kolejnych pieśniach, zwodząc jednakże odbiorcę. W drugiej pieśni ma być więcej „gwaru, krzyku, / Kościół i wielka słoneczna framuga, / I na tęczowym Duch Święty promyku; / Także cokolwiek szlachty” (I, 780-783)³. Prezentując postać Dzieduszyckiego, poeta zwraca się do czytelnika: „A tu obaczysz, jak mu się wypłaci / Konfederacja: jak jest niebezpiecznie / Z demokratami być nie dosyć grzecznie!” (II, 206-209). Przed trzecią pieśnią obiecuje: „Dalej ujrzycie zapalone miasta, / Szlalcica z Żydem, z psem na drogowskazie / Wiszących – romans w poemat urasta, / Coś w nim o królu będzie, o zarazie, / O Panu Bogu. [...] Jak się rozgniewam na imaginację, / Diabłowi oddam bohatera duszę” (II, 731-735; 737-738). W innym miejscu narrator porzuca dygresje, ponieważ zaniedbał samego Beniowskiego, który – zgodnie z *Pamiętnikami* swego historycznego pierwowzoru – „ma jechać do lodów / Sybirskich i do Chin i pod Ekwator, / Do innych nagich i dzikich narodów” (III, 603-605).

Sam Beniowski również snuje domysły na temat swojej przyszłości, marząc o niej: „Widział ją tak uwitą jak wianek / Z dni szafirowych, złotych; już się witał / Ze sławą przyszłą i z tysiącem głośnych / Awantur; pragnąc nadzwyczaj – miłośnych. / Już widział dzieścię przynajmniej Andromed, / Do skał przykutych srogiemi żelazy, / Z warkoczem, który wisi jak u komet” (III, 61-67). Kiedy w okolicach Baru zaczęły go wabić dwa gołębie, zrozumiał, „że go czeka / Awantur nowych, dziwnych, łańcuch złoty; / Zaczarowany zamek, albo rzeka / Pełna Ruszałek. – O! domysły trafne! [uzyskuje zatem placet autora] – / Może w pokrzywy przemieniona Dafne; / Może Minotaur i zakłęte skarby, / Z których jak z dobrej wioski będzie przychód” (III, 260-266). Przyszłe dzieje Beniowskiego mają być już ściśle zaprogramowane, ponieważ autor deklaruje, że wszystko już ma w swojej tece gotowe: „cudowna awantur girlanda! / Rycerz mój rąbie, zabija, kaleczy, / Na kształt Hektora, Ajakasa, Orlanda; / Przybywa zamkom w porę do odsiecz, / Píše kronikę wierszem jak Wigan-

³ *Beniowskiego* cytuję według edycji: J. Słowacki, *Beniowski. Poema*, oprac. A. Kowalczykowa, BN S. I, nr 13/14, Wrocław 1996.

da, / O awanturach własnych – geografiją, / Po której ludzie do Kamczatki trafią” (III, 610-616).

Zdecydowana większość z takich zapowiedzi nie potwierdzi się w trakcie lektury, zatem odbijają one nie tekst, którego są częścią, ale tekst niepowstały, nigdy nienapisany. Odzwierciedlają one raczej zainteresowanie czytelnika zdarzeniowością poprzez igranie konwencjami eposu, romansu rycerskiego, powieści awanturniczej, mitu, ballady z elementami nadprzyrodzonymi, wreszcie – powieści narodowej czy gawędy. A ponieważ w poemacie dygresyjnym fabuła zostaje upodrzedniona, nie stanowi dominanty tak jak w wymienionych gatunkach, więc poeta nie musi się o nią troszczyć. Zwraca tym samym uwagę odbiorcy na konwencjonalność pewnych rozwiązań fabularnych, wobec których się dystansuje, zarówno jak i wobec stylu lektury koncentrującego się na wydarzeniach. Oczywiście, zabieg ten ma swoje konsekwencje w przypadku lektury powtórnej, wielokrotnej⁴, gdy czytelnik jest już świadomy przewrotnej natury planów narratora i dostrzega pełniej jego stosunek do warstwy fabularnej. Dodatkowo, widzi też swobodę autora, którego nie krępuje nawet to, co sam napisał, nie więzi go żadna żelazna zasada konsekwencji. Zapowiedzi nie determinują ciągu dalszego, a poeta jest cały czas wolny: nawet sam nie może siebie ograniczyć.

Przyszłe losy Beniowskiego przepowiada również stara wróżka, która oznajmiła Anieli, iż jej ukochany zawrze przymierze z królem indyjskim i będzie podróżował na sankach z wieloryba. Diwa widziała przy nim jakąś postać kobiecą, a także kogoś, kto jego czyny na harfie nuci (IV, 358) – czyżby więc jej słowa odnosiły się do samego Słowackiego? Tak jak w *Don Kichocie* Cervantesa, tak też i tutaj, choćby w drobnej wzmiance, bohater może mówić o autorze, który zamieścił go w swoim dziele. Ten rodzaj *mise en abyme* Lucien Dällenbach określa jako paradoksalny⁵.

Fabularne *mise en abyme*, ale odnoszące się do przeszłości zawartej w dziele, a nie do przyszłego biegu wypadków, stanowi list Anieli do Beniowskiego z czwartej pieśni, streszczający treść drugiego canto:

A naprzód w liście było opisanie
Tego, co w drugiej mojej pieśni stoi,
To jest: jak zamek wzięto niespodzianie,
Jak go dostano prędkiej niżli Troi,
Jak na śmiertelnym już był karawanie
Pan Dzieduszycki, jak w piwnicach broi
Szlachta będąca w zamku na załodze;
Jak Ladawiecki pan zdał rządu wodze,
A sam zamyślał jechać do Warszawy,
I córkę z walki wprowadzić pola.

(IV, 297-306).

Trzeba podkreślić, że to *mise en abyme* w postaci listu pisanego przez Anielę przynależy do świata przedstawionego utworu, a nie występuje wyłącznie w warstwie narracji au-

⁴ Problematykę lektury ponawianej rozważa K. Bartoszyński, *O lekturze wielokrotnej*. „Pamiętnik Literacki” LXXXI 1990, z. 4, s. 145-166.

⁵ Tworzy bowiem niekończącą się spiralę odbić jako aporetyczna duplikacja (fragment całości obejmujący sobą tę całość – czyli bohater książki wypowiadający się o książce, w której jest zawarty) – por. L. Dällenbach, dz. cyt., s. 24, 35, 110, 172.

torskiej jako komentarz poety. Jest odbiciem tylko fragmentu utworu, a nie jego całości, więc nie zawiera siebie w sobie (jak miniatura herbu w herbie), co zresztą w literaturze jest znacznie trudniejsze do uzyskania niż w sztukach plastycznych⁶. W stosunku do pieśni drugiej, której stanowi streszczenie, jest zarówno jej skondensowaniem jak i poszerzeniem. Po pierwsze, dzieło samo interpretuje siebie, ocenia wcześniejsze wypadki, ujmując zdobycie zamku Starosty jako szybsze niż upadek Troi. Po drugie, nowością jest wyjawienie zamiarów pana Ładawieckiego dotyczących ucieczki wraz z córką do Warszawy. List jest dość wiernym odzwierciedleniem wypadków z drugiej pieśni, zbliża się raczej do mimetycznego powtórzenia niżli do swobodnej transpozycji. Dowiadujemy się jednakże z niego, iż widocznie Księdzu Markowi nie udało się wbrew zapowiedziom utrzymać szlachty w ryzach, aby nie panoszyła się rabunkiem, gdyż zajęła piwnice. Córka Starosty przedstawia też zachowanie swego ojca – o ile nadrzędna relacja narratora jest pod tym względem zbieżna z treścią listu – jako pełniejsze godności niż w rzeczywistości, pisząc, iż „zdał [on] rządu wodze”. Widoczna jest zatem w tym podsumowaniu pewna zmiana perspektywy w porównaniu z drugą pieśnią, tworząca wewnętrzny dialog w obrębie dzieła.

W *Beniowskim* oprócz przykładów fabularnego *mise en abyme* duplikującego zdarzenia wyróżnić można także ekwiwalenty samego dzieła, jego struktury, kompozycji, stylu czy przeznaczenia. Utwór ten bowiem zawiera w sobie obrazy samego siebie – na płaszczyźnie narracji. Autor przyrównuje pisany przez siebie tekst do posągu ze słów, do pasa słuckiego, fajerwerku, łodzi, błyskawicy, ognistego deszczu. Utwór zatem przegląda się w swoich odbiciach zawartych w nim samym. Przykładowo, posąg z pieśni II stworzony ze słów, które stały się indywidualiami, będący upostaciowaniem ojczyzny, jest nie tylko charakterystyką wcześniejszej twórczości Słowackiego dokonaną przez Zygmunta Krasieńskiego, ale stanowi obraz samego *Beniowskiego*. Bo przecież ten poemat również „błyska skrami, / Spogląda z góry na wszystkie języki. / Lśni jak mozaika, śpiewa jak słowiki” (II, 102-104). W swych lirycznych fragmentach potrafi się rozjęczeć jak harfa Eola, rozłabędzieć wszystko i roześpiewać (II, 106, 109). Ma być jak marmur przechowujący przez wieki duszę i wylewający ją złotym strumieniem. Wydaje się, że przejście w tym fragmencie od mozaikowości i wielojęzyczności do podkreślenia przede wszystkim tonacji lirycznej, przesyconej poetycznością, pominięcie natomiast w wizji marmuru, przez tysiące lat darzącego poezją, odcieni ironicznych, żartobliwych, szyderczych (tak znamienne dla poematu dygresyjnego), wskazuje, iż Słowacki owego nurtu swej twórczości nie traktował jako tego, który ma zapewnić mu sławę u potomnych, ma oprzeć się upływowi czasu⁷.

Rozmaitość poezji jest w *Beniowskim* zarówno praktyką, jak i projektem – można to wyczytać zarazem ze słów o posągu, jak i np. ze słynnego fragmentu „Chodzi mi o to, aby język giętki” (V, 133) czy z późniejszej deklaracji: „Gdy [lud] zechce kochać – ja mu dam łabędzie / Głosy, ażeby miłość swoją śpiewał; / Kiedy kłąć zechce – przeze mnie kłąć będzie; / Gdy zechce płonać – ja będę rozgrzewał” (V, 525-528). Choć taka rozmaitość bywa „pokrzywą”, to Słowacki deklaruje: „rozmaitym będę – dla przykładu” (V, 132). *Beniowski* jest zarówno dziełem, jak i teorią dzieła – nawet jeśli dostrzegamy różnice między programem poetyckim a jego realizacją. Duży stopień analogii pomiędzy nimi pozwala za-

⁶ Zob. L. Dällenbach, dz. cyt., s. 111-112.

⁷ Słowacki tak pisał o *Beniowskim* w liście z 10 listopada 1841 roku: „(...) a mnie smutno, żem zejść musiał z mojej podstawy, aby właśnie wtenczas przyznano mi, że jestem na niej” (*Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962, t. I, s. 469).

warte w poemacie manifesty poetyckie ujmować jako autoreferencyjne, czyli jako rozproszone *mise en abyme* odzwierciedlające obejmujący je utwór.

Lustro przystawiane jest w *Beniowskim* nie tylko do samego utworu, ale również przegląda się w nim autor. Poniekąd są takim zwierciadłem jego autokomentarze, w których odsłania siebie jako twórcę powstającego właśnie utworu lub jako autora wcześniejszych swoich dzieł. Skontrastowanie pana Beniowskiego z jego „krewniakami”, czyli Balladyną oraz Anhellim, uwydatnia kontrast pomiędzy bohaterami, a tym samym utworami, uwypukla specyfikę poematu dygresyjnego. W *Beniowskim* poeta jako autor *Beniowskiego* przyrównuje siebie do Ariosta (V, 128), nazywa siebie czarnym Sfinksem, który leży przy piramidzie grobów ojczystych (III, 555), greckim antykiem, choć trochę panteistą i romantykiem (III, 599-600) czy też Chochlikiem częstującym tabaką (II, 11). Kiedy z politowaniem mówi o tych, którzy pisząc wiersze, liczą zgłoski (IV, 116), albo gdy wspomina poetę z poematem w głowie wywołującego dziwną czczość u pożerającego go psa-antropofaga (V, 243-244), to tworzy kontrastowe tło (czyli odbicie) dla samego siebie i swojej świetności poetyckiej, która olśniewa i przez to trudno podejrzewać ją o mozolne liczenie sylab w wersach.

Poza tego rodzaju wypowiedziami autotematycznymi poety istnieją, jak się wydaje, jego ironiczne odbicia w świecie przedstawionym poematu, na poziomie bohaterów. Takim przykładem mógłby być w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* portret poety greckiego Solomosa z Zante wywołujący przypuszczenia, iż jest to zawołany wizerunek Słowackiego⁸. Można się zastanawiać, czy w *Beniowskim* tytułowy bohater nie stanowi niekiedy przewrotnego i ironicznego kontrastu dla romantycznego poety, na jakiego kreuje się w niektórych miejscach Słowacki. Dotyczy to tych fragmentów, w których Beniowski zmaga się z wytykanym mu przez autora brakiem artystyczności, wyrafinowania, nieporadnym poszukiwaniem środków do wyrażenia własnych uczuć. Nie czytał przecież pani Sand, ani nie okrył się cieniem Byronicznym (I, 542-543), w przeciwieństwie do autora nazywającego siebie wprost bajronistą. Beniowski nie wie, jak „mówić romansowie” (I, 524), nie zna się na modzie literacko-towarzystwej. Słowacki kpi z niego:

Co lepsza, nigdy nie mówił, nie pisał –
Biedaczek! brakło mu formy gotowej!
Nigdy się w myśłów dzwon nie rozkołysał,
Idei żadnej w nim nie było nowej.

(II, 153-156).

Słowacki, poeta o wielkiej kulturze literackiej, wyrzucał przecież sobie, że dał się prowadzić Byronowi na pasku⁹. Jeśli traktować jego poemat dygresyjny jako poszukiwanie języka, to świeżość, naiwność, bezpretensjonalna szczerłość Beniowskiego wywoływały u niego dobroduszny uśmiech, bo były alternatywą wobec klisz stylistycznych i modnych

⁸ Podobnie w *Don Juanie* Byron przedstawił w sposób satyryczny siebie jako poetę z dworu Lambra (jednocześnie przypominającego znenawidzonego Southeya), a także jako Adelinę charakteryzowaną przede wszystkim przez *mobilité*. Również hrabia z *Beppa* stanowi ironiczny konterfekt Byrona jako poety.

⁹ List do matki z 16 kwietnia 1844 roku: „Pomyśl, że to już ja nie mały Julo – nie te nudzące się dziecko, prowadzone na pasku przez Byrona i innych – ale teraz człowiek prowadzący dalej... z tego właśnie punktu, do którego inni mnie rozpaczają i pięknością ducha dowiedli” (E. Sawrymowicz, dz. cyt., t. II, s. 37).

konwencji, czyli „form gotowych”¹⁰. Kolejną analogię (również naznaczoną ironią) pomiędzy Słowackim a postacią w utworze można dostrzec w osobie Starosty, ojca Anieli – w sytuacji, kiedy przemawia on do szlachty:

A więc do zamku wracam, gdzie Starosta
 Kłaniał się, poił, dał, puszył, brał na ton:
 A chociaż szlachta go słuchała prosta,
 O rzeczach duszy rozmawiał jak Platon –
 Na mózg wesołych ludzi wielka chłosta! –
 Więc się rozeszli, wołąc sen – niż świat on,
 Co się na ów czas zdał zaatlantyckim

(II, 193-199).

Analogia między poetą a panem Ladawieckim zasadza się na podobieństwie adresatów, do których się zwracają, i trudności dotarcia do prostego szlacheckiego odbiorcy z bardziej subtelną myślą. Znowu zatem problemem nadrzędnym staje się szukanie adekwatnego języka. Na potwierdzenie tego rozbratu między autorem a czytelnikiem-odbiorcą można przywołać fragment z pieśni I, gdzie Słowacki chciałby poprzez metempsychozę wejść w ciało jakiegoś Kozaka lub Mazura i zobaczyć z ich perspektywy, jaką popełnił zgrozę pisząc „zaatlantyckiego” dla nich, bo jakby z innego świata, *Anhellego* (I, 761-776).

Dodać można, że czytelnik, tak jak i autor, również został ukazany w *Beniowskim* – nawet w takim stopniu, iż prowadzi się z nim wprost rozmowę, udzielając mu głosu i czyniąc go postacią w dziele¹¹. Obraz czytelnika w utworze jest dwudzielny: poeta prezentuje odbiorcę nieokreślonego, o którym częściej mówi w trzeciej osobie, mającego bardziej wspólne gusta: „czytelnik tę górę [Parnas ze stromym szczytem] omija, / I woli prosty romans, polskie domy, / Pijące gardła, wąsy, psy, kontusze” (I, 268-271), oraz odbiorcę bardziej konkretnego, bliższego, rozumiejącego, z którym może się spoufalać, częściej zwracając się do niego w drugiej osobie, a nawet szepcząc mu do ucha. Słowacki zobrazował również pewien specyficzny typ czytelników *Beniowskiego*, mianowicie krytykę literacką. W pisany właśnie utworze zastanawia się nad recepcją tegoż dzieła i jego możliwymi recenzjami. Drwiąc z absurdalności zarzutów o bezideowość, jakie wcześniej postawiono jego *Anhellemu*, podobnie rozbiera na części epizod z Telimeną i mrówkami z *Pana Tadeusza*, i snuje refleksję nad przyszłymi dziejami *Beniowskiego*: „Czy w poemacie tym, równie szczęśliwa / Krytyka, równe porobi odkrycia?” (II, 129-130).

Mise en abyme w poemacie dygresyjnym Słowackiego nie ogranicza się do ukazania obiektów (czyli dzieła samego lub jego części bądź aspektów), ani też twórców i odbiorców (czyli autora i czytelników), lecz może odnosić się również do czynności, w tym wypadku – do procesu tworzenia. Poeta niejednokrotnie pokazuje, czym jest dla niego tworzenie poezji, zarówno w ogólności, jak i w przypadku samego *Beniowskiego*, a więc: cierpieniem, błędzeniem, rojeniem, śnieniem, wydobywaniem mar z grobu itd. Znajduje konkretne analogony procesu pisania, takie jak tkanie („Arachny robotą”; V, 145) czy lepienie z błota (jakby gniazda jaskółczego; V, 146-147). Dzięki przesiąknięciu tekstu autotematyzmem

¹⁰ Por. w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*: „Chciała powiedzieć, lecz rumieńca farby / Zeszły na twarzy płaczącej dziewczynie, / Bo nie znalazła frazesu w *Korynie*...” (J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, s. 31).

¹¹ Na ten temat por. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996.

czytelnik widzi bezpośrednio i niejako na gorąco akt twórczy poety – przy czym najczęściej nie nosi on cech niedostępnego śmiertelnikom aktu nadprzyrodzonego natchnienia. Dobrze obrazuje to szukanie rymów: na „odyzm” czy „żyrafę”. W tym drugim przypadku mógł to być rzeczywisty kłopot dla poety, ponieważ para rymów „szafę” – „auto-da-fe” z pieśni III (673, 675) pojawia się tylko jeszcze jeden raz w twórczości Słowackiego¹² – we wcześniejszej *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (Pieśń II, strofa 10). Była więc niejako już „gotowa”, a teraz poeta stanął przed zadaniem dodania do tej pary z sekstynowego poematu trzeciego elementu wymuszonego przez konstrukcję oktawy. Tak więc czytelnik być może ma okazję obserwować rzeczywiste powstawanie dzieła, kiedy to drobna zapewne dla Słowackiego komplikacja związana z rymami przeniknęła do tematu dzieła, w sposób uprzednio niezamierzony wpłynęła spontanicznie na jego zawartość i wywołała refleksję metaliteracką na temat niedoli wieszczka.

Paradoksalne *mise en abyme*, którego symbolem może być (zgodnie z klasyfikacją Luciena Dällenbacha) wąż Uroboros zjadający swój własny ogon, a dotyczące procesu twórczego, występuje w pieśni I po ponad 270 początkowych wersach. Słowacki w tym fragmencie za temat swojego dzieła bierze dzieło, które ma dopiero powstać, a które już czytamy. Poeta jeszcze czeka na natchnienie i zwleka z ekspozycją poematu (I, 275-278). Po czym pisze: „Czekajcie! – już pieśń zacznę – jużem gotów”, a jest to 288 wiersz tejże pieśni. Z podobnego rodzaju eksperymentami literackimi (a właściwie metaliterackimi) mamy do czynienia w *Don Kichocie* Cervantesa, gdy bohaterowie deliberują na temat obietnicy samego autora, iż napisze część drugą swojej powieści, przy czym dzieje się to właśnie w części drugiej. Paradoksalnie, Don Kichot jest czytelnikiem *Don Kichota*. Zasadnicza różnica polega na tym, że dzieje się to na poziomie postaci, w świecie przedstawionym utworu, prowokując pytania o autonomię bohaterów i związek między fikcją literacką a rzeczywistością. U Słowackiego natomiast takie błędne koło oczekiwania w dziele jego przyszłości z jednoczesnym negowaniem jego istnienia teraz funkcjonuje w warstwie wypowiedzi narratora – i z tego względu bliższe jest choćby praktyce pisarskiej Laurence’a Sterne’a.

Podsumowując, *mise en abyme* w *Beniowskim* Juliusza Słowackiego ma rozmaite oblicza, ponieważ może dotyczyć zarówno czynności, jak i obiektów, a więc twórcy, tworzenia i wytworu oraz odbiorcy i recepcji. Nie jest jedynie duplikacją tego, co bezpośrednio mieści się w tekście, ale również poszerzeniem perspektywy, stanowi odbicie tego, co w utworze jest ukryte, zawarte *implicite*, czyli samego autora, procesu twórczego oraz czytelnika – jakby Słowacki uważał te elementy za niezbywalną, choć niewidoczną, część dzieła. Znosi opozycję między „w” i „poza”, „wewnątrz” i „zewnątrz”. Rozstawia więc lustro w swoim poemacie, w których odbija się sam artysta, jak również tworzone właśnie przez niego dzieło. Nasuwa się analogia ze słynnym obrazem Jana van Eycka *Małżeństwo Arnolfinich* z wypukłym lustrem ukazującym całą prezentowaną scenę z innego punktu widzenia i obejmującym również samego malarza.

Poprzez *mise en abyme* dzieło zwraca się ku sobie, jego tematem staje się ono samo, ale jednocześnie niejako przekracza samo siebie, transcenduje. Taka poezja przekształca się, jakby powiedział Schlegel, w poezję poezji. Autor *Fragmentów* z „Athenäum” tak pisał o poezji romantycznej:

¹² Zob. M. Jeżowski, *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, Lublin 2002, s. 150.

[...] nie istnieje jeszcze forma stworzona do tego, aby w pełni wyrazić ducha autora; w rezultacie niektórzy artyści, którzy chcieli napisać tylko powieść, przedstawiali poniekąd **siebie samych**. Tylko poezja – jako epos – może stać się zwierciadłem całego otaczającego świata, obrazem epoki. A przecież bardzo często może też ona, wolna od wszelkiego realnego i idealnego zainteresowania, **unosić się pomiędzy przedstawianym obrazem i przedstawiającym autorem** na skrzydłach **poetyckiej refleksji**, tę refleksję wciąż potęgować i zwielokrotnić jak w **nieskończonym szeregu luster** [podkr. – M. L.]¹³.

[...] Ale podobnie jak nie należałoby przykładać zbyt wielkiej wagi do takiej filozofii transcendentalnej, która nie byłaby krytyczna, nie przedstawiałaby łącznie tego, co produktywne [produkującego¹⁴] wraz z produktem, a w systemie transcendentalnej myśli nie zawierała zarazem charakterystyki transcendentalnego myślenia – tak również należałoby żądać, aby owa poezja przekształcała transcendentalne tworzywa i próby, nierzadko występujące u nowoczesnych poetów, w **poetycką teorię możliwości tworzenia**, połączoną z **artystyczną refleksją i pięknym oglądem własnego odbicia**, który można znaleźć u Pindara, we fragmentach liryki greckiej, w dawnej elegii, a wśród nowych poetów u Goethego; a ponadto, aby w każdym ze swych przedstawień **zawarła siebie samą** i wszędzie była jednocześnie **poezją oraz poezją poezji** [podkr. – M. L.]¹⁵.

Wypada zadać sobie pytanie, czy stawianie luster w utworze nie ewokuje toposu Narcyza¹⁶ przeglądającego się w swoim odbiciu. I nie ma się tu na myśli autora zamieszczającego siebie w tekście, z biograficznymi odniesieniami czy uposażeniem charakterologicznym, co korespondowałoby z ekspresyjną koncepcją poezji¹⁷, ale odbicie samego dzieła w dziele (z poetą jedynie jako twórcą tego konkretnego tekstu)¹⁸. Można odnaleźć takie przykłady w *Beniowskim*, które wiążą się z oceną artystyczną utworu – wyrażaną wprost bądź sugerowaną. Autokomentarze narratora niekiedy jawnie chwala poemat: „Prześliczna strofa! mógłbym zacząć od niej / Nowy poemat, jak Sąd ostateczny” (I, 209-210), „Tu widz, że mi się poemat uda, / Że mi już Muza swoich łask użyzca; / Więc dalej! wieszczów

¹³ F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenäum”*, fragment 116, tłum. K. Krzemieniowa, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, oprac. A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 168-169.

¹⁴ Tak tłumaczy ten fragment Jakub Ekier. Zob. *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, BN S. II, Nr 246, s. 212.

¹⁵ F. Schlegel, *Fragmenty z „Athenäum”*, fragment 238, dz. cyt., s. 172.

¹⁶ Na temat motywu Narcyza w literaturze zob. *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008. Tam też tekst K. Ziemby, *Juliusz Słowacki w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” i w „Beniowskim”* (s. 115-126). O Narcyzie w romantyzmie zob. również: E. Zarych, *Między własnym odbiciem a ojczyzną – mit o Narcyzie w literaturze polskiego romantyzmu*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonstrukcja*, red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003, s. 105-120, a także J. Klaus-Wartacz, *Odnaleziona u Owidiusza. Motyw Narcyza w „Dziadów” części I Adama Mickiewicza*, w: *Wobec romantyzmu...*, red. J. Klaus-Wartacz, A. Skowron, K. Ruta, T. Nakoneczny, Poznań 2007, s. 13-22.

¹⁷ Zob. M. H. Abrams, *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. M. B. Fedewicz, Gdańsk 2003, s. 85-114, 249-287.

¹⁸ Kwiryna Ziemia zauważa, że poszukiwanie w dziele Słowackiego samego Słowackiego, nastawienie badaczy i czytelników na autobiografizm, obsadziło go w „mało zaszczytnej roli sztandarowego Narcyza literatury polskiej” (K. Ziemia, dz. cyt., s. 115). Autorka jednak interesuje się przede wszystkim przypadkiem Słowackiego jako pewnym *exemplum* nowożytnego podmiotu – osłabionego i zagrożonego kryzysem. Michał Kuziak z kolei temat Narcyza w twórczości Mickiewicza bada jako relacje pomiędzy wieszczem a jego tekstami, pomiędzy biografią a literaturą (M. Kuziak, *Ślad Mickiewicza*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, dz. cyt., s. 79-100). Niniejszy szkic odchodzi od ujęć autobiograficznych, od poszukiwania autentycznego autora w jego dziele, a koncentruje się na fikcyjnym autorze, który tworzy swój obraz, jak również obraz własnego dzieła i czytelników. Jego tematem nie jest zatem (anty)narcyzm Słowackiego, lecz (anty)narcyzm samego *Beniowskiego* jako utworu, którego częścią jest powołany do życia na czas tworzenia poematu autor.

galopem wyprzedźmy” (I, 429-431), „Poetów wszystkich mi uczyni braćmi, / Wszystkich – oprócz tych tylko – których zaćmi” (I, 567-568), „Tu proszę / Włożyć mi wieniec Petrarcki na skronie; / Bo na tém pieśń zakończę i ogłoszę / Po dawnych wieszczów umarłych koronie / Czas bezkrólewia” (I, 730-734), „Wcale nie według mego serca – ale / Ponieważ moje są [pieśni]: otwarcie chwałę” (II, 71-72).

Zdarzają się jednak sytuacje, kiedy poeta przekornie krytykuje swój utwór, gdy pisze na przykład, że strofa posiada nielubianą przez niego zawilść (II, 38-39), że „pieśni narzędzie” się popsuło i jego Muza prosi o wypoczynek (V, 385) lub w przywoływanych już rzekomych trudnościach z odszukaniem rymu. Podobnie bywa w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, gdy autor oznajmia chociażby: „Jeszcze nie rzucę porównania, chyba / Słów mi zabraknie” (III, 7-8) – choć wiadomo, że tych słów nie zabraknie; nazywa siebie „biednym wierszokletą” (IV, 182); mówi: „Dosyć... cygare hawańskie zapalę / Temi strofami, które nie są odą / I do niczego mądrego nie wiodą... / I właśnie takie ciężkie i nietrafne / Z ust wychodziły moich parable” (V, 46-50) czy też „a jeśli was nudzi ta pieśń” (VI, 250-251). Kiedy Słowacki chwalił swoje dzieło w sposób ironiczny (unikając przez to zarzutu samouwielbienia), to przecież w konsekwencji i tak je chwalił – kiedy natomiast ganił swój poemat (znów ironicznie), to koniec końców również go chwalił. Takie potępiające wypowiedzi nie są bowiem, oczywiście, szczerą samokrytyką, ale jedynie krygowaniem się autora przed lustrem. Wyszukując pozorne niedoskonałości utworu, świadomy jego piękna poetyckiego, chce on w ten sposób sprowokować przyglądającego się temu czytelnika do reakcji, do zaprotestowania, do dostrzeżenia urody tekstu. W grze kreacji i anihilacji znamiennej dla ironii romantycznej, tworzenia piękna poetyckiego i jego unicestwiania (gdychy poeta grozi, że strofami zapali cygare), w starciu dwóch postaw: romantyka, który z zapalonym tworzy piękne dzieło, i ironisty, który musi je bezwzględnie zniszczyć, to czytelnik – jak się wydaje – ma u Słowackiego ocalić romantyczne, liryczne piękno.

Beniowski Słowackiego nie tylko jednak przynosi przykłady narcystycznego samouwielbienia poprzez lustro autokomentarzy poety czy lustro reakcji czytelnika. Narcyz to nie jedynie model miłości własnej, ale również samopoznania¹⁹. Michał Głowiński, traktując Narcyzę jako bohatera poznania, a jego zapatrzenie ujmując jako „zapatrzenie poznawcze”, tak pisze: „Artysta to ktoś z natury rzeczy zapatrzony w siebie i w swe twórcze działania, we wszystkim więc, co znajduje się w sferze jego widzenia i refleksji, dostrzega siebie. Czymkolwiek byłoby źródło, nad którym się pochyla, pochyla się nad sobą”²⁰. Autor *Beniowskiego* tworzy wizerunki siebie i swojego utworu, dystansując się wobec nich poprzez ironię²¹. Daleki jest od marzeń, prostolinijnie i wprost wyrażanych w *Kordianie*, iż „piękny, jak duch baśni”, przyozdobiony gwiazdami i „posągowym wdziękiem”, uwiedzie naród²². Nie popada w bezkrytyczny samozachwyt nad wyobrażeniem swojego piękna²³.

¹⁹ S. Jaworski, dz. cyt., s.133-149. Zob. też: J. Momro, *Teoria odbić jako model poetyki kultury (Zarys)*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków: studia*, red. W. Szturc i M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2007, s. 179-214.

²⁰ M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos, Narcyz, Prometeusz, Marchoń, labirynt*, Kraków 1990, s. 69, 72-73.

²¹ Ironiczne „powtórzenia” czy też podobieństwa w poemacie dygresyjnym Słowackiego mają zupełnie inny wymiar niż ironiczne przekształcenia w *Marii* Malczewskiego (nie wizualne, lecz akustyczne repetycje, jak w przypadku zakochanej w Narcyzie nimfy Echo): „O! moja droga Mario! ty zimna i niema – / A dla nas już jest szczęście –” echo mówi: „nie ma”. / „Mario! kochana Mario! w boju mnie widzieli – / Ojciec mię z tobą spoi –” echo mówi „dzieli” (A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wstęp H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002, s. 175).

²² J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952, t. II, s. 144.

Katarzyna Mroczkowska-Brand w *Don Kichocie* Cervantesa dostrzegła skontrastowane ze sobą postawy: narcystyczną tytułowego bohatera i antynarcystyczną Cervantesa²⁴. Słowacki, jak się wydaje, prezentuje w *Beniowskim* oba podejścia – przekracza nastawienie narcystyczne, nie zastyga w tej postawie i nieustannie kontruje ją dominującą postawą antynarcystyczną. Nie upiększa obrazu swojego dzieła ani siebie samego, nie daje się mu zauroczyć, unika zgubnego spojrzenia *fascinatio* czy też narkotycznego „odurzenia” zgodnego z etymologią słowa „narczyz” (*narke*)²⁵. Poprzez zmianę punktu widzenia przewycięża egocentryczność, zafascynowanie sobą. Tworzy własne subiektywne wizerunki (*mises en abyme*) i spogląda na nie z boku, z dystansu, do pewnego stopnia – paradoksalnie – obiektywizując postrzeganie siebie. Uruchamia inną perspektywę, przyjmuje nową rolę (działanie wzbogaca o refleksję nad działaniem), zachowując swoją dotychczasową tożsamość.

Wyzwała się w ten sposób z solipsystycznego zapętlenia znamiennego dla Narcyza. Poznaje siebie jako kogoś innego. Spogląda bowiem z dystansu na siebie piszącego, a ujrzeć siebie to zawsze znaczy ujrzeć siebie jako innego. Taka dialektyka tożsamości i obcości prowadzi do samopoznania. Słowacki jako autor *Beniowskiego*, przyglądając się sobie i swojemu dziełu, jednocześnie poznaje siebie jako poetę, jako kogoś, kto właśnie tworzy, kto się staje twórcą, czyli tym samym (ponieważ rozpoznaje siebie we własnej poezji) tworzy siebie, tworzy swoją własną tożsamość, poprzez pisanie. Przeglądanie się *Beniowskiego* we własnych odbiciach, w jego *mises en abyme*, jest drogą uzyskiwania samoświadomości dzieła i autora poprzez autorefleksję.

²³ Jeśliby nawet dostrzec w omawianym fragmencie *Kordiana* dystans Słowackiego wobec takiej postawy bohatera, to z pewnością jest on znacznie mniej uwidoczniiony niż w podobnych przypadkach w *Beniowskim*.

²⁴ K. Mroczkowska-Brand, *Don Kichote – Narcyz i Cervantes – anty-Narczyz*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, dz. cyt., s. 35-50.

²⁵ Zob. J. Momro, dz. cyt., s. 184.

Natalia Piórczyńska
(Łódź)

W ŻYCIA WĘDRÓWCE, NA POŁOWIE DROGI. O HYMNIE (SMUTNO MI, BOŻE...) JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Początek wiersza *Hymn (Smutno mi, Boże...)* posiadał wcześniejszą redakcję, która znacząco różniła się od ostatecznej wersji utworu. Pierwotnie nosił on tytuł *Do matki mojej* i stanowił zapis niczym niezmażonego poczucia pełni, które wiązało się z obserwacją pięknych zjawisk świetlnych towarzyszących zachodowi słońca na morzu. Obydwie wersje początku utworu wydają się do siebie podobne, ale różnią się pod względem zawartości myślowej. Symptomatyczne, że miejsca, w których te różnice najbardziej się uwidaczniają, są szczególnie istotne dla interpretacji *Hymnu*. Warto zacytować początkowe strofy pierwotnej redakcji wiersza:

Matko moja! – twe dziecko noszone na ręku
Widziało zachód słońca, na który proroki
Patrzali pełni luteń Dawidowych dźwięku.
Widziałem roztopione w promieniach obłoki,
Wielką tęczę kolorów i krąg słońca biały,
Rzucający po niebie wielkie światła strzały.
I w myśli mojej było jedno czucia mgnienie
Rozprysnione na wieczność, jak słońca promienie.
Niech będzie życie pełne chwil takich, a prześnięć
I zbudzę się w Bogu, nie wiedząc, że byłem
Zbudzony – ani spytam, dlaczego tak wcześniej.
I wieczność mi się w tym słońcu przyśniła
Jako orłowi, co ku niemu leci,
Myśląc, że będzie tam orłów mogiła
Lub gniazdo dzieci...¹

W pierwotnej redakcji początku wiersza myśl poety kieruje się ku wieczności rozumianej przezeń jako wymiar, w jakim odczuwalny jest związek człowieka z Bogiem. Taki sam – a chciałoby się powiedzieć „ten sam” – zachód słońca oglądali wszakże starotestamentowi prorocy. Zacierają się granice czasowe wyznaczające ludzkie życie i niedostrzegalny wydaje się problem jego skończoności. O ile w świetle słów wiersza *Do matki mojej* stanowi ono wyjście z harmonii istnienia w Bogu, to w chwili, w której poeta ogląda za-

¹ Wszystkie cytaty z wierszy Słowackiego pochodzą z wydania: Juliusz Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.

chód słońca, owa harmonia staje się czymś na powrót odczuwalnym: „I w myśli mojej było jedno czucia мгновение / Rozprysnione na wieczność, jak słońca promienie. / Niech będzie życie pełne takich chwil, a prześnięć / I zbudzę się w Bogu, nie wiedząc, że byłem / Zbudzony – ani spytam, dlaczego tak wcześniej”.

Wspomniane odczucia łączą się ze spokojem i brakiem lęku. Takie zabarwienie emocjonalne wprowadzają już pierwsze wersy utworu, w których poeta zwraca się do matki („Matko moja! – twe dziecko noszone na rękę”, w. 1, *Do matki mojej*). Przywołuje on okres wczesnego dzieciństwa, w jakim związek z matką jest najsilniejszy, a ona sama stanowi dla dziecka najważniejsze źródło poczucia bezpieczeństwa. W tym kontekście bliskość relacji podmiotu wiersza z matką oraz z Bogiem wydają się siebie paralelne.

Rzecz ma się inaczej w *Hymnie*. Piękno zachodu słońca wywołuje smutek w obserwatora. O tym smutku opowiada on Bogu – i co charakterystyczne – wypowiedź ta jest raczej skierowanym do Stwórcy monologiem raczej niż modlitwą. Toteż trafny wydaje mi się sąd Wacława Kubackiego: „*Hymn* Słowackiego wyraża postawę człowieka, który mówiąc językiem moralistów Restauracji nie czuje «potrzeby komunikacji Stwórcy ze stworzeniem»”². Podmiot wiersza wypowiada swoje myśli i uczucia wobec Boga, którego istnienie odczuwalne jest jedynie poprzez piękno stworzonego przezeń świata.

W monologu poety mowa jest o matce, co stanowi ślad pierwotnej redakcji wiersza. Zmieniło się jednak zabarwienie emocjonalne, ponieważ nie poczuciu bezpieczeństwa poeta daje tu wyraz, ale właśnie uczuciu opuszczenia. Nie harmonii ze światem, z bytem, nie doznaniu bliskości Boga, wywołanym przez obserwację pięknych fenomenów przyrody, ale opuszczenia i wynikłego stąd smutku. Smutku doznawanego i wypowiedzanego – wobec Boga. Nie odnajdujemy w *Hymnie* również takiego pojmowania czasu, jak w pierwotnej redakcji wiersza – jako wieczności, której integralną częścią chwilowo można się poczuć. Podmiotowi wiersza jest smutno, mimo że jest świadkiem tylko jednego z wielu zachodów słońca, jakie dane mu będzie oglądać. Nacisk położony został na jego emocje doznawane właśnie w tym konkretnym momencie, o którym tu się mówi, stąd słowa: „Dzisiaj na wielkim morzu obłąkany” (w. 19).

Nie ma także w *Hymnie* poczucia wspólnoty z innymi ludźmi – obserwatorami zachodu słońca – a przynajmniej nie w takim sensie, jak w pierwotnej redakcji początku wiersza. Jest natomiast świadomość własnej skończoności. To ona łączy Słowackiego z innymi ludźmi, którzy będą „w sto lat” po nim „Patrzący – marli” (w. 45 i 46). Szczegółowość losu poety polega na tym, że jest on bezdomny za życia i – zgodnie z jego przewidywaniami – bezdomnym pozostanie także po śmierci, ponieważ nawet wtedy nie będzie miał własnego miejsca w przestrzeni, własnego nieanonimowego grobu: „Ty będziesz widział moje białe kości / W straż nie oddane kolumnowym czołom: / Alem jest jako człowiek, co zazdrości / Mogił – popiołom...” (w. 31-34).

W czwartej strofie mowa jest o zagubieniu bohatera *Hymnu*. Dosłowne odczytanie stwierdzenia „na wielkim morzu obłąkany” (w. 19) nie wyczerpuje jego sensów. Pomocna jest pod tym względem uwaga interpretatora:

Wielkość wodnego obszaru podnosi użycie żywego na kresach archaizmu „obłąkany” (w znaczeniu zabłąkany, zagubiony). Wiemy, że ówczesna trasa okrętowa z Syrii do Egiptu

² W. Kubacki, *Religia smutku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, z 4/5, s. 112.

trzymała się wybrzeża. Tymczasem poeta wywołuje wrażenie ogromnej przestrzeni pisząc: „Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem”³.

Szukam zatem dalej sensów tych sformułowań. Poprzez sposób, w jaki charakteryzują usytuowanie człowieka wobec świata, przypominają one formuły Pascalowskie. Wedle janzenisty, wszechświat stanowi – najogólniej mówiąc – nieobejmowalną dla ludzkiej myśli i wytworzonych przez nią kategorii, nieskończoną przestrzeń, w której zagubiony jest człowiek.

Tak wyrażone – a jakże bliskie obrazom *Hymnu* Słowackiego – sądy na ten temat znajdujemy w *Myślach* co najmniej kilkakrotnie:

Darmo byśmy piętrzyli nasze pojęcia poza wszelkie dające się pomyśleć przestrzenie; rodzimy jeno atomy w stosunku do rzeczywistości rzeczy. Jest to nieskończona kula, której środek jest wszędzie, powierzchnia nigdzie. Słowem, jest to najbardziej dotykalny znak wszechpotęgi Boga, że nasza wyobraźnia gubi się w tej myśli. Niechaj człowiek wróciwszy do siebie zważy, czym jest w porównaniu do tego, co istnieje, niechaj spojrzy na się tak jak na coś załłąkane go [podkreślenie moje – N. P.] w tym zakątku przyrody⁴.

„Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem” (w. 20) przypomina Pascalowski „ośrodek, który nam przypadł w udziale, [i który] zawsze odległy jest od krańców”⁵.

W *Hymnie* dostrzegalna jest ogólna, inspirowana w pewnej mierze myślą Pascala, metafora sytuacji człowieka w świecie, ale nie tylko. Słowacki miał także inne powody, aby czuć się zagubionym i odłączonym od tego, co mu biskie. Był wszakże emigrantem pozbawionym możliwości powrotu do ojczyzny – wiedział bowiem, że jego „okręt nie do kraju płynie” (w. 39); nie do kraju, w którym pozostali bliscy poety – także matka Słowackiego – stąd oddalenie i samotność odczuwane są przezeń zarówno wobec ojczyzny, jak i matki.

„Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem” – oznacza także stwierdzenie, że płynący statkiem znalazł się w połowie drogi, jaką ma do przebycia. Przyjmuje się, że *Hymn* powstał 20 października 1836 roku na morzu przed Aleksandrią. Jakkolwiek w odniesieniu do pozostałych utworów opisujących wschodnią wyprawę poety czasu ich powstania nie utożsamia się przeważnie z czasem pobytu autora w określonym miejscu na szlaku wędrówki, to jeśli skoncentrować się na przedmiocie owych relacji – mianowicie na odzwierciedleniach poszczególnych etapów podróży, *Hymn* będzie zajmował wśród nich szczególne miejsce – będzie się mianowicie odnosił do tego, co „w połowie drogi”.

O greckim odcinku wojażu opowiada poemat *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* – z ironiczno-dygresyjnym tokiem narracji (nie miejsce tutaj na rozstrzygnięcia gatunkowe), natomiast o kolejnych etapach wędrówki na Wschód, aż do osiągnięcia jej celu, grobu Chrystusa – opowiadają już wiersze, których podmiot odznacza się znacznie większą jednorodnością. W poemacie *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* – i właśnie to jest istotne, że „podróż” a nie „pielgrzymka” i nie „do Ziemi Świętej” ale „do Ziemi Świętej z Neapolu” – jego narrator stale zmienia emocjonalny ton wypowiedzi, często mówi jak wyedukowany w oświeceniowej myśli libertyn. Nie jest to, jak sądzę, jedynie funkcją opowiadania poruszającego się w wielu rejestrach emocjonalnych i odbijającego różnorodność przyjmowanych przez narratora punktów widzenia. Zwracano uwagę, że temat poematu stanowi ini-

³ Tamże, s. 118.

⁴ B. Pascal, *Myśli*, przekł. T. Żeleńskiego (Boya), wstęp S. Skwarczyńska, Warszawa 1953, s. 61.

⁵ Tamże, s. 68.

cja, ale inicjacja niedopełniona. W pewnym sensie jego problematykę podejmują wiersze relacjonujące pobyt poety w piramidach i u grobu Chrystusa. Zanika w nich wielogłosowość wypowiedzi podmiotu. Ostatecznie Słowacki przedstawia siebie jako pobożnego pielgrzyma zdążającego do Ziemi Świętej (w *Podróży...* jest to tylko jedna z przyjmowanych przezeń ról).

O *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* pisano, że jest utworem, w którym Słowacki, poprzez szereg autonarracji podejmował próby kształtowania własnej tożsamości, ale ostatecznie wyłaniający się z tego tekstu jej obraz nie stanowi jednolitej konstrukcji⁶. W wierszach, zwłaszcza opisujących końcowe etapy wędrówki, poeta nie tworzy szczególnie złożonego autoportretu; sposób, w jaki go prezentuje, jest o wiele bardziej spójny, ponieważ ilość charakteryzujących go rysów została w znacznej mierze ograniczona.

Aby mówić o celu pielgrzymki – teraz już właśnie jednoznacznie pielgrzymki – tak jak to uczynił w liryku *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, konieczna była zmiana formuły. Nie sposób było prowadzić tę relację dalej w ironiczno-dygresyjnej poetyce.

Pod względem kreacji wypowiadającego się podmiotu i jego autoprezentacji *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* i podejmujące jej problematykę wiersze dzieli dość poważny dystans. Poemat i wiersze o wschodniej podróży nie układają się w stanowiący *continuum* ciąg. *Hymn* sytuuje się wśród tych utworów w miejscu, w którym owa niespójność istotnie się uwydatnia.

Są w tym wierszu wyraźne odwołania do biografii Słowackiego – emigranta, który „często dumał nad mogiłą ludzi” (w. 25), który był „jak pielgrzym” (w. 27) i nie wie, gdzie będzie się znajdował jego grób. Takie myśli wyrażone są także w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* relacjonującej wcześniejsze odcinki wędrówki. W *Hymnie* owe stwierdzenia mają w większej mierze charakter refleksji nad etapem biografii, który się już dokonał i stanowią w pewnym sensie jej interpretację⁷. Jednak – o tym już wspominałam – „Sto mil od brzegu i sto mil przed brzegiem” to również sugestia, że wędrowiec znalazł się w połowie drogi, jaką ma do przebycia. Słowacki nadal zmierza do celu – do Ziemi Świętej. Jeśli jest to podróż inicjacyjna, to inicjacja ma się dopiero dokonać. Cytowany kilkakrotnie tutaj wers *Hymnu* przywołuje dla myśli – a jest prawdopodobne, że mamy tu do czynienia pewnego rodzaju literacką parafrazą – pierwsze słowa *Boskiej Komedii*: „W życia wędrowce, na połowie czasu”, wypowiedziane przez jej bohatera przed spotkaniem przewodnika i rozpoczęciem podróży po zaświatach. Cel jest odległy, tak samo jak poznanie będące wynikiem owej wędrówki⁸.

⁶ Por. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006 oraz M. Kuziak, *O „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego. Próba lektury (po)nowoczesnej*, w: *Dziedzictwo Odyseusza. Podróż, obcość i tożsamość, identyfikacja, przestrzeń*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2007.

⁷ Jest to zgodne z tym, co wiadomo na temat funkcjonowania pamięci autobiograficznej. W następujący sposób pisał na jej temat Tomasz Maruszewski: „Treści zawarte w pamięci autobiograficznej wpływają na kształtowanie się poczucia tożsamości oraz samooceny jednostki. Są one jednym z najbardziej podstawowych elementów osobowości człowieka. Ze względu na to, że pamięć autobiograficzna jest pamięcią deklaratywną, dostępną świadomości, zawiera ona nie tylko informacje, ale też – przede wszystkim – interpretacje”. Dodać należy, że pamięć autobiograficzna ma postać „narracji, czyli historii przedstawiających ciąg zdarzeń. Narracje stanowią dominującą część pamięci autobiograficznej” (*Pamięć autobiograficzna*, Gdańsk 2005, s. 37 i 32).

⁸ *Boska Komedia* przywołana została w pierwszej pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Poeta obserwuje tu Neapol z grobu Wergiliusza i wspomina o interpretacjach dzieła Dantego. Pisała na ten temat Kwiryna Ziemia: „(...) grób Wergiliusza, poety, z którym Dante przebył drogę w zaświaty, a zarazem inicjacyjną podróż ku wewnętrznemu wyzwoleniu z okowów błędu, ułudy i grzechu. Gdyby ktoś nie pamiętał, że Wergiliusz w poemacie Słowackiego jest nie tylko wielkim poetą starożytnym, ale i przewodnikiem Dantego, uprzytomni mu to parę

Podobnie jest ze Słowackim. Pewną drogę już przebył – w sensie podróżowania na Wschód, ale również podróżowania przez życie. Jednak jego poszukiwania wciąż trwają. Nie było inicjacji. Nie było wtajemniczenia. Ma się ono dopiero dokonać.

Słowacki interpretuje w *Hymnie* swoją dotychczasową biografię, ale równocześnie mówi coś o miejscu człowieka w świecie, o Bogu i o historii.

Przyroda jest w wierszu pięknym, ładem i harmonią stworzoną przez Boga. W życiu człowieka, także w dziejach zbiorowości, ów porządek już nie panuje. Nie odbija się w nich harmonia przyrody. Słowacki może jedynie ją podziwiać, czując żal, że jego własny los jest losem tragicznie uwikłanym w historię stanowiącą chaos. Historia nie jest sprawiedliwa. Nie jest sprawiedliwe, że Słowacki nie wróci do ojczyzny i będzie miał – być może anonimowy – grób nie wiadomo gdzie. Wie, że na jego los nie wpłyną żadne prośby do Boga. Nawet modlitwa „niewinnej dziewczyny” nic nie zmieni.

Tylko dlaczego? Słowacki nie wątpi w istnienie Boga – kieruje wszak do Niego swój monolog – opowiada Mu o doznawanym smutku. Komunikuje Mu go. Tak jak w pieśni IV *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* podziwia piękno świata: „Patrzę na gwiazdy i cygareto palę, / I nieraz wielkim rozpaczy pokłonem / Biję przed Bogiem, gdy z chmurnych osłonic / Błyska... Modlę się... lecz nie proszę o nic”. Modli się, lecz o nic nie prosi.

Wygląda to tak, jakby Słowacki przyjmował, że Bóg stworzył piękny świat, w którym panuje harmonia – uściślmy: panuje ona w naturze – ale nie odzwierciedla się w dziejach człowieka. Nie ingeruje w nie Bóg. Tak jakby powołał do istnienia piękny świat, nadał reguły jego funkcjonowaniu i zostawił. W tym sensie nie jest On winien zła, którego doświadczają ludzie. Wacław Kubacki pisał, że *Hymn* dotyczy problemu teodycei i ma antyopatrnościowy charakter:

Miejsce Opatrzności zajmują prawa przyrody i prawa historii. W świecie, gdzie rządzą przyrodzone prawa, nie może być mowy ani o „nicości” w religijnym znaczeniu, ani o metafizycznym pesymizmie. Dlatego antyopatrnościowy wiersz kończy się dumnym wyzwaniem: „Nim się przed moją nicością ukorzę, / Smutno mi, Boże”⁹.

Z wiersza jednak można wywnioskować, że przyrodzone – i faktycznie od Boga pochodzące – prawa rządzą tylko naturą. Wszakże to On jest twórcą „tęczy blasków promienistej” – w końcowej strofie jest ona wytworem Boga w sposób bardziej pośredni, ponieważ „rozpostarli” ją na niebie Jego aniołowie. Przyrodą kieruje Boski porządek. Historią i przeznaczeniami ludzkimi – już nie. W te Stwórca nie ingeruje. Nie zmieni bowiem uwikłanego w historię losu poety. Nie pomogą tutaj nawet modlitwy dziecka.

W *Hymnie* człowieka od Boga dzieli poważny dystans. O istnieniu Stwórcy wnosić można z fenomenów przyrody – wiecznego, jak na ludzkie wyobrażenia o czasie – cyklu wschodów i zachodów słońca, wobec których człowiek jest niczym, szybko, niezauważalnie wręcz, przemijającą drobiną. Nie wynika stąd jednak postawa pokory. Słowacki nie chce Boga do niczego namówić ani o niczym przekonać; nie próbuje wpłynąć na Jego wy-

sekszyn zapowiadających polemiczną wobec nowych odczytań interpretację *Boskiej Komedii*. Dygresja ta wstawiona została między dwa widoki z grobowca Wergiliusza. Jako aktualną lekturę narratorka podano *Piekło*. Jeżeli podróż do Ziemi Świętej z Neapolu wiodłaby przez piekło i czyściec sytuacji politycznej Europy i wewnętrznej sytuacji narratorki, spotkanie z duchem Wergiliusza zostałoby w niej zastąpione przez odwiedzinę jego grobu. W poemacie Słowackiego to właśnie groby są dyspozytariuszami wartości duchowych”. K. Ziemia, dz. cyt., s. 193.

⁹ W. Kubacki, dz. cyt., s. 122.

roki. To nie ma sensu. Nie wiadomo o Bogu nic więcej ponad to, że stworzył On świat, że w naturze panuje harmonia, a w ludzkim życiu i historii już nie. Bóg jest Stwórcą, ale nie można powiedzieć o Nim, że jest dobry lub sprawiedliwy czy miłosierny albo że takich przymiotów nie posiada. On po prostu nie ingeruje w historię, toteż żadne z tych określeń się do Niego odnosić nie może, bo to kategorie opisujące tylko ludzki świat. To ten świat, podobnie jak jego historia, nie jest sprawiedliwy.

Dlatego Słowacki nie prosi o nic Boga. Opowiada Mu o swoim smutku, którego przyczynom nie można zaradzić. Opowiada Mu o tym, podziwiając piękno stworzonego przez Niego świata.

Zofia Ożóg-Winiarska, Jerzy Winiarski
(Kielce)

DŻUMA JULIUSZA SŁOWACKIEGO. WSTĘP DO HERMENEUTYKI *OJCA ZADŻUMIONYCH*

W swej autorskiej encyklopedii Słowackiego Jarosław Marek Rymkiewicz postawił podstawowe pytanie w kwestii epistemologicznej oraz ontologicznej *Ojca zadżumionych*.¹ Pytanie poprzedziła refleksja nad fenomenem krytycznej recepcji poematu liczącego bez mała pół tysiąca wierszy. Uczony, jakby na przekór literaturoznawczej machinie analitycznej, zadał pytanie „obojej natury”, kognitywne i strukturalne zarazem, o powód zupełnie niewyjaśniony i nieznanym owego zachwycania się tym utworem poprzednich pokoleń badaczy, takich jak Biegeleisen, Hoesick, Kleiner, skoro ani realizm czy psychologizm, ani też prawda o wszechludzkim bądź narodowym bólu nie może być w tym przypadku wiarygodnym uzasadnieniem. Ich afirmacja zupełnie nie wytrzymuje próby wartości estetycznoliterackich utworu, nie uzasadnia jej także ani artystyczne piękno, ani znaczenie głębokie tekstu.

Problem ów dotknął strukturalnego aspektu utworu, pytania o jego „ukrytą całość”, zasadę budowy determinującą „sferę wyższych układów znaczeniowych”, rozstrzygającą o aksjologii romantycznego poematu. Pytanie więc Rymkiewicza bardziej pod adresem krytyków literatury niż czytelników – „dlaczego zachwyca?” – pozostaje ciągle aktualnym i poważnym zadaniem badawczym z uwagi na miejsce utworu w całym wschodnim doświadczeniu kulturowym Słowackiego. Dodajmy tylko, że za swoisty wzorzec recepcji poematu z El-Arish na przełomie XIX i XX wieku, wieńczący główne tendencje badań utworu od Hoesicka po Kleinera, może uchodzić rozprawa Bogdana Nawroczyńskiego – *Piękno i ból w „Ojcu zadżumionych” i w innych poematach bólu rodzicielskiego*².

Pomimo przestarzałego już dla nas dzisiaj ujęcia problematyki poematu Słowackiego, autor sformułował „zasadę” poznania wartości estetycznych i ideowych tekstu oraz ich oceny. Przyjął mianowicie uniwersalną kategorię tragizmu, właściwą dla Arystotelesowskiego rozumienia tragedii. Dla porządku rzeczy przypomnijmy zarysowo główne elementy składające się na sekwencje czynności badawczych, stanowiące niejako filologiczną metrykę *Ojca zadżumionych*, jak geneza, wzory literackie, estetyka tekstu, konwencja kompozycyjno-wydawnicza, genologia i wymowa ideowa. Wymieniamy je dlatego, że zamierzamy podjąć próbę innego niż dotąd oświetlenia tej złożoności problemowej i przyjęć punkt po-

¹ J.M. Rymkiewicz, *Słowacki, Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 331-335.

² Zob. B. Nawroczyński, *Piękno i ból w „Ojcu zadżumionych” i w innych poematach bólu rodzicielskiego*, Odb. ze „Sprawozdań z Posiedzeń Tow. Nauk. Warsz.”, Wyd. Językozn. i Lit., posiedzenie z dn. 13.10.1915 r., R. 8, z. 7, Warszawa 1916. Mamy na myśli prace: F. Hoesick, *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, t. 2, Kraków 1897, oraz J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-3: 1919–1923, t. 4, cz. 1-2: 1927.

strzegania utworu z perspektywy dotąd niedostrzeganej, co wieść może do wniosków egzegetycznych odmiennych od dotychczasowych.

Jak wiadomo, geneza utworu wiąże się z podróżą poety na Wschód, a konkretnie z jego dwutygodniową, od 22 grudnia 1836 roku, kwarantanną sanitarną na pustyni jerozolimskiej koło miasteczka El-Arish, która miała chronić Jerozolimę przed niebezpieczeństwem zawleczenia zarazy (dżumy) przez podróżnych przybywających z Egiptu. Miejsce to leżało mniej więcej w połowie drogi między Kairem a Jerozolimą i około 100 km przed Gazą. Pamiętać przy tym trzeba, że była to, z uwagi na wielkie następstwa w artystycznym rozwoju poety i znaczenia w jego dalszej twórczości, podróż zupełnie unikalna, także w historii polskiego piśmiennictwa, diariistyki i memuarystyki podróżniczej oraz peregrynacyjnej oraz jedna z najdonioślejszych dla wydarzeń literackich tego rodzaju w przestrzeni romanizmu europejskiego. Zatem, wszelkie relacje formalne i kontekstualne dzieł powstałych w okolicznościach tej podróży przekraczają miarę niejako standardowych uwarunkowań i znaczeń.

Ojciec zadżumionych miał stanowić, w świetle „nawykowego” rozumienia genezy utworu, poetyckie opracowanie opowiadania lekarza kwarantanny, przy tym także gospodarza i opiekuna poety, Włocha, doktora Steble. Opowieść stanowiła wstrząsająca historia zgładzenia przez dżumę w czasie kwarantanny w tym miejscu arabskiej rodziny. Okrutny pomór pochłonął 9 osób, a wyszedł z niego żywy jak na urągowisko fatalnego losu tylko złamany bólem ojciec, zarazem pogrążony w rozpacz wdowiec, wespół ze swoim bratem. Poeta zapisał wówczas w poszycie, zwanym przez badaczy *Raptularzem*, zwięzłe dyspozycje obejmujące fabułę opowiadania, która w przyszłości, już we Florencji latem 1838 roku, miała być podstawą artystycznego ukształtowania dzieła poetyckiego około tego motywu rodzinnej gehenny. Odautorski zapisek miał postać:

D. 22 przybywamy do El-Arish – kwarantanna pod namiotami na piasku – dobrze nam. – Wigilia B. Narodzenia – kolęda – noc okropna, burza i pioruny nie do opisania – rzeczka wylewa nad rankiem – potop doliny, uciekamy z rzeczami na górę – smutny dzień

B. N. – doktor opowiada, jak w kwarantannie siedzący starzec przez 3 miesiące 9 osób utracił na zarazę i zastał sam z bratem – scena Danta.³

Przytaczamy ten znany fragment z innego powodu niż konieczność dokumentowania genezy utworu, co zresztą już tylekroć czyniono, włącznie z najnowszym opracowaniem monograficznym utworu dokonany przez Jarosława Maciejewskiego, do którego sięgamy, i które jest podstawą naszego rozumowania. Rzecz nawet nie w tym, że jest w nim owa „scena Danta”. Istota tkwi w podwójności wydarzeń, mianowicie adnotacji doświadczenia własnego kwarantanny w El-Arish, w rozpiętości wydarzeń (zaledwie dwutygodniowych!) od „dobrze nam” po „potop doliny” oraz opowiadania historii apokaliptycznej zagłady arabskiej rodziny sędziwego patriarchy w tym samym miejscu. Bez niebezpieczeństwa popełnienia błędu można powiedzieć, że od czasu publikacji poematu w zbiorze utworów Juliusza Słowackiego *Trzy poematy* (Paryż 1839) – *nomen omen* w 259 lat po wydrukowaniu zbioru poetyckiego Jana Kochanowskiego w formie tryptyku *Pieśni trzy* (Warszawa 1580) – „scenariusza” akcji zawartych tutaj łącznie dwóch płaszczyzn epickich nie potraktowano jako problemu ontologicznego tekstu i jego dyskursywnego charakteru.

³ Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego. Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle – Ojciec zadżumionych – W Szwejarii – Waclaw, Wrocław 1974, s. 79 i n.*

Wschodnie doświadczenie Słowackiego ujęte w podwojonej czasoprzestrzeni *Ojca zadżumionych* determinuje z kolei dwufazowość procesu poezjotwórczego; genezy i pracy około *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, w tym także kształtowania opowieści z El-Arish. Ramę tego doświadczenia wyznacza *limes* celu dążenia „TAM” – zarazem cezura poznania i mistycznego zbliżenia do Grobu Pańskiego – oraz *limes* zasięgu ewolucji twórczej na powrotnym brzegu poety-pielgrzyma we Florencji, warto tautologicznie podkreślić, dla wskazania kluczowego słowa w przestrzeni europejskiej symboliki kulturowej, we Włoszech. Dlatego też tekst „poematu z kwarantanny”, co już w samej istocie tematyczno-formalnej przeczy wręcz estetyce tego gatunku literackiego, jest paraboliczny i dyskursywny w wielokulturowej przestrzeni romantyzmu, wnosząc do niej, jak się wydaje, antytectyczną ideę.

Kryzys kultury europejskiej na przełomie XVIII i XIX wieku przyniósł jej krytyczną historiozofię i teorię modernizmu, w świetle której „duch Północy” ucieleśniony w symbolicznej postaci Osjana został przeciwstawiony „duchowi Południa”, reprezentowanemu przez mitycznego Homera. Ogłoszone to zostało, jak wiadomo, przez Mme de Staël w formie eseju *O literaturze rozważanej w powiązaniu z instytucjami społecznymi* (*De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions*) w kwietniu 1800 roku i pogłębione zostało w pierwszym jasnym i popularnym wykładzie romantyzmu w Europie, jej autorstwa, pod tytułem *O Niemczech* (*De l'Allemagne*, wyd. z 1810 roku zniszczono, drugie było w 1813 w Paryżu i Londynie)⁴. W *Części pierwszej* eseju autorka wyodrębniła literaturę Greków, Rzymian, Włochów, Hiszpanów i Francuzów z wieku XVII jako literaturę Południa, zaś dzieła angielskie, niemieckie, duńskie i szwedzkie zaliczyła do literatury Północy. Właśnie literatura Północy, tworzona w średniowieczu przez bardów szkockich, wywodząca się z mitów islandzkich i poezji skandynawskiej, miała stanowić źródła literatury romantyzmu, literatury w pełni narodowej. Zwłaszcza przed lekturą *Ojca zadżumionych* warto zwrócić uwagę na podstawy antropologii kultury romantyzmu sformułowanej przez Mme de Staël. W tym przypadku kryterium wyodrębnienia antytectycznych literatur Północy i Południa stanowiły, co nas tutaj niezmiernie zajmuje, warunki geograficzno-klimatyczne, w innych, dopowiedzmy, jak u młodego Mickiewicza, była nim historia.⁵

Otóż klimat – zimny lub gorący – jest w teorii Mme de Staël budulcem estetyki literackiej, gdyż warunkuje typy i temperamenty podmiotów tych przeciwstawnych literatur. Mianowicie człowiekowi Północy autorka przypisała cechy heroizmu silnej woli i namiętności, które rodzi surowość klimatu i życia, oraz melancholii, duchowości i wyobraźni, wynikających z mniejszej niż na Południu ruchliwości i w rezultacie ze stanu większego skupienia wewnętrznego. W tej teorii bardziej prawdziwa, bo naturalna i odpowiadająca charakterowi narodowemu, jest literatura Północy i bardziej prawdziwa, czy raczej wartościowa, od Południa jest wizja człowieka według wzoru Północy. Do tej pozytywnej aksjologii człowieka Północy doliczyć trzeba, za pnią de Staël, godność osobistą wynikającą z umiłowania wolności, bohaterstwo moralne i szlachetne dążenia do sławy. Poezja Północy, iście hymniczna, łączy niebo i ziemię, człowieka i bóstwo, jest pierwotną mową wewnętrznych uczuć człowieka, dlatego też była najpierwszym językiem człowieka. Tak w skrócie rysowała się wzorcowa niejako, najpierwsza odkryta przez krytykę postać romantyzmu, in-

⁴ Zob. *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego Oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674–1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1997.

⁵ Zob. B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

spirowana przez symboliczny znak kulturowy, transcendentalnego człowieka Północy i jego naturalną mowę wewnętrzną, poezję nieskończoności.

Zdaje się, że Juliusz Słowacki tej teorii nie przyjął, nie podzielał jej ani też nie rozwijał, chociaż nie pomijał, ani też nie degradował. Być może pozostał na tym gruncie najbardziej wiernym, właśnie Południu, tak pomniejszonemu w objaśnieniach Mme de Staël,⁶ „człowiekiem Wschodu” jako adept „ukraińskiej szkoły poetów”, albo raczej humańsko-wołyńsko-podolskiej poezji warszawskiej, którą połączył z przeciwnymi wobec niej cechami „litewskiej szkoły poetyckiej”⁷. *Ojciec zadżumionych* byłby więc dyskursem poetyckim i światopoglądowym z tezą inicjującą w europejskiej krytyce dzieje romantyzmu. Kod estetyczny tego utworu, jego ukształtowanie czasoprzestrzenne, wizja człowieka i człowieczeństwa, proces poezjotwórczy i ranga/kompetencje autora wobec dzieła składają się na manifestację metaliteracką, operującą deziluzją romantycznych wzorów i konwencji, poddającą próbę ich spójność, a nawet prowadzącą do dekonstrukcji. Tendencją prądotwórczą romantyzmu było niewątpliwie odchodzenie, czy raczej złamanie kosmopolitycznego mitu kulturowego – właściwego klasycyzmowi – „wspólnego świata”. A to oznaczało, jak ujął ów proces Michał Kuziak, „zatrącenie centrum, poczucia tożsamości kultury i jednostek”⁸.

Centrum to stanowiła historia i tradycja Śródziemnomorza. *Ojciec zadżumionych* zdaje się być jednym z tekstów Słowackiego kolidujących z romantycznym mitem Północy, przywracających myśl o wspólnym dziedzictwie ludów europejskich, o centrum kultury śródziemnomorskiej, w którym aksjologię wyznaczają punkty odległe i różne, a nie jednolite, zarówno Włochy, Grecja, Egipt i Afryka, jak biblijny oraz arabski Orient. Hipoteza nasza koresponduje z poetyką tworzonego podczas podróży autora na Wschód – jak pisze Maria Kalinowska – poematu dygresyjnego, innego już w tej dojrzałej fazie romantyzmu od poprzedniego wzoru powieści poetyckiej George’a Byrona. Autorka studium o „wojażu ironicznym” z „grą identyfikacji i obcości” podkreśliła zasadniczą oś formalną i filozoficzną łączącą wydarzenia realne z literaturą. Stanowiła ją właśnie „podróż i świat śródziemnomorski”, co umożliwiło autorowi poruszanie się krytycznie/ironicznie w tej przestrzeni także wobec siebie jako artysty romantycznego, który poprzez sztukę i kulturę próbował odkryć drogę do formowanego właśnie tutaj *uniwersum*, ocalającego centrum wartości.⁹

Czym jest satyra portretowa jako „dokument poetycki” krytyki charakterologicznej i społeczno-obyczajowej w literaturze, tym dla metatekstualnej krytyki kulturowej jest poetycki monolog „ojca zadżumionych” – „teatr okrucieństwa”, jaki ogłosi dopiero w XX

⁶ „Poeci Południa nieustannie odwołują się do miłego chłodu, gęstych lasów, przejrzystych strumieni, dobroczynnego cienia, otaczająca ich natura jest pełna życia, budzi więcej ruchliwości niż myśli”, dowodziła Mme de Staël w eseju *O literaturze*, l. c. Zatem słodkie wywczasy, brak dramatyzmu i idylliczne skłonności współtworzą cechy psychokulturowe człowieka Południa, który jest bardziej konsumentem niż kreatorem w swoim pogodnym świecie. Sprzyja on niewątpliwie krzewieniu się w wyobrażeniach i postawach ludzkich egoizmu i hedonizmu, a w twórczości upodobaniu do wszelkiej wtórności, konwenansu i naśladownictwa, przyzwyczajeniu do konwencji i schematyzmu.

⁷ W nowszych pracach systematycznie i przekonująco rozwijany jest motyw wschodni w biografii i twórczości Słowackiego, zob. Hryhorij Czopok, *Etnopsychologiczne cechy Ukraińców w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997.

⁸ Zob. M. Kuziak, *Krytyka romantyczna wobec rozpadu „wspólnego świata”. Zarys problemu*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, red. M. Strzyżewski, Toruń 2005.

⁹ Zob. M. Kalinowska, *Romantyczny wojaż ironiczny: gra identyfikacji i obcości*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owczarż, J. Skuczyński, M. Wołek, Toruń 2006.

wieku Antonin Artaud – jako relacja z bezpośredniego, sensualnego doświadczenia żywiołu śmierci w przestrzeni ludzkiego istnienia. Nie tylko doznanego przez niego samego, ale także przez wszystkich dotkniętych śmiertelnymi stygmatami członków jego rodziny, co więcej, nawet przez świat ożywiony – ptaki (wróble) i zwierzęta (wielbłądy), a nadto odczytywanego ze znaków jej destrukcyjnej obecności w materii nieożywionej, na płótnie namiotu. Jedyne to obraz tego rodzaju w galerii sztuk wizualnych, „ready-made” godny Marcela Duchampa, czy „przedmiot biedny”, o jakim myślał Tadeusz Kantor, utkany przecież niewinnymi dłońmi dziewcząt, przez niedorośle córki, co się tragicznie okazało, nie-szczęśliwych rodziców, przybrał ostatecznie swój zaprzeczony kształt „płóciennej nory”. „Ojciec zadżumionych” jemu właśnie, niememu świadkowi i biernemu uczestnikowi śmiertelnej zarazy, chce wbrew rozumowi powierzyć dokończenie swej traumatycznej opowieści:

A może tobie posępnym szelestem
Te płótna więcej boleści powiedzą?
One widziały wszystko! wszystko wiedzą!
Czyż nie są teraz jak męki obrazy?
Patrz na nie, dotknij! nie bój się zarazy.¹⁰

W sytuacji komunikacyjnej tekstu rozwija się – ponad epicką narracją – dyskursywna relacja między bohaterem-opowiadaczem a słuchaczem/odbiorcą fabuły, któremu chce on przekazać swe nadludzkie doświadczenie śmierci i odkryć prawdziwy charakter istnienia, odsonić rzeczywiste wyglądy, istotę i działanie głównych fenomenów natury, i ukazać ich straszliwą dominację nad człowiekiem. Ciężko doświadczony patriarcha w ekspresywnej perswazji rozwiewa i niszczy powierzchowne iluzje o świecie i życiu, stereotypy poznawcze przybysza z Europy i jego wyobrażenia, co rozciąga się następnie na całą mentalność Europejczyków, bo pierwotny świadek i słuchacz historii arabskiej, Włoch, doktor Steble, przekazał ją dalej polskiemu wędrowcowi do Ziemi Świętej, ten zaś zawiózł ją dalej, w czasie i przestrzeni, do Europy, do Włoch, a poprzez język polski swej powtórzonej historii; z Zachodu na Wschód do jej słowiańskich kresów. Ta narracyjna dyfuzja, biegnąca jakby od podnóża Grobu Pańskiego do europejskiego centrum historii, nabiera poniekąd charakteru rewelatorskiej nowiny. Jeśli kryterium jej wartości miałyby być prawda, cała prawda, lub mówiąc inaczej, „naga prawda” o tragizmie i samotności człowieka w jego ziemskiej egzystencji, i zarazem o wartości jego człowieczeństwa jako jedynej szansy zbliżenia ludzkości oraz zapewnienia jej ciągłości i trwania, to prawda ta, wbrew jej traumatycznym pozorom, nie jest zła. Jest nawet oczyszczająca/katarktyczna, gdyż ocala wartości, wyrывa z otchłani zapomnienia heroizm doświadczonego przez śmierć człowieka, której przeciwstawił on swą miłość i wierność wobec rodziny, nie tracąc przy tym doszczętnie swej zachwianej w posadach wiary.

To właśnie – prawda o stygmatyzowaniu człowieka tragizmem egzystencji – czyni go prawdziwie ludzkim bratem dla odległych narodów i obcych kultur, to właśnie, ten grób ludzkich ciał, dla niego nigdy obcych, jest istotą wielopokoleniowej pamięci ludzkich istot. On, złamany bólem arabski patriarcha swej rodziny, jest symbolicznym znakiem tej więzi, a bez niej istnienie ludzkości nie miałyby nadziei wspólnoty. Scenariusz egzystencji ujęty w poemacie *Ojca zadżumionych* zasadniczo zmienia kulturowy nawyk odbioru i konwencje

¹⁰ J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych w El-Arish*, w: tenże, *Dziela*, t. 2: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1949, ww. 412-416, s. 290. Wszystkie następane cytaty tekstowe pochodzą z tego źródła.

literatury, zakłóca, rzecz można, „baśnie z tysiąca jednej nocy”, dając czytelnikom jedną opowieść, która tu koło El-Arish się rozsnuła, ale która trwała już z dawien dawna – Grób Pański dowodnie to podkreśla – i wędrować będzie przez wieki ludzkiego istnienia.

Jest to parabola, opowieść o kruchości człowieka i jego życia, o tym, że tylko miłość, pamięć o drugim człowieku, „Innym” może nadać tej znikomości i przemijaniu treść godną przekazu i wartość kontynuacji. Motywy tej aksjologicznej perswazji w narracji *Ojca zadżumionych*, tej opowieści w opowieści Araba, nakazują poszukiwanie jej sensu w przestrzeni martyrologii Pańskiej i historii Świętej Rodziny, a więc w tekście *Ewangelii*, przed teologicznym problemem około Hioba¹¹. W każdym razie warto rzecz rozważyć, jak się wydaje...

Tymczasem powróćmy do tej lekcji deziluzji, którą dla słuchacza/czytelnika wygłosił „ojciec zadżumionych”, poświadczając ją swym nadludzkim bólem. Po zgonie najstarszego syna, który „Powalił się tu jak palma złamana” (w. 50) – trudno o bardziej bolesny dla człowieka Orientu znak złamanej nadziei i miłości rodzicielskiej – nad arabską rodziną rozwarła się istna gardziel kaskady śmierci. Z gwałtowną zajadłością i bezdennym okrucieństwem, a przy tym jakby wbrew swej naturze, podstępem i bezgłośnie, wyrwała ona z nocnego spoczynku dwie córki imieniem Hafne i Amina. To wydarzenie zdało się wstrząsa całym sklepieniem niebieskim i głęboko doświadczyło ojca nieludzką wiedzą o śmiertelnej metamorfozie świata. Czarna iluminacja śmierci odsłoniła przed porażonym nieszczęściem człowiekiem ukryte dotąd oblicze nieba. Ten stan mogą tylko oddać słowa poezji Jana Kochanowskiego: „Zgwałciłaś, niepobożna Śmierci, oczy moje” (*Tren IV*). Udręczony nienaturalną śmiercią swych dzieci, ojciec chce przekazać słuchaczowi tę nieprzekazywalną i niezrozumiałą dla innych wiedzę o nieodzownym dla człowieka, codziennym widoku sklepienia niebieskiego świata. Warto uważnie go wysłuchać, zanim przeciwstawi się mu poetyckiego „człowieka Północy”:

Widzisz te słońce w niebie lazurowym?
Zawsze tam wschodzi za lasem palmowym,
Zawsze zachodzi za tą piasku górą,
Zawsze te niebo nie splamione chmurą;
A mnie się zdało wtenczas, nie wiem czemu,
Że słońce słońcu nie równe złotemu;
I już nie takie, jakie było wczora,
Ale podobne do słońca upiora.
A niebo, które patrzyło na zgubę
Mego rodzeństwa, moich trojga dzieci,
Tak mi się mgliste zdawało i grube
Ziemi wyziewem i słońca purpurą,
Że nie wiedziałem, czy pacierz doleci
Do Pana boga, co się zakrył chmurą.

(ww.73-86)

¹¹ O religijnych znaczeniach i antropologicznych kontekstach *Ojca zadżumionych* zob. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, „Biblioteka Romantyczna”, rozdz. 3: *Preliminaria romantycznego spirytualizmu*.

Ta zatrważająca denaturalizacja nieba, ta utrata błękitu, jego zwyczajnej przejrzystości i głębi, to ściemnienie i zgęstnienie jasności, ta nokturyzacja i desakralizacja słońca jest powtórzeniem nocnej metafizyki Malczewskiego i Goszczyńskiego, ich melancholii i wizji katastroficznego finalizmu ziemi i życia. Bez doświadczenia i głębokiego przeżycia estetyki „ukraińskiej szkoty” poezji Słowacki nie mógłby, jak się wydaje, podjąć dyskursu z teorią kulturową „Północy”. Symboliczna przestrzeń Ukrainy w *Marii* i *Zamku kaniowskim* w odniesieniu do słonecznego i klasycznego jej mitu z *Roksolanii* (Lwów 1584) Klonowicza, tak żywo przetłumaczonej na język polski przez Władysława Syrokomlę¹², oraz otwierającego panoramę Ukrainy w poemacie Trembeckiego „typograficznym sposobem napisanym”, jest tym samym dyskursem z antropologią poetycką bytu bez tragizmu, doświadczenia paradoksu i chaosu, także przemijania i śmierci, co, uobecniona w rzeczywistości przedstawionej *Ojca zadżumionych*, przestrzeń egzystencjalnego doświadczenia / stygmatyzowania człowieka Orientu, niosąca ciemną wizję kosmicznego nieba i ziemi, naprzeciw romantycznego wmówienia o nadwartości „człowieka Północy”, germańskich i nordyckich ludów.

Doświadczenie obcości nieba, głębokiego rozziwienia między jego fenomenami a człowiekiem, jego losem, staje się w tej epice śmierci *leitmotivem* opowiadacza i bohatera rodzinnej tragedii. „Ojciec zadżumionych” nie ustaje w sporze z niebem:

A tam nad palmy, z twarzą nielitośną,
Gdy konał mój syn, błądy miesiąc wschodził
I patrzył: – tego z pamięci nie zatrzeć!
I nie wiem, jak ten sam miesiąc mógł patrzeć?

(ww.113-116)

„Ten sam”, bo pamiętajmy, jaki był początek tej opowieści o – zdawało się zrazu krótkotrwałym i epizodycznym – pobycie w kwarantannie, tak licznej rodziny arabskiej, mierzonym cyklem księżycowym. Początek był jasny i dobry:

Trzy razy księżyc odmienił się złoty,
Jak na tym piasku rozbiłem namioty.

(ww. 1-2)

Nie trzeba długiego wywodu, by zauważyć, że jeden z głównych symboli uczuć człowieka, zwłaszcza wyrazisty w krainach Południa, gdzie nocne serenady współtworzyły kulturę pieśni, poezji, wzorów i obyczajów – księżyc – został w tym doznaniu śmierci znakiem zaprzeczonej nadziei, nieludzkim widmem i ohydą. A nie jest to tylko doznanie estetyczne. Pamiętać trzeba, że symbolika księżyca jest wręcz podstawowym znakiem etnicznym i kulturowym muzułmańskiego Orientu, że wyznacza kalendarz, podstawową miarę czasu w tej przestrzeni. Odwrócenie jego roli i znaczeń oznacza wręcz stan opuszczenia człowieka przez jego niebo. Jaka jest jego obecność w *Sonetach krymskich*? – Bajeczna! – „Srebrny król nocy dąży spocząć przy kochance”¹³. A noc wschodnia? Oto ona:

¹² Zob. *Ziemie Czerwonej Rusi (Roxolania)*, poemat Sebastiana Klonowicza, przekładał z łacińskiego Władysław Syrokomla, Wilno 1851.

¹³ Zob. A. Mickiewicz, *VII. Bąkczysaraj w nocy*, cyt. za: tenże, *Dzieła wszystkie*, t. 1, cz. 2: *Wiersze 1825–1829*, oprac. Cz. Zgorzelski, Wrocław 1972, s. 20. Następny cytat z tego źródła.

Nocy wschodnia! ty na kształt wschodniej odaliski,
 Pieszczotami usypiasz, a kiedyś snu bliski,
 Ty iskrą oka znowu budzisz do pieszczoty.

(XII. *Alusztą w nocy*)

Coż, jak monumentalnie i heroicznie rysował się pejzaż górski czy nadmorski człowieka Północy, jak ekstatyczne o tym jest świadectwo w *Pieśniach Osjana*, czyż monotonne piaski pustyni mogłyby wyrzeźbić tak wielkie duchy, jak bardów i rycerzy gór Szkocji, wybrzeży Irlandii? Wszak nawet Tasso nie dostrzegł w *Jerozolimie wyzwolonej* materii piasku, jego materialnej substancji i metafizycznej istoty, jako symbolicznej przestrzeni świata i bytu. Doświadczenie ziemi-piasku jest w *Ojcu zadżumionych* wielkim odkryciem poetyckim Słowackiego. Bez tego poemat o Arabie z wielbłędami byłby tylko straganową historią. Tragiczny bard pustynny woła, niewatpliwie do Europejczyka, z tej „krainy [bez] dostatków i kraszy”:

A ta pustynia – nie masz dzieci w grobie! –
 Ona inaczej wydaje się tobie,
 Może słocista, jasna i weselna?
 Lecz dla mnie jest to równina piekielna!
 Przez tę równinę, przez te piasku kupy
 Ciągnięto śniade moich dzieci trupy.
 A tam na wzgórzach, kędy morze bije:
 Dla ciebie szumi morze – dla mnie wyje;
 A kiedy z wichrem na brzegi nie skacze,
 Dla ciebie szemrze tylko – dla mnie płacze.

(ww. 225-234)

Zwieńczeniem tego doznania, tej lucyferskiej inicjacji śmierci, żałoby, brzydoty i zwątpienia jest znak symboliczny jedyne w swoim rodzaju. Mickiewicz w przypląwie wyśmienitego humoru wymyślił zabawę z diabłem w „bicz z piasku”. Słowacki zaglądając w otchłań egzystencji, ujrzał sytuację odwrotną, człowieka, który ironią losu buduje swe „zamki na piasku”, tu, w rzeczywistości fabularnej utworu, muezzin krzyczy modlitwę do „ojca zadżumionych”, a jakże! – „ze swego piaskowego stoga” (w. 239). Sceptycyzm czy krytycyzm, ot romantyczne niedowiarstwo, „ironia”, a może rozpacz bezsilnego człowieka nakazały autorowi dopisać isticie szyderczą frazę puentującą tę modlitwę dla ocalałych z pogromu zarazy, powtórzmy:

Krzycząc ze swego piaskowego stoga
 Nieszczęśliwemu ojcu – wielkość Boga.

Potwierdzeniem, niestety, tej kruchości bezradnego ojca i jego rodziny wobec dżumy była ta infernalna noc poprzedzająca śmierć ostatniego z dzieci, niemowlęcia. Tylko Słowacki mógł z taką sensualną prawdziwością odtworzyć stan oszalałej twórcy w tym unieruchomieniu, więzieniu kwarantanny z nieustannym, nieustępliwym zagrożeniem chorobą i śmiercią:

Po córce w pięć dni – o Boże mój! Boże!
 Z wieczora huczeć już zaczęło morze,

I słońca się krąg pochował ponury,
 I niebo czarne zaciągnęło chmury.
 Noc przyszła, dotąd w pamięci ohydna,
 Ciemna, od gromów czerwoności widna.
 Jeszcze dziś czuję, i widzę, i słyszę,
 Słyszę, jak namiot gęste sieką deszcze,
 Jak się rozciąga, jak głucho szeleszcze.
 Jak się nade mną w ciemności kołyszę
 I od piorunów się cały czerwieni,
 Podobny grobom szatańskim z płomieni.

(ww. 263-274)

W *Pieśni o spustoszeniu Podola* (P.V, *Księgi wtóre*) Jan Kochanowski uczynił z życia „pod kotarzami” koronny dowód na nie-ludzki byt koczowniczych Tatarów, co prawda w dyscyplinie politycznego pamfletu, ale jednak... Słowacki w tej samej polskojęzycznej poezji ukazał wielkość człowieka zmagającego się z losem, właśnie pod namiotem... Czy „człowiek Północy” jest większy w tym napiętnowaniu lękiem i śmiercią?

Poetyckie przywracanie prawdy o „człowieku Południa” w *Ojcu zadżumionych*, a tym samym podjęcie krytyki antropologii dzielącej aksjologicznie Europę według kryterium socjologiczno-geograficznego, a dosłownie według klimatu, tj. według rocznego rozłożenia temperatur na poszczególnych szerokościach geograficznych – co później jeszcze zabrzmi tak fascynująco w uniwersyteckich wykładach Hipolita Taine’a z filozofii sztuki („Panie!...”) ¹⁴ – było możliwe dzięki... dżumie! Ta zaraza, niczym biblijna plaga szarańczy, pokrywała z nagłą ogromne obszary świata, różne kontynenty i kraje w różnych czasach, i weszła przez to najgłębiej i najtrwalej do podświadomości ludów i treści ich kultur jako lęk pierwotny przed nieokiełznanymi siłami kosmicznej natury. Widziano w niej nawet „morowe powietrze”, śmiertelnie odmieniony żywioł, niezbędny przecież do oddychania wszystkiego, co żyje pod słońcem. Dżuma – odwrotność opatrności z wszelkich wyobrażeń religijnych – dowodziła, jak one właśnie, nierozłącznej jedności bytu człowieczego ponad wszelkie kryteria „rasy, środowiska, momentu”. Sprowadzała myśl o różnorodnym życiu ludzi do substancjalnych uwarunkowań. W przestrzeni dżumy, jak i w przestrzeni religii, człowiek jest nagim znakiem istnienia, na którego pewność, ciągłość i trwałość nie ma żadnego wpływu położenie człowieka w czasie i przestrzeni.

Dżuma zatem, jak tego po II wojnie światowej dowiódł Albert Camus, ujawnia uniwersalne prawa bytu. Świadomość ich działania winna integrować ludzkość we wspólnotę, pomimo „inności” bytów poszczególnych, indywidualnych i zbiorowych. To jedyny pomost porozumienia ludzkości w niestałym, niestabilnym świecie i niepewnym, nieprzewidywalnym losie człowieka. Prawa te Słowacki chciał uczynić drogą budzenia świadomości ludzi, ale bardziej jeszcze drogą poznania tajemnicy ludzkiego bycia w świecie, poznania możliwego dzięki odnawiającej się duchowo-aksjologicznej więzi ludzi, zdolnej nadać nie-spójnemu i rozproszonemu światu impuls/tchnienie ciągłości i rozwoju/doskonalenia się indywidualności ludzkich i globalnego życia narodów. Dlatego też *Ojciec zadżumionych* jest chyba pierwszym „romansem eksperymentalnym”, mimo odmiennych założeń od późniejszych kryteriów scjentystycznych Zoli. W każdym razie łączy fikcję fabularną utworu

¹⁴ Zob. H. Taine, *Filozofia sztuki*, przeł. i oprac. A. Sygietyński, wyd. S. Lewental, Warszawa 1896, wyd. najnowsze z przedm. Jadwigi Bodzyńskiej, Gdańsk 2010.

i kształtujące ją czynności procesu poezjotwórczego z autorskim doświadczeniem rzeczywistości w trakcie genezy i kształtowania dzieła – właśnie na Południu, we Włoszech. I tak oto w przestrzeni poematu Słowackiego jawi się zagadka jego wstępu.

Jak na początku poetyckiej narracji, tak i na początku prozaicznego wstępu, który ją poprzedza, pojawił się „piasek”. W ogóle wydaje się, że u podstawy całej lirycznej kompozycji *Ojca zadżumionych*, jego koncepcji filozoficznej, fabularnej i narracyjnej leży „piasek” fizyczny, materialny jako granica topograficzna, terenowa oraz jako umowna granica egzystencjalna w przestrzeni wydarzeń/życia i metafora przestrzenna, symbol pustyni opuszczenia, osamotnienia i śmierci człowieka na ziemi. Nie trzeba Alp, aby zobaczyć prawdziwe granice bytu i losu. Nie wymagają one nawet materialnej konkretności, mogą być wręcz niezuważalne i nieuchwytnie, właśnie jak piasek, ale zarazem niezbywalne i kategoryczne w swej sprawczej, deterministycznej mocy pochodzącej z metafizycznego źródła. Różnica kulturowa, podobnie jak różnica egzystencjalna – wszak obydwie stanowią uposażenie podmiotu ludzkiego – nie jest „zewnątrzna”, nie pochodzi całkiem z realnych, widomych przyczyn i źródeł, zdaje się perswadować żywioł dżumy Słowackiego. Dopiero wstrząs i nagła zmiana, katastrofa, destrukcja i śmierć odślaniają niewiadome wzory wartości, działań i dażeń, zarazem ograniczenia i warunkowość ich zaistnień.

Autor rozpoczyna dyskurs z czytelnikiem właśnie od tej niesprawozdawczej, nieepickiej umowności granicy na lotnym piasku, która, o paradoksie, rozstrzyga o finalnym ruchu nieodwracalnych wydarzeń, i która jest, niczym w egzystencjalnym dramacie Sartre’a, absurdalnym założeniem:

Wymysłem to jest dziwnym Mohameda Ali, że między dwoma swoimi państwami nazaczył myślą na błędnym piasku granicę i pod karą miecza zmusił wolne Beduiny rozbijać w tym miejscu namioty i żyć przez dni kilkanaście pod dozorem straży i doktora; inaczej zaś z Egiptu do Syrii dostać się nie mogą. [...] Zrazu pojąć nie mogłem, jak miejsce puste, bez żadnego domu, błędnym piaskiem zawiane, mogło prawu ludzkiemu podlegać; ale miecz Baszy zdawał się wisieć w błękitnym niebie nad głową moich przewodników Arabów [...] (s. 273).

Autor, co uznał za ważne, opisał we „wstępie” miejsce akcji *Ojca zadżumionych*, w tym, warto zauważyć, oddał całą „dziwność” położenia – na „smutnej dolinie piaszczystej”. Opis Słowackiego nie jest „typograficznym”, lecz znakowym, symbolicznym sposobem zawarty. W tym miejscu, jak nigdzie dotąd w takim stopniu, poeta uważnie wpatrywał się w ziemię, czytał ją niczym biblijną księgę, układał tekst jej znaczeń. Było to przecież miejsce nawiedzeń śmierci, wręcz jej oczekiwania i wypatrywania przez... zdrowych skądinąd ludzi. „Wszystkie te obrazy – nadmienił autor – czytelnik drugi raz odbite znajdzie w następującej powieści; a pokaza się mu we właściwym świetle, albowiem je zobaczy przez łyzy ludzkie” (s. 274). Ta „piaszczysta dolina” jest istną transformacją estetyczno-symbolistycznej i filozoficznej „ciemnej doliny” z transcendentalnej przestrzeni *Psalmu 23(22)* – wielkiej nadziei i obietnicy – gdzie Pan czuwa nad ostatecznym losem sprawiedliwego:

Pan jest moim pasterzem*, nie brak mi niczego.
Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach.
Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć:
orzeźwia moją duszę. [...]

Chociażbym chodził ciemną doliną,
zła się nie ulękne,
bo Ty jesteś ze mną.
Twój kij i Twoja laska*¹⁵

Polski wędrowiec nie musiał lękać się niczego na tej kwarantannie, wszak nie był to czas zagrożenia „morowym powietrzem”. Pobyt w kwarantannie ma jednak swoją dramaturgię – jest bowiem czasem próby, czasem oczekiwania na decydujące rozstrzygnięcie otwarcia lub zamknięcia drogi, nawet drogi życia. I rzeczywiście. Zdarzył się jednak niebezpieczny paradoks nocnej burzy i ... powodzi na piaskach pustyni, w tym skądinąd miłym miejscu z widokiem „szarej wstęgi palmowych lasów” i „błękitnej szarfy Morza Śródziemnego”. Paradoks, powtórzmy, powodzi wyschniętej niemal rzeczki i niebezpieczeństwa utopienia się... na piaszczystej pustyni. Słowacki skomentował to krótko; „Próżne tu byłyby opisy; albowiem wielkością biblijną nacechowana była ta burza w pustyni [...]” (s. 275).

Ojciec zadżumionych jest poematem tworzonym i postrzeganym przez autora jako zadanie poetyckie, to znaczy wynikającym z gry formalnej, skupiającym oddźwięki lirycznych form i konwencji, także konsytuacje obyczajowe tworzące literaturę. Dlatego właśnie jest on tak bardzo polimorficzny i polisemiotyczny, asocjacyjny i dyskursywny. Sfera fikcji kształtująca fabułę i akcję, tworząca świat przedstawiony, kreacje bohaterów i rozkładająca znaki i znaczenia porażającego ich tragizmu jest otwarta, nie mieści się całkowicie w „następnym poemacie” (po „wstępie”), co więcej nie trzyma się w zupełności swego czasu (wydarzeń fabularnych). Linearne następstwo chronologii i zdarzeń przedstawionych w sąsiadujących ze sobą częściach strukturalnych utworu – „wstępu” i poematu – traci swoją logiczną ścisłość i na prawach „powracającej fali”, mówiąc słowami Bolesława Prusa, zagarnia do przestrzeni fabuły czas i wydarzenia współczesne, które złożyły się na jej genezę, tak że autor stał się wręcz realnie współbohaterem swego dzieła i wszedł w alogiczną, niemożliwą w porządku racjonalnym relację osobową z „ojcem zadżumionych”, naturalną jednak wedle porządku estetyki lirycznej, kompetencji autorskich i możliwości procesu poezjotwórczego¹⁶.

Krótko mówiąc, wszystko jest tutaj literaturą, między faktami realnych wydarzeń, czynnościami wędrującego do Jerozolimy poety a tymi wyobrażeniowymi, które wy dobył on i ożywił z ustnej relacji doktora Steble nie ma dystansu i różnicy ontologicznej. Protokolarnie, jeśli można ująć to za pomocą języka dokumentarnego, wyjaśnia tę synkrezę refleksja odautorska zamykająca „wstęp”. W jej perspektywie całość poetyckiej konstrukcji – wstępu i poematu – jawi się jako próba bezpośredniego, niezapośredniczonego poznania losu arabskiej rodziny i jej stygmatyzowanego dżumą ojca, a jeszcze bardziej jako próba odczytania okoliczności i faktów śmierci jednostkowych wszystkich zadżumionych jako uniwersalnego prawa i więzi egzystencjalnej ludzi podległych tragizmowi bytu niezależnie od czasu, miejsca i siły jego przejawów. Z tego też względu owa całość konstrukcyjna charakteryzuje się swoistym ekspresjonizmem, „twardym montażem” bez cieniowania nastrojów i stopniowania zmian. Pastelowe i pogodne barwy i nastroje zestawione zostały z lękiem, grozą i śmiercią. Autor przeżywający „analogicznie” sytuację „ojca zadżumionych” został

¹⁵ *Psalm Dawidowy*, cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. 3 popr., Poznań – Warszawa 1980, s. 587.

¹⁶ Zob. bardzo trafny wykład o problematyce wstępu w *Ojcu zadżumionych*, w: M. Stanisławski, *Przedmowy romantyków. Kreacje autorskie, idee programowe, gry z czytelnikiem*, Kraków 2007.

niemał fizycznie przezeń pożegnany, a raczej upomniany czy ostrzeżony ciągle aktualnym fatalizmem niespodziewanej śmierci z całą jej siłą destrukcji, degradacji i grozy.

Po przeżytej przez poetę-wędrowca traumie nocnej burzy, a następnie groźniej powodzi, odmalowana została we „wstępie” scenka rodzajowa godna obrazków „fêtes galantes”, kiedy to w pogodny wieczór Soliman, tłumacz i przewodnik poety – „Arab z długą brodą” – śpiewał mu do snu „strofy z poematów arabskich” i wyczarował dlań heroicznym mężów, a nawet, jakby za przykładem Don Kichota, zamienił go w rycerza i przeniósł się ze swym panem jako giermek w czasy wypraw krzyżowych. Ale zaraz po tym, w dniu odjazdu, gdy autor dzieła odwrócił się, niczym żona Lota, doznał czarnej iluminacji, ujrzał jakby pożegnalny gest „ojca zadżumionych”, powiewające „czarne skrzydło” płótna opuszczonego namiotu, niczym triumfująca chorągiew śmierci. Czy ten obraz przedstawia tylko przedmiot materialny? Nie trzeba wątpić w jego symboliczne znaczenie. Ten pustynny namiot – schronienie i dom wędrowców po piaszczystym bezmiarze – czyż nie jest także artefaktem, znakiem najpierwszego domu – świątynnym namiotem?

Znaczeniowe refleksy domu – świątyni i grobu kładą się na twarzach, spojrzeniach i duszach wszystkich bohaterów, tych z opowieści doktora Steble, tych z epizodów kwarantanny poety w El-Arish, i wszystkich ich razem włącznie z samym autorem. Dlatego pewnie i na twarz poety-autora poematu padła ciemna plamka od bliskich „ojca zadżumionych”, i stał się przez to sam jak złamany patriarcha „ojcem zadżumionych”. Odkrył w sobie lęk, przekleństwo.

Dziś możemy określić to bliżej, Słowacki to pierwszy po Byronie „Poète maudit”... Ale ten motyw wiąże się z dyskursem, parabola *Ojca zadżumionych* rozciąga się także na relacje z symboliczną wędrówką „na dziady”. Inna, zupełnie inna była ta pielgrzymka Słowackiego na Wschód, inne ujrzał tam artefakty, aksjologiczne symbole „dziadów”...

Grzegorz Kowalski
(Białystok)

**„BEZ ŻADNYCH OMAMIEŃ”.
O WIZJI I DOŚWIADCZENIU ŚWIATA
W OJCU ZADŻUMIONYCH W EL-ARISH
JULIUSZA SŁOWACKIEGO**

Nie minę się zbyt z prawdą,
Jeśli powiem, że i Dobry Sternik
Płacze wspólnie z zastępami Aniołów
Nad tą arką mej istności dusznej,
Pochłoniętej przez odmet świata.

Grzegorz z Nareku¹

Podróż

Nie jest to żadną tajemnicą, że Juliusz Słowacki po odbyciu swojej podróży na Wschód zaczął inaczej patrzeć na świat. Wiadome jest również, że zmianie tej towarzyszyło silne przeżycie religijne, wręcz przełom duchowy². Można także powiedzieć z dużą dozą pewności, że przełom ten rozpoczął się nie w Ziemi Świętej, jak zwykle się niegdyś sądzić, ale w Egipcie³. Miał on zapewne swoje źródło – częściowo przynajmniej – w doświadczeniach bardzo negatywnych: marność wszelkich osiągnięć cywilizacji oraz kruchości, skończoności, ciała ludzkiego, jego chwiejnej konstytucji, w zetknięciu z czymś „Innym”. Wyłonił się w wyniku pełnego trwogi, numinotycznego wręcz doświadczenia takiej inności – inności Orientu, ale także przerażającej obcości śmierci, przemijania – które każe poszuki-

¹ Grzegorz z Nareku, *Księga śpiewów żalobliwych*, wybór i wstęp A. Mandalian, tłum. A. Mandalian, W. Dąbrowski, A. Kamieńska, T. Lechowska, M. Starowieyski, W. Woroszyński, Warszawa 1990, s. 170.

² Zob. publikacje: J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*. „Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle” – „Ojciec zadżumionych” – „W Szwajcarii” – „Wactaw”, Wrocław 1974; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982; J. Słowacki, *Album rysunkowe z podróży na Wschód*, oprac. E. Grzęda, Wrocław 2009.

³ Zob. w szczególności: J. Ławski, *Aleksandria – Nil – Nieskończoność. Egipt Juliusza Słowackiego*, w: *Geografia Słowackiego*, pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012; J. Ławski, *Hiob. Wojownik. O lirycznym arcydziele Juliusza Słowackiego „Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...”*, w: *Modernizm. Zapowiedzi – Kryształizacje – Kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, pod red. A. Grzelak, M. Kurkiewicz, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009; J. Ławski, „Od Assuan aż do Siout...”. *Egipskie notatki Juliusza Słowackiego*, w: *Album Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi na siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin i pięćdziesięciolecie pracy nauczycielskiej*, pod red. J. Daty i B. Oleksowicza, Gdańsk 2009.

wać sensu życia i upatrywać szansy na wieczne trwanie (czyli zwycięstwo nad śmiercią) nie na zewnątrz, w świecie – ale w sobie samym. Jak to ujmuje badacz, Egipt „okazał się rozstaniem ze złudą odpowiedzi, której Słowacki poszukiwał poza sobą (...)”⁴. Słowackiego rozczarowały, jak dowiadujemy się między innymi z jego listów poetyckich z Egiptu, nawet piramidy. Rozczarowały (jako pomniki wieczności) i przeraziły (jako puste ruiny). Nawiasem mówiąc, nie on jeden wyjechał z kraju faraonów w podobnym stanie ducha⁵.

Poemat *Ojciec zadżumionych w El-Arish*, napisany we Florencji prawdopodobnie latem 1838 roku (tak datę typuje Jarosław Maciejewski, ustalając także moment powstania przedmowy do poematu⁶ na przełom października i listopada 1838⁷), stanowi ważne ogniwo i świadectwo owej duchowej przemiany poety, która – co warto dodać – miała charakter metanoi, a zatem była naznaczona doznaniem *sacrum* oraz rzadko spotykaną u tego wielkiego egotyka pokorą. Tekst *Ojca zadżumionych* wart jest uwagi tym bardziej, że z tego fascynującego, najprawdopodobniej kluczowego okresu w życiu poety pozostało bardzo mało dzieł. Słowacki wiele wówczas przeżył – a napisał niewiele. Każdy z utworów powstałych w owym czasie lub bliskim jego sąsiedztwie, czy są to poematy, czy też czterowersowe urywki albo wręcz notatki⁸, wart jest zatem szczególnego namysłu.

W artykule chciałbym się skupić przede wszystkim na tym, co w *Ojcu zadżumionych* znamionuje zupełnie nową wizję świata, a nawet – jak sądzę – uczy tej nowej wizji, jest jej projekcją, jej narzędziem i nośnikiem, który pozwala spojrzeć na świat inaczej. Inaczej, to znaczy jako na teatr form, w którym wszelka stałość i harmonia okazują się być złudzeniem, omamieniem.

„Omamienie” – to ważne słowo w dziełach Słowackiego z tego okresu. Podobnie jak „światowość”. Można powiedzieć, że zapis tekstowy tej podróży jeszcze przed wyjazdem z Neapolu zaczyna się od omamienia tym, co światowe:

I zdjął mię wielki strach, gdy poznikali
Ci aniołowie fal – a ja zostałem
W pustyni sam – z Rzymem, co już się wali.
I nigdy w życiu takich łez nie lałem,
Jak wtenczas – gdy mię spytało w pustyni
Słońce, szydzący bóg – czy Rzym widziałem?⁹

⁴ J. Ławski, *Aleksandria – Nil – Nieskończoność...*, dz. cyt., s. 42.

⁵ Podobne wrażenia wywiózł z podróży do krajów Lewantu i Orientu opętany myślami o śmierci – jako takiej, ale też własnej śmierci – Gustave Flaubert: Egipt go znużył śmiertelnie, piramidy przynębiły. Dla Flauberta to także był przyczynek do przełomu w jego twórczości, początek wielkiego jej rozkwitu, zamknięcie epoki młodościowych poszukiwań. Zob. J. Parandowski, Przedmowa, w: G. Flaubert, *Pani Bovary*, tłum. A. Micińska, Warszawa 1983, s. 8-9.

⁶ Fragment ten nie posiada oddzielnego tytułu, nie jest nawet opatrzony słowem „Przedmowa”, używamy go więc tutaj nieco arbitralnie. Co ciekawe, adekwatnym terminem byłoby w tym przypadku również „Objaśnienie”, tak bowiem zaczyna Słowacki swoją opowieść: „Dla o b j a s n i e n i a następnego poematu, potrzeba mi nieodbić powiedzieć kilka słów o kwarantannie...” [podkr. moje – G. K.] – J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych w El-Arish*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. III, Wrocław 1952–1975 s. 131. W dalszej części tekstu będę oznaczał cytaty z *Ojca zadżumionych w El-Arish* oraz przedmowy do tego poematu za pomocą skrótów „OZ”, zaś po przecinku podawał będę numer strony z tego właśnie wydania.

⁷ J. Maciejewski, *Florencje poematy Słowackiego*, dz. cyt., s. 123.

⁸ Zob. J. Ławski, „*Od Assuan aż do Siout...*”. *Egiptskie notatki Juliusza Słowackiego*, dz. cyt.

⁹ *Wiersz Rzym*, w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 113-114. Redaktorzy wskazują na rok 1836 jako prawdopodobny termin powstania wiersza, zaznaczając jednak, że równie dobrze mógł on powstać podczas podróży na Wschód lub wręcz po jej zakończeniu – s. 114. Por. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy St.

Można powiedzieć także, że ostatecznym rozbratem Słowackiego z tym, co światowe, się ta podróż kończy, czego przykład stanowi urywek *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, napisany prawdopodobnie u kresu podróży, w bliskim sąsiedztwie nocy, spędzonej przy grobie Chrystusa i, oczywiście, pod wielkim wpływem tego przeżycia¹⁰:

I porzuciwszy drogę światowych omamień,
I wysłuchawszy serca – gdy rzekło: Jam czyste!
Tu rzuciłem się z wielką rozpaczą na kamień,
Pod którym trzy dni martwy leżałeś, o Chryste!¹¹

Czy „porzucenie drogi światowych omamień” może oznaczać rozstrzygnięcie problemu znikomości ludzkich dokonań, tak mocno i ironicznie zasygnalizowanego w wierszu *Rzym*, a także w twórczości „egipskiej”? Może nie tyle rozstrzygnięcie, ile – z pewnością – przewartościowanie. Czy omamieniem jest w rozumieniu Słowackiego wiara, że jakiegokolwiek miasto może mieć prawo do chełpliwego nazywania się „Wiecznym” oraz, że popadające powoli w ruinę puste, piaskowe bryły mogłyby rzeczywiście zatrzymać czas dla synów Boga Re? Znaczenie słowa „omamienie” ma zapewne w tej twórczości dużo większy zakres niż tylko wiara w doniosłość dokonań ludzkości: może dotyczyć na przykład sposobu percypowania świata przez człowieka nie doświadczonego jeszcze przez Boga. Bowiem „światowe” to z całą pewnością u Słowackiego coś przeciwnego do tego, co „wieczne”¹².

Myślę, że *Ojciec zadżumionych*, podobnie jak dwa przytoczone wiersze, stanowi rodzaj wariacji na ten sam temat – to świat bowiem, a także człowiek w swojej cielesności, zostają poddani w poemacie próbie okrutnej wyobraźni, z której nie wychodzą zwycięsko. A poeta?...

Omamienia

Sceneria, w której rozgrywa się dramat ojca zadżumionej rodziny, przypomina tę z wiersza *Rzym*:

Wszystko to dzisiaj tam – gdzie ta mogiła
Promienistemu słońcu się odśmiewa, (...)

[OZ, 135]

Jest tu pustynia, jest stroskany podróżnik i jest także słońce-szyderca.

Niebywałe, że opowiadający swą smutną historię Arab używa sformułowania „odśmiewa”. Jakby na jakimś sielankowym obrazku. Słowa te, w ustach człowieka, którego odumarło ośmioro członków rodziny mogą być oczywiście uzasadnione: szaleństwem, choć reszta jego wypowiedzi na to nie wskazuje, goryczą po stracie – i na wiele innych

Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 248 (autorzy *Kalendarza* wskazują bardziej zdecydowanie na pierwszą połowę 1836 roku).

¹⁰ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, dz. cyt., s. 83.

¹¹ *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, w: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, dz. cyt., s. 186.

¹² J. Ławski, *Aleksandria – Nil – Nieskończoność...*, dz. cyt., s. 38.

sposobów. Niemniej jednak kontekst wiersza *Rzym*, sugeruje, że na tragedię ojca zadżumionych patrzy i szydzi z niego to samo słońce, które wykpiło podróżnika-Słowackiego. Słońce „odsміecha się” ironicznie – ironiczna bowiem wydaje się być w swym wydzwięku konfrontacja perspektyw ludzkiej i boskiej. Ostatecznie człowiek umiejscowiony wraz ze swoimi cierpieniami, piramidami, roszczeniami w tej wielkiej przestrzeni między bezkresną pustynią a słońcem faktycznie może się wydawać śmieszny, nawet samemu sobie, jeśli potrafi tak na siebie spojrzeć.

Podróżnik-Słowacki pojawia się w *Ojcu zadżumionych* również osobiście, w przedmowie do poematu, stanowiącej niewątpliwie ważne ogniwo interpretacji całego utworu. Autor, przywołując swoje wspomnienia z kwarantanny w El-Arish, wskazuje wyraźnie, że jego wędrowka zmierza już do etapu, z którego pochodzi wiersz *I porzuciwszy drogę światowych omamień*: „Wielbłądy moje znów ukłękły przede mną i podniosły się z pielgrzymem zadumanym, wyciągając długie węzom podobne szyje ku grobowcowi Chrystusowemu” [OZ, 133].

Słowacki stał się już więc pielgrzymem, a nawet krzyżowcem (tak się kreuje z kolei w innym miejscu przedmowy [OZ, 133], także w liście do matki (17 lutego 1837 r., Beirut¹³) – jego podróż przybrała wyraźny, ściśle określony cel: Ziemię Świętą. Pisząc przedmowę we Florencji, w roku 1838, ponad rok po kwarantannie w El-Arish, gdzie od doktora Steble, lekarza kwarantanny, usłyszał historię ojca zadżumionych¹⁴, poeta ma już większą świadomość tego, na jakim etapie swoich duchowych peregrynacji się wówczas znajdował. I znaczące, że dominującą w poemacie tematykę Boga-okrutnika oraz symboliczną dłań pustynną, smutną, złowrogą scenerię, łączy za pomocą przedmowy z przygotowaniem na przyjęcie Boga-człowieka. Dzieje się to także w sferze krajobrazu: pomiędzy piaskami pustyni zaczynają się pojawiać lilie. Fragment ten ma niebagatelne znaczenie dla całej interpretacji, warto go więc przytoczyć: „A wkrótce zaczęły się pokazywać na piasku lilie białe, zwiastujące, że się zbliżam do żyźniejszej krainy: i pomyślałem, że na te same kwiaty obróciwszy oczy mówił Chrystus do uczniów swoich, aby się nie troszczyli o jutro i o rzeczy z tego świata” [OZ, 133; podkr. moje – G. K.].

Czy wolno dopisać: aby porzucili drogę światowych omamień?

O związku między wierszem *I porzuciwszy drogę światowych omamień...* a *Ojcem zadżumionych* w *El-Arish* pisał już Ryszard Przybylski, zwracając uwagę, że mamy tu do czynienia ze śladami wyraźnej ewolucji duchowej poety: El-Arish staje się miejscem granicznym, w płaszczyźnie geograficznej leżącym między Egiptem a Ziemią Świętą, w symbolicznej zaś między Bogiem-despotą a Chrystusem. Poemat stanowi w ujęciu badacza znak porzucenia „kultu trupa” i obnażenie okrutnej natury „Boga przedchrześcijańskich kultur tego rejonu świata”¹⁵, a także świadectwem odrzucenia przez poetę wizji Boga-despoty i braku przekonania o wartości jakiegokolwiek z nim rozmowy¹⁶. Konstatacja ta oznaczałaby, że poemat jest – nie tylko, ale przede wszystkim – wyrazem negacji. Osobiście widziałbym w nim raczej tekst, obnażający „matematykę świata”, jaki widać, nie zaś

¹³ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VI: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 247.

¹⁴ Według samego Słowackiego, opowieść doktora Steble, czyli „scena Danta”, jak ją określił w notatkach, to źródło, natchnienie tego utworu: OZ, 134.

¹⁵ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, dz. cyt., s. 73-74.

¹⁶ Tamże, s. 80-87.

wartościowanie go w ten, czy inny sposób¹⁷. Słowacki był – wydaje mi się – bardziej zainteresowany tym, by odpowiedzieć na pytania: jaki świat jest, jaki Bóg jest, niż: jakiego Boga on woli.

Pytania te prowadzą do kolejnego, kluczowego: jaką postawę wobec Boga i świata przyjąć? Przecież musi to być w jakimś sensie także poemat o porzuceniu „troski o jutro i rzeczy tego świata”, o porzuceniu „światowych omamień”. Wskazuje na to przedmowa oraz utwory poety, pochodzące z następnych po El-Arish etapów podróży. Bardzo zatem prawdopodobne, że doświadczenie Boga-despoty, Boga-szydery miało na wybór tej nowej drogi duchowej Słowackiego decydujący wpływ. Krótko mówiąc: ten straszny, przedwieczny tyran, funkcjonuje nie tyle jako gorsza alternatywa, ale raczej jako fundament nowej wiary, ważny etap przemiany, niezbędny jej składnik – włączony później zresztą do systemu genezyjskiego. Cóż mogłoby pokazać, czym są „omamienia”, uludy tego świata, lepiej, niż spektakularne objawienie boskiej mocy, która w okamgnieniu potrafi obrócić w ruinę całe miasto, całe cywilizacje ściera z powierzchni ziemi a szczęśliwego Libańczyka, ojca siedmiorga dzieci, czyni samotnym starcem? Mówię tu oczywiście o treści *Ojca zadżumionych* oraz o zdarzeniach pozostających w bliskim sąsiedztwie kwarantanny Słowackiego: syryjskim trzęsieniu ziemi, zniszczeniu Tyberiady – także świeżym wciąż doświadczeniu Egiptu¹⁸.

Można postawić tezę, że przypadający na kwarantannę okres wędrówki Słowackiego jawi się w jego twórczości jako etap niezbędny w przygotowaniach do duchowej przemiany. Poezie przydarzyło się wówczas coś ważnego, co, najwyraźniej dopiero po pewnym czasie, nasunęło mu skojarzenie z usłyszaną na miejscu historią nieszczęśliwego Araba (najpierw ją bowiem zmarginalizował¹⁹). Być może coś odkrył, coś zrozumiał – być może zaczął po raz pierwszy od wyjścia z Egiptu panować nad chaosem doznań i pragnie nam pokazać świat takim, jaki mu się wówczas objawił (sugeruje taką możliwość Jarosław Ławski, umieszczając *Ojca zadżumionych* w szeregu dzieł, stanowiących zapis egipskich doświadczeń²⁰).

Słowacki sugeruje tajemniczy związek między przeżyciami nieszczęśliwego Libańczyka a swoimi, pokazuje podobieństwo scenerii, podobne, numinotyczne wręcz doświadczenie burzy – zaprasza, by spojrzeć na ten konkretny etap jego wojażu przez pryzmat zdarzeń, które stały się udziałem ojca zadżumionych.

¹⁷ Zob. L. Kołakowski, *Matematyk i mistyk*, w: *Mini-wykłady o maxi-sprawach*, Kraków 2008, s. 102-109. Niedaleko, wbrew pozorom, od matematyki do mistyki. Matematyka w niektórych ujęciach filozoficznych stanowi praprasadę świata, a wręcz jest rodzajem rzeczywistości pierwotnej wobec zjawisk fizycznych. Zarówno w matematyce, jak i w mistyce celem biegnącej myśli jest odnalezienie „rzeczywistości ostatniej”, czegoś ostatecznego, stanowiącego podstawę wszystkiego, co istnieje lub może potencjalnie istnieć. I, jak pisze filozof, świat „inteligencji matematycznej z jednej strony oraz mistycznego *elan* z drugiej (...) to świat, w którym odróżnienie dobra i zła mogłoby zaniknąć” – s. 108. Matematyk-mystyk widzi świat takim, jaki jest, nie wartościuje go, w pewnym sensie: porzuca swoje człowieczeństwo.

¹⁸ Zob. J. Słowacki, *Dziennik podróży na Wschód*, w: tegoż, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI: *Pisma prozą*. Cz. I, oprac. Wł. Floryan, Wrocław 1952, s. 186 – zapiski z 22 grudnia 1836 roku oraz s. 189 – zapiski z 26 stycznia 1837 roku.

¹⁹ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, dz. cyt., s. 81.

²⁰ J. Ławski, *Aleksandria – Nil – Nieskończoność*, dz. cyt., s. 44.

Przedmowa

Słowacki sam wskazał, co w *Ojcu zadżumionych w El-Arish* jest szczególnie istotne: są to obrazy z podróży autora, ale odmalowane „we właściwszym świetle”. Poeta opisuje w przedmowie krajobraz okolic pustynnej osady między Egiptem a Palestyną i wzbogaca go o kilka ważnych szczegółów, których brakło w rzeczywistym El-Arish: grobowiec Szecha, mijany przez Słowackiego tydzień wcześniej, oraz muezina, „obwojującego wielkość Boga” – jakby autor kumulował w jednym miejscu wrażenia, doświadczenia rozproszone po różnych etapach peregrynacji.

Widzimy zatem skrawek ziemi, gdzie nawet wolni Beduini pozbawiani są na czas kwarantanny swoich praw, wyschniętą niemal całkowicie, wątlą rzeczułkę, wstęgę lasów, szarfę Morza Śródziemnego, grobowiec zadżumionych oraz stożek piaskowy, skąd słyhać *adhan* – wezwanie muezina. Słowacki pisze dalej, że „wszystkie te obrazy czytelnik drugi raz odbite znajdzie w następującej powieści; a pokażą mu się we właściwszym świetle, albowiem je zobaczy przez łyzy ludzkie” [OZ, 132].

Pytanie zadane najpierw winno chyba brzmieć następująco: dlaczego łyzy ludzkie są odpowiednim światłem do oglądania tych i tak smutnych krajobrazów? Nim jednak na nie odpowiemy, uwzględnić trzeba, że przedmowa jako klucz do objaśniania poematu może być tyleż pomocna, co – zwłaszcza w przypadku Słowackiego – zwodnicza. Tyczy się to wszystkich struktur podmiotowych w jego utworach, czyli tych obszarów tekstu, „gdzie *ja* poety mówi jawnie lub półjawnie, gdzie odsłania on swój program, ale najczęściej (...) manifestuje swe panowanie, estetyczną regencję, władzę nad wykreowanym kosmosem”²¹. Słowacki bardzo często, szczególnie w okresie między powstaniem *Kordiana* (wyd. 1834) i *Mazepy* (wyd. 1840), manifestuje za pomocą struktur podmiotowych, że jest twórcą i władcą napisanego dzieła, podsuwa ścieżki interpretacyjne – ale także celowo wprowadza czytelnika w błąd²². Epilog, prolog, przedmowa funkcjonują więc u Słowackiego jako dzieło w dziele, osobny utwór, który także wymaga interpretacji. Tak jest również w przypadku *Ojca zadżumionych w El-Arish*, gdzie wstęp poety stanowi samodzielny, świetny fragment lirycznej prozy, opowiadający nie o historii, przekazanej przez doktora Steble, czyli surowcu poetyckim tego utworu, ani też o procesie twórczym, ale o Słowackim wyłącznie. Dokładniej rzecz ujmując: o przeżyciach Słowackiego w podobnej scenerii. Skoro mamy spojrzeć na nią „poprzez łyzy ludzkie”, nasuwa się przypuszczenie, że poemat ten jest, mówiąc metaforycznie, rodzajem instrumentu optycznego – przeciwieństwem tak zwanych „różowych okularów” ze znanego powiedzenia²³: pryzmatem, przez który winniśmy oglądać realny, odbity przez poetę świat Wschodu w określony sposób. Czytając przedmowę można odnieść wrażenie, że to poemat został napisany do niej, a nie odwrotnie – jakkolwiek przeczy temu wszelka chronologia²⁴.

Przedmowie oczywiście nie należy wierzyć w tak dużym stopniu. *Ojciec zadżumionych w El-Arish* może funkcjonować jako tekst o cierpieniu rodzica po stracie dzieci, bardzo uniwersalna i głęboka psychologicznie opowieść o niezasażonej karze, o nierównych zmaganiach człowieka z Bogiem. Oprócz Juliusza Kleinera zwracał na to uwagę między

²¹ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 27.

²² Tamże, s. 22.

²³ „Patrzeć na świat przez różowe okulary” – widzieć wszystko bardzo optymistycznie, dostrzegać same pozytywne aspekty.

²⁴ Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, dz. cyt., s. 123-124.

innymi Jarosław Maciejewski, dowodząc, że w poemacie wyraźnie widoczne są inspiracje podobnymi literackimi oraz artystycznymi reprezentacjami tych tematów egzystencji: biblijną Księgą Hioba, *Więźniem Czylonu*, obecnymi we Florencji rzeźbami Niobe i jej dzieci, a także ukochanym przez Słowackiego Dantem²⁵.

Niemniej jednak tytułowy bohater *Ojca zadżumionych* realizuje ujawniony w przedmowie zamysł twórczy: sprawia, że jego widzenie świata staje się naszym widzeniem. Nie prosi o współczucie, nie wzywa pomocy, mówi jakby tylko: spójrz moimi oczami na to wszystko.

Rozpad świata

Przykładów tej perceptorskiej nieco postawy znajdziemy w tekście niemało. Przede wszystkim istotną rolę należy przydać faktowi, iż narrator – podobnie jak w innych utworach ze zbioru *Trzy poemata* – zwraca się cały czas do stojącego tuż obok słuchacza i nieustannie coś mu pokazuje. Najczęściej jest to jakiś szczegół krajobrazu, który wrył się w pamięć nieszczęsnego ojca podczas kolejnych zgonów jego dzieci: „A wieczór – wszystkie tu się kładły wiankiem, / Tu, gdzie się ogień już dawno nie pali” [OZ, 135]; „Wszystko to dzisiaj tam – gdzie ta mogiła” [OZ, 135]; „Widzisz tę małą rzeczułkę w dolinie? / Od niej wracała najmłodsza dziewczyna / Z dzbankiem na głowie (...)” [OZ, 136]; „Widzisz te słońce w niebie lazurowym?” [OZ, 137].

Arab jest przekonany, skądinąd słusznie, że pomimo jego starań i życzeń przygodny słuchacz nie będzie w stanie rozpoznać śladów nieszczęścia, o którym tyle słyszy. Nie dostrzeże też w świecie tego, co doświadczony straszliwym nieszczęściem ojciec zaczął dostrzegać: jego drugiej, obcej i strasznej strony. Przytoczmy cztery przykłady „innego” rozpoznania świata, cztery próby wtajemniczenia słuchacza w punkt widzenia ojca zadżumionych. Każdy z nich wymagał będzie osobnego omówienia:

I.²⁶

Widzisz te słońce w niebie lazurowym?
Zawsze tam wschodzi za lasem palmowym,
Zawsze zachodzi za tą piasku górą;
Zawsze te niebo nie splamione chmurą;
A mnie się wtenczas zdało, nie wiem czemu,
Że słońce, słońcu nie równe złotemu;
I już nie takie, jakie było wczora,
Ale podobne do słońca upiora.
A niebo, które patrzyło na zgubę
Mego rodzeństwa, moich trojga dzieci:
Tak mi się mgliste zdawało i grube
Ziemi wyziewem i słońca purpurą;
Że nie wiedziałem, czy pacierz doleci
Do Pana Boga, co się zakrył chmurą.

[OZ, 137]

²⁵ Tamże, s. 75-78.

²⁶ Numeracja strof *Ojca zadżumionych* za pomocą cyfr rzymskich I-IV ma charakter porządkowy i pochodzi ode mnie – G. K.

II.

A tam nad palmy, z twarzą Nielitośną,
Gdy konał mój syn, błądy miesiąc wschodził:
I patrzył: – tego z pamięci nie zatrzeć!
I nie wiem, jak ten sam miesiąc mógł patrzeć?

[OZ, 138]

III.

A ta pustynia – nie masz dzieci w grobie! –
Ona inaczej wydaje się tobie,
Może złocista, jasna i weselna?
Lecz dla mnie jest to równina piekielna!

[OZ, 140]

IV.

Ach, pomóż ty mi je zerwać – sam jestem!²⁷
A może tobie posępnym szelestem
Te płótna więcej boleści powiedzą?
One widziały wszystko! wszystko wiedzą!
Czyż nie są teraz jak męki obrazy?
Patrz na nie, dotknij! nie bój się zarazy,
Nie bój się śmierci, co dotknięciem sinem...
Wszak ty nie jesteś synu moim synem.

[OZ, 144–145]

Ad. I

Narrator za pomocą anaforycznego „zawsze” podkreśla wrażenie niezmienności kosmogonicznego porządku, harmonii i ładu, płynące z obserwacji świata. Lecz chwilę później demaskuje to wszystko jako pozór: „słońce słońcu nie równe”. Wystarczy tak nieznaczna w skali kosmicznej zmiana jak śmierć trojga dzieci, by nagle cały ład gdzieś zniknął, by świat objawił się jako irracjonalny chaos, przestrzeń śmierci. Czy to jednak świat zaczyna być rzeczywiście zły, okrutny, czy może staje się taki jedynie w podmiotowym odbiorze nieszczęśliwego ojca? A może jest po prostu ambiwalentny, jak sam Bóg. W jednej chwili objawia swoje piękno, w drugiej – grozę. Jest także nieludzki, bo w swoich ruchach, cyklach, w następowaniu po sobie zmian i wypadków, często bardzo gwałtownych, nie uwzględnia zupełnie ludzkiej ułomności, przywiązania do życia, do kruchego ciała... *Natura devorans, natura devorata*. Myśleć inaczej – to ulegać omamieniu.

Zaznacza się w tym fragmencie również ogromny dystans między jednym, odosobnionym głosem człowieczym a wielkim Stwórcą na wysokościach. Ten Bóg, do którego pacierz może i nawet nie doleci jest Bogiem Wschodu: bezwzględny władca, tyranem, przed którym człowiek jest zawsze winny i nie ma żadnych praw²⁸. Ten Bóg wspólny jest zarówno tradycji żydowskiej (dość wspomnieć Księgę Hioba), jak i arabskiej, o czym

²⁷ Chodzi o kołki od namiotu – G. K.

²⁸ O takim rozumieniu relacji między Bogiem a światem oraz człowiekiem, w kontekście duchowości wschodniej, zob. E. Lewandowski, *Charakter narodowy Polaków i innych*, Warszawa 2008, s. 254.

świadczy nawet etymologia słów „islam” (upokorzenie, poddanie woli Boga²⁹) albo „muzułmanin” – „muslim” (ten, który jest posłuszny Bogu³⁰).

Taką właśnie wizją świata próbuje się podzielić Libańczyk ze swoim słuchaczem.

Ad. II oraz ad. III

Drugi i trzeci fragment dotyczą tej samej problematyki. Cierpienie Araba zostaje wyeksponowane na tle kosmicznej nieczułości i nieskończoności. Księżyc, bliższy wszakże wyznawcom Islamu niż słońce, zamienia się w kolejny znak ontycznego pęknięcia między człowiekiem a światem. Pytanie ojca zadżumionych: „Jak ten sam miesiąc mógł patrzeć?” – jest tragicznym wyrazem ludzkiej naiwności wobec mechanizmów, jakimi rządzi się świat. Próba ich zrozumienia poprzez zastosowanie ludzkiej miary jest z góry skazana na porażkę. Narrator już doświadczył tego bolesnego dysonansu, słuchacz natomiast – być może jeszcze nie, to zależy między innymi od tego, ile wycierpiał.

Ryszard Przybylski podkreśla, że nieszczęsny ojciec nie ośmiela się na zestawienie Boga z człowiekiem, to znaczy nie próbuje go pojąć według ludzkich kryteriów, a przede wszystkim norm etycznych³¹. Z tego względu w poemacie nie zostaje zawiązana rozmowa między Bogiem a muzułmańskim Hiobem: wszystko jest jasne, nie ma o co pytać. Zauważmy jednak, że pytania pojawiają się: skierowane może nie do Boga, ale w każdym razie w kierunku świata przezeń stworzonego. Wobec Stwórcy, jako transcendentnego, duchowego Absolutu, bohater poematu nie ma żadnych wątpliwości, ale wobec jego dzieł, jako namacalnych przejawów działalności ducha – zgłasza co najmniej klika. Da się z nich odczytać poważny zarzut. Najwyraźniej Stwórcy, obmyślając swoje dzieło nie pragnął kształtować go w oparciu o przasadę spokoju, harmonii, racjonalności: ale wręcz odwrotnie. Rozumem tego pojąć niepodobna, trzeba to – zobaczyć.

We fragmencie trzecim narrator podkreśla, że jego towarzysz i słuchacz nie zaznał podobnych nieszczęść. Nie patrzy na świat „przez łyżę”. W związku z tym może stać w środku piekła, jakim jest rozżarzona, skrywająca gdzieś między piaskami ziarna zarazy pustyniai uśmiechać się do dzieł bożych, do świata. Tak czyniłby może św. Franciszek z Asyżu, którego wspomina Mickiewicz w IV kursie *Literatury słowiańskiej*:

Taż sama siła, co otwiera nasze uszy i nasze dusze na dźwięki natchnionego głosu, ten promień niewiadomy, co przechodzi przez słowo dotykalne, daje się odczuć nawet duchowi niższemu. Święty Franciszek z Asyżu, wielki cudotwórca, z jakąż miłością mówił o ptakach i zwierzętach; nazywał je zawsze swymi braciszkami, siostrzyczkami! A wy się gorszycie, że wspomniano o duchu zwierząt!³²

Słowacki, jako przyszyły twórca filozofii genezyjskiej, ale także jako autor *Lilli Wenedy*, *Balladyny*, z pewnością nie zgorszyłby się, słysząc o duchu zwierząt. Przyznałby też może, że świat przyrody, człowieka i wszechświat w ogóle przenika „Taż sama siła”. Ale inaczej już widział jej synergię ze światem materii niż Mickiewicz. Nie przez pryzmat chrześcijańskiej moralności oraz „głębokiego współodczuwania”³³ – narzędziami tej „siły”

²⁹ M. Eliade, I. P. Couliano, *Słownik religii*, tłum. A. Kuryś, Warszawa 1994, s. 141.

³⁰ Tamże.

³¹ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, dz. cyt., s. 79-80.

³² A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie rocznicowe 1798–1998, red. Z. J. Nowak, M. Prussak, Z. Stefanowska, Cz. Zgorzelski, t. XI: *Literatura słowiańska. Kurs czwarty*, oprac. tomu J. Maślanka, Warszawa 1998, s. 125.

³³ Tamże, s. 124.

są u Słowackiego powodzie, trzęsienia ziemi, epidemie, jej głównym wyrazem – gwałtowny ruch form. Siła ta nie ma u Słowackiego ludzkiej twarzy.

Ojciec zadżumionych takim właśnie świat zobaczył i rozpoznał.

Ad. IV

Wyrazem potrzeby podzielenia się swoim punktem widzenia z słuchaczem jest w całości fragment czwarty, należący już do zakończenia poematu.

Libańczyk po raz kolejny desperacko próbuje nałożyć na spojrzenie towarzysza pryzmat nieszczęścia, zamętu i śmierci. Tym razem, trzeba przyznać, czyni to w sposób szczególnie, nieco przerażający. Pryzmatem-obrazem ma być tutaj namiot zadżumionych. Starzec każe nań patrzeć, dotykać, powstrzymać strach przed zarazą, przed śmiercią nawet! Dopiero, gdy skonstatuje, że ma do czynienia z obcym właściwie człowiekiem, bohater poematu zaczyna się mitygować. Płótno namiotu występuje w tym fragmencie w dziwnej funkcji: jako przypadkowo uchwycony obraz śmierci samej, „nie ręką ludzką malowany”; *acheiropoietos*, nie błogosławiony – ale przeklęty.

Dehumanizacja

To jednak nie poszczególne wyobrazeniowe metamorfozy świata, ale seria kolejnych dziecięcych zgonów i sposób, w jaki one przebiegają, stanowi o wydźwięku poematu: zupełnie wytrąca z kolein racjonalnego, rutynowego przetwarzania rzeczywistości, całkowicie rozstraja zmysły. Słowacki pokazuje bowiem „inną” stronę człowieka – tak jak to zrobił ze światem widzialnym. Przewrotne, ironiczne w sposób właściwy Słowackiemu, że „innym” staje się w poemacie właśnie najbardziej „swoj”, czyli członek rodziny, własne dziecko.

Najpierw umiera najstarszy syn. W jego śmierci ujawnia się już wielkie oszustwo zmysłów i materii, oszustwo ciała:

Najstarszy – z ogniem zapalonym w oku
Wstał, dzbanek wody chwycił w drżące dłonie;
I rzekł: Sam Bóg ci za wodę zapłaci,
Bo chcę pić, jak pies, bo ogień mam w łonie.
To mówiąc wodę wypiłszy ze dzbana
Powalił się tu jak palma złamana.

[OZ, 136]

Śmierć chłopca następuje tak szybko i gwałtownie, jakby była właśnie skutkiem ugaszenia płomieni, które go trawią od środka. Ten zdumiewający efekt ukazuje w całej pełni bezsilność człowieka w starciu z zarazą, śmieszność wszystkich metod zapobiegania jej. Ukazuje także jak ledwie zauważalnym płomykiem tli się ludzkie życie. Z nieco podobną sytuacją mamy do czynienia w końcowej części poematu, gdy lekarze każą osamotnionym rodzicom uderzyć się w pierś. Czyniono tak faktycznie na kwarantannach i, gdy padło na chorego, z płuc dobywał się w takiej sytuacji kaszel. Żona Libańczyka pada jednak trupem na miejscu! Tak jakby jednym uderzeniem wyrzuciła z siebie duszę na zewnątrz: jakby jeden ruch mógł uwolnić śmierć, zamkniętą gdzieś w człowieku, w jakiejś bardzo kruchej skorupce.

Równie niespodziewanie umierają następne dzieci, siostry Hafne i Amina. Zupełnie bezgłośnie, tuż pod okiem czuwającego ojca. Narrator pozwala sobie w tym fragmencie na gorzki komentarz: „A jak dorosłym przystoi dziewicom, / Włosami ziemię zamiotły rodzicom” [OZ, 137]. Ojciec przedstawia córki, jakby były żywe: nie jest w stanie mówić o nich jako o trupach, wciąż pozostają dla niego jego dziećmi. Ta sytuacja również ulega powtórzeniu: po śmierci niemowlęcia arabski Hiob snuje wizję pozostawienia go przy sobie, gdyby tylko jego ciało nie ulegało zepsuciu. Makabra osiąga tutaj nieomal apogeum, a jednak jesteśmy w stanie pojąć rojenia nieszczęśliwego rodzica: niemowlę, czyli nie-mowa, ma jako takie lepsze predyspozycje, by po śmierci udawać, że żyje. Różnica, choć to okropna konstatacja, byłaby mniejsza, niż w przypadku starszego rodzeństwa. Dziecko mogłoby być dalej stale obecne przy rodzicach, wiecznie młode, na zawsze niemowlęce – mimo że „nieruchomością śmierci przerażliwe”... Być może podobne złudzenia każą matce odkopać niemowlę i złożyć na jego ustach ostatni pocałunek. Oto kolejne omamienie, tragiczne omamienie, przywiązanie do obcej już materii: żona Araba myśli, że całuje niemowlę, człowieka – a przecież, jak dowiadujemy się chwilę potem, całuje obce już, zatrute ciało i jest to pocałunek śmierci.

Z sytuacją bardziej jeszcze dramatyczną i dezorientującą mamy do czynienia w przypadku syna najmłodszego. Tym razem zadżumione dziecko na oczach własnego ojca staje się „obcym” jeszcze za życia:

Pierwszy na twarzy znak wystąpił drobny;
Nikt by nie dostrzegł – ja ojciec spostrzegłem.
On do tamtego stawał się podobny; (...)

[OZ, 137]

Pozornie jest to wciąż ten sam chłopiec, tak niewiele zdradza, że dzieje się z nim coś złego. Ale już ta ledwie dostrzegalna plamka na jego ciele zmienia go na naszych oczach w postańca śmierci. Ojciec woła: „Śmierć w namiocie!” – i wyrzuca syna na pustynię, by skonał. Ma to oczywiście swoje uzasadnienie, chory musi być odizolowany od zdrowych. Zaskakujące jest jednak jak szybko i łatwo można, nie ze swojej winy, stać się dla najbliższych osób zagrożeniem, śmiertelnym wrogiem, pozbawionym wszelkich praw, całkowicie osamotnionym „obcym”. W obliczu czegoś tak biologicznego, fizjologicznego, jak choroba, okazuje się, że nic nie jest dane człowiekowi „na stałe”, nic nie jest niezależne od zmiennych wypadków losu. Tę wielką niestabilność ludzkiej kondycji Słowacki mistrzowsko oddaje za pomocą oszczędnej estetyki: wystarczy drobny znak, plamka...

Ukochana córka, Hatfe, w chwili śmierci przypomina ojcu różę w rozkwicie, co, zważywszy, że jej ciało jest zarzewiem dżumy, stanowi oczywiście złudzenie: piękna, życia, trwania. Złudzeniu temu nie poddają się strażnicy, dla których ciało Hatfe jest właśnie niebezpiecznym przedmiotem i niczym więcej. Zostaje to makabrycznie oddane w scenie, gdy „nieostrożni” rozdzierają hakiem białe ciało dziewczyny.

Jedynie chorobie niekochanego syna nie towarzyszył ten sam wykwit skrajnych emocji, co w przypadku reszty rodzeństwa: nie było modlitw ani nadziei. Jego konanie i śmierć przebiegły w odosobnieniu. W konsekwencji „bez żadnych bólów, bez żadnych omamień, / Skonał i skościł, i stał się jak kamień” [OZ, 138]. Umierał bez omamień, czyli bez złudzeń i to wyróżnia ten epizod na tle całego poematu. *Ojciec zadżumionych w El-Arish* w znacznej części dotyczy bowiem złudzeń, omamień: demaskowanych brutalnie, makabrycznie i gwałtownie.

Deziluzja

Obraz świata, jaki wyłania się z poematu to projekcja koszmaru, opartego na deziluzji. Natura, pozornie bliska człowiekowi, bratnia wobec niego jako część Boskiego Stworzenia, roztaczająca złudzenie harmonii, niezmienności, spokoju i szczęścia, okazuje się być otchłanią, w której wszystko ulega nieustannym przemianom, wręcz przemiałowi: ledwie ojciec składa swe dzieci do grobu, już w pobliżu pojawiają się hieny, „trupojady”, zwabione obecnością ciał [OZ, 144]. Doświadczana za pomocą zmysłów, materialna strona świata, okazuje się być niestabilna i niepewna, przerażająco złudna.

Całkowitej deprecjacji zostaje poddany również człowiek jako istota cielesna. Ciało w *Ojcu zadżumionych* ulega przemianom wielokrotnie gwałtowniejszym i bardziej jeszcze zaskakującym niż natura. Choroba, wywołane przez nią makabryczne przeobrażenia ciała ludzkiego, oraz śmierć następują zawsze gwałtownie, niespodziewanie, „zdradziecko” [OZ, 141].

Pomiędzy kolejnymi zgonami, w interwałach okrutnej, czterdziestodniowej niepewności, rodzi się zawsze nadzieja, „że się ten bałwan zarazy przewali” [OZ, 138]. I gdy już niemal pewne staje się wybawienie, plaga powraca. Zadżumieni konają szybko i konwulsyjnie, sto dwadzieścia dni mija niczym jedna chwila, cała rodzina znika z powierzchni ziemi, a nad tym wszystkim objawia się jeszcze gwałtowność i zmienność natury: straszliwa burza, wicher, groza pustyni, określonej jako piekło. Juliusz Kleiner przyrównywał *Ojca zadżumionych* do elegii żałobnej Chopina. Jakże jednak różne w nastroju i dynamice są to dzieła! Jeśli poszukiwałbym analogii muzycznej do tego poematu, byłyby to prawdopodobnie *Dies irae* z *Requiem* Mozarta oraz *Gnomus* z *Obrazków* z wystawy Modesta Musorgskiego zmieszane ze sobą: szarpiące nerwy, miejscami pokraczne, miejscami wzniosłe i straszne.

Gwałtowność, dynamika zmian oraz przeprowadzona za ich pomocą negacja wszelkich form istnienia – od noworodka po matkę, od pustyni po słońce – jako mogących stanowić egzystencjalne oparcie dla człowieka: oto, moim zdaniem, najważniejsze problemy, przedstawione w poemacie.

*

Pytanie, które pozostaje po takiej lekturze *Ojca zadżumionych*, brzmi: czy to już koniec? Czy Słowacki na tym poprzestaje? Żadnej konsolacji, przeciwwagi?

Można powiedzieć: nie w tym miejscu. Wydaje mi się, że ten poemat stanowić musiał rodzaj samowtajemniczenia poety, czyli rozpoznania świata na nowo, poprzez imaginacyjne doświadczenie trwogi i kontaminację swoich oraz cudzych doświadczeń. „Byłem tam, mogło mnie spotkać to samo” – zdaje się mówić Słowacki w przedmowie. Przedmowa stanowi ramę bezpieczeństwa dla tego pełnego grozy, niepokojącego tekstu, dzięki czemu sam tekst może się obyć bez takich nieodzownych wówczas atrybutów poezji Słowackiego jak: silnie ujawniający się podmiot autorski, wybujały indywidualizm oraz, przede wszystkim, ironia.

Zakończenie *Ojca zadżumionych* otwiera jednakże interesujące perspektywy interpretacyjne:

I nie zostało mi nic – oprócz Boga;
I tam mój cmentarz – a tamtędy droga. –

[OZ, 145]

„Nic – oprócz Boga”. A więc jednak coś się ostało? Na życiowym horyzoncie ciężko doświadczonego Araba pozostało już tylko to, co wieczne. Wracający w wizjach i snach umarli przestali go prześladować. Gdy się bowiem już ostatecznie i prawdziwie przyjmie taką perspektywę – wieczności – to jakie znaczenie mają martwe ciała i ich miejsca spoczynku? Także własny grób. „I tam mój cmentarz” – mówi Arab. „Tam”, czyli oczywiście nie na tej ziemi.

Ciekawe, że sam Słowacki, który w marszrucie swej wyprawy nie pomija żadnego ważnego, słynnego grobu, a poza tym często roztacza w listach wizje grobowca swojego oraz bliskich, w latach czterdziestych rzadko już wspomina cokolwiek na ten temat³⁴. Jeśli pisze gdzieś o swoim grobie (jak w wierszu *Anioł ognisty – mój anioł lewy*³⁵) – to jest to grób pozbawiony jakiegokolwiek geograficznego konkretnego – zawieszony jakby w przestrzeni.

³⁴ Zob. na ten temat: J. Brzozowski, *Szukanie grobu*, w: *Geografia Słowackiego*, pod red. D. Siwickiej i M. Zielińskiej, Warszawa 2012, s. 346-348.

³⁵ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, dz. cyt., s. 481-483.



J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, przedmowa Władysław Bandurski, Kraków 1909

Wanda Amarantidou
(Łódź)

GRECKIE PEREGRYNACJE JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Podróżowanie jest jednym z najstarszych i najbardziej powszechnych zamiłowań ludzkich: *navigare necesse est, vivere non est necesse*¹. Ta starożytna sentencja określała człowieka jako: *homo navigator* i *homo viator* – człowiek podróżnik.

Własny styl podróżowania stworzył romantyzm. Do najczęściej uczęszczanych należały trasy na Wschód, czyli pielgrzymki do Ziemi Świętej (*Peregrinatio ad loca sancta*)². Grecja jako kolebka europejskiej cywilizacji przyciągała zawsze podróżników i pielgrzymów podążających do Ziemi Świętej. Treść tego komunikatu jest tematycznie związana z moją publikacją *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*³.

Badając źródła samego pomysłu greckiej podróży Słowackiego, należy się cofnąć do jego chłopięcych lat i klasycznych zainteresowań, jakie wyniósł z domu rodzinnego. O tym, że Słowacki od najmłodszych lat marzył wraz z Ludwikiem Spitznaglem o podróży na Wschód, zaświadcza Aleksander Chodźko:

Ile razy ojciec mój wyjeżdżał z miasta, co zdarzało się często, gościnny dom matki i ojczyzna Juliusza był moim... Zrobiliśmy byli projekt we trojgu: Juliusz, Ludwik Spitznagel i ja, razem jechać i uczyć się języków wschodnich...Juliusz, słabszego zdrowia jednak u matki, nie nauczył się języków, ale zachował chętkę widzenia Wschodu...⁴

Juliusz i Ludwik przyjaźnili się szczerze i uważali się za najlepszych przyjaciół. Mieli swoich ulubionych bohaterów przeszłości. Dla Juliusza był to przede wszystkim Achilles, najpełniejsze wcielenie greckiego ideału bohatera, do którego starał się upodabniać przez całe życie. Słowacki odnosił się także z wielkim pietyzmem do *Iliady* i jej twórcy. Antyczne zainteresowania wyniesione z domu rodzinnego rozwijał poeta w sześcioklasowym Gimnazjum Wileńskim przy Uniwersytecie Wileńskim w latach 1818–1825.

¹ Por. Plutarch z Cheronai, *Żywoty sławnych mężów*, przeł. i oprac. M. Brożek, Wrocław 1976, *Żywot Pompejusza*, rozdział 50: „Płynąć musimy, żyć nie musimy” (Πλεῖν ἀνάγκη ζῆν οὐκ ἀνάγκη). Zob. też J. Łanowski, *Morze w kulturze grecko-rzymskiej*, w: *Morze w kulturach świata*, red. A. Piskozub, Wrocław 1976, s.158: „Stąd wyszła tak znana w późniejszych wiekach maksyma i dewiza: *navigare necesse est, vivere non est necesse*”

² Zob. S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988. T. Sinko, *Polscy podróżnicy w Grecji i Troi*, Kraków 1925. J. Kamionka-Straszakowa, „Do ziemi naszej”. *Podróże romantyków*, Kraków 1988.

³ W. Amarantidou, *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*, Łódź 2006, ss. 348 + 41 (ilustracje, bibliografia s. 295-326). Korzystając z okazji, chciałabym bardzo serdecznie podziękować Panu prof. zw. dr. hab. Oktawiuszowi Jurewiczowi z Uniwersytetu Warszawskiego, recenzentowi wydawniczemu mojej monografii *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna* za cenne rady i sugestie merytoryczne oraz za życzliwość i wspańiały kontakt naukowy.

⁴ List do Zaleskiego ogłoszony w „Roczniku Towarzystwa Historyczno-Literackiego” [Paryż] 1868, s. 367, cyt. za J. Starnawskim, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 12.

Walka Greków o niepodległość w latach 1821 – 1830 znalazła uznanie również w polskich środowiskach intelektualnych w Warszawie i w Wilnie, zwłaszcza na Uniwersytecie Wileńskim, gdzie panowała ożywiona filhelleńska atmosfera. Bardzo zaangażowany w sprawę Grecji był Godfryd Ernest Grodeck (Grodek)⁵ (1762–1826), który wychowywał wileńską młodzież w duchu ideałów neohumanizmu. W 1822 roku z inicjatywy Grodka zorganizowano zbiórkę darów dla walczących Greków. Niewątpliwie Słowacki już podczas edukacji gimnazjalnej, a potem uniwersyteckiej na kierunku prawa na Wydziale Nauk Moralnych i Politycznych Uniwersytetu Wileńskiego w latach 1825–1828, systematycznie czytał „Dziennik Wileński”, „Tygodnik Wileński” czy też „Gazetę Polską”, z których czerpał wiadomości o losach Greków, jak również o działalności George’a Byrona – wspaniałego przykładu poświęcenia dla filhelleńskich idei (śmierć w Mesolonghi w 1824 roku).

Słowacki jako jedyny z polskich romantyków przebywał w Grecji, która uzyskała już częściowo niepodległość, w dniach od 4 września do 12 października 1836 roku. Poeta udawał się więc do kraju, o którym marzył od najmłodszych lat. O tym może świadczyć list do matki napisany krótko przed wyruszeniem w podróż na Wschód z Neapolu 24 sierpnia 1836 roku:

Droga moja! Zdziwiw się zapewne, odebrawszy ten list, na wsiadaniu prawie pisany. Wyjeżdżam na Wschód do Grecji, do Egiptu i Jerozolimy – projekt ten, od dawna zrobiony i kilka razy odrzucony ode mnie, jako nadto straszne przedsięwzięcie, przyszedł na koniec do skutku. Odbędę sześciomiesięczną wędrowkę w towarzystwie Zenona Brzozowskiego i w Aleksandrii połączę się z dwoma moimi współtowarzyszami podróży. Będzie więc nas czterech, żeglujących po Nilu aż do pierwszej katarakty.

Nie lękaj się o mnie, moja droga, ani frasuj się o sposoby dosyłania mi czego. Mam wszystko zabezpieczone... Filowie odradzali mi wояż – ale kiedy się wahałem, czy go mam przedsięwziąć czy nie, otworzona losem biblia zdecydowała mnie następującym wierszem: „Kościół azyjskie pozdrawiają was”. Może to, droga moja, weźmiesz za przesąd, ale wierszowi temu zawierzyłem i on mnie prowadzi w daleką drogę... Dziś wieczór o godzinie 12 w nocy wyjeżdżam z Neapolu do Otranto – stamtąd do Korfu – z Korfu do Aten – z Aten do Aleksandrii. Taki przynajmniej teraz mamy ułożony plan podróży: jak go dalsze okoliczności zmienią, nie wiem. Spodziewam się, że podróż będzie mi użyteczną – chociażby tylko ustaliła moc charakteru, którego potrzeba do przedsięwzięcia i wykonania rzeczy połączonej z trudami znacznymi, to już dosyć będę miał z niej korzyści. Obaczę – nowe kraje, nowych ludzi, będę żył z nimi... Lękam się, moja droga, abyś ty mi za złe tej podróży nie wzięła – ale cóż robić było z moimi kolegami, którzy mię tak zrećźnie namówili i związali przyrzeczeniami, że się na odwołanie zdobyć nie mogłem. Zresztą wierz mi, droga, że podróż ta, która może się wam nadzwyczajną wydawać będzie, widziana z brzegu Śródziemnego Morza, nie tak straszną się wydaje. Z Aten zapewne pisać będę...⁶

⁵ Por. J. Janowski *Wszechnica Wileńska (1578–1842)*, Wilno 1921, s. 15: „Istotnym filarem nauk literackich można nazwać Godfryda Ernesta Grodecka, zwanego powszechnie Grodkiem”. O Grodku zob. Z. Węclewski, *Wiadomości o życiu i pismach G.E. Grodka*, „Rozprawy i Sprawozdania z posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności” 1876, t. 4, s. 1-157. S. Schneider, *Godfryd Ernest Grodeck w setną rocznicę powołania jego do Wilna na katedrę literatury greckiej*, „Muzeum” 1904, R. 20, s. 685-700, 819-825. K. Mężyński, A. Mickiewicz a *Godfryd Ernest Grodeck*, Gdańsk 1963. M. Plezia, *Geneza seminarium filologicznego G. E. Grodka*, „Eos” 1962, vol. 52, z. 2, s. 403-426.

⁶ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1-2, Wrocław 1962–1963, tutaj t. 1, 339-340 (cyt. dalej „Korespondencja”).

Do tego listu przed wysłaniem Teofil i Hersylia Januszewscy dopisali następujące słowa:

Julek... pojechał przez Otranto do Grecji. Odradzaliśmy mu, lecz wreszcie musieliśmy ulec, gdyż się związał układami, a towarzysze posadzali go o lekliwość. Pojechał z chęcią i marzeniami młodości, za kilka miesięcy powróci do Florencji... Ma dość pieniędzy na całą podróż, jeden bowiem z towarzyszy podróży zmusił go prawie do wzięcia tysiąca r. s. z warunkiem, że mu je odda za 4 lata...⁷

Anonimowym pożyczkodawcą, wzmiankowanym w powyższym liście, był Zenon Brzozowski (1806–1887), syn przyjaciółki Salomei Bécu, który kształcił się w Liceum Krzemienieckim. Z Zenonem spotkał się Słowacki w Rzymie w 1836 roku i odbył z nim podróż na Wschód przez Grecję.

W oparciu o relacje przekazane w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*, jak również według notatek zapisanych w *Dzienniku z podróży* oraz na podstawie wielu wzmianek w całej zachowanej korespondencji i w późniejszej twórczości możemy zrekonstruować szlak podróży po Grecji:

- wyspa Kérkira (Korfu), 4-8 września,
- wyspa Zákynthos (Zante), 9 września,
- Patra (Patras), 10 września,
- Egio (Vostiza), 12 września,
- Klasztor Megha Spíleo (Megaspilion), 13 września,
- Trípoli (Tripolitzá), 16 września,
- Argos, 18 września,
- Mykeny i Grób Agamemnona, 18 września,
- Korynt, 19 września,
- Kalamaka, nocą 19 września, opłynięcie wyspy Salamina,
- Ateny, 20-27 września,
- wyspa Siros (Syra), 28 września – 12 października.

Podróż Słowackiego do Grecji obejmowała więc pobyt na trzech wyspach: Kérkira, Zákynthos i Siros oraz wędrowkę po Półwyspie Peloponeskim, począwszy od Patry, Egio, klasztor Megha Spíleo, Tripoli, Nafplio, Argos, Mykeny, grób Agamemnona, Korynt i Ateny.

To itinerarium wzbogaciło twórczą osobowość poety, jak również umożliwiło mu odbycie spotkań i zawarcie nowych znajomości z wybitnymi ludźmi, żyjącymi wtedy w Grecji. Jedną z takich postaci był Dionisios Solomós (Διονύσιος Σολωμός)⁸ (1798–1855), naj-

⁷ W *kręgu bliskich poety. Listy Juliusza Słowackiego*, oprac. S. Makowski, Z. Sudolski, Biblioteka Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, t.8, Warszawa 1967, s. 653-654. Por. tamże s. 662: „(...) w rzeczywistości Słowacki podróżował po Grecji w towarzystwie Zenona Brzozowskiego. W Denderze spotkali dwóch braci Hołyńskich: Stefana i Aleksandra”.

⁸ O życiu i twórczości Dionisiosa Solomosa w języku nowogreckim zob. W. Amarantidou, dz. cyt., s. 182-196 (rozdz. V *Dionisios Solomós – pieśńca niepodległości Grecji nowożytnej*) oraz wykaz bibliograficzny, passim. W języku polskim por. K. Bulas, *Zarys literatury nowogreckiej*, w: *Wielka Literatura Powszechna Trzaski – Everta – Michalskiego*, t. 4, Warszawa 1933, s. 761-791; por. N. Chadzinikolau, *Literatura nowogrecka 1453–1985*, Warszawa 1985, s. 37-43; tenże, *Literatura nowogrecka*, w: *Dzieje literatur europejskich*, t. I, Warszawa 1977 (wyd. II Warszawa 1979), s. 265-276; O. Jurewicz, *Greckie peregrynacje Juliusza Słowackiego (24 VIII 1836 Neapol – 12 XI 1836 Hermupoli)*, [recte: 12 X 1836], „Meander” R. 14, 1959, s. 177-206; J. Birkenmajer, *Słowacki jako tłumacz i rywal Solomosa*, „Ruch Literacki”, R. 8, październik 1933, s. 163-166; J. Strasburger, *Słownik pisarzy*

wybitniejszy poeta Grecji nowożytnej, prekursor romantyzmu greckiego, który trwał w latach 1830–1880. Solomós to poeta panhelleńskiego powstania 1821 roku, a także twórca, między innymi, patriotycznego poematu *Hymn do Wolności* (*Ύμνος εις την Ελευθερίαν*), liczącego 158 zwrotek, od 1864 roku hymnu państwowego Grecji, a od 1960 roku również Cypru. *Hymn do Wolności* jest najbardziej znanym i najczęściej tłumaczonym dziełem poetyckim w nowożytnej literaturze greckiej⁹.

O Solomosie, mieszkającym na wyspie Kérkira, Słowacki mógł dowiedzieć się od Anastasio Voltery, przyjaciela poety, który podróżował wraz ze Słowackim i Brzozowskim na statku kurierskim „San Spiridione” z Otranto. Volterra mógł nawet zachęcić Słowackiego, aby wykorzystał czterodniowy pobyt na wyspie i spotkał się z greckim poetą. 8 września podróżnicy polscy płynęli parostatkiem „Eptánisos” do Patry z zaplanowanym krótkim postojem na wyspie Zákynthos. Na temat tego epizodu podróży mamy szczegółową relację w Pieśni III *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Kiedy dołynęli na wyspę Zákynthos, Solomós, być może zaprosił obydwu Polaków do swej willi, o czym świadczą strofy szósta, siódma i ósma Pieśni IV powyższego poematu. Bez wątplenia utwór ten stanowi dodatkowe, ważne źródło do biografii Solomosa, poświadczające jego rzeczywiste zły stan zdrowia w trakcie rodzinnego procesu sądowego, a także – jako jedyne – potwierdzające trzecią podróż greckiego poety odbytą z Kèrkiry na swoją rodzinną Zákynthos właśnie w 1836 roku.

Atrakcyjną dla literackiego reportażu w Pieśni IV *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* jest relacja o Konstantynosie Kanarisie¹⁰, słynnym bohaterze wojny grecko-tureckiej, z którym Słowacki i Brzozowski spotkali się w Patrze.

Elementy humorystyczne zawiera opowiadanie o rzeczywistym noclegu w Egio. Opisując noc, jaką spędzili w oberży, pisząc też o przeciekającym dachu, o insektach w łóżku i o braku jedzenia, Słowacki, w sposób wiarygodny ukazał zły stan hoteli w ówczesnej Grecji. W tym fragmencie poeta niejako popisał się znajomością języka nowogreckiego:

Rzekłem: „Giuliano, hej! tho se mu krassi...
Gorzkie, jak piołun – niech Bóg będzie z nami!
Jest co jeść? – nie ma – więc tho se mu psami!
To się po greckuaczy: daj mi chleba!”¹¹

Słowacki na pewno miał na myśli greckie wino retsina (ρετσίνα), które przez dodanie żywicy nabiera specyficznego i niepowtarzalnego smaku. Nie zawsze jednak smakuje cudzoziemcom. Takie samo stwierdzenie zawarł poeta w przypisach i objaśnieniach: „Wino w całej Grecji zaprawiają żywicą”¹². W powyższych zwrotach nowogreckich Słowacki po-

nowogreckich, Warszawa 1995, s. 128-131; por. także W. Amarantidou, *Dwie dwusetne rocznice w literaturze nowogreckiej*, „Collectanea Philologica” [Łódź] 2003, s. 149-165, o Solomosie s. 157-165.

⁹ Z najnowszej literatury na ten temat por. J. Andriomenos, *Dionisiosa Solomosa „Hymn do Wolności”: Synteza jego trzech pierwszych pełnych przekładów – 1825* (Γ. Ανδρειωμένος, *Διονυσίου Σολομού „Ύμνος εις την Ελευθερίαν”: Συγκρίνοντας τις τρεις πρώτες πλήρεις μεταφράσεις του [1825]*), Ateny 1999. Zob. też W. Amarantidou, „*Hymn do Wolności*” *Dionisiosa Solomosa (1798–1857)*, „Collectanea Philologica” [Łódź.] 2003, t. 6, s. 252-260.

¹⁰ Por. W. Amarantidou, *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*, dz. cyt., s. 208-212.

¹¹ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, wstęp M. Śliwiński, Gdańsk 1987, *Pieśń VI*, w. 100-103.

¹² J. Słowacki, dz. cyt., s. 59. Por. także F. R. de Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jerusalem*, Paris 1964. Przekład w języku polskim: F.R. Chateaubriand, *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy*. Na podstawie tłumaczenia Franciszka Salezego Dmochowskiego przygotował według oryginału, uzupełnił i notami opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1980, s. 102: „Prawie w całej Grecji wrzucają do beczek z winem szyszki sosnowe, co nadaje winu

pełnił dwa błędy ortograficzne: δώσε pisze się razem i jest poprawną formą zamiast *tho se*, ψομί jest poprawną formą zamiast *psami*. Poprawna wersja tego sformułowania powinna brzmieć: *dhose mu krasi* (δώσε μου κρασί), *dhose mu psomi* (δώσε μου ψομί)¹³. Cały epizod związany z greckim winem znalazł Słowacki w utworze F.R. Chateaubrianda *Opis podróży z Paryża do Jerozolimy* (1811), dziele używanym przez niego jako główny informator o dziejach nowożytnej Grecji:

Wyszedłszy stamtąd, zastałem całą wieś zgromadzoną przed domem. Kobiety otoczyły mnie wołając: „Krasi! Krasi! Wino! Wino”. Częstując mnie winem i zmuszając do picia, chciały mi okazać swoją wdzięczność.¹⁴

Kolejną przygodą podróżnych był pobyt w klasztorze Megha Spíleo (Wielka Grota)¹⁵. Słowacki nie był zadowolony i dlatego przedstawił w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* negatywny wizerunek archimandryty i zakonników, których porównał do roju komarów, mrówek w mrowisku i do roju pszczelego:

A mnichów trzystu sześćdziesięciu pięciu...
Jak rój komarów – lub mrówki w mrowisku,
Lub jak rój pszczelni...¹⁶

Niewątpliwie to porównanie oznacza, że w klasztorze żyło wtedy wielu zakonników. Kiedy szukając śladów pobytu Słowackiego w Grecji dotarłam do tego klasztoru, dowiedziałam się od przeora, że jest tylko kilku mnichów i nie ma żadnych dokumentów, bowiem w czasie II wojny światowej wojska hitlerowskie podpaliły klasztor, a zakonnicy szukając ocalenia wyskakiwali z dużej wysokości przez okna w przepaść, ponosząc śmierć na miejscu. O tym wydarzeniu świadczy także tablica upamiętniająca to przykre zajście u wejścia do klasztoru. Powracając do pobytu Brzozowskiego i Słowackiego w monastyrze Megha Spíleo, należy podkreślić, że powitanie Polaków wydawało się z pozoru serdeczne, ale gdy mnisi i archimandryta dowiedzieli się dokładniej, kim są przybysze, zmienił się podobno wyraźnie stosunek do nich. Poeta wyraził swoje oburzenie i przypisał tę zmianę kontaktom klasztoru z carem rosyjskim, bo obraz Matki Bożej, znajdujący się tam, został przyślany przez Mikołaja I z Moskwy.

ów smak gorzki i aromatyczny, do którego trudno przywyknąć. Jeżeli ten zwyczaj sięga, jak sądzę, czasów starożytnych to wyjaśniałby, dlaczego szyszka sosnowa była poświęcona Bachusowi”. Por. również przyp. autora: „Inni podróżnicy przypisują ów smak żywicy, którą dodają tu do wina: może to być częściowo prawda, kolejność jest trochę inna ale dodają także sosnowe szyszki”.

¹³ Por. R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 493: „tho se mu krassi... tho se mu psami” – jest to skażony nowogrecki. Powinno być „dhos mu krasi, dhos mu psomi – daj mi wina, daj mi chleba”.

¹⁴ F. R. Chateaubriand, dz.cyt., s. 90-91.

¹⁵ Por. *Kalendarz życia i twórczości J. Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 263: „W klasztorze Megaspilleon. Notatka w itinerarium: »13 w Megaspilleon”. Na temat dziejów klasztoru Megha Spíleo por. literaturę w języku nowogreckim: P. A. Ifandis, *Mega Spíleo. Historia, życie duchowe i narodowe tradycje* (Π. Α. Ιφαντής, Μέγα Σπήλαιο. Ιστορία πνευματική και εθνική μαρτυρία), Ateny 1999, tamże bibliografia na s. 193-199. A. Ksingopulu, *Obraz Matki Bożej w klasztorze Megha Spíleo*. (Α. Ξυγγουπούλου, Η Εικόνη της Θεοτόκου εν τη μόνη του Μεγάλου Σπηλαίου), „Αρχαιολογική Εφημερίς” 1933, s. 101-119. W języku polskim por. T. Sinko, *Od Olimpu do Olimpij. Wrażenia z podróży greckiej*, Lwów – Warszawa 1928, s. 404-406; J. A. Szczepański, *Podróż do ziemi greckiej z Neapolu śladami Juliusza Słowackiego*, Kraków 1979, s. 126-142.

¹⁶ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, dz. cyt., Pieśń VII, w. 111, 114-115.

Istotnie, car rosyjski, uważając się za protektora wiary prawosławnej na całym świecie, pomagał również Grekom i greckim monastynom, bowiem Rosja tradycyjnie ze względu na jedność religijną była opiekunką narodów prawosławnych w imperium tureckim. Wydaje się, że pretensje polskiego poety z tego względu nie były uzasadnione. Wszystko to sprawiło, że Słowacki w strofach 22-25 *Pieśni VII Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* przekazał negatywny wizerunek zakonników. Archimandryta opowiedział podróżnym również o oblężeniu klasztoru przez Ibrahima Paszę i o walecznej obronie ze strony mnichów, czemu poeta dał wyraz w strofach 26-27 i 29-31. Zawarł tam pozytywną opinię, przypominającą zasługi klasztoru w wojnie narodowowyzwoleńczej w latach 1821–1830. Obiektywność tej relacji jest godna podkreślenia także ze względu na duże znaczenie tego klasztoru w Grecji. Według Tadeusza Sinka: „Do roku 1860 Megaspoleon był najbogatszym klasztorem w Grecji, posiadał ogromne dobra w Achai i Elidzie, domy w Konstantynopolu, Smyrnie, Salonice...”¹⁷.

Od 14 do 16 września, czyli w ciągu czterech dni, polscy wędrowcy podróżowali po Peloponezie od Patry do Trípoli, zanim przybyli 17 września do Nafplio (Naponi di Romania) w Argolidzie, pierwszej stolicy nowożytnej Hellady (do 1835 roku). Podróż tę odbyli konno. Była ona bardzo uciążliwa i męcząca ze względu na upał i górskie urwiste szlaki pokryte kamieniami i chwastami:

Spocząłem wreszcie... Przeklinam podróże!
Cztery dni konno po chwastach i skałach,
Cztery dni długich...¹⁸

Można przypuszczać, że 18 września podróżnicy odpoczywali w Nafplio po intensywnej wędrowce i być może pod wieczór trafili do Argos, oddalonego o około 7 km, i tam udali się na spoczynek, aby następnego dnia, bardzo wcześnie, dotrzeć do Myken, a na wieczór zdążyć do Koryntu. Mieli więc do pokonania ok. 50 km. Najprawdopodobniej dlatego Słowacki, całkowicie pochłonięty myślą o zwiedzaniu następnego dnia Myken i Grobu Agamemnona, nie uczynił żadnej wzmianki w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* o Argos, najstarszym mieście na Peloponezie, siedzibie Pelazgów, Danaów, Achajów i Dorów. Zapamiętał jednak teatr antyczny, w którym 12 grudnia 1821 roku odbyło się pierwsze posiedzenie Zgromadzenia Narodowego nowożytnej Grecji, o czym świadczy wzmianka w poemacie dramatycznym *Zawisza Czarny* z 1845 roku (redakcja druga):

A w Argos co?... Atrydy ze swą pamiętką krwawą
I teatr po nich... cały zarosły trawą.¹⁹

Tutaj poeta przywołał inne jeszcze wspomnienia z podróży po Grecji, nawiązujące do pobytu w Argos:

¹⁷ T. Sinko, dz. cyt., s. 405.

¹⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, dz. cyt. Pierwsza redakcja początku pierwotnej *Pieśni VIII*, w 1-3.

¹⁹ *Zawisza Czarny*, scena IV redakcji II, w. 506-507, cyt. według wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, wyd. 2, t. 10, *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Wrocław 1952, s. 114.

A szlachcice, królowie teraz naszej sceny,
 Sąsiadują.... Jak Argos król – z królem Myceny.
 Pieszko mógł Agamemnon... a laurowym gajem...
 Po południu wyszedłszy gadać z Menelajem
 O sprawie Greków...²⁰

W powyższym fragmencie *Zawiszy Czarnego* Słowacki wprowadził wspomnienia z pobytu w Mykenach:

Dwa lwy stoją w Mycenach teraz – a wiatr słuha
 Jaszczureczek, które tam po kamieniach błądzą.²¹

W czasach, gdy Słowacki zwiedzał mykeński akropol, stanowił on jedną wielką ruinę, bowiem jego odkrywcą, Heinrich Schliemann, dopiero w latach 1874–1876 rozpoczął wykopaliska na terenie Myken. Również Chateaubriand oglądał podobny widok:

(...) przebyłem jałową dolinę i na stoku przeciwległego wzgórza ujrzałem zwaliska Myken: jedna zwłaszcza z bram miejskich wzbudziła mój wielki podziw... Dwa lwy olbrzymiego kształtu, wystawione po obu stronach bramy, stanowią jedyną jej ozdobę.²²

Grób Agamemnona, zwany także „Skarbcem Atreusa”, jest największym i najlepiej zachowanym z dziesięciu grobów kopułowych w Mykenach. Według Pauzaniaśa, w dziele *Wędrówka po Helladzie* czytamy: „Znajduje się tu grobowiec Atreusa oraz grobowce święty Agamemnona, przybyłej z nimi spod Troi... jest również grobowiec Agamemnona...”²³.

Wydaje się, że spośród podróżników – przed Słowackim – zwiedzających Grób Agamemnona oraz przekazujących o nim relacje najbardziej szczegółową wzmiankę, przyczyniającą się do nadania rozgłosu i sławy temu antycznemu zabytkowi, przytoczył właśnie Chateaubriand:

Naprzód obejrzałem grób, któremu nadano miano grobu Agamemnona: jest to budowla podziemna, okrągłego kształtu, światło do niej wchodzi przez otwór w sklepieniu. Lord Elgin²⁴ kazał otworzyć ten grób i wyrzucić ziemię, która zawałiła jego wnętrze... Nic nie znaleziono w tym grobie i nie jest nawet pewną rzeczą, że był to ów grób Agamemnona, o którym wspomina Pauzaniaś.²⁵

²⁰ Tamże, w 494-499.

²¹ Tamże, w 504-505.

²² Chateaubriand, *Opis podróży...*, s. 82.

²³ Pauzaniaś, *Wędrówka po Helladzie* [cz. druga]: *W świątyni i mieście. Z Pauzaniaśa Wędrówki po Helladzie* księgi I, II, III i VII, przekład z greckiego, wstęp, komentarz historycznoliteracki J. Niemirska-Pliszczyńska, komentarz archeologiczny B. Filarska, Wrocław 1973, Księga II, XVI, 6.

²⁴ Lord Thomas Bruce Elgin (1766–1841), hrabia szkocki, jako brytyjski ambasador przy Wysokiej Porcie w Istambule, przybył do Grecji w 1800 r., a uzyskawszy zgodę od rządu tureckiego wywiózł do Anglii m.in. pozostałości autorstwa Fidiasza, fragmenty fryzy panatenańskiego z Partenonu i kariatydę z Erechtejonu na Akropolu w Atenach. Ateńskie pomniki (τα Γλυπτά του Παρθενώνος), zwane marmurami Elgina, sprzedał w 1816 r. rządowi angielskiemu. Wspomniane marmury do dzisiaj zdobią sale British Museum w Londynie. G. lord Byron napisał przeciwko Elginowi satyrę pt. *The Curse of Minerva (Przekleństwo Minerwy)* w Atenach 17 marca 1810 r. Za życia Byrona utwór nie był drukowany wskutek interwencji Elgina. Przekład polski w: G. Byron, *Wiersze i poematy*, tłum. J. Żuławski, Warszawa 1955, s. 185-199. Na temat działalności Elgina por. także W. Amaran-tidou, *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*, przypis 53 s. 57-58.

²⁵ F. R. Chateaubriand, *Opis podróży...*, s. 81-82.

Sceptycznie myślący Chateaubriand wątpił, czy ów grobowiec był rzeczywiście miejscem pochówku Agamemnona. „Skarbiec Atreusa”, syna Pelopsa, króla Myken, ojca Agamemnona i Menelaosa, pochodzi z XIV w. p.n.e., czyli jest trochę starszy od czasów Agamemnona. W XIX wieku budowla ta była jednak częściej uważana za Grób Agamemnona niż Skarbiec Atreusa. W literaturze polskiej poetycki opis tego grobowca przedstawił właśnie w VIII Pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowacki, który uważał, że znalazł się w miejscu pochówku Agamemnona.

Bom oto wstąpił w grób Agamemnona,
I siedzę cichy w kopule podziemnej...²⁶

W rzeczywistości polski poeta nie mógł wtedy wejść do grobu, bo budowla ta – jak wiadomo – została odkopana przez Schliemanna dopiero w latach 1874–1876. Niewątpliwie przeżycia, jakich wówczas doznał Słowacki, pozwoliły mu stworzyć jeden z najświetniejszych poematów politycznych w literaturze polskiej. Jeszcze kilka lat później, w 1839 roku, w liście do matki poeta przypomniał sobie o łzach wylewanych nad lekturą Homera nawet w grobie Agamemnona: „Czy wiesz, że ja siedziałem sam jeden całą godzinę w grobie Agamemnona i myślałem o moich blaszanych zbrojach, zalewając się łzami...”²⁷.

19 września podróźni przybyli tylko na jeden dzień do Koryntu. Opis pobytu zawarty jest w Pieśni IX *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Schodząc ze szczytu Akrokoryntu, Słowacki zachwyił się rozległą doliną i poddał się marzeniom idyllicznym i sielankowym: chciałby się tutaj osiedlić i żyć zgodnie z tradycją grecką, a więc wspólna biesiada z przyjaciółmi, muzyka, śpiew i taniec:

Przed moją chatą przyjaciele młodzi,
Kiedy się dla nich cały baran piecze,
Pokazaliby słońcu, co zachodzi,
W piryjskim tańcu – wydobyte miecze
Przed nimi z twarzą jasną i wesołą
Grałbym na lutni i – prowadził koło.²⁸

Słowacki ukazał tutaj dwa rodzaje tańców greckich o ciągłej tradycji od dziejów starożytnych po współczesne: taniec w kole jest specyficzną i nieodłączną cechą tradycji helleńskiej; drugi to taniec piryjski,²⁹ tańczony w dwie lub cztery osoby (ale nie w kole). We współczesnej Grecji „pyrrichę”, czyli taniec ognia, tańczą mieszkańcy Krety i Pondyczycy, a więc Grecy pochodzący znad Morza Czarnego. Ci ostatni kultywują swój najstarszy taniec, wywodzący się z czasów wojny trojańskiej od Achillesa lub jego syna Pyrrrosa, pod nazwą „Serra” przy dźwiękach pondyczyczej liry. Bardzo często jest on nadal tańczony z mieczami podobnymi do kindżałów kaukaskich. Na zakończenie XXVIII Letniej Olimpiady w Atenach w 2004 roku przygotowano program z tańcem piryjskim (bez mieczy) w wykonaniu dużej liczby tancerzy.

²⁶ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, Pieśń VIII, w. 3-4.

²⁷ *Korespondencja*, I 430.

²⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, Pieśń IX, w. 85-90.

²⁹ Na temat tego tańca por. E. Zwolski, *Chorea. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Warszawa 1978, zwłaszcza rozdział *Wojenny taniec z bronią* (s. 63-67). Zob. też W. Amarantidou, *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna*, s. 169-171.

Po zwiedzeniu w ciągu dnia Koryntu pod wieczór podróżnicy udali się w dalszą drogę w kierunku Aten. Zmęczeni dotychczasową dwutygodniową wędrówką, postanowili wybrać jak najkrótszą trasę, a więc wynajęli „kajkę skrzydlatą”, czyli kuter rybacki, który ich przewiózł nocą przez wody Zatoki Saronijskiej do Faleronu (obecnego Pireusu). Najpierw przekroczyli Przesmyk Koryncki, udając się do osady rybackiej Kalamaka, skąd opłynęli Salaminę. Wiadomości na temat tego epizodu podróży przekazał sam poeta w IX Pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Do tej morskiej przygody Słowacki powrócił wspomnieniami w latach 1840–1846, kiedy pisał *Beniowskiego*. W najważniejszych odmianach tekstu pieśni początkowych tego poematu (pierwsza redakcja) odnajdujemy dość długi fragment nawiązujący do nocnej podróży kajką na tle rozbudowanych aluzji historycznych:

Pamiętam jedną godzinę żywota –
 Leżałem w greckiej łodzi... Spało morze...
 Kiedy jej złotą pierś kaika porze –
 Księżyc się cicho błyszczył, złoty taki,
 Jak Słońce... łódź płynęła z Kalamaki.³⁰

Wędrówka po Grecji ukazana w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* kończy się żegluga do Pireusu. Wojaż ten odbył nie tylko podróżnik-turysta, żądny nowych wrażeń, ale przede wszystkim cierpiący tułacz, wygnaniec, szukający bezskutecznie dla siebie miejsca w świecie, oraz Polak, który był świadomy klęski swego narodu.

Tygodniowy pobyt w Atenach rozpoczął się od wczesnego ranka 20 września 1836 roku. Przez cały ten czas Polacy zwiedzali starożytne zabytki Aten i okolic. Niestety, pierwszy list Słowackiego wysłany do matki z tej podróży zaginął. Wielką więc stratą w kontekście rekonstrukcji tego, co zwiedził poeta w Atenach, jest brak jedyne go na ten temat listu. Dlatego, być może, zakończył relację z podróży na pobycie w Koryncie, bowiem wrażenia z Aten opisał szczegółowo w liście do matki. Moim zdaniem, niewątpliwy fakt zaginięcia wspomnianego listu może być jednocześnie „jakimś” argumentem przemawiającym za tym, że Słowacki *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* pisał w Grecji (w czasie całego wojażu, a szczególnie na wyspie Siros). Po powrocie ze wschodniej podróży do Florencji poeta jedynie uzupełniał i poprawiał pierwotną wersję napisaną w Grecji, zachowując ogólnie jej dotychczasowy stan.

Do ateńskiego epizodu greckiej podróży Słowacki nawiązywał w całej swej późniejszej twórczości: W *Beniowskim*³¹, Pieśń V, w. 198-203, w poemacie *Poeta i natchnienie*³², w 14 („A gdzieś daleko... na Pnyksie, u bramy”), we fragmencie *Wiesz, Panie, iżem zbiegał świat szeroki...*³³ w. 9-20, w dramacie *Agezylausz*³⁴, akt II, scena V Chorus („W każdym domu są ludzie podobni z postaci / Do Karyjatyd białych, schylonych pod gmachem”), w wierszu *Sen z 30 na 31 stycznia 1847*³⁵, w. 1-6, w utworze *Wacław*³⁶ (IV, w. 65-72).

³⁰ J. Słowacki, *Beniowski*, w: tegoż, *Dzieła*, t. 3, *Poematy*, oprac. J. Pelc, red. J. Krzyżanowski, t. 1-12, Wrocław 1949–1950, Pieśń VI [A], w. 1-2, 6-8.

³¹ Tamże.

³² J. Słowacki, *Dzieła*, t. 4, *Poematy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, w. 14.

³³ J. Słowacki, *Wiersze*, *Nowe wydanie krytyczne*, opr. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 293.

³⁴ J. Słowacki, *Dzieła*, t. 10, *Dramaty*, oprac. Z. Libera, Wrocław 1952, s. 162.

³⁵ Tamże, t. 1, *Liryki i inne wiersze*, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952.

³⁶ Tamże, t. 2, *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1952.

Wspomnienia z pobytu w Atenach i ze zwiedzania zabytków przekazał Słowacki w późniejszych listach do matki: z 10 lipca 1837 z Livorno³⁷, z 21/22 sierpnia 1837 roku z Florencji³⁸, z 19 maja 1838 roku z Florencji³⁹ oraz z 18 marca 1843 roku z Paryża⁴⁰.

Ostatnim etapem w podróży po Grecji był pobyt Słowackiego i Brzozowskiego na Siros, wyspie Morza Egejskiego. Dwutygodniowy pobyt w oczekiwaniu na statek płynący z Marsylii przez Ermúpoli do Aleksandrii poświęcił Słowacki na opracowanie pierwszej redakcji *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. O tym, że Słowacki był istotnie zajęty pracą literacką na wyspie Siros, znajdujemy wiadomości w liście Ksawery z Brzozowskich Grocholskiej (siostry Zenona Brzozowskiego) do Cecylii Ożarówskiej, przyjaciółki Salomei Bécu w Krzemieńcu:

Miło mi bardzo, że mam przyjemność odpowiedzieć na list Twój, ukochana Celino, i uspokoić matkę towarzysza podróży pana Słowackiego. Trzy razy mówił mi o nim w swoich listach i zawsze z jak największymi pochwałami. Na Syrze Zenon wściekał się, bo on był zmuszony nudzić się... towarzysz układał dziennie po sto wierszy i miał w tym tyle przyjemności... p. Słowacki jest najlepszym człowiekiem i najlepszym towarzyszem podróży, jakiego znaleźć można ...p. Słowacki chce ogłosić drukiem swoją podróż i opisuje ją pilnie, jak się zdaje.⁴¹

W korespondencji Słowacki jakby podsumował swój grecki etap podróży na tle „grand tour” na Wschód w następujących fragmentach:

Ta cała podróż, którą ci kiedyś obszerniej opiszę, była pełna przyjemności i zachwyceń.⁴² Grecja, pełna ruin precudownych, podobała mi się bardzo i bardziej niż Rzym mnie zachwycała.⁴³

Odbyłem podróż wielką, zwiedziłem Włochy, Grecję, Egipt i Palestynę, chciałbym także, aby pamiątki moje i wrażenia przeszły do was, chciałbym i obrazkami je umilić czytelnikom.⁴⁴

Chciałbym, ażebyś, droga, chowała ważniejsze z listów moich, bo to będzie najszczęśliwszy ślad życia mego – dziennika nigdy nie pisałem... a może jeszcze Bóg da, że samemu miło mi będzie odczytać te wszystkie bez awantur przygody.⁴⁵

Peregrynacja na Wschód, która rozpoczynała się w Grecji, nie była tylko przygodą turystyczną, ale została zamierzona od samego początku przez poetę jako wielkie doświadczenie duchowe i moralne. Podróży greckiej towarzyszy smutek, bo jest to wędrówka „duży pełnej bólu”. Dla polskiego poety Grecja była ojczyzną wielkich mitów, wzniosłych dramatów historycznych oraz tragicznych zmagania. Stanowiła jakby prefigurację wielu polskich dramatów dziejowych.

Na zakończenie mojego komunikatu pragnę zacytować słowa znanego badacza literatury nowogreckiej, profesora Jeorgiosa Zorasa (Γεώργιος Ζώρας), na temat postaci Słowackiego:

³⁷ *Korespondencja*, I 359.

³⁸ Tamże, I 369.

³⁹ Tamże, I 394.

⁴⁰ Tamże, I 515.

⁴¹ Tamże, I 360.

⁴² Tamże, I 361.

⁴³ Tamże, I 362.

⁴⁴ Tamże, I 412.

⁴⁵ Tamże, I 417.

„Αυτά μας γράφει για το Σολωμό ο φιλέλληνας Πολωνός ποιητής που – αδιάφορα απ’ τον ειρωνικό τόνο πού μεταχειρίζεται για τον εθνικό μας ποιητή – αγάπησε πραγματικά την πατρίδα μας και εμπνεύστηκε απ’ αυτή και απ’ τη μακριά ιστορία της διάφορα έργα του, που θα άξιζε ίσως να γίνουν γνωστά στην Ελλάδα.”

To wszystko pisze dla nas o Solomosis filhellen, poeta polski, który – niezależnie od ironicznego tonu, jakiego użył w charakterystyce naszego narodowego poety – rzeczywiście kochał naszą ojczyznę, przez nią czuł się uduchowiony i przez odległą historię jego różnych dzieł zasłużył na to, aby także były znane w Grecji.⁴⁶

Taka opinia dla nas Polaków powinna być dumą i zaszczytem. Świadczy ona o tym, że w literaturze polskiej istnieli tacy wieszczowie – miłośnicy Grecji starożytnej i nowożytnej, którzy słusznie mogą być nazwani hellenistami i filhellenami.

⁴⁶ Przekład własny. J. Zoras, *Jak Juliusz Słowacki opisał Solomosa* (Γ. Ζώρας, *Πώς είδε το Σολωμό ο Ιούλιος Σλοβάτσκι*, „Ιόνιος Ανθολογία,” τεύχ. 113-115, Δεκέμβριος 1936, s. 80-82).



PROJEKTY KOSTUMÓW
(? J. Słowacki: "Król Agis")
Akwarela, ołówek, 1927
BN (Rys. 3328)

W. Drabik, Projekt kostiumu wojownika do sztuki *Król Agis* Juliusza Słowackiego

Joanna Pietrzak-Thébault
(Warszawa)

PIĘKNO ITALII I NIEWYGODY PODRÓŻY. NA MARGINESIE I PIEŚNI PODRÓŻY DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU

Kiedy w 1836 roku podróżny Juliusz Słowacki przybywa do Włoch, literatura „podróżnicza” opowiadająca o Półwyspie Apenińskim znajduje się w apogeum. Słowo „Italia” stało się kluczem, który otwierał drzwi wydawców przed esejami natury filozoficzno-estetycznej, przed pełnymi uczuć sentymentalnego jeszcze chowu wynurzeń, przed zbudowanymi z opisów pełnych najdrobniejszych nawet szczegółów relacjami z wojaży. Plon tych podróży jest nad podziw obfity i specjaliści chętnie mówią dzisiaj nawet o 25 tysiącach wydanych utworów¹. Już od ostatnich lat XVIII stulecia ukazuje się rocznie po kilka przewodników w różnych językach. Z czasem tendencja ta wręcz się nasila².

Włochy, ta ziemia równie klasyczna jak romantyczna, stolica niegdyś pogańskich bożyszczów, a potem wiary prawdziwego Boga; ta ziemia Cezara, Karola Wielkiego, Napoleona, ziemia sztuk pięknych i słońca, Włochy są miejscem schadzki dla wszystkich podróżników Europy. (...) We Włoszech każdy gust nasycić się może, każda sztuka znajdzie wzory swoje, każdy talent swoje natchnienie.³

Tak przedstawia Włochy na wstępie swojego *Obrazu* Franciszek Salezy Dmochowski. Włochy zachowują też w jego oczach swoistą tożsamość z antycznym Rzymem i są ojczyzną zarazem Tacyta i Makiawela, Wergiliusza i Dantego, Cyncerona i Beccarii.

Podróżni coraz częściej przybywają zatem do Włoch już z uformowanym pod powiekami obrazem pogody i pejzażu, budowli i dzieł sztuki tej krainy. Zapytajmy – na ile jest on obrazem wyidealizowanym, na ile wręcz przeciwnie, złożonym z list obiektów, których zobaczenia, odwiedzenia pominąć nie wolno, odległości do przebycia między nimi, ostrzeżeniami przed niewygodnymi oberżami, drobnymi oszustami, obcą (a więc siłą rzeczy niesmaczną) kuchnią⁴. W połowie lat 30. daje się już odczuć pewien przesyt, a monotonia i banał opisów mogą nużyć czytelników. Autorzy cytują się nawzajem, polecają lekturę poprzedników, a nazwiska Goethego i Byrona, Mme de Staël i Lady Morgan, pojawiają się

¹ Patrz O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003, s.48 in nota.

² Patrz: A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006, s. 90-92.

³ F.S. Dmochowski, *Włochy, obraz historyczny i opisowy krajów na Półwyspie włoskim znajdujących się, oraz Sy-cylii, Malty, Korsyki i Sardynii*, Warszawa 1837, s. 6 i 4.

⁴ Por. A. Brilli, dz. cyt., na temat spisów dobrych oberż i restauracji Półwyspu, a nawet opisów proponowanych w nich dań, s. 171-173.

nieustannie, znajdujemy je pod piórem Heinego czy Stendhala... Głęboko zakorzeniona intertekstualność gatunku rzutować będzie przez lata zarówno na powszechność jego odbioru, jak i na postępujące nim znużenie⁵. Tymczasem jednak, choć skala talentu i wybór formy zdają się różnicować piszących, to kanon literatury podróżniczej ustalił się, jak powszechnie wówczas sądzono, ostatecznie. Jest to zarazem czas, kiedy pojawiają się pierwsze przewodniki w dzisiejszym rozumieniu tego słowa⁶.

Genologiczne dociekania, mające na celu zarówno ustalenie miejsca w piśmiennictwie romantycznym „podróży włoskiej”, pamiętającej fundamentalne dla późniejszych dokonania wielkie opisy Goethego i Chateaubrianda, jak wyłuskanie śladów podróżniczych pasji i sposobów ich przetworzeń w dziełach największych pisarzy i poetów epoki, ukazują złożoność zjawiska i trudności w jego jednoznacznym określeniu. Śladami Korynny i Childe Harolda podążają bowiem zarówno drugorzędni romansopisarze, gnani ambicją przekazania jak najbogatszego zasobu informacji praktycznych i erudycyjnych autorzy przewodników, jak i najznakomitsze pióra. Podejmowane w tym kierunku wysiłki mają i tę niezaprzeczalną zaletę, że wymagają od badacza zapoznania się z bardzo szerokim materiałem. Skłaniają też do postawienia pytania, na ile literatura „użytkowa”, „rozrywkowa” i „wysoka”, ta, którą zwykliśmy nazywać „literaturą” *tout court*, znajdują wyraz właśnie poprzez pryzmat doświadczenia podróżniczego⁷.

Podobne próby ustalenia genologicznego porządku prowadzone były również w odniesieniu do *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego. Podnoszono cechy utworu jako „poematu dygresyjnego”, usiłując zarazem określić jego miejsce w historii gatunku. Określano go też jako „reportaż poetycki”, przypominano inspiracje sternowskie, byronowskie, lamartinowskie, podkreślano oryginalne rozwiązania poetyckie, nie zapomniano o związkach z podróżniczą codziennością. Słowacki – przeganiający muzy niczym natrętne pannice i trzymający krótko przy pysku nieokiełznanego rumaka natchnienia i gadatliwości, i Słowacki – „z wieszczca prozaiczny gid” – pod takimi hasłami narrator wyrusza w drogę i zabiera ze sobą czytelnika. „Gidem” – przewodnikiem, trzeba się specjalnie stawać i głośno to obwieszczać – bycie „wieszczem” to stan normalny⁸:

Dosyć już! dosyć! Wyznaję ze wstydem,
Że pohamować nie umięjąc weny,
Z wieszczca zostanę prozaicznym gidem.⁹

⁵ Por. A. Pasquali, *Le tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris 1994, s. 91-93, 99, 108 i 113.

⁶ Por. tegoż, s. 373-378, także M.-M. Martinet, *Le voyage d'Italie dans les littératures européennes*, Paris 1996, s. 125-131.

⁷ Patrz O. Płaszczewska, dz.cyt., s. 30-40 i 136-141 oraz St. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988, s. 11, 17-18. Por. też M.-M. Martinet, dz. cyt., s. 1 i 323-324 i A. Pasquali, dz. cyt., s. 42-43.

Co sądzić jednak o stwierdzeniach H. Michaux, że „poeci podróżują, ale przygoda podróżowania nigdy ich nie ogarnia. Namietność podróży nie lubi wierszy Jeśli trzeba, to zgadza się, by przyjąć formę powieści. (...) Żle czuje się wśród rymów.”, patrz A. Pasquali, dz. cyt., s. 115; patrz też s. 116.

⁸ J. Maciejewski, *Słowacki – przeciwnik romantyków*, „Studia Polonistyczne”, t. V, Poznań 1978, s. 68-71; M. Śliwiński, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, Gdańsk 1987, s. 8-12; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 18-31 i 150-154; O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 123-131. Por. też: St. Burkot, dz. cyt., s. 39 i n 53 i A. Staniszewski, „*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*” Słowackiego a „*Wędrówki Childe Harolda*” Byrona (model podróży romantycznej), „Litteraria” XIII, 1991, s. 7-25. Syntetyczne ujęcie kwestii genologicznych znajdziemy też w: K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia*, Gdańsk 2006, s. 167 oraz in nota s. 366-368.

⁹ Wszystkie cytaty utworu wg wydania: J. Słowacki, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. IV, *Poematy*, opr. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 7-18.

Nie miejsce tutaj na szczegółowe omawianie antropologicznych przesłanek zagadnienia podróży. Niech wystarczy nam dzisiaj stwierdzenie, że sposób opowiadania o podróżach, miejsce, jakie im się rezerwuje, są szczególnie reprezentatywne dla całej określonej epoki, dla jej sposobu postrzegania świata, dla przemian zarówno samych podmiotów jak i sposobów widzenia rzeczywistości¹⁰. Nie jest przypadkiem, że w epoce romantycznej tak wiele wśród piszących podróżników jest nazwisk kobiecych, że tak wielu poetów w obraz, nieledwie alegorię podróży ubiera to, co ma do powiedzenia o ludzkiej egzystencji. Dla jednych podróz staje się namiastką wolności, innym wydaje się znakomitym, może jedynym, sposobem wyrażenia dalekich od codzienności dążeń, emocji, tęsknot. Podróż jest z jednej strony zawieszeniem egzystencjalnej ramy, z drugiej – nieustannym zmaganiem się z przyziemnością. Jest ucieczką przed znużeniem i – okazją do doznania udręk wszelkich niewygód¹¹.

Słowacki wie o tym doskonale – jego poemat rozpięty będzie zatem nieustannie między tymi dwiema rzeczywistościami. Zanim jednak poeta dotrze do miejsc, które zaowocują głęboką, nierzadko bolesną refleksją nad dziejami Polski i losami cywilizacji, jeszcze w Neapolu obieca nam, że opowie „skąd się wybrał, po co, i dlaczego”¹². Narrator zdaje się zwracać do czytelnika, który zna i czyta wspomniane już tutaj przewodniki, opisy, wspomnienia. Choć sam nie wydaje się naturalnie ich chętnym czytelnikiem, to doskonale czuje i rozumie, co czytają inni, wokół niego¹³.

Jedynie specjaliści pamiętają dziś nazwiska podróżujących do Włoch i piszących o tym autorów: Stanisława Dunina-Borkowskiego, Franciszka Wołowskiego, Antoniego Karńnickiego, Łucji Rautenstrauchowej, Michała Wiszniewskiego. Kto czyta Franciszka Salezego Dmochowskiego czy Ambrożego Grabowskiego, a nawet uważanego za najwrażliwszego z nich, autora spostrzeżeń o niezaprzeczalnej literackiej wartości, Ignacego Ludwika Orańskiego?¹⁴ Przynajmniej niektóre z tych relacji Słowacki mógł czytać, albo znać z opowiadań.

Czy ma to być zatem jeden jeszcze opis podróży – jedyny w historii przewodnik pisany wierszem, z przypisami włącznie?¹⁵

Przypisek winien być pisany prozą,
Lecz ja nie umiem pisać tylko wierszem;
Kto by pomyślał, że mnie rymy wiozą,
Że sobie konno usiadłem na pierwszym,
A za mną drugi jedzie krok za krokiem:
Rym z parasolem, płaszczem i tłumokiem.¹⁶

¹⁰ M. Baine Campbell, *Travel writings and its theory, The Cambridge Companion to Travel Writing*, ed. Peter Hulme, Tim Youngs, Cambridge 2007 a także M.-M. Martinet, dz. cyt., s. 19-21.

¹¹ Por. St. Burkot, dz. cyt., s. 29.

¹² Por. R. Przybylski, *Podróż Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 55-63 i 233-245 oraz K. Ziemia, dz. cyt., s. 185 i 210.

¹³ Na temat ówczesnych lektur Słowackiego patrz G. Maver, *Z Neapolu na Zakynthos (Zante): Uwagi na marginesie „Podróży na Wschód” Słowackiego*, w: *Literatura polska i jej związki z Włochami*, Warszawa 1988, s. 281-289. O różnorodności literatury podróżniczej por. A. Brilli, dz. cyt., s. 373-378. Na temat utworu Orańskiego patrz też: St. Burkot *Les descriptions des voyages polonais en Italie à l'époque du romantisme*, w: *Viaggiatori polacchi in Italia. Congresso Internazionale, Udine – Gorizia – Venezia – Vicenza, 7 – 10 giugno 1986*, Cracovia – Udine 1986, s. 280-282.

¹⁴ Patrz: St. Burkot, dz. cyt., s. 349-367, O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 136-138.

¹⁵ Na temat wagi, jaką Słowacki istotnie przywiązywał do formy, w jakiej „przypiski” pojawiały się w wydaniach jego utworów, patrz J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław – Warszawa 1974, s. 34 i L. Libera, dz. cyt., s. 146-149.

Nic bardziej mylnego – nie dowiemy się nigdy, co widział podróżny z okien vetturyny firmy Paretta, która dysponowała też powozami (*carrozze*) i kabrioletami – to znaczy dwukołowymi powozikami o niewielkich rozmiarach, wyposażonymi w dyszel. Niektóre powozy mają też zewnętrzne siedzenie – ławkę dla 2 lub 3 osób. Podróżnych od góry chroni daszek, od dołu – skórzana osłona, rodzaj fartucha na kolana. „Vetturino” jest właścicielem powozu i koni, uważny za osobę godną zaufania, uczciwą i kompetentną. Powóz ciągnie zwykle para koni, czasem mułów.

Okna kabrioletów wyposażone były w firanki – prawo do odstawiania i zastrajania ich, podobne jak to do otwierania samych okien mieli zwyczajowo pasażerowie siedzący twarzą do kierunku jazdy. Zwykle jednak okna były zamknięte z powodu kurzu albo błota, upału albo deszczu, a same pojazdy trzęsły niemiłosiernie. „Crac, crac, crac, crac, crac, crac, crac. Cric-crac, cric-crac: Helo! Hola! Vite! Voleur! Brigand! Hi! Hi! Hi! En r-r-r-r-route! Biczę, koła, woźnica, kamienie, żebracy, dzieci. Crac, crac, crac! Helo! Hola! Litości, dla Boga! Cric-crac, cric-crac. Uderzenie, podskok, trzask, uderzenie, cric-crac” – tak oddawał w połowie XIX w. podróż powozem Charles Dickens¹⁷. Warunki podróżowania opisywali również Sterne, Heine, Hugo. Pojazdy poruszały się z szybkością, która pozwalała na przebycie odległości z Rzymu do Neapolu w ciągu kilku, zwykle czterech do sześciu, dni. Kto korzystał z usług dobrej firmy, korzystał równocześnie z usług doświadczonego woźnicy i przewodnika i kiedy dojeżdżał do wyznaczonego na nocleg celu nie musiał kłopotać się ani o pokój, ani o kolację dla siebie czy stawę dla koni, albo o ich wymianę¹⁸. Duża liczba „vetturini” i silna konkurencja sprawiały, że ceny były stosunkowo niskie, a współpraca z oberżystami na uczęszczanych szlakach zapewniała nocleg i wikt (zwykle dwa posiłki dziennie: podczas niezbędnego wypoczynku dla koni i wieczerzę w miejscu noclegu). Usługi te były nie do przecenienia w epoce, kiedy profesjonalne przewodniki Baedekera nie zdołały się jeszcze upowszechnić.

Kto dojechał na miejsce, zatrzymywał się w hotelu. I tutaj czytelnik otrzymuje od narratora jakoby praktyczne rady, na różną kieszeń: odnowiony i godny polecenia hotel Vittoria, luksusowe siedziby przy nadmorskim bulwarze Chiaia, znane nam do dzisiaj z widoku na Zatokę mieszkające przy ulicy św. Łucji...¹⁹ Opisy (nie)gościnnych oberżi i zajazdów stanowiły przecież ważną część każdego niemal dziennika podróży, a także znajdowały swoje

¹⁶ Patrz: L. Libera, dz. cyt., s. 152-154. K. Ziemia sugeruje inne jeszcze możliwości interpretacji tych wersów i widzi tutaj „lustrzane” odbicie Słowackiego – Don Kiszota, patrz: dz. cyt., s. 245.

¹⁷ Ch. Dickens, *Pictures from Italy*, 1846. „Crack, crack, crack, crack. Crack, crack, crack. Crick crack. Crick crack. Helo! Hola! Vite! Voleur! Brigand! Hi! Hi! Hi! En r-r-r-r-route! Whi, Wheel, driver, Stones, beggars, children ; Crack, crack, crack! Helo! Hola! Charité pour l’amour de Dieu! Crick-crack, crick-crack ; crick, crick, crick ; bump, jolt, crack, bump, crick-crack;” I dalej: „round the corner, up the narrow street, down the paved hill on the other side ; in the gutter ; bump, bump ; jolt, jog, crick, crick, crick ; crack, crack, crack (...).” Cytuję za wydaniem Manchester & New York 1892, s. 7.

¹⁸ Por. A. Brilli, dz. cyt., s. 116-129. Patrz też: F. Claudon, *Le voyage romantique. Des itinéraires pour aujourd’hui*, Paris 1986, s. 12-15.

¹⁹ B. Biliński, *Visitando le case dove soggiornò Słowacki in Italia*, w: *Juliusz Słowacki. Nel 150° anniversario della nascita*. Accademia Polacca delle Scienze e lettere. Biblioteca di Roma. Conferenze. Ed. G. Maver, M. Żmigrodzka, B. Meriggi, B. Biliński, Roma 1961, s. 69-71. Patrz też R. Przybylski, dz. cyt., s. 123-126. O ulicy św. Łucji jako wybornym miejscu na zamieszkanie w Neapolu pisze też F. Claudon, dz. cyt., s. 138-139. Pamiętajmy jednak, że Neapol nie znał w istocie, i nie zna do dzisiaj, poza tym reprezentacyjnym bulwarem, podziału na dzielnice bogate i ubogie; w obrębie starego miasta czy dzielnic nadmorskich mieszkała zasiedziała ludność i klasy społeczne mieszały się w obrębie jednego nawet „palazzo” i jednej ulicy.

miejsce w dziełach literackich²⁰. Tutaj wszystkie one określone zostały wspólnym mianem „locanda”, które to określenie do dzisiaj oznacza lokum niższej kategorii – nie tyle hotel, ile „hostel” czy „schronisko”. U Słowackiego jest to „loccanda” – trudno przypuszczać, aby błąd ortograficzny nieuzasadnionego podwojenia spółgłoski popełniony został przez Autora i powtórzony przez wszystkich wydawców przez nieuwagę. Czy nie mamy tu do czynienia raczej z ironicznym dążeniem do takiego przetworzenia i zapisu brzmienia języka, by stanowić on jeszcze jeden „egzotyczny”, śpiewny, miły dla ucha, a więc zgodny z powszechnym odczuciem przybywszy z Północy, dźwięk języka włoskiego? Podobny użytek zrobił też autor z nieistniejącego, ale jakżeż dźwięcznego i potrzebnego rymowi słowa „cabrioletti” i tytuł włoskich „makaronicznych” wtrąceń, przydających tekstowi lokalnego kolorytu. Nie przeszkadzała widać ówczesnym (podobnie jak dzisiejszym) podróżnym przybliżona jedynie znajomość języka włoskiego.

Kto dojechał na miejsce – opowiada zwykle o jego zaletach, o szczególnej urodzie widoków, o obejrzanych dziełach sztuki.

A ty na niebie i na fal błękitie
 Tak roztopiony w zorzy malowidła
 Jak upuszczona na brzeg bańka z mydła...
 (...)
 O! Neapolu! Wieczorne wyziewy
 Twym są rumieńcem, twe dymy są tęczą
 Harmonizujesz się tak jako śpiewy
 Z ciszą powietrza, twe dzwony nie jęczą,
 A twój domami okryty pagórek
 Ma białość lekkich na błękitie chmurek.

Nie wszyscy jednak neapolitański pejzaż uważają za bliski doskonałości. Pisze bowiem Dmochowski:

Dla tem większej doskonałości tego krajobrazu, życzyć by jeszcze można więcej rozmaitości w tonach światła. Tę rozmaitość dopiero wieczorem można znaleźć, gdy słońce pochylając się ku powierzchni morza, ubarwia ją ostatnimi promieniami i jak niezmierny ogień bengalski, czerwonym kolorem pokrywa krajobraz i znika.²¹

Tymczasem, podobnie jak narratorowi, nie jest nam dane rozkoszować się Neapolem, do tego potrzeba „rozsądku”. Wpadamy natychmiast w wir relacji, chcielibyśmy powiedzieć publicystycznych, których tematem są niedawne wydarzenia polityczne. Czy dużo trzeba, by miastem – uroczą bańką mydlaną, wstrząsnęły rozruchy niczym wybuch widocznego z każdego miejsca wulkanu?²²

A jednak gdyby mniej pamięci bolu,
 Zachceń i marzeń, a więcej rozsądku,
 Tobo mi dobrze było w Neapolu
 Gdzie przed oknami na prawym przylądku
 Widziałem szare więzienie stolicy,
 A zaś Wezuwiusz górą po lewicy.

²⁰ Cfr. A. Brilli, dz. cyt., s. 163-166, F. Claudon, dz. cyt., s. 15-20. Myślę tu chociażby o pokoju w norwidowskiej oberży z *Nocy tysięcznej drugiej*.

²¹ F.S. Dmochowski, dz. cyt., s. 63.

²² Na temat politycznej sytuacji Neapolu w tamtych latach por. L. Libera, dz. cyt., s. 60-62 i 72-74.

Ta podróż niby dopiero się zaczyna, ale faktycznie już się kończy – od razu na wstępie powie nam narrator, jakie wrażenia spotkają go później i czego nie osiągnie, a wymarzona w tyłu literackich opisach Italia tutaj jest nie tyle punktem wyjścia, co tym, z którego podsumowuje się zakończoną już podróż – to wiemy z chronologicznych ustaleń dotyczących twórczości, ale także z samego tekstu, pomimo stosowanych kilkakrotnie zabiegów zdążających do stworzenia iluzji tożsamości czasu podróży i czasu pisania, jak choćby wówczas, gdy zaprasza czytelnika na wieczorną przechadzkę:²³

Lecz chodźmy w miasto. Już księżyc wysoko,
A Golf ubrany latarni przepaską.

Przywołajmy tutaj ponownie tę niebывałą personifikację rymu – konstytutywnego elementu poezji, który staje się towarzyszem podróży, co jest nie tyle wyrazem obnażania warsztatu pisarskiego, jak chcą komentatorzy, ile czymś zgoła więcej – wchodzeniem aktu pisarskiego do wnętrza rzeczywistości, zespoleniem się z nią – jeśli można jechać na koniu pocztowym, to dlaczego nie można jechać na koniu rymu, zdaje się pytać poeta.

W rzeczywistości jednak okazuje się, że niewiele przypomina tłumok, który targa ze sobą natrętny rym. Podróżowanie łączyło się z przewożeniem mnóstwa rzeczy: kilkumiesięczna co najmniej podróż wymagała odpowiedniej garderoby (jedynie płaszcze chroniące od kurzu stanowiły zwykle po prostu odzienie „donaszane”, już podniszczone, nawet wśród bogatych wojażerów!) i wyposażenia. Wożono ze sobą książki (nierazko wzbudzające podejrzenia licznych na Półwyspie służb celnych i będące przedmiotem szczegółowych kontroli; Lamartine woził ponoć stale ze sobą 500 książek, prawda, że we własnym powozie!), naczynia stołowe, koce, poduszki, pościel, a kufry i kuferki z drewna, z obiciami wzmocnionymi nitami (zdarzało się nierazko, że upadały na drogę!), walizy i pudła na kapelusze ze sztywnej skóry albo podwójnie składanego płótna z podszewką, wyposażone były w specjalne, przemyślnie instalowane kieszenie i schowki, by pomieścić mogły jak najwięcej przedmiotów. Nieodzowne zapasy jedzenia umieszczano w koszach. Woziło się przenośny sekretarzyk, lunetę, kompas, mapę i pudło z przyborami do rysunku czy malowania, ale i neseser, do którego spakowane były tylko rzeczy potrzebne na jedną noc. Bagażu dopełniała zwykle „para poręcznych pistoletów”, na które we wszystkich porządnym powozach były specjalne kieszenie. (Po dziś dzień wybierający się w dalszą podróż Włosi mówią, że „pakują broń i bagaże” – w tej właśnie kolejności!)²⁴

O wiele bardziej, niż podróż powozem, widok z hotelowego okna na najpiękniejszą z zatok, tkanką I Pieśni poematu okazują się zatem poetyckie lektury i zmęczenie podróżnika. Towarzyszem jest raczej „przyjaciół Szekspir” niż Zenon Brzozowski²⁵.

Towarzystwo podróży jest doprawdy niezgorsze – wydaje się, że to do nich, poetów we Włoszech czytanych, poetów włoskich, albo, jak Wergiliusz, tak bardzo obecnych w literackiej tradycji Italii, że uznawanych wręcz za własnych, przyjechał nasz narrator. „Grób

²³ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Lwów 1929, wstęp M. Kridl, s. 3-19; *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960, s. 256-261, 337, 752-753; L. Libera, dz. cyt., s. 5-17.

²⁴ Patrz A. Brilli, dz. cyt., s. 101-108.

²⁵ Na temat „korpusu” tekstów: poetyckich i autobiograficznych mogących składać się na całościowy obraz okresu pobytu na Południu Włoch i wyprawy wschodniej patrz K. Ziemia, dz. cyt. s. 314-320, także 208-210.

Wergiliusza: Kształtem swoim podobny jest do pieca, a wszyscy prawie podróżujący zwiedzają go z uszanowaniem”, tak opisuje to miejsce Ambroży Grabowski²⁶.

To spotkanie z poetą umarłym, spotkanie brzemienne w interpretacyjne następstwa²⁷. Los nie pozwolił natomiast poecie z Polski zetknąć się z tym jednym, który mógł się stać jego towarzyszem w rzeczywistym świecie. Tego samego dnia wspinali się ku kraterowi Wezuwiusza: Giacomo Leopardi, najbardziej romantyczny spośród włoskich poetów, a zarazem autor traktatu ostro sprzeciwiającego się romantyzmowi jako prądowi myśli, poeta, który nigdy nie wyrzekł się klasycznego dziedzictwa – i Juliusz Słowacki, który z romantycznych póz, mód, z romantycznych motywów i wizji potrafił tak pięknie kpić wierszem wpisanym w najbardziej bodaj romantyczny gatunek²⁸.

Neapolitańska opowieść poprowadzona jest tak, jakby narrator nieustannie spotykał się z innymi poetami – i tylko z nimi. Kiedy autor sekstyn *Podróży* pisze o wielkim autorze tercyn, pamięta o jego politycznym losie i przenosi we współczesne sobie czasy opinie florenckiego wygnańca, politycznego emigranta, mówiąc naszym językiem²⁹.

(...) Wołę piekło Danta;
Właśnie je czytam podług nowych kluczy,
Które przyczyną może będą schizmu,
Mówiąc, że Dant chciał republikanizmu,
I w poemacie używał języka
Sekretnych związków (...).

Słowacki – jako dantolog? Komentatorzy przypominający dokładne dane bibliograficzne owych „nowych kluczy” nie dodają, że podobne „nowe klucze” towarzyszą odbiorowi *Boskiej Komedi* praktycznie od samego początku. Żadne bodaj inne dzieło literatury powszechnej nie zdołało wygenerować takiej ilości interpretacji. W pierwszych dziesięcioleciach drukarstwa chętnie wydawano *Boską Komedię* w sposób pozwalający na jednej stronie umieścić obszerny komentarz okalający poszczególne tercyny niczym wersy biblijne. A i potem każde pokolenie odczytywało genialny poemat według własnych „nowych kluczy”, każde poszukiwało w nim aktualnych tematów i odpowiedzi na coraz to nowe pytania. Dzieje się tak do dzisiaj – choć burzliwy rozwój dantologii zdaje się omijać dotychczas ziemie nad Wisłą. Szczególne zainteresowanie Dantem zaznaczyło się u nas jedynie w czasach Słowackiemu współczesnych³⁰.

Ludovico Ariosto natomiast to patron wszystkich późniejszych „opowiadaczy”, potrafiący jak nikt przeplatać humor z dramatem, baśń z rzeczywistością, mistrz suspensu i analizy psychologicznej, finezji opisu kobiecego piękna i ludzkiego charakteru, szczególnie drogi romantikom jako poeta okresu przełomu, potrafiący wykorzystać tradycję rycerskie-

²⁶ A. Grabowski, *Cuda i osobliwości Natury i Sztuki...*, Berdyczów 1825, s. 44.

²⁷ Por. K. Ziemia, dz. cyt., s. 177-180, 193-198.

²⁸ B. Biliński, dz. cyt. s. 70 i in. Oraz: L. Libera, dz. cyt., s. 176-177. Por. też: J. Pietrzak-Thébault, *Czy lepiej widać po zmroku? Giacomo Leopardi i księżyc*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, T. II, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2010.

²⁹ W 1300 roku Dante Alighieri pada ofiarą walk między frakcjami florenckich gwelfów i zostaje wygnany z miasta.

³⁰ Na ten temat patrz A. Kuciak, *Dante romantyków*, Poznań 2003, i A. Litwornia, „*Dantego któż się odważy tłumaczyć?*”. *Studia o recepcji Dantego w Polsce*, Warszawa 2005. Na temat ewolucji i obfitości krytyki narosłej wokół poematu Dantego patrz: U. Bosco, G. Iorio, *Antologia della critica dantesca*, Milano 1971, szczeg. t. 1, s. 3-46, biografia s. 47-53.

go mitu w pasjonującej opowieści o miłości i przyjaźni, rozumiejący moc uczuć i każący swoim bohaterom, zagubionym w meandrach egzystencji pośród nagłej i niezrozumiałej namiętności, pośród tęsknoty czy ścierania się poczucia obowiązku z pragnieniem, szukać rozumu aż na księżycu. Ten epizod właśnie przywołuje, w dygresji tylko, Słowacki („zostanę Astolfem./Bo mój hipogryf staje się skrzydlatym”) – czyż zatem każda, najbanalniejsza nawet podróż, nie może stać się podobna do księżycowej wyprawy księcia Astolfa?³¹

Pora zatem wyruszyć w dalszą drogę – bez pożegnania:

O Neapolu! Ty nie pożegnany
Czekasz, aż ciebie pożegnam epicznie.
Jak biała Wenus urodzona z piany
Wyszedłeś z morza zapłoniony ślicznie
Skrawymi słońca zachodniego łuny,
Cichy pod górą, co ciska pioruny.

Neapol pozostaje „niepożegnany” – bo pozostaje miastem nieodgadnionym, niezrozumiałym. Tak jest do dzisiaj. Jedyny w swoim rodzaju – często traktowany jako „miasto włoskie” *par excellence*, zakorzeniony w historii starożytnego Rzymu, położony po zachodniej stronie Półwyspu, patrzący ku brzegom Francji i Hiszpanii – a często widziany jako przyczółek Wschodu, jako pierwsze wschodnie już miasto³² (czyżby, w takim przypadku, cała podróż Słowackiego była wschodnia, od samego jej początku?), ojczyzna Giambattisty Vico, siedziba jednego z najznakomitszych uniwersytetów i od pięciu stuleci liczący się ośrodek wydawniczy, ponadto duży port i znaczący punkt na lądowym trakcie handlowym – traktowany jako ojczyzna niemyślenia i *far niente*, ojczyzna największej ilości świętych i autentycznej pobożności – a zarazem miejsce, gdzie najłatwiej dać się oszukać naciągaczom bez skrupułów wszelkiego autoramentu i specjalności:

Stolico! Gdzie nikt nie myśli głęboko,
Gdzie zabroniono nawet myśleć płasko,
Niech twój rząd stworzy jakie słowo święte
Na niemyślenie jak na *far-niente*!

Jeśli położenie Neapolu na pochyłości góry, czarowny widok miastu nadaje, jest to obok tego bardzo niedogodne. Większa część ulic idzie spadzisto, niektóre nawet przecięte są schodami. Z tą nieuchronną niedogodnością łączy się nieczyste utrzymanie ulic. Wyrzucają na nie gnój i śmiecie, jakoby jałmużnę dla nędzarzy, którzy je do użyźnienia roli zabierać mogą. Upał wydobywa z nich zaraźliwe *wyziewy* [podkreślenie – J. P.-T.], najmniejszy deszczyk zmienia je w głębokie błoto. Ztąd wynika, że każdy z majątniejszych musi jeździć powozem.

Na ulicach jest taki ruch i wrzawa, jakiego nigdzie nie ma podobnego. Nie tylko jest skutkiem krążenia ludności, lecz przypisać ją także potrzeba temu zwyczajowi, iż każdy rzemieślnik pracuje na ulicy i rozmawia ze swymi sąsiadami (...).

³¹ Por. Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1960, z. 4, s. 351-387, szczeg. zaś s. 361, 366 i 370.

³² O Neapolu jako „mieście wschodnim” patrz: A. Brilli, dz. cyt., s. 195-199. Na temat wizji Neapolu i jego mitu patrz: O. Płaszczewska, dz. cyt., s. 123-130 i M.-M. Martinet, dz. cyt., s. 138-141 i 166-173.

Pospólstwo neapolitańskie niezmiernie jest krzykliwe, sprzedający makaron, ryby, kasztany, wodę oziębioną, melony oznajmują swój towar bezustannymi krzykami. Smutek czy radość objawia się krzykiem.³³

Tak to krzyk i hałas na ulicach wydają się być wszystkim wówczas, a przynajmniej, że do i dzisiaj, immanentną i wyróżniającą cechą tego niezwykle miasta.

Podobnie jak Neapol traktowany bywa niczym synteza Italii, słynni neapolitańscy „lazzaroni” – próżniaki, obiboki, lenie, bezrobotni, bezdomni, pospólstwo, łotry, buntownicy – nie umiemy tego jednoznacznie określić ani w sposób wyczerpujący przetłumaczyć – traktowani są, jakby reprezentowali wszystkich mieszkańców miasta³⁴.

Lazzaroni posiadali tę cechę właściwych sobie obyczajów, która ich czyniła oddzielnym ludem. Dziś są to ludzie prawie na pół nadzy, ponieważ są ubodzy, a klima jest łagodne; mało zatrudnieni, bo nie mają roboty; wstrzemięźliwi w jadł i napoju, tak z nałogu jak i z potrzeby; gotowi uczynić co im rozkażą, byleby tylko kilka soldów zarobić. Mylne jest opowiadanie, że dzień i noc leżą jak bydło na placach, na ulicach, pod wystawą pałaców i kościołów. Nigdy tego nie było i być nie mogło. (...) Nikt tam nie nocuje pod otwartym niebem, a chociaż utrzymują, że sama natura dostarcza wyżywienie i zaopatruje potrzeby ubogich, z natręctwa żebraków wniesić by można, że nędza dotkliwsza jest w tem kraju aniżeli gdziekolwiek indziej.³⁵

Słowacki także znajduje dla nich zainteresowanie, przy czym „błękitne niebo i żółty makaron” (w połowie XIX wieku makaron nie był jeszcze bynajmniej „narodowym” daniem Włochów, choć w Neapolu doskonale znanym od XVII stulecia – upowszechnienie tej południowej specjalności przyszło później, wraz z wynalezieniem i masowym zastosowaniem maszyny do wyrabiania ciasta, a następnie do cięcia i do suszenia makaronu – maszyny, która, zgodnie z neapolitańską legendą, podarowana przez antycznych bogów, wyrzuciła się pewnego dnia z głębi Wezuwiusza) pozostają do dzisiaj niewyczerpanymi źródłami szczęścia nad tą zatoką i nie ma w tym niczego godnego przygany!³⁶

Współcześni Słowackiemu piszący podróżnicy nie zwykli interesować się zbyt mieszkańcami Półwyspu – malowane powszechnie *vedute* są niemal zawsze bezładne, przedstawiają puste perspektywy miast i pejzaże. Włosi, z którymi stykają się na co dzień, to ludzie zawodowo zajmujący się obsługą podróżnych, potem turystów. Przybysze zarzucają im powierzchowność, chęć zysku za wszelką cenę, naiwność i przebiegłość równocześnie. Włosi skarżą się, że cudzoziemcy traktują ich kraj jak jedno wielkie muzeum i nie próbują zrozumieć jego mieszkańców. Paradoksalnie zatem częstsze podróże do Włoch

³³ F. S. Dmochowski, dz. cyt., s. 57-58.

³⁴ Por. o lazzaroni, tamże, także F. Claudon, dz. cyt., s. 138-139 i A. Brillii, dz. cyt., s. 284-286. Por. też: L. Libera, dz. cyt., s. 24-26.

³⁵ F. S. Dmochowski, dz. cyt., s. 59. Kilka lat później Michał Wiszniewski utrzymywać będzie, że w Neapolu „nie ma już lazzaronów”, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, Warszawa 1845, s. 307.

³⁶ O historii rzemieślniczej, od lat 50. XIX w., a następnie przemysłowej, od początków XX w., produkcji makaronu patrz: Giovanni Ballarini, *La cucina della pasta*, w: *La pasta. Vessillo della cucina italiana nel mondo. Atti del XIX convegno internazionale sulla civiltà della tavola*, Sorrento, 30 aprile 2005, p. 73. Por. Także: A. Capatti, M. Montanari, *La cucina Italiana. Storia di una cultura*, Roma – Bari 2008, s. 313-314 i 67. Na temat historii makaronu patrz także M. Montanari, *La fame e l'abbondanza*, Roma – Bari, 2005 (wyd. V), s. 175-180 i tegoż: *Il cibo come cultura*, Roma – Bari 2004, s. 146.

W I połowie stulecia ukazują się drukiem liczne wierszowane utwory wychwalające zalety „maccheruni”, a największy włoski romantyk, G. Leopardi, sceptycznie odnoszący się do możliwości osiągnięcia przez człowieka stanu szczęścia, przyznaje jednak, podczas swego pobytu w Neapolu, że talerz makaronu potrafi jednak dać pewne, niemałe, zadowolenie... June di Schino, *La pasta napoletana tra mangiari di strada e mensa reale*, w: *La pasta...*, dz. cyt., s. 30.

owocują utrwaleniem krzywdzących stereotypów z jednej i niechęci, podszytej lekceważeniem, z drugiej strony³⁷. (Wzajemnych stosunków w dużej mierze aktualnych, niestety, po dziś dzień...)

Tymczasem Słowacki patrzy na Neapol – Italię, właściwie nieustannie przez pryzmat jego mieszkańców. Najchętniej robi to, patrząc na miasto z góry, znad symbolicznej mogiły Wergiliusza – to tutaj zaczyna się poniekąd jego podróż, która wieść będzie od grobu – do grobu. Zanim dostrzeże słoneczną strunę z liry Homera, laurowy listek z nagrobka rzymskiego poety przynosi mu poczucie zawodu – trywialne zajęcia większości ludzi – bezmyślny ruch uliczny, turkot powozów pozostaną głośniejsze i trwalsze od każdej poezji.

Żegnam i ciebie, o! garsteczko prochów,
 Leżąca zawsze pod laurem klassycznym;
 Turkot powozów z Pauzylipu lochów
 Woła pod tobą hymnem romantycznym,
 Że sława przejdzie, a bryki nie przejdą,

Za życia poety jego „gid” nie poprowadził żadnego podróżnika po Italii – w całości poemat wydany został dopiero pośmiertnie i fakt ten nie jest, moim zdaniem, bez znaczenia. Pieśń I *Podróży* sytuuje się jednak w centrum literatury „podróźnej” całej epoki: przepełniona reminiscencjami wojaży poetyckich poprzedników, łąsa na zabawę z czytelnikiem, pozornie silnie przywiązana do rzeczywistości codziennej, pełna społecznego i politycznego zaangażowania. Aktualna – i zmierzająca do uogólnień, praktyczna – i gotowa do użycia alegorii, obnażająca poetycki warsztat – i uciekająca się do klasycyzujących, wyszukanych porównań, pozostaje najbardziej bodaj aktualną realizacją romantycznej podróży włoskiej. To udać się mogło tylko komuś, kto umiał słuchać banalnych na pozór opowieści o wojażach, a potem sam wyjechał, spakowawszy tłumoki pełne rymów. Także turystyczna, karmiąca się pozornie jedynie wiadomościami z przewodnika, warstwa poematu zbudowana z piękna radosnej jasności pejzażu, zdolnego pomieścić nie tylko egzystencjalny smutek, poszukiwanie spokoju, tęsknotę za dawną miłością, ale też ironiczny dystans do samego siebie i swojego pisania, nie zestarzała się wcale, skoro przemierzając drogi i autostrady na północy i południu tego jedyne Półwyspu samochodem wypożyczonym w firmie Avis czy Hertz pamiętamy o vetturinie marki Paretti, który wioził z Rzymu do Neapolu i z Neapolu do Otranto podróżnego Juliusza Słowackiego i jego towarzyszy³⁸.

Lektura 50 sekstyn I *Pieśni* zachęca do podjęcia kilku innych jeszcze wątków. Kusi epizod włoskiej kochanki – toposu powszechnie obecnego w literaturze podróżniczo-wspomnieniowej, napomknienie o zasypanych śniegiem, nieprzejezdnych alpejskich przełęczach – motyw ich przekraczania, podejmowany często i rozumiany jako swego rodzaju „droga inicjacyjna”³⁹, warsztatowa autoironia – obecna też we włoskich utworach Heinricha Heinego...⁴⁰ Niech staną się one tematami kolejnych konferencyjnych podróży.

³⁷ Por. A. Brillì, dz. cyt., s. 263-270 i 283-285. We francuskiej literaturze podróżniczej o tematyce włoskiej jedynym utworem, który interesował się również mieszkańcami Italii był opublikowany w 1825 roku czterotomowy *L'hérmitte en Italie ou observations sur les moeurs et usages des Italiens au commencement du XIXe siècle* Loueta de Chaumont, stanowiący jednak jedynie jedną z pozycji w cyklu prezentującym także zwyczaje Francuzów i Anglików. Na temat mieszkańców Neapolu autor obszernie pisze w t. IV.

³⁸ Por. A. Brillì, dz. cyt., s. 130-135. Na temat typowego „szlaku podróżnego” przez Półwysep Apeniński: tegoż, s. 184-212. Patrz też: A. Pasquali, dz. cyt., s. 48.

³⁹ Patrz tegoż, s. 297-300 i 177-184.

⁴⁰ Tamże, s. 384-387.

Dorota Kulczycka
(Zielona Góra)

ESTETYZACJA PODRÓŻY? ANTROPOLOGICZNY I POETYZUJĄCY WYMIAR PIELGRZYMKI NA WSCHÓD LAMARTINE'A I SŁOWACKIEGO

1. Pod gwiazdą Lamartine'a

Głównym przedmiotem refleksji w niniejszym szkicu uczynię literacką polemikę polskiego poety z Lamartine'owską deklaracją wyrażoną we wstępie jego *Voyage en Orient* (*Podróży na Wschód*). Pod znakiem zapytania postawię wiarygodność owej polemiki w kontekście przesłanek dotyczących antropologicznego (personalnego i kulturowego) wymiaru podróży oraz metatekstowej świadomości obecnej u obydwu twórców. Zanim to jednak nastąpi, kilka uwag poświęcę młodzieńczym lekturom Słowackiego, aby następnie móc przedśledzić u niego dość niejednoznaczną ewolucję w recepcji dzieł francuskiego autora.

Nie podlega dyskusji, iż Słowacki terminował u zachodnich romantyków, kształcąc się na poezji Alfonsa de Lamartine'a, Thomasa Moore'a, czy też François-René de Chateaubrianda. Pisarze ci formowali umysł młodego poety tak, że styl i niektóre obrazy poetyckie z ich dzieł na trwałe odcisnęły piętno w jego wyobraźni i twórczości. Atmosfera panująca w salonie Salomei Bécu sprzyjała niewątpliwie zainteresowaniom romantycznymi, niezwykle egzaltowanymi, debiutami europejskich poetów. Pobyt w Warszawie, a następnie w Paryżu utwierdziły młodego Słowackiego w jego literackich wyborach¹. Toteż poezja Lamartine'a żyła przez jakiś czas w wyobraźni melancholijnie usposobionego Juliusza. Maria Janion zaznacza, iż „Młody Słowacki rozczytywał się w elegiach Lamartine'a, urzekał go egzotyzm powieści poetyckich Moore'a i pesymizm byroński”². Wspominając wydarzenia z 1828 roku, poeta pisał:

Mróz na koniec zelżał nieco i powróciliśmy do Wilna. Przez całą drogę ciągle i mimowolnie, powracając samotny, powtarzałem sobie te wiersze Lamartina:

¹ J. Kleiner pisze: „Poeta romantyczny, pod które to miano podpada zarówno Wiktor Hugo, jak Dumas, jak Vigny, jak Lamartine – staje się królem opinii. I wtedy, gdy geniusz Słowackiego rozwijał się potężnie, patrzy on ustawnie na panowanie romantyzmu, który ogarnął poezję i malarstwo, filozofię i życie, a wdzierał się w religię, i w politykę” (tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1-4, Kraków 1999, t. 1, s. 43). Na owe powinowactwa zwrócił uwagę również Zbigniew Sudolski, stwierdzając, iż „start literacki” rozpoczął poeta „jako naśladowca Lamartine'a, Byrona i Mickiewicza”. I dalej: „**Estetyzujący stosunek do sztuki** i pustkę ideową wytknął mu później Mickiewicz w słynnej ocenie młodzieńczej poezji Słowackiego, jako «kościota bez Boga»” (tegoż, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 10). Chciałabym zaznaczyć, że wszystkie podkreślenia słów za pomocą pogrubionej czcionki będą pochodzić ode mnie – D. K.

² M. Janion, *Zygmunt Krasiński. Debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 55.

Ainsi tout fult – ainsi tout passe,
 Ainsi nous mêmes nous passons,
 Hélas! sans laisser [plus] de trace
 Que cette barque où nous glissons
 Sur la mer où tout s'efface.

Te wiersze tak mi z myśli wyjść nie mogły, jak czasem jaka piosneczka, która już nas samych nudzi, a którą mimowolnie powtarzamy...³

Cały zresztą pamiętnik z lat 1817–1830 jest dowodem przesylenia myśli młodego Juliusza sentymentalną poezją Lamartine'a, jego pojęciem piękna i wzniosłości⁴.

Jak zostało powiedziane, fascynacje poezją Lamartine'a wszczepiła w młodego Słowackiego prowadząca salon literacki matka. Już w grudniu 1816 roku ubolewała, że Antoni Edward Odyniec odwraca się od owego „geniusza”: „Szkoda mi, że on traci u Pana łaskę”⁵. Dostrzegająca ona w tej poezji idealne piękno wyrażające się harmonią dźwięków: „Miło mi bardzo było znaleźć te wiersze, chociaż mi się tłumaczenie ich nie podobało, bo żadne tłumaczenie Lamartina nie będzie dla mnie miało tego wdzięku, co oryginalne, tak przywykłam do tej harmonii, która do duszy mojej wchodziła tak miło” – pisała⁶. Cztery miesiące później żaliła się jeszcze, że „nie ma z kim czytać Lamartina”⁷. O jej urzeczeniu tą poezją świadczyć też miały wiersze przepisywane do sztambucha, o którego istnieniu relacjonował Leopold Méyet⁸.

Jak daleko udzielały się Słowackiemu owe matczyne zainteresowania, dowodzą nie tylko zapiski w pamiętniku, ale również próby przekładu i samodzielnej twórczości w duchu Lamartine'a. Mam tu na myśli przede wszystkim *Elegię. Tłómaczenie z Lamartina* [sic!] z 1825 roku oraz cykl sonetów z 1827 roku oscylujących wokół tematów rezygnacji i melancholii, to znów spowitych aurą rozmarzenia i tęsknoty⁹. Utworów tych młody poeta nie zamieścił w redagowanych zbiorach poezji¹⁰. Zbigniew Sudolski pisze: „Z początkiem

³ J. Słowacki, [Fragmety pamiętnika (1817–1832)], w: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 11, *Pisma prozą*, Wrocław 1952, s. 158–159. Jest to fragment utworu *Le golfe de Baya, près de Naples*, którego tłumaczenie autorstwa Dominika Lisieckiego przytoczył Z. Sudolski. Zob. dz. cyt., s. 68.

⁴ Leszek Libera wyjaśnia: „Lamartine był wówczas autorem dwóch głośnych tomików poetyckich: *Medytacji* (1820) i *Nowych medytacji* (1823), które stały się manifestem artystycznym rewolucjonizującym gatunek liryki osobistej.” L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 164. W rzeczywistości chodziło o *Méditations poétiques*, gdzie słowo „medytacje” równoznaczne było z pojęciem „zadumy” czy „elegii”. Poezja Lamartine'a odcisnęła również swoje piętno na twórczości młodego Krasieńskiego, o czym będę jeszcze pisać. Również młody Gaszyński w 1830 r. pracował nad cyklem *Piosnek sielskich*, z których część opublikował na łamach „Pamiętnika dla Płci Pięknej”. W tomie I „Pamiętnika...” znaleźć się miało wiele tłumaczeń, m.in. *Do Elwiry. Dumanie z Alfonsa Lamartina* (incipit: „Gdy przy tobie mych uczuć...”). Por. J. Lyszczyna, *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego*, Katowice 2000, s. 12–13.

⁵ *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Słowackiego*, oprac. S. Makowski i Z. Sudolski pod red. E. Sawrymowicza, Warszawa 1960, *Listy Salomei Słowackiej-Bécu*, [18], Do A. E. Odyńca, Wilno 3/15 XII – 4/16 XII 1826, s. 166. Zob. też: [34], Do A. E. Odyńca, Wilno 4/16 IV– 17/29 IV 1827, s. 233, gdzie autorka donosi o swojej lekturze prawdopodobnie *Le Dernier chant du pèlerinage d'Harold par A. de Lamartine*, Paris 1825.

⁶ Chodziło o niezbyt wierne tłumaczenie Ignacego Kułakowskiego w „Gazecie Warszawskiej”. *W kręgu bliskich poety...*, dz. cyt., [40], Do A. E. Odyńca, Krzemieniec 9/21 VI 1827, s. 256.

⁷ Tamże, [45], Do A. E. Odyńca, Krzemieniec 26 X/7 XI 1827, s. 271.

⁸ Zob. *W kręgu bliskich poety...*, przypis 8 na s. 8. Por. też: L. Libera, *Juliusza Słowackiego...*, s. 164.

⁹ Pisząc o nich, J. Kleiner zauważył: „Że młody Słowacki <lamartynizuje>, zaznacza również Tadeusz Grabowski (*Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, t. 1, Poznań 1920, s. 26)”. J. Kleiner, dz. cyt., t. 1, s. 59.

¹⁰ Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 26. Badaczka pisze tam: „Nie włączył tych młodzieńczych tekstów do żadnego z wydań swych poezji i może nie warto byłoby serio ich wspominać; ale mimo moc-

roku 1825 założył sobie nawet specjalny notatnik, nazwany później rękopisem nicejskim (zagubiony w Paryżu w r. 1832), do którego 2 lutego wpisał swój najwcześniejszy znany dziś utwór pt. *Elegia, tłumaczenie z Lamartina*, a 26 czerwca wiersz *Księżyc*¹¹. Inni badacze zgadzali się co do owych poetyckich inklinacji, na przykład Stanisław Makowski konstatował: „zaczął od tłumaczeń sentymentalnych poetów francuskich (Lamartine) i angielskich (Moore). Potem starał się ich naśladować”¹². Również Czesław Zgorzelski za godne podkreślenia uważał, że poeta nawiązywał „nie do romantyki Byrona, wzburzonej wybuchami gwałtownych emocji”, lecz do „łagodnej sentymentalności w poezjach elegijnych Tomasza Moore’a, Lamartine’a”¹³.

Wkrótce jednak myśl Słowackiego nie tylko odnośnie do literatury, jej kształtu artystycznego i jej posłannictwa, ale również do wspomnianych przez Kleinera przekonań filozoficznych, religijnych i politycznych będzie się oddalać od koncepcji francuskiego pisarza, poety i męża stanu. Czy jednak konsekwentnie i do końca? Przypatrzmy się wpierw korespondencyjnym zapiskom. Już pod koniec 1831 roku polski poeta relacjonował matce z Paryża:

Lamartine mieszka we Florencji; klasycy francuscy uważają go za pierwszego poetę, co mnie nieskończenie gniewa. Jest w Paryżu Cooper, Amerykanin – tego będę się starał poznać; wydał on nowy romans, już nie w Ameryce, ale w Wenecji odbywający się, pod tytułem: *Le bravo*; śliczny romans. (J. Słow., [9], Paryż, d. 10 grudnia 1831 r., ww. 71-76, s. 34)¹⁴

Rok później pisał:

Smutno jest patrzeć na to, co się tu dzieje, i chciałbym się wyrwać jak najprędzej z Paryża – i jechać na południe. De Lamartine popłynął z żoną i z dziećmi do Palestyny – i będzie tam znowu pisał harmonije religijne. Nie znajdę go więc we Florencji – mała szkoda. (Słow., [18], *Paryż*, d. 9 listop. 1832 r., ww. 219-223)

Być może nawiązywał tu Słowacki do tomiku lamartinowskich poezji z 1830 pod tytułem: *Harmonies poétiques et religieuses*, które w lipcu tegoż roku podarował poecie Léon Révilliod. Z korespondencyjnej wzmianki moglibyśmy wyprowadzić kilka zasadniczych wniosków: 1) Słowacki interesował się losami francuskiego poety, skoro orientował się na bieżąco w jego wschodniej podróży; 2) poeta spodziewał się, zresztą słusznie, że również

no konwencjonalnego charakteru są nieocenionym świadectwem ówczesnej postawy poetyckiej Słowackiego – i autostylizacji”.

¹¹ Z. Sudolski, *Słowacki...*, dz. cyt., s. 44. Maria Grzędzińska zalicza te dwa utwory (*Elegia. Tłumaczenie z Lamartina i Księżyc*) do elegii, gatunku, który właśnie w swoich *Medytacjach...* uprawiał Lamartine. Co istotniejsze, „promieniowanie elegijności” autorka zauważa również w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 1997, hasło: *Elegia*, s. 324.

¹² S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1987, s. 23. Zob. też: D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, s. 191-192; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 350.

¹³ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice w wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 14.

¹⁴ W ten sposób, w tekście głównym, będę zaznaczać cytaty z korespondencji Słowackiego, z wydania: tegoż, *Dziela wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 1-6, Wrocław 1987-1990, t. 6, *Listy*, oprac. Z. Krzyżanowska. W nawiasie kwadratowym będzie podany numer listu z tej edycji.

stamtąd Lamartine przywiezie plody własnej twórczości¹⁵; 3) Słowacki nie taił wyraźnej niechęci wobec poety i jego twórczości, szczególnie drażniły go ukryte w niej pierwiastki religijne; 4) kwestionował też „harmonijne brzmienie”, a więc tę cechę poezji Lamartine’a, którą szczególnie waloryzowała pani Salomea Bécu¹⁶; 5) można zauważyć, że już wówczas, w 1832 roku, nudząc się w Paryżu – w owej, jak nazwał to miasto – „nowej Sodomie” – pozazdrościł nielubianemu literatowi wyrwania się w egzotyczne krainy.

Czy ta jawnie manifestowana niechęć (być może wywołana uczuciem zazdrości¹⁷) przekładała się również na całokształt twórczości literackiej? W tym przypadku badacze Słowackiego słusznie nie dawali wiary jego antylamartinowskiemu wystąpieniom. Duch francuskiego twórcy miał bowiem na stałe zagościć w poezji Słowackiego, konstytuując łagodną, „jasną”, nastawioną na melancholijne uczucia, jej odmianę. Kleiner, pisząc o dwubiegowości poezji autora *Lilli Wenedy* dowodził: „Zdawałoby się, że wyjaskrawiający Victor Hugo i wysubtelniający Lamartine zespolili się w Słowackim na tle wrażliwości niezwykłej i wyobraźni najbogatszej może, jaką zna poezja romantyczna”¹⁸. Wysubtelniona wrażliwość artysty pokrewna tej, jaką posiadał francuski autor, dyktowała mu kreacje pokroju Lili Wenedy czy Marii, bohaterki szwajcarskiego poematu: „Bo jego ideał miłości odpowiadał pojęciu [...], jakie skryształizowało się u Rousseau, Chateaubrianda, Novalisa, Shelleya, Lamartine’a”¹⁹.

Nawet w *Anhellim*, poemacie prozą pisany już po podróży wschodniej, anielica Eloë miała być wystylizowana na podobieństwo bohaterki *Upadku anioła* Lamartine’a²⁰. Pokrewnie wydawało się również – co dla niniejszych rozważań istotne – odczucie natury, korespondencji człowieka z jej uniwersum: „Lamartine w słynnej medytacji *Le Lac* uczucie miłosego żalu zespolił z obrazem cudnego jeziora” – pisał Kleiner, dowodząc powinowactw poematu *W Szwajcarii*²¹. Inni badacze dostrzegali związku tego utworu z również lamartinowskim poematem *Jocelyn* (1836)²². Lamartinowski kult gór alpejskich miał ponadto zespajać poemat *W Szwajcarii* z wierszem *Rozłączenie*²³. Wynika z tego następujący wniosek: demonstrowanie w listach do matki antypatii wobec francuskiego poety nie szło

¹⁵ W rzeczywistości bowiem na kanwie wschodniej podróży, oprócz później krytykowanego przez Słowackiego dzieła prozą, powstały poezje zebrane w *Euvres complètes de 1834*. Znalazły się tam m.in. *Pensées en voyage*, cykl *Les visions* i poemat *Voyage en Orient* (o tym jeszcze wspomnę).

¹⁶ Dopiero w latach czterdziestych, w okresie mistycznym, poeta napisze ekspiacyjne poniekąd wyznanie: „Muzyk na poetę przeszedłszy znajduje rewelatorskie wyrazy dźwięku. – Po wielkiej liczbie dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistyków poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku – aż pójdą wyżej...” (J. Słowacki, [Raptularz], w: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 11, *Pisma prozą*, Wrocław 1952, s. 210).

¹⁷ Owo „niekochane uczucie” dotyczyło jeszcze innych aspektów europejskiej egzystencji Słowackiego. Pretendował on niejednokrotnie do dorównania lub przewyższenia innych, gdy jednak się to nie udawało, pojawiała się zazdrość, frustracja i... literackie formy jej wyładowania. O jednym z takich niepowodzeń pisze Krzysztof Rutkowski: „Chopin Paryż podbił, Słowacki chciał podbić, ale mu się nie udało, Mickiewicz mógł podbić, ale nie chciał” (tegoż, *Paryż*, „Teksty Drugie” 2008, nr 4, s. 172). Nie trzeba dodawać, że ani Chopina, ani Mickiewicza Słowacki nie darzył zbytnią sympatią, chociaż powodów ku temu – również związanych z zazdrością – było więcej.

¹⁸ J. Kleiner, dz. cyt., t. 1, s. 45.

¹⁹ Tamże, t. 2, s. 77.

²⁰ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 157.

²¹ Tamże, t. 2, s. 78.

²² Przede wszystkim zaś z rozdziałem zatytułowanym *La chute d'un ange* (1838). Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 92; B. Kielski, „*Jocelyn*” *Lamartine’a a J. Słowackiego*, *W Szwajcarii*, „Prace Polonistyczne”, Łódź 1948, seria VI, s. 81-100; L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 200-201; tegoż, *Juliusza Słowackiego...*, s.164.

²³ Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, hasło: *Elegia*, s. 327.

w parze z odrzuceniem wzorca jego poezji. Twórczość poetycka Słowackiego pozostawała nadal pod przemożnym wpływem tkliwych obrazów autora *Jocelyna*.

Czy biorąc to pod uwagę można dać wiarę również tej niechęci poety wobec dawnego mistrza, jaką Słowacki ujawnił w VII Pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*? Czego dotyczyła owa – trzeba przyznać – gwałtowna polemika?

2. Podróżnicze oczekiwania poetów a twórcze aspiracje

Podróż Lamartine'a na Wschód w każdym szczególe podlegać miała estetyzacji i poetyzacji. Gdy inni zmierzali do celu nierzadko w uwłaczających godności ludzkiej warunkach, państwo Lamartine mieli zapewniony komfort: służba, wynajęty bryg obsługiwany przez 15 marynarzy, własne kajuty, itd.²⁴

Nie obyło się wszakże w tej podróży bez problemów i ludzkiej tragedii – śmierci ukochanej córki – Julii. O wydarzeniu tym pisze również w tym samym mniej więcej czasie przebywający w Palestynie rodak państwa Lamartine – Marie Joseph Geramb²⁵. Partie tekstu Lamartine'a oscylujące wokół tego wątku (choćby Lam. 422, 433, 462) przenika żal i smutek, posiadający realne przyczyny – trudno w tym momencie kpić z minorowych tonów i „harmoniji religijnych”, wychodzących spod pióra obojga państwa Lamartine. Utalentowany Francuz użyczył bowiem kart dzieła wielkiej miłości swojego życia – żonie Marianne-Elise, by ta również wypowiedziała i upamiętniła żal po dziecku. Sam swoją miłość do zmarłej Julii wyraził ponadto w twórczości *stricte* poetyckiej, a mianowicie w II części poematu *Voyage en Orient*, zatytułowanej *Gethsémani ou la mort de Julia*²⁶. Osobistą tragedią tłumaczył kształt artystyczny swojego dzieła:

Ból ściszał mi serce, nie mogłem zebrać myśli, skupić uwagi, znaleźć chwili wytchnienia: należało więc albo te zapiski spalić albo ogłosić takie, jakie były. [...] Jeżeli więc czytelnik szuka w nich czego innego niż najbardziej ulotnych i powierzchownych wrażeń podróżnego, który kroczy przed siebie, nie zatrzymując się, powinien zamknąć tę książkę, zanim ją jeszcze zacznie przeglądać. (Lam., 7)²⁷

Dzieło to, wydane w 1835 roku, musiało dostać się do rąk wyruszającego w 1836 roku w podróż na Wschód Słowackiego, skoro ten we wspomnianej VII Pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (1838), czyniąc aluzje do literackich deklaracji Francuza, żartował:

²⁴ Zob. *Historia świata śródziemnomorskiego*, pod red. J. Carpentiera i F. Lebruna, przełożył A. Pierchała, Wrocław 2003 s. 243.

²⁵ Zob. J.-M. Geramb, *Trzyletnia pielgrzymka do Jerozolimy, Egiptu i na górę Synaj x. Geramb'a opata i generała Zakonu Trapistów*, t.1-3, tłum. ks. St. Snarski OP (krytonim X.S.S.D), Wilno 1849, t. 3, s. 27.

²⁶ A. de Lamartine, *Œuvres poétiques*, édition présentée, établie et anontée par Marius-François Guyard, Paris 1963, s. 560-565.

²⁷ Wszystkie cytaty z omawianego dzieła Lamartine'a będą pochodzić z następującego źródła: tegoż, *Podróż na Wschód*, na osnowie tłumaczenia z franc. J. T. S. Jasińskiego, przygotował, uzupełnił i notami oraz posłowiem opatrzył P. Hertz, Warszawa 1986. Oryginał: *Voyage en Orient*, Paris 1835, tytuł pierwotny: *Souvenirs, impressions, pensees et paysages pendant un voyage en Orient 1832-1833* ou *Notes d'un voyageur*. Aby nie mnożyć przypisów w tekście głównym, w nawiasie będzie podany skrót nazwiska (Lam.) i numer strony.

[1]
 Wiem, że ze śmiechu przeskakiwać w smutek
 Jest wielkim błędem... charakteru wina,
 A raczej nerwów rozchełzanych skutek,
 Brak sentymentu – że w trop Lamartina
 Idąc – nie łączę... w pieniach – o! herezja!
 Trzech westchnień ciągłych... Miłość! Bóg! Poezja!
 [...]

[4]
 Poezja także często walczy z Bogiem,
 Chybabyś pisał ciągle o myślistwie,
 Jak *Pan Tadeusz* obeznany z rogiem.
 Bóg Lamartina jest w złym towarzystwie;
 Chrystusa trzeba dać do takich kmiotków,
 Byłby znów Chrystus między dwójgim łotrów.

[5]
 Więc rozwiązawszy tak dobrze zawilość
 Teologiczną, przyjmuję za godło
 Tych kart – Poezją, Chrystusa, i miłość –
 I to mię będzie teraz ciągle wiodło
 Z góry na górę – od boru do boru –
 Do Megaspillon na tę noc, klasztoru. –²⁸

Zauważmy wpierw, iż w dziele Lamartine'a rzeczywiście odnajdujemy następujące zdania:

Ta pielgrzymka, jeżeli nie jako pielgrzymka chrześcijanina, to jako człowieka i poety, bardzo by się podobała mojej matce. [...] A jeżeli ten zamysł, o którym tak często marzyliśmy oboje, jest nierozważny, pozyska dla mnie przebaczenie Stwórcy przez wzgląd na wiodące mnie pobudki: Miłość, Poezję i Religję. (Lam., 15)²⁹

Oraz:

Bóg, Miłość i Poezja, tylko te trzy wyrazy chciałbym mieć wyrze na kamieniu grobowym, jeżeli kiedy na niego zasłużę. (Lam., 10)

Badacze podkreślali satyryczne traktowanie „uczuciowej pozy”, lamartinowskiej „sentymentalno-religijnej triady”, które miały razić Słowackiego³⁰. Leszek Libera twierdził, podobnie jak Kleiner, iż Słowacki wystąpił tu przede wszystkim w opozycji do coraz bardziej staroświeckiej – powiedzielibyśmy – estetyki Lamartine'a:

²⁸ J. Słowacki, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, w: *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. 9, Wrocław 1956, Pieśń VII, ww. 1-6, 19-30 s. 64-65.

²⁹ W ten sposób będę zaznaczać w tekście wszystkie cytaty z następującego źródła: A. de Lamartine, *Podróż na Wschód*, tłum. P. Hertz, Warszawa 1986.

³⁰ L. Libera, *Juliusza Słowackiego...*, s. 165.

Lamartine w *Voyage en Orient* pozostawał wierny swej **estetyce** z dawnych *Medytacji*, obierając z nich motto swego itinerariusza, zacytowane i przez Słowackiego: Dieu, Amour et Poésie. W niektórych partiach *Voyage en Orient* staje się *Medytacjami* prozą. Twórczość Lamartine'a wyznaczała i symbolizowała ważny obszar literatury romantycznej, reprezentowała jej nurt sentymentalno-mistyczny. [...] Żartobliwie, lekkim piórem zaznaczona krytyka ma tu jednak spory ciężar gatunkowy wyłączenia całego ogromnego obszaru poezji romantycznej z pola literatury aprobowanej. Likwidacja ta miała potwierdzenie i w samej Francji. Już na początku lat czterdziestych, a więc w czasach narodzin opozycji antyromantycznej, liryka Lamartine'a właśnie stała się dogodnym przedmiotem ataku i wykpionym przykładem złej, fałszywej i minoderyjnej literatury³¹.

Wcześniej polemice Słowackiego z Lamartine'm poświęcił uwagę również Ryszard Przybylski, podkreślający estetyzujące zabarwienie opisów Wschodu u francuskiego poety: „Z krajobrazu Ziemi Świętej wyluskiwał Lamartine bowiem przede wszystkim te fragmenty, które przypominały mu obrazy Poussina i Loraina. Naturalnie, egzaltował się pamiętkami po Chrystusie, ale mimo wszystko Ziemia Święta jawiła mu się jako wspaniały pejzaż idealny klasyków”³².

Zwróćmy jednak uwagę, iż ostentacyjnie głoszona krytyka dzieła Lamartine'a nie przesądza jeszcze o rzeczywistej jego dewaloryzacji przez polskiego poetę. Przypatrzmy się zatem, na czym miała polegać owa polemika. Słowacki walczył? Zgoda. Krytykował? Owszem. Buntował się? Przecież. Lecz co się za tym kryło i czy rzeczywiście ów sentymentalno-romantyczny i religijno-mistyczny schemat odbioru świata, jaki proponowała poezja i proza francuskiego twórcy, został przełamany w post-podróżniczym piśmarstwie Słowackiego? Czy tylko względy programowe, dotyczące nowej estetyki literatury, o których z kolei, słusznie zresztą, wspominał Leszek Libera, decydowały o deklarowanej niechęci?

3. Piękno... niejedno ma imię

a) Urok spotkania z „Innymi”

Jan Reychman pisze:

Ironizowanie na temat patosu poetycko-religijnego Lamartine'a nie przeszkodziło bynajmniej temu, że obrazy przezeń stworzone ciągle jak obsesja wracały do wyobraźni naszego poety. Ślad tego prawzoru znalazł odbicie w kierunku marszrutu, upajaniu się prymitywnymi warunkami podróży (noclegami pod gołym niebem w namiocie, na pustyni), szukaniu spoczynku w klasztorze maronickim i wielu innych szczegółach podróży³³.

Juliusz Słowacki, być może nieświadomie, powielał scenariusz podróży wyznaczonej wcześniej przez Lamartine'a. Sam jednak, czego dowodzą jego listy, musiał pokonać w sobie i smutek, i strach związany z opuszczeniem Starego Kontynentu – nie ujawnił tego bynajmniej w swojej *Podróży*... Jak wcześniej pisałam, pozazdrościł francuskiemu pisarzowi wyrwania się z Europy w krainę egzotyki. Pozazdrościł też splendoru, jakim otaczano go tak we Francji, jak i na Wschodzie. Toteż później, już w czasie realizowanej podróży

³¹ Tamże. Por. J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 118.

³² R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 89.

³³ J. Reychman, *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.*, Warszawa 1972, s. 118.

wschodniej, cieszyło go, gdy mógł iść śladem autora *Voyage en Orient*, gdy był jak on przyjmowany z honorami i wyróżniany. Wspaniałe przyjęcie wydane w przeddzień wyjazdu Słowackiego z Bejrutu, zorganizowane na wzór balu na cześć Lamartine'a, odpowiadało „ambicjom i pewnej, choć ukrywanej próżności Słowackiego”³⁴. Sam poeta wspominał zresztą: „Muszę Ci tu także napisać, że mi rodacy moi zrobili reputacją poety, więc wszyscy ubiegali się, abym z nimi gadał, i od czasu Lamartina naznaczyli pobyt mój pierwszą kreską” (J. Słow., [55], *Na morzu*, d. 14 czerwca 1837 r., 119-122, s. 257).

Trasę, którą przemierzyli Chateaubriand czy Lamartine, przemierzył również – przynajmniej w niektórych jej odcinkach – Słowacki. Obaj podróżni mieli możliwości spotkania z tymi samymi ludźmi, na przykład z konsulem Damianim, którego szczegółowo wspominał potem również Maurycy Mann³⁵. Lamartine opisywał, z jak wielkimi honorami przyjęła go rodzina Damianich – zarabizowanych Włochów reprezentujących Austrię i Francję³⁶. Słowacki z kolei notował: „– wizyta u pana Damiani, konsula francuskiego – ofiarowanie kwiatków –”³⁷. Jeszcze ciekawsze były jednak dla Słowackiego konfrontacje z ludnością tubylczą. Już wcześniej poeta zdradzał swoje – powiedzielibyśmy – antropologiczne nastawienie wobec „Innego”, wobec człowieka obcej kultury: „Obaczę – nowe kraje, nowych ludzi, będę żył z nimi, będzie mnie nosił wielbłąd karawan” – zwierzał się matce ze swych planów (J. Słow., [51], *24 sierpień 1836r.*, *Neapol*, ww. 30-31, s. 240). Amatorskie sporządzanie słowniczka wyrazów arabskich³⁸, uwaga, jaką przywiązywał do zakupywanych wschodnich strojów, zbieranych w okolicach El-Arish muszli, przyjmowanych egipskich amuletów, obserwowanych kuracji przez zakopywanie chorego delikwenta w gorącym piasku, refleksja na temat pogańskiego kultu cielca u Samarytan oraz „ewangelii Wahabitów” świadczą o owych etnograficznych fascynacjach poety. Dochodzi do tego szereg opowiadań o historii i współczesności tych egipskich i syryjskich ziem, których polski podróżnik słuchał – o czym wspomina w *Dzienniku* – z przejęciem, obserwacja muzułmańskiego święta Ramazanu, zainteresowanie bajeczną historią Mahometa, smutna refleksja na temat „nadużyć Greków”, itd., itd.

Nie ma zatem racji Jan Reychman, który pisze o braku zainteresowań Słowackiego „bogatym folklorem”, ekonomią i kulturą „pięknych krajów” w odróżnieniu od dysponującego szerokimi horyzontami poznawczymi francuskiego poety. Nawet jeśli bez trudu zauważymy dysproporcje w szafowaniu tego typu wiedzą przez obydwu twórców, wynika to nie tyle – jak uważał badacz – z odmiennego „stanu ich dusz”³⁹, co raczej z praktyki pisarskiej (Słowacki nie tworzył obszernych elaboratów dotyczących Orientu), przede wszystkim zaś z tradycji kulturowej i cywilizacyjnej, z jakiej wywodzili się ci przedstawiciele

³⁴ Z. Sudolski, *Słowacki...*, dz. cyt., s. 184. Autor monografii twierdzi nawet, iż w wyprawie na Wschód przyświecały Słowackiemu „wspaniałe przykłady francuskich poetów współczesnych: Alfonsa Lamartine'a, [...] lub też François'a René Chateaubrianda [...]. Romantyczna apologia chrześcijaństwa tworzyła z Ziemi Świętej miejsce pielgrzymek szczególnie atrakcyjne” (tamże, s. 164).

³⁵ M. Mann, *Podróż na Wschód*, t. 1-3, Kraków 1854-55, t. 3, s. 14. Autor wyjaśnia, że ów konsul austriacki i francuski, słynął z grzeczności wobec Europejczyków, ale i uprzedzeń wobec Turków. Reprezentował więc przykład typowego „Lewantczyka”.

³⁶ Zob. Lam., 220-224.

³⁷ J. Słowacki, [*Dziennik podróży na Wschód*], dz. cyt., s. 188.

³⁸ O nauce języka arabskiego poeta pisał z humorem: „[...] wieczór szedłem do małego źródła, gdzie dziewczęta wiejskie przychodziły czerpać wodę, i rozmawiałem z nimi po arabsku, a trzeba wiedzieć, że cały mój arabszczyzny zabytek składa się z 200 wokabul bez spójników i przypadkowych zakończeń.” (J. Słow., [55], *Na morzu*, d. 14 czerwca 1837r., ww. 48-52, s. 255).

³⁹ J. Reychman, dz. cyt., s. 123.

dwóch różnych narodów. Kolonizatorskie doświadczenia Francuzów wykształciły w nich szybciej i w znacznie większym stopniu niż w Polakach zmysł praktyczny i „użyteczny” nastawienie wobec obcych ziem i ich mieszkańców, nieodstępujące ich nawet w trakcie realizacji „pobożnych” wędrówek. Dopiero w latach 50., czytani w dziełach swoich zachodnich poprzedników polscy pisarze-podróżnicy, jak Maurycy Mann, Henryk Aulich, Feliks Gondek i inni będą zwracać uwagę na szerokie, pozbawione wszakże – jak się wydaje – owej pretensjonalności – spektrum kwestii antropologicznych, takich, które od dawna zajmowały Constantina François Volneya, François-René Chateaubrianda czy Lamartine’a⁴⁰. Potrzeba do tego też będzie odmiennej już formy zapisu – itinerarium, pamiętnika, dziennika, podróży romantycznej, których realizacji podejmą się zwłaszcza ci późnorośmianscy wojażerowie.

Słowackiemu, przyjacielowi Ludwika Spitznagla, nie możemy odmówić zainteresowań intrygującą odmiennością krajów Wschodu; należałoby raczej powiedzieć, iż odnajdujemy u niego – jednego z pierwszych polskich romantyków docierających na Bliski Wschód – zalety owych, właściwych pokoleniu Lamartine’a, antropologicznych fascynacji.

b) Piękno krajobrazu

Estetyzacji podlegała u Lamartine’a nie tylko podróż, ale – tym bardziej – podlegały jej opisy rozciągających się przed oczyma autora pejzaże. Już u romantyków budziła ona niesmak. Niepochlebnie o Lamartine’ie wyrażał się Władysław Wężyk, wcześniej również Józef Sękowski: „Wszystkie jego obrazy Wschodu są tak podobne jeden do drugiego, tak jednakowo zielone, skaliste i dzikie, czarujące, że nie można ich od siebie odróżnić. Jakie olbrzymie pole badań mogłaby przedstawić taka na przykład Syria”⁴¹.

Według współczesnego filologa, Jerzego Parwiego, równie negatywną cechą podróżyopisarstwa Lamartine’a, ale i Chateaubrianda miałyby być: subiektywizm odbioru rzeczywistości i implikowanie jej cech wynikających z bogatej wyobraźni twórczej:

[...] jest u Chateaubrianda i pejzaż inny, będący projekcją stanu ducha, kiedy obecna przedtem refleksja czy doznane uczucie nasycza pejzaż wizją jak najbardziej subiektywną, zasadniczo deformującą obraz. Za tym wzorem poszedł na przykład Lamartine, dla którego „voyage de l’ame et du cœur”, jak sam sugeruje, jest na pewno ważniejsza niż „voyage des yeux, de la pensée et de l’esprit”⁴².

Badacz jednak nie zaznaczył, że owa podróż odbierana zmysłami i intelektem nie od razu przerodziła się w się w przeżycie duchowe i religijne. Początkowo jej wartość uzależ-

⁴⁰ Zaledwie pewne namiastki owych zainteresowań pojawiały się już wcześniej, w dziełach Józefa Drohojowskiego (1812) czy Ignacego Hołowińskiego (1842); warto jednak zauważyć, iż była to obszerna proza, obca praktyce piśmienniczej Słowackiego.

⁴¹ J. Sękowski, *Kwalifikacje i poglądy nowszych podróżników na Wschód* (dzieło pisane po rosyjsku), cyt. za: J. Reychman, dz. cyt., s. 126. Na marginesie recenzji dzieła Hołowińskiego W. Wężyk pisał o „przesadzonym a powierzchownym opisie” u Lamartine’a, który „drobne szczegóły” każdego opisu „nadyma jak pęcherze i wszystkie do swojej osoby przyczepia, co z czasem sprawia cikliwy szelest dla obcych uszu”. (tegoż, *Pielgrzymka do Ziemi-Swiętej, X. Hołowińskiego*, „Przyjaciel Ludu”, 1842, nr 8, *Kronika literacka*, s. 63,64).

⁴² J. Parvi, *O literackiej „podróży” romantycznej (Z zagadnień kompozycji pejzażu u Chateaubrianda)*, „Kwartalnik Neofilologiczny”, Rocznik XIV, Warszawa 1967, s.19 (całość: s. 11-23). Cytat z Lamartine’a na podstawie: A. de Lamartine, *Voyage en Orient, édition critique avec documents inédits par Lotfy Fam*, Paris b.d., s. 338. Lamartine o owym „skupianiu się w sobie”, „słuchaniu własnych myśli”, „utrwalaniu jakiejś części swych ulotnych wrażeń” pisał już w *Przedmowie do wydania pierwszego* (zob. Lam., s.7).

niona miała być przede wszystkim od doznań estetycznych; miała się bowiem potwierdzić młodzięcza wizja „pięknych miejsc” (Lam., 10). Jak podaje Reychman: „Lamartine [...] **upiększał** moc faktów, wrażeń i doznań, które w świetle *Diariusza* jego lokaja przedstawiały się prozaicznie”⁴³. Sam pisarz przyznawał, że najbardziej może zrozumieją jego dzieło artyści: „Jedynie malarze zdołają może znaleźć tu coś, co choć trochę ich zajmie; zapiski te są na wskroś malarskie, to po prostu zapis dokonany przez spojrzenie, rzut oka podróżnego z grzbietu wielbłąda lub z pokładu statku” (Lam., 7). I chociaż fizyczne piękno bliskowschodnich pejzaży nadal pozostawało obiektem pisarskiej kontemplacji Lamartine’a, od momentu zwiedzenia uroczego Nazaretu miało nastąpić owo, wspomniane przez Parwiego, rozszerzenie perspektywy oglądu⁴⁴. Przybylski pisze, że „w zasadzie Palestyna była dla Lamartine’a jakąś biblijną Arkadią”⁴⁵. Sam wszakże pisarz nazywał ją w pierwszym już zdaniu *Przedmowy do wydania pierwszego*: „ziemią cudów” (Lam., 5). Później, oczywiście, pojawiały inne, ale równie poetyckie, określenia.

A Słowacki? W przesycionej humorem *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* trudno znaleźć jakieś wyraźne znamiona egzaltacji i zauroczenia pejzażem. Znajdziemy je natomiast w korespondencji. Wykorzystanie słów z pola semantycznego „piękna” zdradza – jak zobaczymy – emocje podobne tym, jakie towarzyszyły nielubianemu Francuzowi. Z drugiej strony owo specyficzne *accumulatio* jest też środkiem perswazji wobec zalęknionej o los syna adresatki listów, metodą przekonywania o rzekomo bajecznie pięknej egzystencji na Wschodzie. Poeta chciał przekonać matkę, że bardziej martwił się o nią, niż o siebie:

Czułem wiele, byłem wesół, zachwycony, płakałem, miałem całe dnie pełne dumań, całe miesiące pełne rozrządzenia i dwie wielkie niespokojności – to jest niepokój o Ciebie i drugą niespokojność, że się Ty o mnie troskać musisz. (J. Słow., [53], *Bejrut, 1837r. 17 lutego*, ww. 12-16, s. 245)

Powyższy *passus* świadczy jednak o stanie ducha wcale nie tak odległym od tego, jaki bywało, że posiadał francuski pisarz. Również komunikowanie zmian nastroju uczynione zostało w stylu wywiedzionym z sentymentalno-romantycznej szkoły Lamartine’a! Próbek owego stylu znaleźlibyśmy znacznie więcej w korespondencyjnej spuściźnie podróżującego poety.

Skupmy jednak uwagę na wyraźnej estetyzacji podróży i wspomnianym nagromadzeniu związanych z nią określeń. W przededniu wyjazdu na Wschód poeta obiecywał matce: „przyrzekam Ci, że **w najpiękniejszych miejscach** – tam, gdzie najczęściej wspomnień rzeczy marzonych w dzieciństwie będzie cisnęło się do mojej duszy – będę myślał o Tobie, droga moja...” (J. Słow., [51], *24 sierpień 1836r., Neapol*, ww. 60-63, s. 240-241). Nie zapomnijmy, że ten sam mechanizm uruchomił również Lamartine – jechał do orientalnej krainy, by skonfrontować dziecięce o niej marzenia z jej rzeczywistym oglądem. Pisał: „Widok tych rycin, ich wykład i poetyczne objaśnienie mojej matki wzbudziły we mnie od lat dziecińczych upodobanie i skłonność do rzeczy biblijnych; od tego zamięłowania do chęci zobaczenia miejsc, gdzie to wszystko się stało, był tylko krok” (Lam., 9). Jednemu i drugiemu poecie w tej wędrówce na Wschód, a jednocześnie wędrówce w głąb siebie, do kraju dziecięcej wyobraźni i pamięci, miała patronować matka. Różnica tkwiła w tym, że dla

⁴³ J. Reyhman, dz. cyt., s. 118.

⁴⁴ Zob. Lam., 278-279.

⁴⁵ R. Przybylski, dz. cyt., przypis 14 dotyczący pejzażu idealnego [Clark Kenneth, *Landscape in to Arts*, Edinburgh 1956] na s. 116.

Francuza były to przede wszystkim miejsca biblijne, dla Słowackiego również te z książek o „Grekach dawnych”. Pobożna rodzicielka Lamartine’a już od kilku lat nie żyła, chłonna zaś wieści o wędrownym chorowitym jedynaku pani Salomea z dnia na dzień oczekiwała od niego korespondencji pełnej podróżniczych impresji.

Prześledźmy zatem fragmenty z jednego zaledwie listu Słowackiego do matki, dowodzące wysublimowanego pojęcia piękna z jednej strony, z drugiej zaś – świadomości eksponowania walorów estetycznych krajobrazu, architektury, roślin egzotycznych, wschodnich kobiet, itd. Będzie to list, w którym poeta relacjonował matce pobyt na Bliskim Wschodzie, w szczególności jednak wydarzenia z Egiptu. Zwierzał się też z zamiaru spędzenia miesiąca lub dwóch w libańskim klasztorze Betchesban, o którym zapewniał: „Miejsce, które obrałam na odpoczynek, jest **jedno z najładniejszych** w Syrii” (J. Słow., [52], *Ortano, d. 29 sierpnia 1836r. Poniedz[iatek]*, ww. 28-29, s. 245). I dalej: „prawdźwie, że nie ma się czego lękać wschodnich krajów. Klima **najpiękniejsze**, wreszcie wszelkie niebezpieczne przeprawy już przebyte” (ww. 43-46, s. 246). O Kairze pisał: „**Pyszne miasto**, piramidy z daleka widać było, pełno lasów palmowych, całe przedmieścia w ogrodach” (ww. 72-74, s. 246). Rzecz naturalna, iż te imponujące obrazy niejednokrotnie jednak zaciemniały wyobrażenia, jakie pamięć autora przechowywała z czasów dzieciństwa: „Byłem na szczycie najwyższej piramidy – **cudaowny widok!** [...] Widziałem wiec piramidy, ale za to straciłem obraz, który o nich sobie moja imaginacja tworzyła” (ww. 86-87, 91-92, s. 247). Podróż stateczkiem po Nilu określona była nie inaczej, jak: „**Śliczna podróż!**” (w. 109-110, s. 247), o oglądanej tam faunie i florze poeta pisał: „Wszystko to tworzy teraz **w imaginacji sen bardzo piękny**” (ww. 118-119, s. 247).

Utrwalany on był na bieżąco w owych listach, wierszach, lecz również na wykonywanych przez Słowackiego rysunkach. O architekturze kościoła w Denderze poeta pisał jako o „**przepyszny**”: „Kościół ten zaledwo się ruiną nazwać może, tak jest cały, **tak piękny**” (ww. 122, 124-125, s. 247). Wysepkę Philae usytuowaną na Nilu określał: „**Śliczne miejsce, śliczne ruiny**” (w. 135, s. 248). Zwracał też uwagę na urodę niewolnic sprzedawanych na targu w Kairze: „Widziałem targ niewolników – i **ładną jedną Abisynkę**, za którą dawano już 1000 fr.” (ww. 103-104, s. 247). Podobna refleksja pojawiła się w [*Dzienniku podróży na Wschód*]: „Kair – studnia Józefa – targ niewolników – **ładna Abisynka** – meczety – targ”⁴⁶. A nieco dalej: „dzień w Nazarecie – szukam twarzy Rafaelskiej w gaju oliwnym”⁴⁷. Wiadomo zaś, że urodą tych abisyńskich piękności na kairskim targu interesował się później również Gerard Nerval, natomiast „Rafaelowych” ideałów piękna w okolicach Nazaretu doszukiwał się także, nie wiedząc nic o zapiskach Słowackiego, Maurycy Mann⁴⁸.

Wracając do analizowanego listu: Słowacki, wyczulony na piękno, wspominał też „**ładną brązową dziewczynkę**”, właścicielkę osiołka wypożyczonego w czasie zwiedzania Teb (ww. 149-150, s. 248). Całą egipską przygodę, łącznie z niecodzienną jazdą na wielbłądzie zsumował następująco: „Życie takie i podróż taka ma dziwny **powab... czas był najpiękniejszy**” oraz „Zachody słońca **pyszne**, krzaki cierniowe palące się lekkim płomykiem jak koronki brabantkie, słowem, **przyjemna podróż** na pustyni” (ww. 171-172; 187-190, s. 249).

⁴⁶ J. Słowacki, [*Dziennik podróży na Wschód*], dz. cyt., t. 11, s. 185.

⁴⁷ Tamże, s. 189.

⁴⁸ G. Nerval, *Podróż na Wschód*, tytuł oryginału: *Voyage en Orient*, przeł. J. Dmochowska, Warszawa 1967, s. 92-96. M. Mann, dz. cyt., t. 3, s. 83-85.

Tak więc, chociaż Słowacki bronił się przez egzaltacją właściwą Lamartine'owi, w listach i dzienniku jej nie uniknął. W świetle powyższej analizy nie do przyjęcia wydaje się konstatacja Jana Reychmana, jakoby Słowacki „uważał, że wizja poetycka nie powinna przesłaniać prawdziwego obrazu, sam pragnął przelać na papier obraz bez fałszywych tonów czy upiększeń [...]; pragnął zburzyć stworzone przezeń mity, zejść z koturnów poezji”⁴⁹. W miejsce lamartinowskich mitów i upiększeń, pojawiły się mity i upiększenia kreślone ręką Słowackiego, może nie tyle w pełnej umyślnych zbliżeń do groteski *Podróż...*, co w dyktowanych pielgrzymim doświadczeniem listach, dzienniku i w wierszach wschodnich.

c) *Estetyczny walor przeżyć religijnych*

Chyba największe podobieństwo między tymi dwoma poetami widać w ich postawie wobec kwestii metafizycznych: ze sceptyków, „filozofów” i „badaczy” przeradzają się w apologetów chrześcijaństwa, sławiących Boga i miejsca Jego ziemskiego przebywania. Obaj pisarze deklarowali w swoich utworach (Słowacki konsekwentnie w *Podróż...*, z gąsnącym zaś uporem w listach i w dzienniku) „świeckość” i „realistyczne” nastawienie do podróży. Lamartine pisał: „Ja bawiłem tam tylko jako poeta i jako filozof; [...]. Studia, które tam poczyniłem nad religiami, historią, obyczajami, tradycjami i okresami rozwoju ludzkości, nie są dla mnie stracone” (Lam., 5). Słowacki co innego donosił matce: „otworzona losem *Biblija* zdecydowała mię następującym wierszem: «Kościoły azyjskie pozdrawiają was»” (Słow., [51], 24 sierpień 1836r., *Neapol*, ww. 18-20, s. 239)⁵⁰, co innego zaś deklarował, jak pamiętamy, w *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*.

Obszerne dzieło Lamartine'a dowodzi zmian w percepcji Ziemi Świętej przez rzekomo chłodnego obserwatora-dyplomata. Barwnie i z przejściem zaprezentowane, niemalże mistyczne doświadczenia z drogi do Nazaretu (zob. s. 178-179), następnie zapis równie głębokich dożyć z Góry Karmel (zob. s. 208-209), świadczą o metamorfozie podróżnika-pielgrzyma. Lamartine nie ukrywał owych wewnętrznych przemian dokonujących się w czasie wędrówki – stąd w jego dziele owe płomienne deklaracje i eksklamacje, tak gorzące Słowackiego-poetę.

A Słowacki-podróżnik? Po zimnych nocach na pustyni w okolicach El-Arish, po nocy spędzonej samotnie u Grobu Chrystusa, po innej znów nocy przebytej pod gołym niebem w okolicach zrujnowanej trzęsieniem ziemi Tyberiady, nie był już tym samym zniewieściałym, a zarazem cynicznym Julkiem. Wszakże, jak wyznawał i w *Dzienniku* i w listach, widział Chrystusa kroczącego po Jeziorze Galilejskim. Jak mógł więc kpić z idei zamkniętej w triadę „Bóg, Miłość, Poezja”? Galilejska wizja i przepłakana tajemnicza noc w Bazylice Grobu, nie do końca przez badaczy rozpoznane spotkania z jezuitą Maksymilianem Ryłłą, zaowocują w okresie mistycznym – w okresie wielkiej poetyzacji i symbiozy życia i literatury. Teraz poeta milczał, kreśląc zaledwie kilka słów. Tego, co zaszło w jego psychice, nie można było przecież wyrazić w prześmiewczym poemacie, jakim była *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Utwór ten zatem utrzymał konsekwentnie do końca – w tonacji drwiny i sarkazmu. Ale na wyraz braterstwa z Lamartine'm nie trzeba było długo czekać, zważyw-

⁴⁹ J. Reychman, dz. cyt., s. 118.

⁵⁰ Podobna, w duchu religijnym wyrażona motywacja podróży pojawiła się w autorskiej przedmowie do *Ojca zadumionych*. Juliusz Słowacki pisał: „Wielbłądy moje znów uklęły przede mną i podniosły się z pielgrzymem zadumany, wyciągając długie węzom podobne szyje ku grobowcowi Chrystusowemu; [...]” (tegoż, *Ojciec zadumionych*, w: *Dzieła wszystkie*, t. 3, oprac. J. Kleiner, ww. 107-109, s. 133).

szy choćby na „mistyczny” poemat, skonstruowany z samych „piękności” – na *Anhellego*. Oczywiście, oficjalnie poeta dalej twierdził, że gardzi francuskim twórcą.

„Bóg, Miłość, Poezja” – ta lamartinowska triada stała się poniekąd, gdzieś bardzo głęboko, w ukryciu, wyznaniem wiary Słowackiego – tego akurat Słowackiego, któremu patronował „Anioł prawy”, nie – „lewy”; tego bliższego Lilli nie Rozie Wenedzie – autora nieudostępnianych szerokiej publiczności listów i prywatnych zapisków w dzienniku. Słowacki-poeta jednak nie tak łatwo rezygnował z raz przywdzianej maski.

Nie można wątpić, iż obydwaj twórcy odnaleźli w krajobrazie wschodnim obecność Boga. Doświadczenia religijne związane były nie tylko z uczuciem zachwytu, mistycznego olśnienia, lecz również z doznaniem *tremendum* na widok ogołoconych z życia gór Judei czy rozciągającej się tam pustyni, wobec tajemnicy pustego Grobu czy „Eliaszowej” góry Karmel. Religijne uniesienia możliwe były już wcześniej, podczas podróży morskiej. Przypomnijmy w tym miejscu modlitewny charakter *Hymnu*, pisanego „o zachodzie słońca”, w kontekście którego Kleiner uczynił taką oto uwagę: „nie bez znaczenia dla genezy *Hymnu* był zapewne piękny zwyczaj, panujący na statkach śródziemnomorskich, by o zachodzie słońca odmawiać modlitwę. Zwyczaj ten wywarł również na Lamartine silne wrażenie”⁵¹.

Droga religijnej konsolacji, którą od początku proponowała poezja Lamartine’a oraz jego *Podróż na Wschód*, stała się, można założyć, ukrytym wyborem Słowackiego. Jego brawurowe doniesienia korespondencyjne sprzed podróży, a tym bardziej „buńczuczna” polemika wyrażona w poemacie dygresyjnym nie posiadały swojego realnego, życiowego odniesienia. Wspomniana noc spędzona u Grobu Chrystusa i pełna mistycznych wizji noc spędzona nad – jak mawiał Lamartine – „jeziorem Jezusowym” przekreśliły plany silącego się na „świeckość” i „trzeźwość spojrzenia” poety. Takim pozostał tylko w świadomie kreowanych polemikach. Tak naprawdę bowiem, w pisanych „życiem” listach do matki nie próbował nawet wyswobodzić się z węzłów sentymentalnego, „czułego” słownictwa. Bo przecież szczerze chyba pisał: „Wszystkie te okolice Jerozolimy napełniają serce jakąś prostotą i świętością” (J. Słow., [54], D. 19 lutego 1837r., Bejrut, ww. 123-125, s. 252)⁵².

Zanim zatem przejdziemy do ostatecznych podsumowań, zwróćmy uwagę, iż również deklarowany przez Słowackiego antagonista, Lamartine, miał kłopoty z jednoznacznym określeniem swojej życiowej i literackiej postawy.

4. Dwoista natura Lamartine’a

Estetyczne walory poezji i prozy Lamartine’a, patetyczna deklaracja hołdowania w powieści z lat 1832–1833 (wyd. pol. 1835) takim wartościom, jak „Bóg, Miłość i Poezja”, upiększanie, estetyzowanie i idealizowanie doznań i doświadczeń życiowych nie stanowiły jedyne źródła zainteresowań Lamartine’em przez Polaków. Obchodziła ich jeszcze inna strona osobowości Francuza – jego udział w życiu politycznym. Aby przejść do owego tematu, zauważmy, że z owego niezbyt fortunnego aliażu misji „słowa” i „czynu” zdawał sobie sprawę sam Lamartine. Uważał się on „przede wszystkim za męża stanu; co do poezji

⁵¹ J. Kleiner, dz. cyt., t.2, s. 99.

⁵² Podobne świadectwa duchowych metamorfoz odnajdujemy w dziełach innych romantyków, np. Zygmunta hr. Skórzewskiego, który pisał: „dusza się jednakowoż na chwilę zwiększa i wszystko, co w nas dobre, silniej włądać zaczyna”. Z. hr. Skórzewski, *Wspomnienia Wschodu. Dziennik podróży do Syrii, Egiptu, Palestyny, Turcji i Grecji...*, Lipsk 1855, s. 69. Por. J. St. Bystróż, *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie. 1147–1914*, Kraków 1930, s. 206.

zaś, mówił, że jest z niego *amateur très distingue* – co można by przetłumaczyć nawet jako: dyletant doskonały⁵³. Na pewno był poetą, który łączył w sobie liryzm i zaangażowanie w los narodu, cóż z tego, że to ostatnie niezbyt mu się powiodło... Norwid w wykładach o Słowackim, wciąż podkreślając przywódczą rolę w XIX-wiecznej Europie nie kogo innego, jak poetów, konstatawał: „Do Belwederu z bagnetem idzie poeta – dalej powstaje O’Connel i **Lamartine** – dalej jeszcze Mickiewicz we Włoszech zakłada to, co się teraz robi – a przed oczyma naszymi Ludwik Kossuth też samą kończy Epopeję, co się w Misso-longi rozpoczęła”⁵⁴.

Dwoista natura Lamartine’a dawała się rozpoznać również w jego postawie jako deputowanego. Reprezentował on niespójną i wewnętrznie sprzeczną ideologię określaną przez siebie jako „postępowo-konserwatywna”. W korespondencji Krasieńskiego do „drogiego Ju-la” możemy przeczytać następującą opinię:

Otóż my nie w muzyce, ale w fałszu, w kwasie tonów żyjem i dlatego przepadamy – patrz! Tylko, na co wyszli Lamennais, **Lamartine**, Sandowa w ostatnich płodach, a wszystko przez próżność, przez serwilizm dla ludu lub dla urzędu, przez chętkę poklaskzczków terazniejszości – niepamiętni o poklasku wieków!⁵⁵

Krasieński w czymś jeszcze innym upatrywał paradoksalnej natury Lamartine’a: nie rozumiał jak można głosić piękne, religijne, wpisane w tradycję, konserwatywne zatem hasła, a jednocześnie zasiadać w rewolucyjnym rządzie. Mniej go zaś później obchodziło, że Lamartine – jak zobaczymy – w konsekwencji „oszukał” tych, którzy w rewolucji upatrywali nadziei na zmianę swego losu. W refleksji polskiego arystokraty pobrzmiewają echa jego *Nie-Boskiej komedii*, w której wyimaginowane Piękno, nie mające nic wspólnego z życiem ewokowało takie antywartości jak fałsz, obłuda, zakłamanie i ludzka krzywdą.

Nie wiadomo, czy Słowacki podzielał zdanie swojego korespondenta, gdyż niecały rok przed owym listem „autora Irydiona” do „Jula” nastąpiło u niego olśnienie literackim i deklamacyjnym geniuszem Lamartine’a. 26 maja 1840 roku, w czasie debaty nad sprawą sprowadzenia prochów Napoleona, Lamartine wygłosił w parlamencie francuskim mowę, która „uzyskała wyjątkowy rozgłos jako jedno z arcydzieł jego sztuki retorycznej: *Discussion sur le projet de loi relatif à la translation des restes mortels de Napoleon, entre MM Glais-Bizon, Gaugier, de Lamartine, Odilon-Barrot, le Président de Conseil [...]*”⁵⁶. Słowacki pod urokiem tego wystąpienia napisał 1 czerwca wiersz *Na sprowadzenie prochów Napoleona*. Jak wspominał Leonard Niedźwiedzki, natchnienie napadło poetę w ogrodach Tuilleries. Po zgoła dziecinnej awersji wobec autora *Medytacji czy Podróży na Wschód* nie pozostało śladu. Autor *Anhellego...* zdarł przed przyjacielem maskę, okazując fascynację wielkim retorem, czerpiąc z jego płomiennej mowy inspirację. Lamartine, na przekór powszechnej opinii o nim wśród poetów polskich, wywierał pozytywne wrażenie na Juliuszu Słowackim. Zjednoczyło ich znów wzniosłe piękno emanujące ze wspomnień po wielkim wozu: „Coś – na miarę ich pojęć o **wzniosłości i pięknie**, coś zgodnego z ich rozumie-

⁵³ Por. E. Faquet, *Dix-neuvième siècle. Études littéraires*, Paris b.r., s. 78-79 i P. Martino, *Littérature française*, t. II, Paris 1949, s. 219.

⁵⁴ C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomułicki, t. 1-11, Wrocław 1971–1976, t. 6, O Juliuszu Słowackim, II, s. 421. Zob. też: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978, s. 210.

⁵⁵ Z. Krasieński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1-2, zebrał, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1991, t. 1, [8], 1841, Munich [właśc.. Ravenna], 27 octobra, s. 472.

⁵⁶ Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 90.

niem świata, z ich sposobem odczuwania wielkości człowieka i jego znikomości jednocześnie” – jak pisał Zgorzelski⁵⁷.

Nie znamy reakcji bardzo schorowanego już wówczas Słowackiego na działalność Lamartine’a z czasów Wiosny Ludów. Wiadomo jednak, iż ten szczególny człowiek próbował odegrać pewną rolę również w życiu politycznym Polaków. Jako minister spraw zagranicznych i „dusza” w Rządzie Tymczasowym miał bliskie kontakty z zabiegającym o dobro kraju księciem Adamem Jerzym Czartoryskim. Jednakże, jak podaje historyk Marian Kukiel:

We Francji wybrane powszechnym głosowaniem Zgromadzenie narodowe miało większość liberalów umiarkowanych, mniejszość monarchistów różnych odcieni, garstkę zaledwie radykałów społecznych. Przeciw Zgromadzeniu i Rządowi Tymczasowemu burzyły się masy. Ich przywódca August Blanqui, Armand Barbès, Raspail wybrali sprawę polską jako hasło zdolne zelektryzować lud Paryża. Oskarżali Rząd Tymczasowy, że Polskę wydano znowu na pastwę zaborców. Wyprowadzili 15 maja dziesiątki tysięcy robotników w pochód do Zgromadzenia narodowego żądając wystąpienia przeciw Św. Przymierzu monarchów, odbudowania Polski w drodze układów, a jeśli będzie trzeba, siłą oręża, zjednoczenia Niemiec w wolnym państwie, wyzwolenia Włoch. **Piękny apel Lamartine’a do cara Mikołaja by przywrócił wolność Polsce** nie zażegnał burzy. Demonstranci opanowali Izbę.⁵⁸

Rząd Tymczasowy w powstaniu czerwcowym wypowiedział się przeciw ludowi, co doprowadziło do upadku jego autorytetu i wycofania się z życia publicznego. O polityku, którego wartość estetyczna słowa rozmijać się miała z jego wartością etyczną piszą Maria Janion i Maria Żmigrodzka:

„Styl romantyczny” patronował wzniosłym frazesom, którymi liberalni rzecznicy umiarkowania usiłowali gasić rewolucyjny zapal tłumów. Wiadomo, że gdy Lamartine jako przedstawiciel Rządu Tymczasowego usiłował w lutym 1848 r. uspokoić lud paryski, jeden z robotników położył kres jego poetycznym popisom, wołając: „**Dość już tej liry!**”⁵⁹

Owe wydarzenia spowodowały rozgoryczenie i żal pośród świątliwszych Polaków wobec Lamartine’a, który zaprzepaścił również szansę odbudowy państwowości polskiej. Mimo pozorowanych stosunków dyplomatycznych z Polakami, np. ze wspomnianym księciem Czartoryskim, czy wcześniej z „towiańczykami”, np. z Mickiewiczem (29 IV 1843 roku⁶⁰ i kilkakrotnie w 1847 roku), Lamartine wyrażał się niepochlebnie o Polsce i Pola-

⁵⁷ Tamże, s. 92.

⁵⁸ M. Kukiel, *Dzieje Polski porozbiorowe 1795–1921*, Paris 1983, s. 347-348.

⁵⁹ M. Janion, M. Żmigrodzka, dz. cyt., s. 518. Badaczki tak komentują owo wydarzenie: „W literaturze i historiografii francuskiej utrwalił się zwyczaj pokpiwania z tradycji rewolucji 1848 r. nie tylko ze względu na jej słabość i polityczną połowiczność, ale także i ze względu na upodobanie ówczesnych działaczy do malowniczego gestu i szlachetnych słów – bez pokrycia i bez konsekwencji. Werbalizm pseudorewolucyjnych utopistów i idealistów, [...] utożsamiano chętnie z romantyzmem, bo w istocie i z niego się również oni wywodzili” (tamże, s. 518-519).

⁶⁰ Było to jeszcze za czasów istnienia Słowackiego w tym Kole. Poeta zerwał z Towiańczykami w czerwcu tegoż roku. Istnieją dowody, iż w roku następnym (III 1844) Mickiewicz podtrzymywał kontakty z Lamartine’em. Wysłał doń Marię Rutkowską w celu wciągnięcia francuskiego męża stanu do Koła. Zob. K. Rutkowski, *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej*, Gdańsk 1999, s. 92.

kach⁶¹. Niepochlebnie też wyrażał się o Francji i Francuzach, np. w czasie Wiosny Ludów czy, wcześniej, słusznie zresztą, w czasie okrucieństw i bezprawia dokonywanego w 1843 roku, kiedy wołał: „ten kraj umiera”. Wkrótce o Lamartine’ie mówiło się wśród Polaków coraz gorzej. Głównym powodem ostrej krytyki stała się nieukrywana już niechęć Lamartine’a wobec Polaków, której jawnym świadectwem stała się jego *Histoire des Girondins* (*Historia żyrondyistów* – 1847), o której nabycie – jak wiemy – zabiegała jeszcze Eliza Orzeszkowa⁶². Nie posiadamy zaś informacji o recepcji tego dzieła przez Słowackiego.

Co zaskakujące, rewolucyjny Mickiewicz przyjął je dobrze i nawet rozmawiał z jej autorem na jej temat (zarzucając mu jednakże fałsz), natomiast konserwatywny Krasieński protestował przeciwko jego kłamliwej ideologii w *Liście do p. A. de Lamartine z powodu dotyczącego Polski ustępu w drugim tomie jego „Dziejów żyrondyistów”*⁶³. W liście zaś do Ludwika Orpizewskiego pisał: „Poeta Lamartin, adwokat Kossut, co się wybrali wielkimi mężami być, a że nimi nie byli, więc na nich zaawansować nie mogli i ojczyzny swe zawiedli tylko nad przepaść!”⁶⁴. Słowackiemu już wówczas nic nie pisał, być może zagniewany w związku z pojawieniem się anonimowo wydanego utworu pt. *Do Autora Trzech Psalmów*. Natomiast kilka lat później w korespondencji do Wielkiej Księżny Badeńskiej Stefanii konstatawał: „La République qui par l’organe de M. de Lamartine détestait si cordialement la cause polonaise, ne fut pas plus heureuse et nous savons tous comment elle a fini”⁶⁵.

Norwid zaś, pisząc o XIX-wiecznym fenomenie duchowego przywództwa wśród ludów „ludzi słowa”, konsekwentnie jako przykład podawał Lamartine’a: „przechodziłem koło pana de Lamartine i pokłoniłem mu się. Niestety, czułem, że nazwisko to nie jest sympatyczne. [...] Lamartynowi było dane fenomenowi najważniejszego w XIX wieku być wyobrażeniem, i to mi wystarcza”⁶⁶. Co ciekawe, niezrażony powszechną opinią, również jego *Historię żyrondyistów* zaliczał Norwid do epepei, formy, którą uznawał za ponadgątkową i pozarodzajową.

O owych głosach Krasieńskiego i Norwida nie mógł już wiedzieć Słowacki, od lat spoczywający w grobie.

⁶¹ Już w 1835 roku wprowadzony do paryskich wyższych sfer w salonie Wiery Chlustin Mickiewicz poznał autora *Podróży na Wschód*, „nie mógł jednak zbliżyć się z powodu jego nienawiści do Napoleona i niechęci do Polaków”. Zob. Z. Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1995, s. 422.

⁶² Zob. E. Orzeszkowa, *Listy*, opr. E. Jankowski, t.1-9, Wrocław 1954–1981, t. 1, list nr 3, d. 3 lutego 1871r., *Grodno*, s. 78. Warto odnotować, że gusta owej pozytywistki, podobnie jak wcześniej Słowackiego, zmieniły się odnośnie poezji Lamartine’a. Jako młoda pensjonarka rozczytywała się w *Medytacjach*, później – współtworząc program pozytywizmu – dystansowała się (o czym świadczy też jej powieść *Pani Luiza*) do egzaltowanej, sentymentalnej i nudnej, jak sądziła, poezji. Z czasem jednak sprawiedliwiej zaczęła oceniać to pisarstwo, twierdząc jednak, że „poeci nie powinni stawać się politykami” (tamże, t. 8, Wrocław 1976, Eliza Orzeszkowa do Czesława Jankowskiego, list nr 9, 21 III [3 IV] 1907, *Grodno*, s. 188).

⁶³ Więcej na ten temat pisze Z. Sudolski. Zob. tegoż, *Krasieński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997, s. 398, 401. Natomiast, jeśli mówimy o Mickiewiczu, dopiero po zakończeniu Wiosny Ludów poeta zdobył się na krytykę wobec Lamartine’a, „który jako pisarz był <prostą, dobrą duszą>, a jako polityk zdradził ideę sprawiedliwości, która go wyniosła” (Z. Sudolski, *Mickiewicz...*, s. 718).

⁶⁴ Z. Krasieński, dz. cyt., t. 2, [14], 1849, Baden, 27 stycznia, s. 187.

⁶⁵ Tamże, [1], [Heidelberg], 15 février 1854, s. 324, tłumaczenie Z. Sudolskiego ze s. 329: „Republika, która przez usta pana Lamartine tak serdecznie nienawidziła sprawy polskiej, nie była szczęśliwszą; wiemy jak skończyła”.

⁶⁶ C. Norwid, dz. cyt., III, s. 424.

5. Konkluzje

O ile Krasińskiego czy Mickiewicza absorbowała przede wszystkim sylwetka Lamartine'a-polityka, to Słowacki odnosił słowa krytyki wobec Lamartine'a jako poety i wojażera. Kiedy bowiem ci pierwsi zaniepokojeni byli nieprzychylnością francuskiego deputowanego wobec Polski, Słowacki zaplątywał się coraz bardziej w meandry odrealnionej, genezyjskiej historiozofii. Poeta i mąż stanu, który wcześniej zaprzętał jego myśli, jakby przestał istnieć. Skupmy zatem uwagę, próbując dokonać swoistego *resumé*, na wcześniejszych etapach życia i kształtowania myśli u Słowackiego.

Obu poetów zbyt wiele łączyło, by rozejście się ich dróg na literackim Parnasie mogło okazać się prawdopodobne. Obydwaj mieli w sobie „podwójną” wzajemnie sprzeczną naturę; pamiętamy: polityk nieufny wobec poety w jednej osobie to Lamartine; „Anioł prawy” budzący się przy „Aniele lewym” w jednej duszy; bajronizm kłóący się z lamartynizmem, Roza Weneda ze swoją siostrą Lillą – to Słowacki. Obaj jechali na Wschód, by konfrontować z nim dziecięce marzenia i matczyne nauki, a także – w różnym tylko stopniu – poznać nieznaną kulturę. Obaj przeżyli tam duchowy wstrząs i religijne odrodzenie. Obaj – w końcu – nie mogli uwolnić się od malarskich wzorów (Lorrain i Poussin u Lamartine'a, Rafael – u Słowackiego), przez pryzmat których spoglądali na orientalną rzeczywistość. Słowacki wcale nie zrezygnował ze zgrzebnego piękna opisu. Właściwe też mu było, podobnie jak Lamartine'owi, widzenie wschodnich realiów nie tylko w kontekście europejskiej sztuki, ale i literatury. Już w lapidarnym stylem pisany *[Dzienniku podróży na Wschód]* poeta napomynał o analogiach ze „scenami Danta”, o materiale do romansu dla „Walterscota”, o „twarzy Rafaelskiej”, itd.⁶⁷

Jak zatem w pełni mogło udać się Słowackiemu wyswobodzenie od estetyzującej, rzekomo sztucznej manieri prekursora? Jak mogły stać się mu obce idee „Bóg, Miłość, Poezja”? W obrębie literackiego manifestu, owszem; również w realizacji dygresyjnego poematu i w korespondencyjnych przechwałkach wobec matki, ale nie w prywatnych zwierzeniach, w których mógł pozostawać sobą. Powiedziałaabym: on do owych idei dojrzał, zbliżył się jeszcze bardziej po lekcjach podróży: jednej, którą przeczytał i drugiej, którą ... odbył.

Z drugiej zaś strony należy zauważyć, iż ów *Dziennik...*, bo przede wszystkim – oprócz listów pisanych „na morzu”, w Bejrucie i w Livorno – ten utwór mam na myśli, niezwykle lakoniczny, z wypunktowanymi zdarzeniami i obrazami, pisany był niejako z myślą o stworzeniu większego dzieła. Poeta szkicował w nim materiał do napisania jakiejś powieści, być może w duchu Lamartine'a. Sam zresztą był przekonany, że podróż zaowocuje w przyszłości, że będzie żył jej wspomnieniami, dla matki zaś, być może, stanie się on sam żywą księgą:

Ale żeby opisać wszystkie te szczegółowe wypadki i wszystkie wrażenia, jakich się doznało deptąc ziemię palestyńską, trzeba by na to dzieła... (Słow., [54], *D. 19 lutego 1837 r., Bejrut*, ww. 128-130, s. 252)

Tyle nowych obrazów tkwi teraz w mojej pamięci – przyszłość będzie się dziwnie w mojej głowie na takim tle odbijać. (Słow., [55] *Na morzu*, d. 14 czerwca 1837r., ww. 282-4, s. 261)

⁶⁷ J. Słowacki, *[Dziennik podróży na Wschód]*, s. 186, 187, 189. Ponadto, jak zauważył Reychman, wyobrażenia Słowackiego przejęła i zasymilowała również, mimo budowanego dystansu, wiele obrazów z dzieła francuskiego poety.

Oraz:

Chciałbym kiedyś wszystkiego, com nabył pamięcią, na rozpłoszenie (sic!) Twoich smutnych myśli użyć – i być Twoją książką wtenczas, kiedy już w innych przyjemności nie znajdziesz... (Słow., [55] Na morzu, d. 14 czerwca 1837r., ww. 298-302, s. 261)

Tyle o dzienniku i listach, jako o pewnego rodzaju namiastce, szkicu jakiejś większej prozatorskiej całości, nie pozbawionych same w sobie artystycznego piękna. Cóż natomiast możemy powiedzieć o dziele, w którym toczyła się interesująca nas polemika? *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* została napisana już *post factum*: we Florencji w 1838 roku, po odbyciu wielkiej podróży. Nawet jeśli strofy prześmiewczo traktujące literackie zamysły Lamartine'a powstały jeszcze przed „podróżą z Neapolu”, poeta ich nie zmienił. Choć więc Słowacki wzgardził „westchnieniami ciągłymi”, chociaż zamierzył przełamywać sentymentalno-romantyczny paradygmat, to z drugiej strony dzieło Lamartine'a uświadomiło mu jego własny brak, jego nieumiejętność stworzenia epokowego dzieła prozą. Mógł napisać co najwyżej jako refleks po niedawnej podróży wspomniany, iskrzący się od ironii poemat dygresyjny, następnie zaś melancholijny, aczkolwiek polemiczny względem Mickiewicza, poemat prozą, czyli *Anhellego*, ale powieści, prawdziwej powieści, nie był w stanie stworzyć.

Nie do przyjęcia są tezy Tadeusza Grabowskiego i Władysława Folkierskiego, którzy dostrzegali podobieństwa nie tylko w samej podróży czy pomyśle spisania wrażeń z jej odbycia, lecz również na płaszczyźnie genologicznej dzieł: *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Słowackiego i *Podróży na Wschód* Lamartine'a. Jak konstatuje nieufny wobec tego typu komparatystycznych zabiegów Libera, „dzieło Słowackiego jest dla nich wierszowanym itinerariuszem”⁶⁸. Takim właśnie jak *Itinéraire de Paris à Jerusalem* Chateaubrianda czy *Voyage en Orient* Lamartine'a! Natomiast dla współczesnego badacza jest przede wszystkim polemiką, dziełem „wyraźnie zorientowanym na dyskusję teoretyczno- i krytycznoliteracką”⁶⁹. Jest dziełem zupełnie odrębnym.

Hasło Lamartine'a: „Bóg, Miłość, Poezja” konotowało piękno etyczne i estetyczne. Francuski pisarz, okupując to ceną suponowanej mu egzaltacji, pozostał wierny deklarowanym wartościom. Takim właśnie: moralnie i artystycznie pięknym, choć może nie doskonałym tworem pozostaje bowiem jego *Voyage en Orient*, o którym Ernest Renan miał powiedzieć jako o swoim „symbole de l'idéal poétique”⁷⁰. Dla Teofila Gautiera Lamartine pozostawał również „samą poezją”⁷¹. Nazwiska te wskazują na postromantyczną rehabilitację autora we Francji. Wśród Polaków zaś równie pochlebnie wyrażał się o poezji Lamartine'a jako o postaciowanym ideale piękna młody Zygmunt Krasieński, który jednak w latach czterdziestych – jak widzieliśmy – diametralnie zmienił swoje nastawienie wobec francuskiego pisarza. Sudolski pisze, iż dla autora *Irydiona* „Ideałem piękna przemawiała [...] prawdziwie <<chrześcijańska i romantyczna>> twórczość Lamartine'a. Poeta <<mówi o du-

⁶⁸ L. Libera, *Juliusza Słowackiego...*, s. 18.

⁶⁹ Tamże, s. 161.

⁷⁰ Zob. E. Renan, *Cahiers de jeunesse*, t. IX, p. 161; cyt. za: tegoż, *Vie de Jésus, Les Apôtres, Saint Paul*, Paris 1995, *Dictionnaire*, hasło: *Lamartine, Alphonse de (1790–1869)*, s. CCCXVI.

⁷¹ Por. E. Faquet, dz. cyt., s. 78-79.

chowym pięknie poezji znanego wówczas z liberalnych poglądów Lamartine'a»⁷². Była to jednak dość odosobniona opinia, odmienna od tej, jaką w tym samym czasie wyrażał Słowacki i inni romantycy. Lamartine bowiem, częściej niż wyrazy aplauzu wywoływał kąśliwe uwagi, w każdym bądź razie wzbudzał żywe emocje⁷³. Słowacki, który niejednokrotnie nawiązywał do jego utworów, w korespondencji, jak można było zauważyć, wypowiadał się w wyraźną dezaprobatę. A przecież, mimo dowcipnych dworowań ze stylu i odbioru świata przez Lamartine'a, Słowacki dość często przemawiał w podobnym stylu, a mistyczne egzaltacje nie były mu obce. Czuł się jednak kimś lepszym od swojego poprzednika. Po powrocie do Europy pisał:

Tytuł mój: wojażera egipskiego i pielgrzyma Ziemi Świętej bardzo mi teraz pomaga w towarzystwie; **mogę czasem poprawiać Lamartine'a**, czasem nadawać sobie trochę kolorytu i postawy rycerza Tassa, czasem robić się mistyczną anegdotą rodzajem Giaura, czasem karykaturując siebie, włączając na kark wielbłąda, – słowem, że wyciągam różnymi sposobami korzyści z odbytych wędrówek, a te w moich samotnych godzinach bawią mię jak **sen piękny**. **Lękam się mglistych obrazów przelewać na papier, aby nie straciły dla mnie wdzięku.**" (J. Słow., [61], *Florencja, d. 2 kwietnia 1838 r.*, ww. 100-109, s. 288)

W tej błahej z pozoru refleksji leży, jak się zdaje, dowód na owe zażenowanie poety wobec faktu, że nie jest w stanie napisać prawdziwej romantycznej podróży. Dlatego domeną piękna wschodnich obrazów i przeżyć pozostała dlań pamięć, wspomnienie. Poeta lękał się je naruszyć, zniszczyć poprzez przelewanie na papier. Owszem, już po powrocie, we Florencji zrekonstruował je w kilku lirykach określanych później jako [*Listy poetyckie z Egiptu*], niektóre jakby neoklasyczne, inne znów niemalże grafomańskie, jak np. *Pieśń na Nilu*, ale większej całości nie stworzył. Piękne obrazy czekające na zaistnienie w postaci literackich korelatów, utrwaliły się w pamięci poety, ich zaledwie zarysy spoczywały w zapiskach z *Dziennika podróży na Wschód* i w lapidarnej korespondencji do matki.

Większej całości na miarę dzieła Lamartine'a jednak Słowacki nie stworzył: bał się, nie umiał, nie potrafił. Stąd tym łatwiej o krytykę kogoś, kto nie przeżywał podobnych dylematów. Chodziło bowiem o umiejętność relacji z własnych przeżyć i doznań w nieskrępowanej wędzidłami sztuki rymotwórczej prozie. Wiązało się to z modą na powieści, itineraria, dzienniki z podróży i tzw. podróże romantyczne. Kazimierz Wyka pisał o „nowym bóstwie” literackim, jakim była w I połowie XIX wieku powieść: „Vigny, Hugo, Musset, Lamartine, nie posiadając głębszych w tej dziedzinie uzdolnień, pisali powieść, ponieważ kierunek romantyczny tego wymagał”⁷⁴. Lamartine „nie umiał”, ale pisał.

⁷² Z. Sudolski, *Kraśiński...*, dz. cyt., s. 140, 141. Chodziło tu o list Kraśińskiego do Franciszka Morawskiego, przebywającego wówczas na zesłaniu w Wołogdzie. O powinowactwach z poezją Lamartine'a świadczy fakt, iż w młodzięcym utworze Kraśińskiego zatytułowanym *Grób rodziny Reichstalów* pojawiły się fragmenty z dzieł Francuza. Jeszcze w 1845 roku – jak podaje Sudolski – autor *Nie-Boskiej komedii* ideału poezji upatrywał u Victora Laprade, krytyka i poety, ucznia Lamartine'a. Zob. tamże, s. 366.

⁷³ Słów krytyki nie oszczędzają mu także współcześni badacze reprezentujący różne stanowiska metodologiczne: wspomniany już Jerzy Parvi oraz amerykański współtwórca badań postkolonialnych, Edward W. Said (zob. te goż, *Orientalizm*, przekład M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, rozdz. IV, *Angielskie i francuskie pielgrzymki i pielgrzymi*, s. 241-282).

⁷⁴ K. Wyka, *Romantyczna nobilitacja powieści*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969, s. 149.

Słowacki, pragnąc hołdować owemu „bóstwu”, też zaczął pisać różne utwory prozatorskie, w tym: powieści, ale wynik był daleki od wymarzonego. Dowodzą tego żałosne, bo niedokończone i pozbawione rozmachu epickiego utwory pisane w niedalekim czasie: [*Pan Alfons*] (1841) czy *Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej JO. Księcia Radziwiłła Sierotki* (1842). Fragmentaryczne powieści polskiego poety pozbawione były większych walorów artystycznych, owej deklarowanej przez Lamartine’a i realizowanej również w prozie „Poezji”.

Daniel Kalinowski
(Słupsk)

DALEKI WSCHÓD JULIUSZA SŁOWACKIEGO. EKSPŁORACJE IDEOWE I ESTETYCZNE

Orientalizm Słowackiego i literaturoznawstwo

Motywy wschodnie w twórczości Juliusza Słowackiego można omówić w kilku grupach, które układając się w porządku chronologicznym, tworzą kilka literackich figur orientalizmu¹. W pierwszej grupie utworów powstałych przed emigracją można wyznaczyć orientalizm „zapożyczony” – powstały z lektur George’a Noela Byrona (*Arab, Mnich*), orientalizm „uczony” – wynikający ze znajomości z erudytą Ludwikiem Spitznaglem (*Szanfary*) oraz orientalizm „modny” biorący się z fascynacji osobowością i biografią Wacławem Rzewuskim (*Król Ladawy, Duma o emirze Rzewuskim*). Najkrócej rzecz ujmując, we wszystkich z wymienionych przykładów utworów Orient jawi się Słowackiemu jako kraina egzotycznych krajobrazów, przestrzeni wolności i bogactwa zmysłowych wrażeń, przy czym jest to tzw. Bliski Wschód naznaczony przede wszystkim kulturą muzułmańską.

W drugiej grupie utworów poety dotyczących przestrzeni Wschodu, powstałych już na emigracji, zauważyć trzeba zmianę w treści i tonacji opisów. Orientalizm Słowackiego można obecnie nazwać określeniem „krytyczny”, co odnosi się do potrzeby wnikliwszego aniżeli wcześniej intelektualno-artystycznego namysłu nad literackimi i kulturowymi wzorcami Wschodu obecnymi w tradycji Zachodu. Powstała więc w tym duchu *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, która zawiera w sobie polemikę z *Voyage en Orient* Alphonse’a Lamartine’a a pośrednio z *Itinéraire de Paris à Jerusalem* Francois René Chateaubrianda². W *Samuelu Zborowskim* odnajdziemy próbę artystycznego przetworzenia jezuickich zapisków Guy Tacharda *Voyage de Syjam*³, zaś w *Księciu Twerskim* prac religioznawczych Jo-

¹ O orientalizmie Juliusza Słowackiego szerzej pisali: J. Reychman, *Podróż Słowackiego na Wschód na tle orientalizmu romantycznego. Materiały Sesji Naukowej 25-28 listopada 1959*, Warszawa 1959; J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa 1981, s. 75-100; R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982; S. Burkot, *Polskie podrózpisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993; J. Kieniewicz, *Słowacki orientalny*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999, s. 60-70.

² Najszerzej pisze o tym R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*; L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*; K. Ziemia, *„Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu” jako autobiograficzny poemat o kryzysie tożsamości*, w: *teżże, Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 165-322.

³ Z relacji tego jezuita biorą się potem notatki w *Raptularzu* poety zatytułowane *Religia Syjam*.

hanna Ignatza Schmidta⁴. Wreszcie w *Królu-Duchu* i w *Genezis z Ducha* zauważyć można reminiscencje studiów indyjanistycznych⁵.

W przedstawianych poniżej rozważaniach najbardziej będą mnie interesowały dalekowschodnie motywy w świecie idei filozoficznych i świecie artystycznego przedstawienia Słowackiego. Pomysł, aby utwory poety wiązać z romantyczną wizją Dalekiego Wschodu, ma już swoją historię. Luźne uwagi w tym zakresie pojawiały się w badaniach Ignacego Matuszewskiego⁶, Jana Gwalberta Pawlikowskiego⁷, Jana Konecznego⁸, Juliusza Kleina⁹, Tadeusza Grabowskiego¹⁰, Jana Tomkowskiego i piszącego te słowa¹¹.

Bardziej dociekliwi, choć nie zawsze przekonujący, byli w tym względzie: Maryla Falk¹² i Jan Tuczyński¹³. Falk jako badaczka-orientalistka analizowała utwory Słowackiego w zestawieniu z klasycznymi tekstami filozofii i religii starożytnych Indii, wywodząc z nich idee, które to znajdowały swe odbicie w dziełach poety. Jej obserwacje, choć imponujące w warstwie kontekstu orientalistycznego, zasadały się jednak na przekonaniu, że między azjatycką myślą a romantyczną realizacją poetycką nie ma żadnych tekstów pośredniczących. Stąd też – wywołujący dziś sprzeciw – wpływologiczny wywód interpretacyjny i arbitralność wniosków, dotyczących przede wszystkim strony ideowej twórczości Słowackiego. Bardziej ostrożnie pisał Jan Tuczyński, uważając, że motywy indyjskie można rozpatrywać na planie symboliki świata przedstawionego utworów poety, odkrywając je w sposobie obrazowania natury czy w metodach kreowania wizji kosmologicznej. W tym właśnie zakresie można odnaleźć literackie figury światła, żywiołów świata, ciał niebie-

⁴ J. Tuczyński, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 80.

⁵ Tamże, s. 77-81.

⁶ I. Matuszewski, *Słowacki i Shelley*, w: tegoż, *Swoi i obcy*, Warszawa 1903. W jednym z akapitów jego rozważań czytamy: „I w utworach z epoki towianizmu czuć panteistyczne tchnienie. *Król-Duch* opiera się przeciw na idei metempsychozy, przypominającej przesiątkę panteizmem systemu religii wschodnio-indyjskiej, w wydanych zaś pośmiertnie pismach filozoficznych Słowackiego znajdujemy kompletny system metafizyczny, oparty na panteistycznym fundamencie” [s. 178]. Patrz również artykuł Matuszewskiego, *Mistyka Słowackiego*, w: tamże, s. 214-228, w którym podaje: „O istotnej filozofii buddyjskiej, zdaje się, nie słyszał poeta nigdy, słuszne zarzuty bowiem, jakie robi pewnym punktom indyjskiej doktryny metempsychozy, dowodzą, że znał tylko popularne poglądy na tę kwestię” [s. 227].

⁷ J. G. Pawlikowski, *Studiów nad Królem Duchem część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, np. s. 257.

⁸ J. Koneczny, *Juliusz Słowacki w świetle okultyzmu. Studium*, Lwów 1909.

⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Warszawa 1927, t. IV b. Przy omawianiu *Genezis z Ducha* czytamy: „Dochodzi do wyżyn, jakie osiągnęła przed wiekami myśl indyjska. „Tat twam asi” – to jesteś ty” – mówiła ona człowiekowi o każdej istocie, o każdym zjawisku, żądając ze wszystkim wszechumilowania [...] Dokołało się to czego romantyzm żądał i pragnął, ku czemu szedł w snach i ekstazach mistycyzm, a co wydawać się mogło nieosiągalnym ani w filozofii ani w sztuce – zrównanie jednostki i świata, utożsamienie jednostki i świata” [s. 11].

¹⁰ T. Grabowski, *Juliusz Słowacki*, Poznań 1926, t. II. Przy omawianiu *Króla-Ducha* znajdziemy frazę: „nie brak tu reminiscencji mitologii indyjskiej i północnej. Romantyzm chętnie zwracał się w tę stronę, zaczynając od Schległów, a kończąc na ówczesnych badaniach Burnoufa. [...] U Burnoufa mógł poeta poinformować się w sprawie stosunku kobiety do mężczyzny, metempsychizmu idącego w tysiąclecia i stanowiącego środek poznania, niewiary w trwanie indywidualności, która utrwała się dopiero w późniejszych kulturach. U niego poinformował się zapewne i o powrocie dusz w ciała zwierząt, by malując troskliwie tło historyczne, wskazywać, że indyjski dawny zwyczaj tkwi w kulturze starosłowiańskiej” [s. 279].

¹¹ D. Kalinowski, *Dalekowschodnie religie w oczach romantyków*, w: *Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu*, red. E. Kasperski, O. Krykowski, Warszawa 2008, s. 429-448; D. Kalinowski, *Polska droga na Daleki Wschód*, w: *Bez antypodów? Konfrontacje i zbliżenia kultur*, red. B. Mazan, Łódź 2008, s. 23-34.

¹² M. Falk, *Indian Element's in Słowacki's Thought*, w: *Juliusz Słowacki 1809-1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951, s. 190-231.

¹³ J. Tuczyński, *Indianizm w romantyzmie polskim*, w: *Wschód w literaturze polskiej*, red. J. Reychman, Wrocław 1970, s. 32-50; tegoż, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, s. 75-100.

szych i elementów przyrody, których specyfika wyrazu zdaje się wynikać ze źródeł filozoficznych i literackich starożytnych Indii.

Podstawowy problem dyskursu interpretacyjnego polega tutaj na tym, że choć dalekowschodnie idee hinduizmu czy buddyzmu rzeczywiście były znane Słowackiemu z ówczesnych opracowań naukowych lub relacji podróżniczych, na co znajdujemy dowody w jego diariuszowych zapiskach i korespondencji, to jednocześnie nie można jednoznacznie ustalić, na ile były one inspiracją jego własnej koncepcji metempsychozy, która koresponduje przecież także z różnoimiennymi tradycjami duchowymi: neoplatonizmem, kabałą, rozmaitymi odmianami mistyki chrześcijańskiej i religioznawstwa romantycznego¹⁴. W tym skomplikowaniu należy jeszcze wziąć pod uwagę predylekcję poety do budowania własnych światów duchowych, które były opisywane w rozlicznych brulionowych formach wyrazu twórczości naznaczonej mistycznym oglądem świata¹⁵.

Przywoływanych przeze mnie poniżej dalekowschodnich motywów ideowo artystycznych nie chcę traktować jako elementów dowodzenia genezy utworów Juliusza Słowackiego, nie pragnę również sięgać do technik badań intertekstualnych, aby przekonywać, że polski poeta sięgał po konkretne teksty Orientu i dokonywał ich interpretacji (cytacji, przeróbek, nawiązań) w swych aktach artystycznej wypowiedzi. Bardziej chodzi o komparatystyczne zestawienie odmiennych kulturowo wypowiedzi, z których jedna jest chronologicznie wcześniejsza i opisuje dany typ doświadczenia duchowego w określony przez filozofię czy religię sposób. Druga zaś z wypowiedzi, późniejsza w czasie i powstająca w odmiennym kontekście kulturowym, realizuje zastanawiająco podobną ideę wędrówki ludzkiej świadomości na swój odmienny stylistycznie i merytorycznie wyraz.

W takim zestawieniu chcę wskazać, że w obydwu tekstach opowiedziano wizję losów ludzkiej świadomości przebywającej w innym niż dotychczasowy wymiarze rzeczywistości w sposób, z jednej strony charakterystyczny tylko dla jednej z kultur, ale jednocześnie zawierający elementy wspólne odmiennym tradycjom duchowym. Nie wchodząc tutaj w rozważania dotyczące wędrówki idei filozoficznych w geograficznej oraz intelektualnej przestrzeni Europy i Azji, interesuje mnie raczej estetyka obydwu wypowiedzi. Zauważam więc w kilku momentach twórczości Słowackiego, jak doszło do owej szczególnej kontaminacji elementów dalekowschodniej, buddyjsko-wedyjskiej myśli z indywidualną, wyrosłą na gruncie kultury judejsko-grecko-słowiańskiej wyobraźnią poety. Jako rezultat tego ideowo-estetycznego zmieszania wschodnio-zachodnich żywiołów kulturowych pojawia się przed czytelnikiem rozległa dyspozycja semantyczna utworów inspirująca do podjęcia różnicowanych postępowań interpretacyjnych.

¹⁴ Rozważają te zagadnienia autorzy wystąpienia referatowych konferencji *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum*, pod red. M. Janion i M. Zmigrodzkiej, Warszawa 1981. Patrz także: J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984; E. Kasperski, *Mistyka i Metodologia. O dyskursach liryczno-mistycznych J. Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata*, pod red. M. Słowińskiego, Olsztyn 1997; W. Szturc, *Millenaryzm Juliusz Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych*, Kraków 1997, s. 61-74.

¹⁵ Myślę tutaj nade wszystko o *Raptularzu*. Patrz wydanie: J. Słowacki, *Raptularz 1843-1849*, oprac. M. Troszyński, Warszawa 1996.

„*Król-Duch*” i „*Tybetańska Księga Zmarłych*”

Zestawienie twórczości Juliusza Słowackiego i *Tybetańskiej Księgi Zmarłych*¹⁶ może w pierwszym odruchu dziwić. Jeśli jednak przywołamy lektury poety, z którymi się mógł się zapoznać w latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, będąc w orbicie paryskiego życia literackiego, wówczas nie będzie to już takie zaskakujące. Jak swego czasu dowodził Jan Tuczyński, Słowacki mógł zaznajomić się wówczas z wieloma pracami dotyczącymi kultury mongolskiej czy tybetańskiej. Mogły to być wypowiedzi J. I. Schmidta, Abła Rémusat'a czy Eugena Burnoufa¹⁷. U każdego z wymienionych autorów tybetańskie teksty dotyczące losów ludzkiej świadomości znalazły choćby wzmiankę. Jak jednak wcześniej się zastrzegłem, nie zamierzam przeprowadzać jakiegoś dowodu „wplywologicznego”, a raczej omówić podobieństwa i różnice obydwu tekstów, ewentualnie ukazując, co z elementów tradycji duchowej Dalekiego Wschodu mogło zainspirować Słowackiego do rozbudowania własnego świata wyrazu.

Nie ma tutaj miejsca na dokładne analizy porównawcze między tak odmiennymi kulturowo tekstami, lecz choćby tytułem wstępnego rozpoznania należy wspomnieć, iż w obydwu przypadkach mamy do czynienia z wizjami dotyczącymi ludzkiego umierania i losów pośmiertnych człowieczej świadomości. Tybetański zapis istnieje wszakże nade wszystko w kontekście religijnym. Jego głównym celem jest pouczenie i wsparcie duchowe dla człowieka przygotowującego się na śmierć (nawet w perspektywie wielu lat), umierającego lub już umarłego¹⁸. Podawane treści mają mu uprzytomnić światopoglądowy (filozoficzno-religijny) charakter zachodzących zjawisk i przygotować na konsekwencje procesu umierania. Taki informacyjno-praktyczystyczny cel *Tybetańskiej Księgi Zmarłych* zanurzony jest oczywiście w religijną i estetyczną topikę buddyzmu, stając się swoistym przewodnikiem po różnorodnych stanach duchowej egzystencji¹⁹. To, co wynurza się z tekstu Słowackiego, nie dotyczy wyłącznie kontekstu religijnego, ale także estetycznego czy historiozoficznego. Choć w centrum wypowiedzi jest ludzka świadomość, jakiś przeżywający świat podmiot, to oczywiście nie o rozjaśnienie losów jednego tylko człowieka w *Królu-Duchu* chodzi. Jeśli

¹⁶ Posługuję się tytułem *Tybetańska Księga Zmarłych*, jako powszechnie znanym w tradycji Zachodu. Jednakże, jak zwraca uwagę jeden z największych autorytetów w dziedzinie nauk buddyzmu tybetańskiego – Sogjal Rinpocze, ze względu na znaczenie tego tekstu dla duchowości buddyjskiej powinno się raczej używać tytułu *Tybetańska księga życia i umierania*. Patrz: Sogjal Rinpocze, *Tybetańska księga życia i umierania*, przeł. A. Kozieł, Warszawa 1995, s. 5 i nast.

¹⁷ Według Tuczyńskiego, chodzi o następujące prace J. I. Schmidta, *Forschungen über die Tibeter und Mongolen*, Petersburg 1824; *Über die Verwandtschaft der gnostisch-theosophischen Lehren mit dem Buddhismus*, Petersburg 1824; *Geschichte der Ostmongolen*, Petersburg 1829; *Dsanglun oder der Weise und der Thor. Tibetanisch und deutsch*, Petersburg 1843. Badacz wspomina również o możliwości lektur prac: Abła Rémusat'a *Foë Konë Ki ou relation royaumes bouddhiques. Voyages dans la Tartarie, dans l'Afganistan et dans l'Inde exécutés par Chy Fa Hian traduit du chinois et commenté*, Paris 1836 oraz E. Burnoufa, *De la langue et de la littérature sanscrite*, Paris 1833; *Introduction à l'histoire de buddhisme Indien*, Paris 1844.

¹⁸ To stąd bierze się szczególnie praktyka religijna Phoła, która (ujmując rzecz w największym skrócie) ma nauczyć adepta przenoszenia swej świadomości/jąźni poza fizyczne ciało w postaci „kropki” energii mentalnej. Istnieje do tej praktyki specyficzny instruktaż dewocyjno-modlitewny. Zob. *Nam Cie Phoła*, oprac. Rinczen i A. Zych, Grabnik 1998.

¹⁹ Oprócz przywoływanej tutaj *Tybetańskiej Księgi Zmarłych* znane są również i inne teksty związane z doświadczeniami śmierci. Można tutaj wspomnieć o *Zwierciadle uważności* Tsele Natsok Rongdrola (XVII wiek) czy buddyjskie sutry tradycji mahayany (np. *Sukhāvāṭīvyūha*). Prezentuje je Jacek Sieradzan w pracy: *Życie po życiu w Tybecie*, red. J. Sieradzan, Kraków 1997, s. 117-198. Warto również sięgnąć do pozatybetańskich, choć także buddyjskie ujęcia problemu w opisach zawartych w pracach: *Koło życia i śmierci*, oprac. P. Kapleau, przeł. Z. Miłtuński, Warszawa 1986 lub *Buddyjska wizja śmierci i umierania*, red. J. Sieradzan, Kraków 1997.

zatem w opisie Słowackiego określona Dusza opuszcza ciało i trafia w pozaziemską przestrzeń, to w istocie opowieść poety dotyczy wszystkich dusz i powszechnie obowiązującej w całym wszechświecie prawa²⁰.

Aby te ogólne konstatacje osadzić w konkretach tekstowych, zestawmy dwa cytaty:

Oto pojawia się przed tobą nieskazitelna światłość Dharmaty. Rozpoznaj ją! Szlachetny synu, to co teraz postrzegasz jako świetlistą pustą istotność, coś pozbawionego przymiotów takich jak kształt, kolor czy ciało – ta więc pusta świetlistość to twój własny umysł [...]. Gdy zaś równocześnie z tą ukaże się druga jasność, nie zrodzona z niczego, czysta, lśniąca, wyrazista, rozdrzana – to wiedz, że to jest twój umysł – Budda Samantabhadra. Ten twój umysł – pusta jasność, nie utworzona z jakiegokolwiek substancji, a także ten twój umysł trwający w stanie rozdranej świetlistości – tworzą nierozdzielalną istotność. Niezróżnicowana jasność i pustka trwająca w wielkim snopie światła, nie znająca narodzin ni śmierci – to Budda Niezmienny Blask.²¹

Wtenczas to Dusza wystąpiła ze mnie,
I o swe ciało już nie utroskana,
Ale za ciałem płacząca daremnie,
Cała poddana pod wyroki Pana;
W Styksie, w Letejskiej wodzie, albo w Niemie
Gotowa tracić rzeczy ludzkich miana
Poszła: - a wiedzą tylko Wniebowzięci,
Czém jest moc czucia! A strata pamięci!

(*Król-Duch*, R. I, P I, w. 33-40)²²

W obu tekstach pojawia się motyw wędrującego, świetlistego pierwiastka tożsamego z doświadczającą zmian człowieczą świadomością. W zapisie tybetańskim owa świadomość jest to istotność, u Słowackiego dusza. Już tutaj widać znaczące różnice w zakresie terminologii religijnej między tekstami, choć owo spostrzeżenie, które dziś narzuca się od razu we wstępnym odbiorze tekstów, wcale nie było tak oczywiste w orientalistyce dziewiętnastowiecznej, w której aż do połowy XX wieku nie potrafiono sobie poradzić z terminologią obcych kultur²³. Najkrócej rzecz ujmując, w tradycji buddyjskiej nie występuje koncepcja duszy jako stałej, niezmiennej konstrukcji „ja”, która miałaby bez końca wędrować poprzez rozliczne formy wcielenia. Jeśli coś takiego miałyby istnieć, to nie jako forma osobniczego „ja”, lecz wciąż motywowana nowymi czynnikami karmicznymi wiązka energii i pamięci. Wiązka przy tym wciąż zmieniająca się, nietrwała, pozbawiona jednej tylko tożsamości, obrazowanej przez figurę płomienia wciąż przechodzącego z jednego źródła

²⁰ Trudno w tym miejscu podawać bibliografię prac interpretujących *Króla-Ducha* i obecnym w nim świat duchowości. Aby uwypuklić możliwe tendencje opisu wątku religijno-mistycznego, warto wspomnieć o filozofującej pracy W. Lutosławskiego, *Losy jaźni u Słowackiego*, Lwów 1910, s. 18-19 [odb. z: „Pamiętnik Literacki” 1909, s. 1-21]; pisanej z perspektywy historii idei rozprawy M. Cieśli-Korytowskiej, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989 oraz wielokontekstowej, literaturoznawczej pracy J. Ławskiego, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

²¹ *Tybetańska Księga Umarłych*, przeł. i oprac. I. Kania, Kraków 1991, s. 53-54.

²² Cytaty z utworów poety za wydaniem: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1956-1975. Skrótowo oznaczają: R – rapsod, P – pieśń, cyfry rzymskie – odpowiednie części poematu.

²³ Można powiedzieć, że i dziś jeszcze kwestie te wywołują spory i komentarze. Patrz artykuły Jacka Sieradzana *Dwa ostatnio wydane słowniki buddyjskie oraz Buddyzm w oczach polskich buddologów-encyklopedystów: analiza haseł związanych z buddyzmem w dwóch polskich wydawnictwach słownikowych* w pracy zbiorowej *Odkrywanie zagubionej drogi*, red. J. Sieradzan, Białystok 2007, s. 228-232, 239-255.

ognia do drugiego²⁴. U Słowackiego jest zdecydowanie inaczej. „Ja” duszy jest wyraźnie zaznaczone, można tutaj wyznaczyć jakiś rodzaj jej tożsamości i odróżniania się od innych dusz wszechświata. Tego typu koncepcja duszy wynika raczej ze śródziemnomorskich źródeł (starogreckich, chrześcijańskich) i one też motywują pojawienie się u Słowackiego antycznych figur rzek zaświatów Styksu czy Lety²⁵. W dodatku pojawia się jeszcze tutaj motyw prywatno-patriotyczny w postaci przywołania Niemna włączanego w ciąg rzek-znaków przenoszących podmiot w inny, nowy świat.

Rozbieżności zacytowanych tekstów widoczne są również i w tym, że w tradycji buddyjskiej brak panującego nad światem wszechmocnego Boga-stworzyciela, zaś u Słowackiego każdy akt jakiegokolwiek istnienia odbywa się w obliczu uosobionego Absolutu. W buddyjskim tekście, jeśli związany jest z najstarszymi szkołami tej tradycji, o kwestii Boga w ogóle się nie dyskutuje, w szkołach nowszych (IV-V w. n.e.) jeśli występuje jakiś bóg czy bóstwo, to raczej w znaczeniu personifikującym energię światów lub w znaczeniu tymczasowo panujących instancji, nigdy zaś w znaczeniu Boga-Stworzyciela czy transcendentnego Absolutu²⁶. U Słowackiego Bóg jest z kolei nieodwołalną, nieskończoną, wszechpotężną mocą objawiającą się w Naturze i we Wcieleniu, co wynika z przeżytych intelektualnie i egzystencjalnie tekstów duchowych Europy²⁷.

To, co wydaje się wspólne obu tekstom i co w rezultacie nie podlega niwelowaniu, to opis cierpienia wiążącego się z procesem umierania, snucie wizji dotyczących inkarnowania się w nowym ciele oraz niepokojące doświadczenia zanikającej pamięci w świadomości/jażni umierającej jednostki. Te trzy paralelne składniki przedstawiane są jednak znowu w odmiennej tonacji stylistycznej oraz kontekście religijnym.

Przypatrzmy się bliżej opisowi procesu umierania w obu tekstach:

²⁴ Patrz objaśnienia w pracach: *Buddyzm*, red. J. Sieradzan, Kraków 1986; T. L. J. Gjaltsen, *Joga przeniesienia świadomości*, w: *Śmierć i umieranie*, red. J. Sieradzan, Katowice 1994, s. 145-158 oraz we wspomnianej już pracy: Sogjal Rinpoce, *Tybetańska księga życia i umierania*. Ciekawym i ułatwiającym europejskiemu czytelnikowi zrozumienie buddyjskiej koncepcji świadomości komentarzem są artykuły C. G. Junga, *Komentarz psychologiczny do „Bar-do Thos-grol”*, przeł. W. Chełmiński oraz *Komentarz psychologiczny do „Tybetańskiej Księgi Wielkiego Wyzwolenia”*, przeł. W. Sobaszek, w: C. G. Jung, *Podróż na Wschód*, opr. L. Kolankiewicz, Warszawa 1989, s. 80-95, 119-151.

²⁵ Słowackiego rozprawianie o wędrówce dusz wynika nade wszystko z myśli Platonijskiej. Owa ideowo-terminologiczna podstawa wraz z gnostyckim chrześcijaństwem przynosi w efekcie stałe dociekanie losów ducha. W *Rozmowie drugiej w Dialogu troistym* znajdziemy takie oto zdanie: „Metampsychoza więc – jako gałązka wiedzy i wiary, w krzyż Chrystusa wszczepiona, rozkwita na nowo... już nie straszna, bo za ręce jak dziecię przez Chrystusa prowadzona – ku celom ostatecznym idąca... Ziarno zaś jej znajdziesz po dwakroć wyraźnie w Ewangelii na przyszłość zachowane – a do czasu umyślnie zakryte” (*Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami*, w. 765-770).

²⁶ Patrz w tym zakresie: *Przypowieść o strzale: Gotama Buddha wstrzymuje się od dyskusji metafizycznych problemów*, w: *Buddyzm*, oprac. J. Sieradzan, Kraków 1987, s. 69-70; P. Williams, *Wiara i oddanie: kult buddów i bodhisattwów*, w: tegoż, *Buddyzm mahajana*, przeł. H. Smagacz, Kraków 2000, s. 269-334.

²⁷ Pisano o tym wielokrotnie w tradycji badawczej – w krótko różnej stylistyce piszą o tym: C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody – Lwów 1911, s. 98-130, S. Schneider, *Słowacki jako gnostyk*, w: *Badania nad źródłami twórczości Juliusza Słowackiego*, Lwów 1911, s. 14-24 czy M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 159-206 lub O. Kryszowski, *Transfiguracja – obraz i myśl w genezyjskiej twórczości Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000, s. 115-130.

W drugim Bar-do świadomość człowieka, nie wiedząca, czy umarł, czy nie, nagle się rozjaśnia. [...] To świadomość nie wiedząca, czy umarła, czy nie – jasna, świetlista. [...] Tak więc owo tak zwane drugie Bar-do pojawia się na drodze „ciała umysłu”, a władza poznania krąży, jak przedtem, w obszarze zmysłu słuchu. Nie pojawiają się jeszcze karmiczne emanacje, toteż zmarły może się udać, dokądkolwiek zechce, wedle swej woli. [...]

Z trzeciego Bar-do wyłonią się omamy karmiczne. [...] Wówczas pojawiają się dźwięki, blask i promienie światła, on zaś omdlewa od potrójnego strachu, przerażenia i trwogi.²⁸

Chciałem mówić więcej,
 Wtem się zaczęła kości targanina.
 Przez ołowiany kaptur sto tysięcy
 Szło iskier... topniał na mnie drut i cyna.
 Chciałem zachować dumny kształt książeccy,
 Lecz tak pękałem się jak w ogniu glina.
 Oczy się chmurą zasłoniły czarną
 I duch się cały skupił w jedno ziarno.
 Nic więcej. – Straszne zaćmienie i głusza!
 Na sercu ręki Bożej położenie:
 Docisk ostatni – pod którym się dusza
 Pękała w skazy, a wzrok szedł w sumnienie. –
 Więc jako robak, co się w ogniu rusza,
 Tak ona – póki w ustach było tchnienie –
 Leżała na dnie swej serdecznej plamy.....

(*Król-Duch*, R. I, P. III, w. 281-295)

W obu cytatach ponownie zauważyć można tak rozbieżności w występujących obrazach, jak i ich podobieństwa. Podstawowa różnica polega na stylistyce wypowiedzi: tybetański przewodnik duchowy w możliwie dokładny i pragmatyczny sposób rejestruje proces doznań istności/jaźni, czyniąc to w „rzeczowym” języku, z czasem tylko dodając literacką metaforę lub przejmujący obraz. Panuje tu specyficzna logika, wywodząca się z doświadczeń i praktyk medytacyjnych mistrzów duchowych i autorytetu patriarchów. W *Królu-Duchu* dochodzi do odmiennej sytuacji relacjonowania: pierwszą sprawą jest tutaj niebywałość, rodzaj niepowtarzalności, wręcz groza sytuacji umierania, a dopiero później pojawia się porządek jakiegoś systemu wiedzy²⁹. Porażająca moc śmierci jest dla podmiotu *Króla-Ducha* tak totalna, że przede wszystkim zapoznajemy się z odczuciami jednostkowego „ja”.

²⁸ *Tybetańska Księga Zmarłych*, s. 56-57.

²⁹ Ciekawa jest kwestia głębokości i trwałości owej zdobywanej przez podmiot wiedzy duchowej. U Słowackiego wydaje się ona być dostępną w kilku aktach ośnienia, wciąż zaskakuje i wciąż się wymyka kategoryzacji. Czytamy zatem w *Genesis z Ducha*: „O! Duchu mój, gdyś ty jeszcze w krzemieniach czynił ofiarę z kształtu i trwałości, myśląc, że z wieczności twej czynisz ofiarę... (...) Przez tę albowiem ofiarę nie tylko uzyskałeś w postępie wieków człowieka (...) lecz Pan przydał ci jeszcze to, o czym nigdy nie śniłeś... udarował cię wiecznością odradzających się kształtów – mocą odradzania podobnej tobie formy” (*Genesis z Ducha*, [Redakcja ostateczna] w. 691-700). Zaś w *Królu-Duchu*:

Nie wiedzą ludzie, przez jakie ja tony?
 Przez jakie czyny? Przez jakie męczarnie
 Zebrałem owe duchów milijony?
 Które gdy wezwę, to mię strach ogarnie!
 Bo ze słońc różnych są i z różnej strony...

(*Król-Duch*, R. I, P. II, w. 113-117).

Mimo wskazanej różnicy w stylistyce i niejako w funkcji omawianych przekazów, współbrzmiały ze sobą pojedyncze elementy tekstów. Oto przecież w obydwu wypowiedziach fizjologiczne sygnały na zanik życia: poczucie sztywności, ustanie oddechu, utrata wzroku i słuchu, ogniskowanie się sił żywotnych w okolicy serca oraz psychiczne wrażenie emocjonalnego niepokoju i tożsamościowego rozbicia. Nawet określony przez *Tybetańską Księgę Zmarłych* jako „Dharmata”, a przez Słowackiego nazwany „dociskiem ostatnim”, akt przekroczenia granicy życia i śmierci prowadzi do tego samego rezultatu: ostatnie odczucia umierającego wywołują określony efekt w jego stanie świadomości, zaś specyfika ostatniego widzianego obrazu staje się najsilniejszym składnikiem jego sumienia i kierunku pozaclesnej wędrówki.

Po akcie rozszczepienia świadomości podmiotu przychodzi czas na ponowne wcielenie. W tradycji buddyjskiej moment ów opisywany jest różnorako; w ujęciu tybetańskim – mimo przemożnego oddziaływania prawa karmy – jest tutaj miejsce na akt wyboru czy duchowego wysiłku, które przynieść mogą dobre (tzn. wykraczające poza świat zwierząt, istot demonicznych czy ludzi) wcielenie, na przykład w stanie błogosławieństwa buddów i bodhisattwów, poza kołem samsary (koniecznością transmigracji duchowej)³⁰. W utworze Słowackiego również ludzka dusza wydaje się mieć pewien zakres wolności wyboru i cieszyć się może przestrzenią wolności, dążąc do coraz wyższego stopnia sublimacji³¹. Oto jak w obydwu tekstach wygląda ten moment przekształcenia:

Piątego dnia ukaże ci się zielone światło czystego żywiołu wiatru, w stronie północnej zaś, z zielonego obszaru Nieba Najwyższych Pięter, wyłoni się czcigodny Budda Amoghasiddhi, pan ze swoją świtą. [...] To jaskrawe, zielone światło, bytujące w sferze Zespołu Wytworów jest zielonym, lśniącym światłem Mądrości Czynnej i Wykonującej; jej ostry połysk wzbudza niepokój. Z serc Buddy Amoghasiddhi i jego Małżonki, zdobnych w różnokolorowe wstążki, wystrzeli ku tobie i wniknie w twoje serce ów blask nieznośny dla oczu. Nie lękaj się go, albowiem jest to gra twojego własnego umysłu, przeto wstępuj w sferę wielkiego, nieporuszonego skupienia, wolnego od wszelkich dalszych i bliższych więzów namiętności i nienawiści.³²

Nad nią [Dusza – przyp. D. K.] dźwięk – duchów girlanda słowicza; –
Pod nią – jakoby złote zejścia schody
Na świat daleki i zamglony wiodły –
Na kwiatki jasne pod ciemnymi jodły.

Inaczej jest w tekstach buddyjskich, w których wiedza o światach duchowych jest przedstawiana jako wielokrotnie sprawdzona rzeczywistość, jako system technik medytacyjnych prowadzących do ściśle określonego celu. Ekscytacja czy lęk, jakie mogą się stać udziałem przeżywającego adepta, odbierane są jako przeszkadzające klarowności uczucia.

³⁰ Oprócz wspomnianych już w przypisie 19. rozpraw warto tu jeszcze wspomnieć o opracowaniach; J. Tokarska-Bakir, *Wyzwolenie przez zmysły. Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*, Wrocław 1997; Kalu Rinpoce, *Cztery przyczyny odrodzenia w Delaczen*, w: tegoż, *Klejnotowa ozdoba ustnych pouczeń, które każdemu przynoszą odpowiednie dobro*, przeł. H. Smagacz, Grabnik 1998, s. 141-146.

³¹ O wolności wyboru wcielenia Słowacki pisze:

Tam kędy dusze jasne jak brylanty
Swe dobrowolne czyniły wybory,
Moc utrudzona biegiem Atalanty
Szukała tylko szczęścia i pokory...

(*Król-Duch*, R. I, P. I, w. 41-44)

³² *Tybetańska Księga Zmarłych*, s. 70-71.

Z tych łąk i z tych puszczy jakby wiatr poranny
 Pieśnią zapraszał na ziemię szczęśliwą:
 Szedłem... choć strzały numidzkimi ranny...
 Niepewny czy śmierć? czy żywota dziwo?

(*Król-Duch*, R. I, P. I, w. 85-92)

Przywołane opisy dotyczą stanu granicznego, przestrzeni doświadczanej pomiędzy życiem i śmiercią. Zarysowuje się w nich jakaś kraina szczęścia i spełnienia: można ją odebrać jako „odblask” obrazu tybetańskiego raju (krainy) Delaczen, pełnej świetlistości, z przyrodą wypełnioną drogocennymi kamieniami, istotami lśniącego blaskiem; z drugiej strony jako odbicie antycznych zaświatów, przestrzeni łagodności i spokoju, pełnej dźwięczących muzyką niebios. W obu jednak przypadkach podróżująca świadomość/dusza znajduje się w stanie pośrednim, w sferze eterycznej, jakby pisali gnostycy z Grecji albo w *bar-do*, jak by rzecz ujęli buddyści z Tybetu³³. Pojawiające się w dalekowschodnim tekście motywy koloru czy wiatru widoczne są także u Słowackiego, choć znowu, jak we wcześniejszych przykładach, więcej u polskiego poety wyrazu estetycznego, dążenia do efektu zaskoczenia czy artystycznego olśnienia mniej zaś czysto religijnego zaangażowania jak w wypowiedzi tybetańskiej. Znamienne jest dla obu wypowiedzi słownictwo ruchu i zmiany oraz barwy i obrazu: przemiany w świadomości podmiotów dokonują się spokojnie i łagodnie, doświadczana kolorystyka łączy się z wrażeniem łagodności i bezpieczeństwa. W dwu tekstach przestrzeń nowego wcielenia/inkarnacji jest przyjazna podmiotowi doświadczającemu zmian, zapowiadając lepszy status egzystencji, pełniejszą duchową przyszłość.

Obydwa teksty zatem opisując proces odchodzenia/przychodzenia, przekazują jednocześnie przekonanie o sensowności i pewnej przewidywalności zmian. Oczywiście systemat Słowackiego zdaje się być w ciągłej przemianie, zaś tybetański w ustalonym trwale porządku, lecz mimo to obydwaj stają się elementami niezwykle potrzebnej i cennej praktyki w autosoteriologicznym wymiarze i zespołem trwałych przekonań w wymiarze wiedzy duchowej.

Dalekowschodnie treści a mitotwórstwo Słowackiego

Oczywistością jest dziś stwierdzenie, że twórczość Juliusza Słowackiego z ostatniego okresu twórczości naznaczona jest mistycznym poznaniem Boga i świata, wywołującym chęć zbudowania systemu wiedzy o rzeczywistości duchowej³⁴. Jak jednak się mają owe

³³ Najpełniejsze w języku polskim rozważania poświęcone buddyjskiej koncepcji czasu i przestrzeni odnajdziemy w pracy: A. Sadakata, *Góra Sumeru i kraina Sukhawati. Zarys kosmologii buddyjskiej*, przeł. M. Kanert, Poznań 2000 albo też J. Powers, *Wprowadzenie do buddyzmu tybetańskiego*, przeł. J. Janiszewska, Kraków 2008. Z perspektywy tekstu religijnego buddyzmu wadżrajany szkoły Karma Kamtżang jedną z pozaziemskich krain poznamy dzięki: *Sadhana Czystej Krainy Delacien. Terma umysłu z usnej Linii Przekazu Nam Cie*, oprac. Lama Rinczen i A. Zych, Grabnik 2007.

³⁴ Wśród dzisiejszych wypowiedzi interpretacyjnych nie pominie już dawne przedwojenne przekonanie o „błędach” i „niejasności” Słowackiego tworzącego w latach czterdziestych XIX wieku literaturę „mgliście” mistyczną, perspektywy badań. Raczej pisze się o projekcie intelektualnym, zamyśle antropologicznym, dziele fragmentarycznym i sylwicznym. Patrz: S. Treugutt, *Czy istnieje filozofia genezyjska*, w: *Słowacki mistyczny*, s. 27-40; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992; M. Bizior, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006.

próby opanowania nieskończonych w sensie trwania i w sensie opisywania wizji wobec dalekowschodnich mitów pojawiających się na horyzoncie intelektualnym Europy połowy XIX wieku?... Wydaje się, że Słowacki nie zamierzał konsekwentnie studiować tradycji dalekowschodniej, a jedynie pragnął zastosować poznane wśród nich treści do swoich naznaczonych platońsko-gnostyczną i patriotyczno-prywatną matrycą pism. Takie instrumentalne stosowanie motywów buddyjskich czy hinduistycznych świadczy, że poeta włączał dalekowschodnie realia geograficzne, składniki filozofii języka czy koncepcje soteriologiczne do kontekstów im obcych. To stąd możemy w *Królu-Duchu* odnaleźć zaskakujący opis słowiańskiej starożytności spokrewnionej z indyjską funeralistyką:

Mogły dawne! Dawno zapomniane!
Dawno oddane mgłom i zawieruchom!
Z darni odarte.....

Czasami tylko jaki zwyczaj dawny
Indyjski na kształt złotego upiora
W lasach powstanie.

(*Król-Duch*, R. I, P. I, w. 221-226)³⁵

Użycie tak śmiałego historiozoficznego obrazu w przypadku Słowackiego i wielu romantyków europejskich było wywołane zauroczeniem mitem uzdrawiającego Wschodu³⁶. Efekt zaskoczenia był jednak przez poetę neutralizowany dzięki rozbudowanej metaforyce literackiej odnoszącej się do europejskich tradycji mistycznych, co w efekcie powodowało, iż tekst objawiał swoją polisemię i mógł zostać odczytany zarówno jako na przykład indyjskie motywy reinkarnacji oraz jako gnostyckie obrazy metempsychozy, na równi jako indyjska idea świętości każdej formy życia jak i jako antyczna koncepcja hylozoizmu. Dla samego Słowackiego nie było zresztą najistotniejsze, aby przesądzać o kontekście kulturowym danego obrazu poetyckiego. Kwestią ważniejszą było to, aby umiejscowić daną wizję we własnym względnie stabilnym, a wciąż przebudowywanym porządku duchowym. Ów duchowy system, a raczej „dzieło w ruchu”, budowane było nie tylko dzięki pojedynczym wizjom, ale poprzez sekwencje obrazów, rytmizację motywów i resemantyzowanie lub konstruowanie mitów³⁷.

Jeśli zatem widzimy podobieństwo idei i obrazów między opisem zachodniego rajy Buddy Amitabhy, znanego z dalekowschodniej *Sutry Czystej Krainy*³⁸ oraz „Jerozolimę słonecznej” w *Samuelu Zborowskim*³⁹, to nie zatrzymując się tylko na poziomie środków artystycznych, lecz również na warstwie ideowej obu opisów, należy zauważyć, że teksty

³⁵ Zacytowany fragment ma swoje dalsze „indyjskie” rozwinięcie w przedstawieniu dalekowschodniego (weddyjskiego) obrzędu pogrzebowego, kiedy to ciało słowiańskiego herosa złożone zostaje na stosie (R. I, P. I, w. 226-231). Podobnie indyjski rodowód (niczym w Benares nad świętą rzeką hinduizmu – Gangesem) zdaje się mieć sceną oddania zwłok Wandy płomieniom rozpalonym tuż nad wodą rzeki (R. I, P. II, w. 281-296).

³⁶ Pisali o tym: E. Kuźma, *Mit Orientu i kultury Zachodu w literaturze XIX i XX wieku*, Szczecin 1980; J. Bachórz, *Romantyczne fascynacje egzotyką*, w: tegoż, „Złączyć się z burzą...”. *Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki*, Gdańsk 2005, s. 209-264.

³⁷ Więcej o mitach przekształcanych i tworzonych przez Słowackiego: M. Cieśla, *Struktura mityczna wyobraźni Słowackiego*, Warszawa 1971; W. Szturc, *Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*, w: *Archaeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 93-108.

³⁸ Jej fragment dostępny w: A. Sadakata, *Góra Sumeru*, s. 138.

³⁹ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, akt V, w. 483 i nast.

owe konstruują mit szczęśliwej przyszłości, ów mit wolnego od cierpienia, zawieszonoego poza ziemią, miejsca duchowego spełnienia. Podobnie jeśli dopuszczamy do zestawienia przedstawienia żeńskiej formy bodhisattwy (np. Białej Tary) z tekstów religijnych starożytnego Tybetu⁴⁰ z opisem córki Słowa z *Króla-Ducha*⁴¹, to bardziej zasadne od wyliczania ewentualnych podobieństw w opisie zewnętrznym postaci będzie zauważenie faktu, że obydwie teksty można uważać za wyraz kultu dla żeńskiego pierwiastka we wszechświecie. Podobnie jest jeszcze w wielu innych momentach utworów Słowackiego z ostatniego okresu twórczości, które w swej wizyjności, fragmentaryczności i profuzji znaczeń mogą z powodzeniem służyć jako materiał do snucia rozważań o uniwersalnym języku mistyki⁴².

Piękno i rozmach sztuki poetyckiej Słowackiego polega tutaj na tym, że jako artysta potrafi estetycznie wyzyskać odmienne kulturowo motywy w różnorodnych kontekstach. Jako liryk odnajduje w orientalnych utworach przykłady twórczości kunsztownej i olśniewającej przepychem metaforyki, przekładając ją później na swoją „błyskawicową” poetykę, pełną „kolorystycznych” tropów i „powietrznych” obrazów. Jako filozof zaznajamia się z ideowo-religijnymi składnikami obcych systemów myślowych (jak prawo karmana czy idea boskiego pierwiastka w człowieku), transponując je do własnego genezyjskiego modelu rozwoju historii świata, ludzkości i ducha⁴³.

Wreszcie jako mistyk rozczytany w różnych – także dalekowschodnich – opisach stanów ekstazy przyporządkowuje je do własnych doświadczeń światła i mocy twórczej⁴⁴. Eksploracje ideowe i estetyczne indyjsko-tybetańskiego Orientu dokonane przez Juliusza Słowackiego doprowadziły w konsekwencji do zmanifestowania się uniwersalnego piękna sztuki i ponaddoktrynalnego mitu wyobrażeń religijnych.

⁴⁰ Problematykę ikonografii religijnej kultur dalekowschodnich omawia: J. Sieradzan, *Ikonaografia buddyżmu tybetańskiego. Próba porównania*, „Nomos” 1997, nr 18/19, s. 87-125. W szerszym ujęciu o udziale kobiet w duchowości tybetańskiej pisała T. Allione, *Kobiety mądrości. Tajemne życie Maczig Labdron i innych Tybetanek*, przeł. H. Smagacz, Kraków 1998, zwłaszcza s.38-92. W najszerszej ogólnobuddyjskiej perspektywie o roli kobiet w rozwoju buddyżmu: M. Piplayan, *Great buddhist women*, transl. M. Michael, New Delhi 2006.

⁴¹ J. Słowacki, *Król-Duch*, R. I, P. I, w. 124-144.

⁴² Opis owego ponadwyznaniowego języka mistyki odnajdziemy w pracach: A. Huxley, *Filozofia wieczysta*, przeł. J. Prokopiuk i K. Środa, Warszawa 1989; J. Bolewski SJ, *Nic jak Bóg. Postacie iluminacji Wschodu i Zachodu*, Warszawa 1993; R. Otto, *Mistyka Wschodu i Zachodu. Analogie i różnice wyjaśniające jej istotę*, przeł. T. Dubliński, Warszawa 2000; K. Jakubczak, *Doświadczenie mistyczne w tradycji buddyjskiej*. W: *Między wiarą a gnozą. Doświadczenie mistyczne w tradycjach Orientu*, red. M. Jakubczak, M. Sacha-Piekło, Kraków 2003, s. 175-240.

⁴³ Można w tym miejscu cytować *Dialog troisty* lub *Raptularz*, aby ukazać tę tezę. Tytułem przykładu przywołajmy zdanie z pierwszego: „Lecz oto świat dawno już jedynie na głos panteizmu i metampsykozy czuły... miał je pierwiastkiem wszelkiej wiary i rewelatorstwa, które przy omdleniu kościoła odbywała poezja... Dziś te prawdy dwie początkowe są w duchach ludzi... gotowe wstać jako poddanki Chrystusa... i pokłonić swoje indyjskie, słoneczne głowy przed słońcem celów ostatecznych...” (*Dialog troisty – Rozmowa II*, w. 735-741) oraz z drugiego tekstu: „Cała indyjska rassa marzyła o dziewicach które z Bogiem samym obcujać płodzą – myśl ta doszła do największej popularności w Grecji – ale przecucie zmieniono we wspomnienie – Nie dziw że cud się zdarzył w Maryi której duch przechodził przez te narody – nie dziw, że po spełnionym cudzie – i marzenie o nim w narodach ustało” (*Raptularz*, 52rv).

⁴⁴ W celnej formule pisał o tej cesze Ryszard Przybylski: „Myślał o nowym doświadczeniu religijnym, którego celem byłaby przebudowa indywidualnej jaźni. Mickiewicz domagał się oczyszczenia instytucji. Słowacki, który miał najwyraźniej uraz do wszelkich instytucji, nawet tak małych, jak koleżeńskie stowarzyszenie towarzyszyków, troszczył się raczej o poszczególne duchy, o ich myślenie. Śmiało wyprowadził własną myśl poza chrześcijaństwo, buszując wśród historycznych przejawów duchowości od orfików do buddystów, ale religie instytucjonalne, jak każdy zorganizowany ziemski autorytet, po prostu odrzucał. Walczył o samodzielne myślenie w obecności ducha i czekał na Głos z Transcendencji.” Tegoż, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 83-84.

BIBLIOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH.

2039

№ 18.

Poemata

Juliusza Słowackiego

z przedmową

Piotra Chmielowskiego.



Juliusz Słowacki

Cena 40 kop

W prenumeracie 30 1/2 k.

WARSZAWA.

Redakcyja i Administracyja:

47. Nowy-Swiat 47.

1898.

J. Słowacki, *Poemata*, Warszawa 1898

IV

MISTYCZNE METAMORFOZY



Jacek Lyszczyzna
(Katowice)

ESTETYKA GENEZYJSKA JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Gruntowna przemiana poetyki Juliusza Słowackiego wiąże się z momentem jego przystąpienia do Koła Sprawy Bożej po rozmowie z Andrzejem Towiańskim, odbytej 12 lipca 1842 roku¹. Poeta zaakceptował doktrynę Mistrza, choć nie bez zastrzeżeń. Dotyczyły one właśnie kwestii twórczości poetyckiej. Towiański niechętny był uprawianiu poezji przez swych uczniów, uważając to po prostu za zajęcie niegodne członków Koła, którzy mieli poświęcić swe życie Sprawie Bożej. Oczywiście inna była sytuacja na przykład Mickiewicza, który faktycznie dawno już porzucił poezję, inna Słowackiego, pozostającego w pełni sił twórczych i uważającego poezję za sens swojego życia.

Zgadając się zasadniczo z Towiańskim, poeta szukał jednak uzasadnień dla dalszej aktywności literackiej. Uznał więc, że poezja może być ważnym narzędziem szerzenia Sprawy Bożej, musi to być jednak poezja zupełnie inna niż dotychczasowa, którą odtąd jednoznacznie, między innymi w listach, odrzuca i potępiał. Jej celem nie miało być już odtąd dostarczanie czytelnikowi wrażeń estetycznych, osiągniętych przy pomocy błyskotliwych efektów brzmieniowych i stylistycznych, ani też dokonywanie przy pomocy poetyckiej wyobraźni kreacji „nowych światów”. Miała ona służyć wyłącznie głoszeniu objawionej za pośrednictwem Towiańskiego Prawdy, a więc nie poetyckiej kreacji, ale jedynie rewelacji objawienia. Słowacki pozostał wierny takiej koncepcji poezji także później, kiedy zerwał już więzy z Kołem Sprawy Bożej, rozwijając wyrastający z koncepcji Towiańskiego własny system genezyjski.

Zgodnie z takim pojmowaniem celów poezji od 1842 roku zmieniła się więc zasadniczo poetyka twórczości Słowackiego. Już nie olśniewające fajerwerki poetyckie, ale trud nad adekwatnym przekładem prawd genezyjskich określać będzie odtąd kształt stylistyczny jego utworów. Na zjawisko to zwracało uwagę wielu badaczy. Między innymi Alina Kowalczykowska w swej monografii poświęconej twórczości Słowackiego zauważa, że poeta pracując nad kształtem stylistycznym swych utworów wyraźnie dążył do ich „odpoetyczniania”².

Kilka lat po przełomie genezyjskim, w lutym 1845 roku, pisał Słowacki w liście do matki: „przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować z zapalem ani *W Szwajcarii*, – ani innych osobistych poematów”³. Szwajcarska baśń Słowackiego ze swą orgiastyczną metafo-

¹ Zob. Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1978, s. 202-257.

² Zob. A. Kowalczykowska, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 358.

³ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 13: *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, Warszawa 1959, s. 471.

ryką, skrzącą się poetyzmami, była chyba dla samego autora najbardziej wyrazistym przykładem romantycznej poetyki sprzed mistycznej iluminacji. Jako niczym nieskrępowana gra wyobraźni była dowodem potęgi kreacyjnej i manifestem swobody poetyckiej, przejawem wirtuozerii słowa, którą Mickiewicz miał swego czasu określić jako „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma”⁴. Odrzucając swą poetycką przeszłość Słowacki musiał wyprzeć się tego poematu, tak nie przystającego do jego genezyjskiej koncepcji poezji jako rewelatorki prawdy objawionej, a nie sztuki pięknego słowa.

A poemat *W Szwajcarii* był niewątpliwie jaskrawym, najbardziej chyba wyrazistym przejawem poetyki Słowackiego sprzed przełomu mistycznego. To nie tylko kwestia nieskrępowanej wyobraźni, ogarniającej niezmiernie alpejskie przestrzenie:

Poszedłem za nią przez góry, doliny
 [...]

Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami,
 Płynąc szwajcarskich jezior błękitami,
 I nie wiem, czy tam była łódź pod nami;
 Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,
 Chodzić po wodach i po niebie latać;
 [...]

Pójdziemy razem na śniegu korony!
 Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
 Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!⁵

(t. 2, s. 379, 380, 383)

Długo można by analizować tajemnice sztuki poetyckiej, objawionej w tym utworze i w wielu innych dziełach poetyckich Słowackiego z lat trzydziestych. To nie tylko niesłychana wrażliwość na brzmieniową stronę poetyckiego słowa, sprawiająca, że wiersze Słowackiego posiadają niepowtarzalny koloryt brzmieniowy. To także metaforyczność tego języka, wyróżniająca się przecież nawet na tle całej romantycznej poezji, która z metafory uczyniła główne swe językowe tworzywo i jednocześnie narzędzie kreacji, którym posługiwała się poetycka wyobraźnia romantyków. W parze z tym szła jednocześnie manifestacyjna wręcz poetyzacja świata przedstawionego, osiągnąta na wiele sposobów. Jednym z nich było niewątpliwie nasycenie go motywami z repertuaru sentymentalnej, konwencjonalnej nawet „poetyczności”, włączonymi jednak w nową, romantyczną już rzeczywistość i ludzką emocjonalność, w kontekście której nabierały nowego, świeżego blasku.

Jednocześnie ta ich konwencjonalność podkreślała swoistą umowność tego świata i w ten sposób ujawniała jego status wytworu wyobraźni, tworzącej chociażby wizje owych wędrówek poprzez góry postrzeganych nie w perspektywie wędrowca, spoglądającego z konkretnego miejsca, ale obejmowanych jednym spojrzeniem ogarniającym rozległe przestwory. W nich mieści się i owa „jedna kaskada, / Gdzie Aar wody błękitnymi spada”, i „tęcza na burzy w parowie”, „jasna tęczy różnofarbnej brama”, „szwajcarskich jezior błękity”, „lodowa grotta”, i owo miejsce sielankowego szczęścia, gdzie:

⁴ Tamże, s. 87.

⁵ Cytaty z dzieł Słowackiego według wydania J. Słowacki: *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 14, Wrocław 1959.

I wiele nam róż do okien świeciło,
I wiele wiszeń naokoło rośło,
Ile słowików na wiszniach się niosło;
Ile tam w każdą noc miesięczną, bladą,
Kłóteń słowików płaczących z kaskadą;
Ile trzód naszych szło na łąkach dzwonić...

(t. 2, s. 384)

W tej rzeczywistości, będącej jawną kreacją wyobraźni:

Jest chwila, gdy się ma księżyc pokazać,
Kiedy się wszystkie słowiki uciszą
I wszystkie liście bez szelestu wiszą,
I ciszej źródła po murawach dyszą;
Jakby ta gwiazda miała coś nakazać
I o czym cichym pomówić ze światem,
Z każdym słowikiem, z listeczkiem i z kwiatem.
Jest chwila, kiedy ze srebrzystą tęczą
Wychodzi błądy pierścionek Dyjanny:
Wszystkie się wtenczas słowiki rozjęczą
I wszystkie liście na drzewach zabrzączą,
I wszystkie źródła jęk wydają szklanny;

(t. 2, s. 388)

Inną cechą tego poematu jest baśniowość wyobraźni, kreującej postrzeganie świata. Przywołajmy kilka przykładów:

I szliśmy razem u stóp tej lawiny,
Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka
Spłaszczoną płetwą jak delfin olbrzymi;
Para mu z nozdrza srebrzystego dymi,
A Rodan z paszczy błękitnej ucieka.

(t. 2, s. 379)

Bo ona była jak wodne boginie:
Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną...

(t. 2, s. 380)

Tam ją obielił dzień alabastrowy;
I mróz na czole mej jasnej królowej
Perłami okrył wszystkie polne róże;
I ze sklepienia łyzy leciały duże,
A we łzach sylfy z jasnością ogromną
Deszczem spadały na białą i skromną.

(t. 2, s. 382)

W okresie genezyjskim język utworów Słowackiego zmienia się radykalnie. Widoczna jest w nich nie tylko rezygnacja ze wszelkich efektów brzmieniowych, a także ze wskazanych wcześniej różnego rodzaju konwencjonalnych „poetyzmów”, tworzących czytelną aurę odrealnienia świata przedstawionego i manifestujących jego kreacyjny charakter. Dostrzegalne jest także zdecydowane uproszczenie stylu, poczynając od składni, aż po wyraźne ograniczenie jego metaforyczności. Można więc uznać, że zgodnie z przyjętymi wówczas przez poetę poglądami na temat zadań i roli poezji jako narzędzia głoszenia prawdy objawionej, pragnął on nadać językowi swych utworów przede wszystkim funkcję referencyjną, minimalizując jednocześnie znaczenie jego funkcji estetycznej.

Nieprzypadkowo więc poemat *Genesis z Ducha* napisany został prozą, by nie przywoływać już wiersza *Sowiński w okopach Woli*, gdzie użycie niemal sprozaizowanej narracji uzwykłej i chwilami wręcz nieporadnej, ma swe uzasadnienie w kreacji samego podmiotu mówiącego. Ale ta stylistyczna prostota i referencyjność narracji widoczna jest przecież także na przykład w *Królu-Duchu*.

Najważniejsze jest jednak to, że w okresie genezyjskim Słowacki stworzył w istocie nowy język poetycki, który da się opisać w kategoriach semiotycznych. Rzecz w tym, że język ten posiada to samo słownictwo, tę samą składnię i gramatykę, co język utworów wcześniejszych⁶. A przecież te same słowa znaczą już zupełnie co innego. Ich sens czytelny jest tylko w kontekście systemu genezyjskiego, który staje się kluczem koniecznym dla zrozumienia każdego z powstałych wówczas utworów. Wystarczy przywołać przykłady chociażby takich liryków, jak *Los mię już żaden nie może zatrwodzić...*, *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...* czy *Bo to jest wieszczą najjaśniejszą chwałą...* Pojęcia takie, jak „żyć – cierpieć – i tworzyć”, jak „powstanie” i „walczyć”, znaczą tu już zupełnie co innego niż we wcześniejszej twórczości Słowackiego, a ich sens staje się czytelny dopiero w kontekście jego systemu genezyjskiego.

Innym, zaskakującym symptomem tej przemiany jest widoczne w twórczości genezyjskiej Słowackiego, który przecież dotąd dawał dowody wyraźnej „łatwości” pisania, poczucie trudności zmagania się z materią słowa, które unieść miało ciężar rewelacji Ducha.

„Jako dzieciątko wyjąkam prawdy dawnego żywota” (t. 12, s. 9-10) – mówił o tych trudnościach narrator *Genesis z Ducha*. W późnych utworach poety pojawiają się urywane zdania, dzielone wielokropkami, a wiele z nich pozostało tylko w nieukończonych fragmentach lub całkowicie odmiennych wariantach, jak *Zawisza Czarny* czy przede wszystkim *Król-Duch*. I pozostajemy bezradni wobec pytania, czy wszystko to było efektem świadomej strategii twórczej poety, czy też konsekwencją jego wiary w rewelacje genezyjskie i wynikające z nich powinności pisarskie? Dodajmy tylko, że ów problem nieadekwatności poetyckiego słowa do przekazywanych poprzez nie treści towarzyszył przecież romantikom od samego początku. Wystarczy przypomnieć słowa Mickiewiczowskiego Pielgrzyma z sonetu *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*, który nie może opowiedzieć o swych wrażeniach, „bo w żyjących języku nie ma na to głosu”⁷. Podobnie skarżył się Konrad w *Wielkiej Improwizacji*, iż „język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”⁸.

W tym wszystkim tkwi jednak ogromny paradoks. Słowacki u progu mistycznej przemiany swej twórczości deklarował w istocie odrzucenie estetycznego wymiaru poezji, która

⁶ Zob. J. Lyszczyzna, *Dwie koncepcje poezji w lirykach mistycznych Juliusza Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997, s. 38-39.

⁷ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 1, *Wiersze*, oprac. Cz. Zgorzeński, Warszawa 1993, s. 249.

⁸ A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. 3, *Dramaty*, opr. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 156.

sprowadzona miała zostać do roli narzędzia głoszenia prawd genezyjskich. A przecież celu tego tak naprawdę nie udało się poecie zrealizować.

Cała jego późna twórczość pozostaje wspianą poezją, inną niż wcześniejsza, ale przecież właśnie poezją, a nie filozoficzno-mistycznym traktatem. Szczególnie wymownym przykładem może być *Genesis z Ducha*, poemat prozą, który miał być po prostu wykładem prawd genezyjskich, a stał się swoistym manifestem nowej poetyki Słowackiego, którą określa odtąd przede wszystkim niespotykana wcześniej wizyjność. Właśnie wizyjność stała się bowiem najbardziej wyrazistym jej przejawem. A to oznacza także, że wbrew deklaracjom poety, rewelacja nie zastąpiła w niej kreacyjności. Można powiedzieć w twórczości genezyjskiej dawną wyobraźnię baśniową – jak w poemacie *W Szwajcarii* czy w *Balladynie* – i manifestacyjną dążność do poetyzacji języka i świata przedstawionego, zastąpiła właśnie wyobraźnia wizyjna. Wystarczy wskazać owe wizje o wymiarze kosmicznym, z których utkana jest narracja *Genesis z Ducha*, czy orgiastyczny wręcz frenetyzm wizji historycznych w *Królu-Duchu* i w dramatach Słowackiego z tego okresu.

Tak więc – chyba wbrew intencjom samego autora, zarówno poemat *Genesis z Ducha*, mający być wykładem systemu genezyjskiego, jak i pozostała jego twórczość ostatnich lat, okazała się świadectwem zwycięstwa Słowackiego-poety, nawet wbrew samemu sobie, nad dogmatyzmem Słowackiego-mistyka i historiozofa⁹.

⁹ Zob. J. Lyszczyna, *Etyka i estetyka w twórczości genezyjskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000.

Juliusz Słowacki.

POEMATA

Z PRZEDMOWĄ

Piotra Chmielowskiego.

GODZINA MYŚLI.
W SZWAJCARYI.
OJCIEC ZADZUMIONYCH. W El-Arisch.
WACŁAW.
PODRÓŻ DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU. (Poemat niedo-
kończony. 1836 r. Wydanie pośmiertne.)

WARSZAWA.

Drukarnia Artystyczna

Saturnina Sikorskiego.

47. Nowy-Świat. 47

J. Słowacki, *Poemata*, Warszawa 1898

Zbigniew Kaźmierczyk
(Gdańsk)

ESTETYCZNE ASPEKTY GNOZY JULIUSZA SŁOWACKIEGO

W pismach polskich wieszczów obecne są motywy mitografii i idee religii orientalnych. Mickiewicz jest na przykład autorem mazdajskiego wiersza *Aryman i Oromaz. Z Zenda-Westy*. Krasiński napisał w *Pismach filozoficznych i politycznych* rozdział *Gnosis* na podstawie opracowania Jacquesa Mattera *Histoire critique du gnosticisme* (1828, wyd. drugie Paryż 1843). Wyraz solenności w podejściu do tematu dał on w liście do Cieszkowskiego „Czytam teraz historię całej gnosis” (28.02.1844)¹. Słowackiego związek z gnozą, kabałą oraz mistyką Jakuba Böhmego wskazywał Juliusz Kleiner: „Że gnoza, o której w r. 1842 Krasiński układał rozprawę dla Delfiny Potockiej, znana była Słowackiemu nie mniej dobrze, jak idee Orygenesusa lub traktat Nemesiosa – o tym trudno wątpić mimo braku wypisków zachowanych”². Badacz ten zauważył u Słowackiego wpływy Basilidesa i Marcjona, o których świadczy między innymi „Stałe określanie rzeczywistości materialnej jako «widzialności», nazwanie ducha «stwórcą widzialności»”, sugerując, iż wpływy te pochodzą właśnie z pracy Mattera.

Jak stwierdził Edward Said, przetłumaczenie w 1771 przez Anquetil-Duperrona³ świętej Księgi zaratusztrian *Awesty* na język francuski zapoczątkowało drugą fazę europejskich zainteresowań Orientem, czyli okresem przedmahometańskim – rozkwitu kultury perskiej do VII wieku naszej ery.

Ciekawym tematem badań w twórczości Słowackiego zdają się formacje powstałe w rezultacie „ostrej hellenizacji chrześcijaństwa” i „sekularyzacji manichejskiej” – zarówno gnoza gnostycyzmu (motywy mityczne, idee i doświadczenie egzystencji), jak i gnoza rozumiana szeroko – jako wiedza tajemna, ujawniająca zaledwie modelowe podobieństwa do zbawczej wiedzy starożytnych sekt. Zacząć wypada od ustalenia bezpośrednich wpływów gnostyckich, a następnie możliwych inspiracji idących – co sugerował Stanisław Makowski – z kręgu wschodniego chrześcijaństwa – z uwzględnieniem zwłaszcza mistyki człowieka Boga. Kiedy stanie się jasne, w jakim zakresie Słowacki czerpał inspiracje wprost z gnozy antycznego gnostycyzmu oraz jaki jest zakres wpływu na jego twórczość wschodniego chrześcijaństwa, wtedy jego system genezyjski ukaże się jako gnoza spokrewniona ze starymi formacjami genetycznie. Innymi słowy okaże się, czy i w jakim zakresie jego gnoza czerpie z gnozy gnostycyzmu, a w jakim pośrednio przez wschodnie chrześcijaństwo (pod

¹ Z. Krasiński, *Listy do Cieszkowskiego, Jaroszyńskiego, Trentowskiego*, t. I, oprac. i wstęp Z. Sudolski, Warszawa 1988, s. 155.

² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4, Kraków 1999, s. 437.

³ Zob. E. W. Said, *Orientalizm*, przekład M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, s. 125-126.

wpływem sekciarstwa). Wtedy okaże się, też do jakiego stopnia system mistyczny romantycznego wieszca jest również wiedzą tajemną objawioną w akcie kontaminacji *Genesis* i przyrodoznawstwa (i w czym system ten jest wiedzą ustrukturyzowaną analogicznie do antycznej religii gnozy).

Pytanie, jakie nasuwa się od razu, brzmi: czy treść mitu implikuje piękno? Wydaje się, że o tyle, o ile opowieść ewokuje obrazy i wizje organizujące wyobraźnię, a więc w stopniu kardynalnym. W sposób interesujący dla naszego tematu odpowiedzi pozytywnej udzielił wieloletni badacz zaginionej religii Hans Jonas. Podkreślił on estetyczne walory dualistycznej teogonii, wynikające z natężenia kolizji pomiędzy siłami Światła i Ciemności⁴. W kosmogonii dostrzegł estetyczny aspekt planetarnych starć i spektakularnych emanacji. Osobliwe piękno doktryn antyświatowego dualizmu ujrzał on w skrajności antagonistycznych natężeń walki Dobra ze Złem i w idącym za tym dynamizmie obrazów życia na ziemi. Jonasowi stare dualizmy ujawniły, mówiąc językiem Praza, meduzyjski zmysł piękna ich wyznawców.

W rozważaniach niniejszych, siłą rzeczy, pozostawiamy na boku problem gnozy/gnostycyzmu, czyli wpływu antycznej religii na twórczość autora *Genesis z Ducha*⁵. Traktujemy gnozę w szerokim zakresie znaczeniowym jako wiedzę tajemną, będącą, przez fakt jej posiadania, rękojmią zbawienia. Takie oderwanie pojęcia gnozy od antycznego gnostycyzmu dopuszczone zostało na kongresie religioznawczym w Messynie (1966). Możemy więc dziś mówić na przykład o gnozie średniowiecznej kabały. Biorąc pod uwagę całkowitość systemu mistycznego Słowackiego mówimy o gnozie systemu genezyjskiego romantycznego wieszca ograniczając się do jednej, ale za to nośnej, idei emanacji światów.

Tak zawężając problematykę gnozy u Słowackiego, oglądamy jej aspekty estetyczne.

Prześlanka Jedności

Pojęcie piękna w utworach Słowackiego otwarte jest na brzydotę. W pięknie jest upiększająca je skaza, natomiast brzydota fascynuje swymi aspektami piękna. Skąd ten estetyczny monizm? Jaka tu działa tendencja?

Najkrócej mówiąc, dla Słowackiego nie do przyjęcia byłaby pluralistyczna wizja świata, w której i zło, i brzydota niejasnej proveniencji pozostawałyby osobno, nieujęte w system genezyjskiej teodycei. Nie były to dla niego, jak dla wyznawców rozumnej teodycei, zwykle atrybuty życia na ziemi wygnania, nie były to nieredukowalne dane wprowadzone do ziemskiego życia człowieka, które nastąpiło w wyniku grzechu pierworodnego. Nie wystarczyła mu także etiologia zła i brzydoty według kościelnej katechezy, zalecającej niemiłogownie wiernych nadmiernie złem i tym, co szpetne, zawsze grożącym oderwaniem oczu od bezmiarów Bożej dobroci i splendoru Stworzenia. Również nie zadowalały go rozwiązania teistyczne, głoszące osobność Boga, świata i życia, które biegną swym własnym torem, sobie zawdzięczając dobro lub siebie obarczając złem, i siebie naznaczając brzydotą lub zaszczycając pięknem. Ponieważ romantyczna rewolta estetyczna, a zwłaszcza meduzyjski zmysł piękna Słowackiego, ściśle wiązały się z odpowiedzią na pytanie o genezę

⁴ Zob. H. Jonas, *Religia gnozy*, przeł. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 11-12.

⁵ Teza Kleinera, iż „Gnoza i Kabała wskazały drogę polskiemu pomysłom mistycznym na temat pradziejów kosmosu”, potrzebuje ramy szerszej niż objętość konferencyjnego referatu. Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, opr. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999, s. 427.

[źródło zła i brzydoty], powiedzmy od razu, że maksymalizm romantyków domagał się od niego wywiedzenia zła i brzydoty z jednego pryncypu: monoteistycznego Boga.

Warianty tej karkołomnej proveniencji były rozmaite. Idea providencjalizmu znalazła na przykład w *Fauście* postać przesłania dydaktycznego. Zgodnie z nim, obecność szatana ducha, który przeczy, mniej Bogu przeszkadza, aniżeli popadanie ludzi w leniwość, inercję, entropię. Zło jest więc po to, aby świat pobudzało w dążeniu świadomym prawej drogi. Słowacki jednak przekraczał tę oświeceniową dydaktykę w stronę mistyki radykalniej, wikłającej Boga w zagadkę *unde malum*. Pociągał go zarówno niesamowity koncept dualnego Boga Böhme'go i Schellinga, jak również koncepcja pośrednika między Bogiem a światami, czyli kreacyjność ducha wyzwalającego energie kolejnych emanacji. Przy czym atrakcyjną stała się dlań koncepcja ducha ułomnego, któremu wychodzą nowe formy życia. Nad nieudałością jego dokonań więc czuwa interweniujący Bóg grozy i piękna:

Wszystko jednak w bezładzie jest i wysileniu... Zdaje się, że duch tworzy w rozpacz, nie przekonany jeszcze o własnej mocy i twórczości. W przeskokach właśnie z królestwa do królestwa okazuje się ta potworność...tak żeś **Ty, Boże, wszystkie te prawie pośrednie formy poniszczył, chcąc jakoby większą tajemniczością dodać naturze powagi**, a zakrywszy przeszłość, więcej ducha naszego ku przyszłości skierować⁶.

Inaczej niż w gnozach starożytnych, Bóg czuwa nad światem (=Opatrzność), ale zgodnie z gnostycyzmem nie z ręki Boga świat wychodzi, ale niższej zasady, czyli „Ducha”. Słyszał ktoś o czymś podobnym w Biblii?

Widzimy więc w dociskach Bożego niszczycielstwa obróconego przeciw defektom emanacji kolejnych form (ich potworności zleniwienia) estetyczne dystynkcje: powagi (podniosłości) tajemniczości – kształtu uduchowienia – formowania natury pod kątem przeszłości.

Mówiąc o Wielkiej Całości w mitotwórstwie Słowackiego, zauważamy, że jest to nie tylko genetyczna Jedność duchów i ciał, ale także dobra i zła, jak również piękna i brzydoty *ergo* całkowitość rzeczywistości, w której ciało, zło, brzydota służą za kowadło dociskom, a przez to są nie mniej ważne i niezbędne, co duch, dobro i piękno. Jest to rzeczywistość poddana władzy z Jednego źródła, w którym jest moc korekty emanacyjnych ułomności „pośrednich form” ducha. Stwórca przemienia nie tylko poronne emanacje ducha. Samego ducha również dociska osobiście ku osiągnięciu wymarzonych przezeń (przez ducha) wyższych form myśli i uczucia. Traktując i twory pośrednie, i samego ducha jako stojącego się w tworzywie natury Królem, Ojciec nie daje mu ustać przed potwornością bolesnych przejść (skoków) pomiędzy wyłonieniami kolejnych emanacji, lecz – jak mówi mu poeta – „uciskiem i boleścią do tworzenia lepszych form zmusił twoją naturę i większą siłę z ciebie twórczą wywołał”⁷.

Spór epistemologiczny romantyzmu z klasycyzmem nie dotyczył tylko odpowiedzi na pytanie, czy istnieje świat duchów, ponieważ odpowiedź ta warunkowała następne rozstrzygnięcia. Równie radykalnej odpowiedzi na „tak” udzielił autor *Genezis z Ducha* na pytanie, czy do Wielkiej Całości z jednego źródła należy brzydota i czy brzydota może mieć jakieś piękno. „Romantyczna rehabilitacja brzydoty”⁸ posiada swoją antologię estetycznych

⁶ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, w: *Dzieła wybrane*, t. 2, oprac. J. Krzyżanowski, Wrocław 1989, s. 284.

⁷ Tamże, s. 282. Zdaniem Kleinera: „Stale określanie rzeczywistości materialnej jako «widzialności», nazwanie ducha «stworcą widzialności w pierwszym zdaniu *Genezis* pochodzi od gnostyków»”.

⁸ Zob. *Historia brzydoty*, red. U. Eco, przekład zbiorowy, Poznań 2007, s. 271.

manifestów, z których wystarczy przypomnieć jeden, abyśmy znaleźli się w centrum interesującego nas tu zagadnienia: „To, co z kolei zwiemy brzydkim, jest szczegółem większej całości, trudnej do ogarnięcia; brzydota pozostaje w harmonii nie tyle z człowiekiem, ile z całym wszechświatem”⁹.

Jedność jako przesłanka genetyczna, jak widzimy u Słowackiego, posiadała wymiar tyleż etyczny, co ontologiczny i estetyczny. Zainteresowanie poety każdym szczegółem bytu – od ślimaka po konstelacje gwiazd – podyktowane było zamiarem totalnego objawienia genezy Wszystkiego. Finalnie dualna wizja wszystkiego, co jest z Ducha i dla Ducha (a nie dla cielesnego celu), wystarczająco legitymizowała ekspozycję tego, co piękne i brzydkie; w brzydocie piękne. Pamiętna ze *Snu srebrnego Salomei* scena przywidzenia przez Boga na 12 godzinę Natury to straszliwy „docisk” na zleniwiałego ducha Gruszczyńskiego. To zastygła w posągowym bezruchu rzeź pod wodzą Tymenki. Rzeczywistość dostępująca wieczystości, nieskończoności, *sacrum*. Przez tę przynależność do Bożych zamiarów jest to groza uwzniosłona i przez tę wzniosłość estetyzowana.

Jest to przykład, jak idee systemu genezyjskiego w polu swych napięć przemieniają wygląd świata zmysłowego – jak jego walory wizualne opalizują w magnetycznym polu znaczeń religijnych. Możemy powiedzieć, że u Słowackiego, jak u transcendentalisty Emersona, ekonomia dobra i zła, piękna i brzydota jest gwarantowana: „Alebowiem wszystkie rzeczy pochodzą z tego samego ducha, który w różnych swych przejawach, różne nosi imiona”¹⁰. Uwaga Jamesa charakteryzująca myśl amerykańskiego romantyka pozwala się odnieść także do Słowackiego przez to, że i u polskiego romantyka „świat przedmiotów konkretnych pływa pośród wszechświata wyższego idei oderwanych, nadających niższemu wartość”¹¹.

Z tego punktu widzenia istotne znaczenie posiada gnostycka idea emanacji światów. Głosi ona, że na długiej drodze manifestacji ducha, w długim trwaniu jego rewolucyjnej aktywności, światy następują po sobie coraz marniejsze. Słowacki odwrócił regres, zastępując go wizją postępu przez kataklizmy. Zatem u autora *Genesis z Ducha* światy, przez niszczenie poronnych światów, odradzają się coraz wspanialsze. Juliusz Kleiner widział w filozofii emanacji Słowackiego przede wszystkim wpływy Kabały, ale również inspiracje gnostyckie – między innymi w tej właśnie dynamicznej (niszczyielskiej) idei emanacji światów. Istotna jest bowiem doniosłość tej idei jako konstrukcji pozwalającej na tworzenie form powtarzalnych (w *Kordianie*, *Genesis z Ducha*, *Królu-Duchu*, *Zborowskim* autorstwo emanacji przyznane jest upadłym aniołom, duchom pośledniej natury, Lucyferowi – Demiurgowi), form przeznaczonych na przemianę przez zatrącenie wyłaniającą formy nowe i piękne. Dzięki emanacjom możliwa jest powtarzalność epok burzących. Zaś w utworach Słowackiego mistycznego powtarzalność ta jest rękojmą postępu. Postęp ten wyjaśnia patos kataklizmów, wzniosłość katastrof, a przez tę wzniosłość piękno. Powtarzalność zagłady stanowi zatem *sui generis* matrycę historiozofii emanacyjnej romantycznego profety.

⁹ V. Hugo, *Wstęp do Cromwella* (1827), cyt. za: U. Eco, tłum. K. Dyjas, dz. cyt., s. 281. Według Hugo, poezję napędziła w romantyzmie melancholia, uczucie pośrednie „między powagą a smutkiem”. W tej poezji „zło jawi się wraz z dobrem, mrok ze światłem”. Jest poezją prawdy, gdyż: „Tak jak natura podejmuje ona dzieło polegające na łączeniu – lecz nie na mieszanii – ciemności ze światłem, groteski z wzniosłością, albo inaczej, ciała i duszy, zwierzęcia i ducha”. Zob. tegoż: *Przedmowa do dramatu Cromwell*, tłum. J. Parvi, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, wyb. i oprac. A. Kowalczykówna, Warszawa 1995, s. 302-305.

¹⁰ Cyt. za: W. James, *Doświadczenia religijne*, przeł. J. Hempel, przed. A. Nowicki, Warszawa 1958, s. 31.

¹¹ Tamże, s. 54.

Emanacjonizm estetyzuje kataklizmy jako akty w teatrze świata, na scenie którego zmagają się dwoje głównych aktorów. Spazmatyczna śmierć walczy z życiem w konwulsjach narodzin. W Boskości, ale i w tytanizmie tych zmagających niszczycielskich tkwi podniosłość epok burzących – lokujących makabrę, grozę, cierpienie i śmierć w obrębie mitu eschatologicznego. Boskość zapewnia dociskom spadającym na naturę, dzieje i życie ludzkie majestat, tajemnicę i elementy fascynacji.

Barwna wizja dziejów Słowackiego współgra z teozofią Fryderyka Schellinga¹². Niemiecki romantyk oswobadzał rękę poetów w sięganiu do palety barw służących malowaniu w słowie dziejów – ośmielał do sięgania po kolory do obrazowania frenetycznego piękna implozji i eksplozji ognia lub światła. Miał pewien wpływ na to, że poeta stał się biegły w obrazowaniu postępu poprzez Ciemność światów zapadniętych w zleniwienie i postępu, przez Światło dobywane w kuźni świata Bożych docisków.

Kosmogonia Kabały, w której końcową emanacją jest „Podstawa”, zapewne przez wpływ gnozy i Schellinga (którego system jest reinterpretacją pozytywną koncepcji gnostyckich i manichejskich), nabrała u Słowackiego innego znaczenia, bowiem u niemieckiego romantyka, zainspirowanego przez Böhme, podstawa stwórcza „pozwala wyłonić się światu, może też na powrót go wchłonąć. Działająca w ten sposób – wstecznie – podstawa stwórcza staje się otchłanią”¹³. Mocnym umocowaniem mistycznym [metafizycznym] estetyki Słowackiego było twierdzenie Schellinga, iż „Z mrocznej zasady, jaką jest, Bóg musi dopiero rozwinąć się [ta zasada] w Boga jasności, transfigurować się w światło”¹⁴, bowiem „Wszelkie narodziny są narodzinami z mroku w światło”¹⁵. Ta sama zasada dotyczy zła i dobra, „Ponieważ zło, przynajmniej jako ogólne przeciwieństwo, jest niezaprzeczenie rzeczywiste, to od początku nie może być wątpliwości, że było konieczne do objawienia Boga”¹⁶.

Czy i u Słowackiego postać Boga jest z postacią pośredniego ducha emanacji związana w ten sposób, że zleniwienie nie pozwala rozwinąć się Boga własnej jasności, natomiast docisk, usuwając ciemność, posuwa naprzód sprawę jasności dla samego siebie? Jeżeli przyjąć, że w tym procesie „Ciemność wypływa z niego, jasność wytryskuje z nocy jego istoty”¹⁷, to tęsknota Boga Słowackiego do swej zupełności w Światłości – jako tęsknota do Pleromy, „jest to odczuwana przez wieczne Jedno tęsknota do zrodzenia siebie samego”¹⁸ w Jedności. Póki co, Jego dwoistą istotę stanowi otchłań, mrok, zamknięcie, a zarazem i wysokość, światło, otwarcie. Schellingiańska wizja postępu ducha w napięciu popadania świata w otchłań i kreacji, wizja majestatycznych implozji i spektakularnych eksplozji okazała się zgodną z inspirowanym przez Kabałę gnostyckim emanacjonizmem zmutowanym progresywnie. W wizji tej nastąpiło mistyczne uzasadnienie zła i makabry, czyli etyczną motywację uzyskał Ból pod wszystkimi postaciami, a wraz z tym estetyka zniszczenia, tortur, rany, krwi itd. Ból jako Leibnizowski składnik zła znalazł mistyczne uzasadnienie wy-

¹² Pokrewieństwo tych romantyków w pojmowaniu twórczości jako kreacji przez analogię do kreacji Bożej zauważył już Kleiner: „Schelling sądził, że artysta najlepiej rozumie proces kreacji świata, bo zna przebieg tworzenia. I Słowacki prawo duchowe artyzmu czyni podstawą powstania kosmosu: potrzebę kształtu”. Zob J. Kleiner, dz. cyt., s. 439.

¹³ R. Safranski, *Zło. Dramat wolności*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999, s. 50.

¹⁴ Tamże, s. 51.

¹⁵ F.W. J. Schelling, *Filozoficzne badania nad istotą ludzkiej wolności i sprawami z tym związanymi*, przekł. i wstęp B. Baran, Kraków 2003, s. 71.

¹⁶ Tamże, s. 88.

¹⁷ Cyt. za: R. Safranski, dz. cyt., s. 51.

¹⁸ F. W. J. Schelling, s. 69.

rażone przez Schellinga w zdaniu: „Dobro, o ile nie ma w sobie przewyższonego zła, nie jest prawdziwym, żywym dobrem”¹⁹. Nie trzeba dodawać, że u Słowackiego to samo prawo dotyczy piękna.

Czyż nie tworzy on tak, jakby mniemał, iż piękno, o ile nie ma w sobie przewyższonej brzydoty, nie jest prawdziwym pięknem? Czy nie jest zasadą mistycznego poety, że nie tylko dobro jest przewyższone złem, Światło przewyższone Ciemnością, wzniosłość przewyższone cierpieniem (Bólem), ale i piękno przewyższone brzydotą? Widzimy bowiem, jak u Słowackiego „urodzeni z mroku w światło dołączają do idealnej zasady”²⁰.

Prześlanka profetyczna

W utworach okresu mistycznego, takich jak *Genesis z Ducha*, *Król-Duch*, w dramatach *Księżę Niezłomny*, *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei* (przez nastanie okresów burzających, niosących zniszczenie), jak u Schellinga, z otchłaniają samowoli ściera się wola powszechna. Jest to samowola zleniwienia, marazmu, zagnieżdżenia w pejzażu idyllicznym. Ale Słowacki, który posiadał *gnosis*, podług której zamieszkiwanie idylli jest karygodnym eskapizmem, absencją w światowej psychomachii – pokonywania Ciemności przez Światło, zła przez dobro, brzydoty przez piękno, pograża w cień idyllę. Trzeba, aby na ziemi słowiańskiej sielanki nadciągnął cień germańskich hord Kiejzara.

Wizje polskiego romantyka realizują założenia, które odnajdujemy również u cytowanego przez Hartmanna Böhmego: „Niebo jest w piekle, piekło jest w niebie, lecz żadne z nich nie jest drugiemu objawione... Tedy aniołowie nie widzą ciemność; widzą jeno światłość boskiej mocy. Diabły zaś widzą jeno ciemność Bożego gniewu”²¹.

Mroczne to słowa, ale czy odniesione do Słowackiego mistycznego nie idą w samo jądro jego wizjonerskiego świata? Poeta posiadający *gnosis* o duchu stającym się w procesie emanacji Jednością z Bogiem, poprzez otchłanne regresy i wiekopomne wzloty, jako kreator Króla-Ducha objawia w istocie niebu piekło i piekłu niebo z jednego źródła, co znaczy niekiedy, że objawia pięknu brzydotę, brzydocie jej wzniosłe i uroczyste piękno.

I któż by to śmiał w księgi ludzkie włożyć
Dla sławy marnej, 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
Anioł żywota, zatrząść tak z posady,
Aż się pokaże Bóg w niebiosach – błądy...²²

Ponadto w spektakularnych obrazach zatrąty życia epok kamiennych, oceanicznych, animalnych, ludów i narodów, twierdz obronnych i dworów szlacheckich i ich bohaterów poeta zawiera apelatywną funkcję brzydoty. Wszak postępujący Duch – idący przez piekło do nieba – pokazany jest jak uniwersalny wzór transgresji indywidualnego zła i brzydoty

¹⁹ Cyt. za: R. Safranski, s. 52.

²⁰ F. W. J. Schelling, s. 132.

²¹ Cyt. za: P. Ackroyd, *Blake*, przeł. E. Kraskowska, Poznań 2001, s. 173.

²² J. Słowacki, *Król-Duch*, dz. cyt., s. 341.

w dobro i piękno. Postulat ten dotyczy każdego człowieka, który jest, jak Bóg i cała natura: dualny.

Rehabilitacja brzydoty

Emanacyjne niszczytelstwo i tworzenie posiadają analogię indywidualną. Przez odpowiedniość Boga, natury i człowieka wyzwolona została swoboda głębokich introspekcji poety. Po co jednak potrzebne mu były te głębokie wniknięcia w siebie? Jak się zdaje, Słowacki wiedział to, o czym mówił Fryderyk Schlegel w *Mowie o mitologii* (1800): „(...) nowa mitologia może wyłonić się poniekąd z własnej mocy, tylko z najodleglejszych głębin ducha”²³. Komuś, kto pragnął do nich sięgać, dobrze służyła idea emanacji światów, ponieważ przez odpowiedniość do natury, biograficznych doświadczeń śmierci i narodzin rysowała się możliwość wstąpienia do głębi w akcie zniszczenia krepującej formy i możliwość transgresji. Stałym elementem piękna jest tu na pewno dynamika implozywnego regresu i rozkwitu osoby duchowej. Słowacki w tej koncepcji łączył w jedno romantyczny naturocentryzm i aspiracje antropocentryczne związane z *Bildung*. Nadając swej indywidualnej mitologii rozwoju głębię, wykladał jej zgodność z powszechnym prawem. Głębia tego systemu miała zarazem być rękojmnią jego powszechności.

Piękno związane z ideą emanacji nie jest u Słowackiego celem samym w sobie. Wiele zawdzięcza wirtuozerii języka romantycznego wieszczka, ale przecież i język ten nie jest autotelicznie zredukowany, lecz dąży do prawdziwości wizji palingenetycznej. Niemniej to obecne we wzniosłości obrazów i ornamentyce języka pośrednie piękno posiada ważną moc konstytutywną. Nadaje ono tym spektakularnym emanacjom nieprzemijalny kształt. Poeta w tym okresie postępuje jakby w myśl twierdzenia Hegla w *Dialogu na temat poezji* (1821): „Jeśli nie nadamy ideom estetycznej, czyli mitologicznej formy, nie wzbudzą one zainteresowania ludu [...]”²⁴. A po wtóre, świadom swego mitotwórstwa rozumiał on, że nie wystarczy mu piękno mimetyczne tożsame z prawdą, lecz piękno, które „rodzi prawdę”, „jest jej stwórcą”²⁵.

Piękno będące funkcją aspiracji kreacyjnych romantycznego wieszczka nie mogło być pięknem klasycznym. Ponieważ musiało dopomagać w stworzeniu i ustanowieniu całej rzeczywistości uzasadniającego się Zła, musiało być pięknem na miarę stworzenia. Temu kreacjonizmowi poetycki artyzm był niezbędny. Artyzm osobliwej frenezji, w której przegląda się piękno.

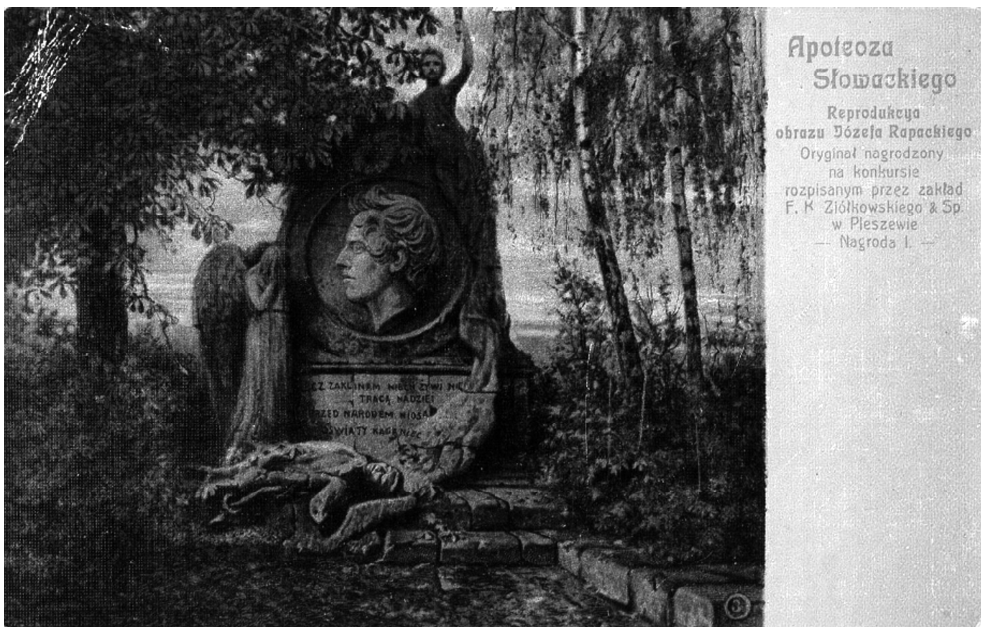
Całkowitość rzeczywistości Słowackiego zgodna jest ze zdaniem Hugo, który głosił, iż „rzecz zdeformowana, straszna, odrażająca, przeniesiona z prawdą i poezją pod panowanie sztuki”²⁶, mityczne ma trwanie.

²³ Cyt. za: U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2008, s. 317.

²⁴ Cyt. za: U. Eco, dz. cyt., s. 318.

²⁵ U. Eco, dz. cyt., s. 317.

²⁶ Cyt. za: U. Eco, *Historia brzydoty*, Poznań 2007, s. 280.



Józef Rapacki, Apoteoza Słowackiego, Lwów 1910-1930

Emilia Furmanek
(Toruń)

MISTYCZNE PIĘKNO DUSZY BOHATERÓW SŁOWACKIEGO

*Ktokolwiek próbuje pisać, pisze –
świadomie lub nie – o sobie.*

E. B. White¹

1. Druga przestrzeń

Mistyczne piękno duszy zobrazowane w kreowaniu sylwetek bohaterów Słowackiego, a także w całej późnej twórczości poety, jest nie tylko efektem powielania wzorca piękności Chrystusowej, wyobrażonej dzięki lekturze Pisma Świętego² i zainspirowanych nim dzieł sztuki, lecz przede wszystkim oparte zostało na osobistym doświadczeniu mistycznym poety. Przekaz takiego doświadczenia nie jest łatwy i nie tylko dotyczy to bariery jego nadprzyrodzonego charakteru, lecz także języka, w jakim odbywa się porozumienie między mistykiem a Innym. Jest to często język intuicji, przekazu mentalnego, ciszy, znaków³ – Słowacki raz po raz „dopowiada” treści swojego doświadczenia, równocześnie stając się jego interpretatorem⁴. W jego opisie posługuje się nie tylko językiem znaków biblijnych (wykracza bowiem poza schemat jednej religii)⁵ i mitologicznych, lecz sięga przede

¹ Cyt. za: R. Greenler, *Tęcze, glorie i halo czyli niezwykle zjawiska optyczne w atmosferze*, Warszawa 1998, s. 9.

² W tym głównie św. Pawła. Por. A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”*. Słowacki, Warszawa 2000, s. 78.

³ Tylko nieliczni słyszą konkretne słowa w audycjach czy tzw. wysłowieniach. Jean-Noël Vuarnet bardzo ciekawie pisze o języku mistyki: „Głosy, wizje są niepewnym dowodem obecności Innego, Pana lub Ogrodnika. Któremu się ona [św. Teresa z Ávila – E. F.] poleca i do którego się zwraca. I który odpowiada. Poprzez znaki. W niejasnym języku. W języku, który nie jest z tego świata, lecz jest „mową bez mówienia” albo językiem substancjalnym. Jego słowa są nie dźwiękami, ale obrazami, emocjami: stopniami rozkoszy i cierpienia, intensywnościami, biciem serca...”, w: J.-N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, Gdańsk 2003, s. 116.

⁴ Uchwycenie tego, co niewyraźne, staje się dla poety nie lada wyzwaniem, jego zmagania widoczne są w kolejnych próbach opisanie tych samych scen, tych samych wizji, ukazaniem ich jakby w kolejnych „odstępach”.

⁵ Doświadczenie mistyczne jest przez badaczy często opisywane „zewnątrznie”, czyli poprzez uchwycenie cech indywidualnych danego doświadczenia, opisanie tego, co było jedynie zewnętrzną formą wyrazu doświadczenia mistyka, w rzeczywistości będącego doświadczeniem wewnętrznym, trudnym do wyrażenia. Wielość form opisu, jak sądzę, doświadczenia uniwersalnego, pojawiającego się niezależnie od uwarunkowań religii i tradycji, uzależniona jest właśnie od podziałów społeczno-kulturowych, a także możliwości intelektualnych i psychicznych mistyka. Doświadczenie mistyczne, chociaż samo w sobie uniwersalne, jednak ze względu na ograniczoność ludzkiego subiektywizmu posiada różne konkretyzacje. Tak więc w danej religii, czy to chrześcijaństwie, buddyzmie, hinduizmie, judaizmie czy islamie, mimo iż dostępne jest indywidualnie, doświadczenie mistyczne określane jest zgodnie z istniejącą tradycją, jest, jak można powiedzieć, elementem spajającym religie, tonących w gąszczu dogmatów. Nabyta wiedza o Bogu jest niejako fundamentem, na którym to doświadczenie wyrasta zwłaszcza w kwestii symbolu, znaku, języka lub sposobu jego wyrażenia.

wszystkim do języka żywiołów jako do archaicznej podstawy-źródła, które staje się najbardziej czytelnym, również w konfrontacji z doświadczeniem mistyków innych religii.

Słowacki w to, co sam czuje lub czego doświadcza, „przystraja” swoich bohaterów, by ukazać ich mistyczne piękno. Niekiedy „rozbiera ich z ciała”, jak na przykład poprzez ukazanie ich w scenerii pośmiertnej, wizji lub snu (*Król-Duch*), bądź też wydostaje ducha na zewnątrz, który „wylewa się z ciała”, przekraczając jego cielesne granice (*Agezylausz*).

Poeta przedstawia czytelnikowi dostrzeżone piękno, czasem objaśnia, ale przede wszystkim sam jako pierwszy podziwia, unosi się zachwytem⁶. Umiejętność poddania się zachwytowi uzdalnia do obcowania z wzniosłością, miłość zaś w doświadczeniu mistyka jest drogą, która do niego prowadzi.

Doświadczenie mistyczne określa się jako doświadczenie ponadmysłowe, czyli takie, w którym zmysły zewnętrzne nie odgrywają decydującej roli, lecz dominujące nad nimi zmysły wewnętrzne⁷ – bardziej czułe. I tak na przykład, uruchomienie wewnętrznego zmysłu wzroku wprowadza mistyka w przestrzeń wizji, słuchu – audycji, dotyku – stygmatyzacji⁸.

Myśląc o pięknie duszy, możemy odwoływać się do kategorii piękna transcendentnego, ukształtowania duszy w sensie estetyczno-moralnym. Jednak, jak się wydaje, piękno mistyczne jest tylko „częściowo piękne”, charakteryzują je bowiem także ból i ofiara, może być ono również objawem gwałtowności i szaleństwa ducha⁹. Potwierdzeniem tego jest sama miłość – szalona miłość Boga, bo przecież nawet o Jezusie mówiono, że „odszedł od

⁶ Zachwyt jest także jednym ze stopni wzniesienia się ku Bogu w ekstazie, rozumianej także jako mistycznym zjednoczeniu z Bogiem, w ramach którego, idąc za nauczaniem św. Teresy od Jezusa, wyróżnia się trzy stopnie: *arrobamiento* (zachwycenie) – powstaje w sposób łagodny, stopniowo; *rapto* (porwanie) – zakłada pewną gwałtowność Bożego działania; *vuelo de espíritu* (lot ducha) – gwałtowność porwania jest tak wielka, że zdaje się oddzielać duszę od ciała. Podają za: J. W. Gogola, *Zjawiska towarzyszące mistyce: ekstaza i stygmaty*, w: *Stygmaty i stygmatycy*, red. E. Dmowski, Z. J. Kijas, Kraków 2005, s. 53.

⁷ Orygenes określa je jako zmysły duchowe: „Jak w ciele różnymi zmysłami są smak i wzrok, tak samo wśród zmysłów, które Salomon nazywa *zmysłami Bożymi* (por. Mdr 9, 13), istnieje jakaś moc duszy, zdolna do patrzenia i oglądania, oraz inna moc duszy, która próbuje pokarmów duchowych”, cyt. za: *Antologia mistyczna*, wybrał i opracował M. Zawada OCD, Kraków 2004, s. 34.

⁸ Wewnętrzny zmysł dotyku to nie tylko krwawe rany na ciele i odczuwanie bólu duszy jako bólu fizycznego, to także wyczuwanie obecności istot bezcielesnych, ich dotyku, czy jak w przypadku św. Ojca Pio wręcz pobicia. Znamienne słowa wypowiedzi w *Agezylauszu* Archidamia: „Powiedzcie, że mnie w nocy duchy duszą” (XII/2 105). Cytaty z dzieł Słowackiego podają według wydania: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. I-XVII (cyfra rzymska określa tom, cyfra arabska stronę); cytaty z listów do matki według: J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, t. XIII, Wrocław 1959, (skrót LM i strona); cytaty z *Raptularza* według wydania: J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, Warszawa 1996 (skrót R i strona).

⁹ Pełniejsze zrozumienie mistycznej gwałtowności wyjaśnia pojęcie „ekstazy” – pochodzącej od greckiego *ekstasis*, co dosłownie znaczy stanięcie poza sobą, poza tym, co jest normalne. „Zwykle chodzi po prostu o uczucie zaskoczenia lub różne formy transu, czy nawet dosłownie szaleństwo. Samo pojęcie występuje wielokrotnie w Nowym Testamencie. Ekstaza jest ujmowana w Piśmie jako zachwycenie, przebywanie w Duchu, prorocza inspiracja. Pojęcia tego używali w tym znaczeniu także ortodoksyjni pisarze kościelni. W Starym Testamencie i w pogańskiej literaturze termin – jak wspomniano – oznacza zaburzenia mentalne, stan szoku, np. *ekstasis kyriou* to łęk przed Bogiem. [...] Rozróżniano dwa stopnie ekstazy. Jedną, w której normalna osobowość podmiotu trwa obok intruza (u pogan zwykle – boga, demona, jednego z gwałtownie zmarłych, *biaiothanatoi*) i drugą w postaci głębszego transu, w którym normalne „ja” jest zupełnie zniesione, tak że nie zachowuje pamięci swych słów ani uczynków. [...] Ekstaza, o której tu mowa, nie odpowiada naszym wyobrażeniom spokojnego kontemplowania, zanurzenia się w pięknie czy Bogu. Kojarzyła się wówczas o wiele bardziej z gwałtownymi poruszeniami jestestwa ludzkiego znajdującego się nagle poza świadomością samego siebie; ekstazie, jak uważano, a zwłaszcza ekstazie proroczej, towarzyszył często *furor* – furia”. Cyt za: A. Wypustek, *Ekstatycy, wizjonerzy, prorocy. U źródeł „kryzysu montanistycznego” w starożytnym chrześcijaństwie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka III (XXIII), Poznań 1996, s. 47-48.

zmysłów” (Mk 3, 20-21)¹⁰. Podwójne znaczenie wyrażenia „odszedł od zmysłów” wskazuje zarówno na irracjonalność postępowania w oczach innych, jak i na przekroczenie barier narzuconych człowiekowi przez zmysły. Człowiek, który „odszedł od zmysłów” to człowiek nadzmysłowy, który jawi się szaleńcem w oczach świata¹¹. Mistycy mówią w takim przypadku o czymś w rodzaju rozdwojenia jaźni, której części ujawniają się jednocześnie: byciu sobą i czymś poza sobą, byciu przynależnością do wyższej Jaźni.

Warto w tym miejscu zauważyć, iż dwojaki jest rozumienie piękna mistycznego wyrastającego na gruncie chrześcijaństwa, które jakkolwiek oparte na wzorze doskonałości Chrystusa – tak jak On sam – poddany zarówno cierpieniu, jak i dostępujący chwały, jawi się dwojaki¹². Chrystus bowiem nawet w tych najstraszliwszych chwilach zachowuje swoje piękno, czy raczej Piękno *in statu nascendi*, wykraczające poza zmysłowe granice i przerażające człowieczeństwo¹³.

Słowacki zмага się z tą trudną materią mistycznej dwoistości, nie tylko kreuje postaci (m.in. świata antycznego) na wzór Chrystusa, lecz także poprzez wyeksponowanie cech wspólnych wskazuje na jedność duchowej istoty człowieka – duchowego piękna duszy. Dotyczy to zarówno bohaterów utworów Słowackiego, wizerunku „człowieka przyszłego” sukcesywnie wyprowadzanego w późnej twórczości, ale i świata rozumianego jako jeden, antynomiczny, lecz spójny organizm. Poeta wielokrotnie wprowadza czytelnika w plan dwupłaszczyznowy, by jak najpełniej ukazać perspektywę wieczności i nieśmiertelności. Wpisuje więc Ducha i dusze w przestrzeń mistyczną, korzystając z określenia Miłosza: „drugą przestrzeń”, czyli tę istniejącą równoległe do świata materialnego, poznawalną zmysłami wewnętrznymi, a w którą wpisane duchowe piękno człowieka tworzy z nią spójną całość.

„Nie oczy w nas widzą, ale duch widzi ciało przez oczy” – powie Słowacki w *Raptularzu* (R 112) niemalże parafrazując Blake’a (*A Vision of the Last Judgment*) – mistyka patrzącego na świat *zza zamkniętych powiek*. Ale to właśnie sposób postrzegania, wizyjność Słowackiego w przedstawianiu duchowego piękna przypomina żywość tętniących energią kosmiczną obrazów Blake’a, jak chociażby w opisie duchowego piękna Helois, która:

(...) niby fontanna ciągnąca, rzucająca swe tęczowe cząstki ducha – pyłki jego wonne aniołom, osypana jest równie mnóstwem niby strzałek srebrnych i brylantowych, które są myślami duchów bezcielesnych, do niej podobnych naturą... Atmosfera ta jest pełna cudów i sił pokrzyżowanych – i **ogniów niby duchowych**¹⁴ – i kręgów złotych, które nas opasują... (XIV 243).

¹⁰ Wszystkie cytaty z Pisma Świętego według wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 1996.

¹¹ Również w tym kontekście mówi o „duchowym szaleństwie” św. Paweł: „Jeśli bowiem odchodzimy od zmysłów – to ze względu na Boga, jeżeli przytomni jesteśmy – to ze względu na was” (2 Kor 5, 13). Szaleństwo będące niczym innym jak „odejściem od siebie”, czyli ekstazą, zatraceniem się w Bogu.

¹² Alina Kowalczykowa zwraca uwagę na „dynamiczne współlistnienie [w twórczości Słowackiego – E. F.] smutku i radości, cierpienia i chwały (zob. wiersz [A jednak ja nie wątpię – bo się pora zbliża]), rozpacz i triumfującego optymizmu”, w: A. Kowalczykowa *Wstęp* do: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, BN 1/245, Wrocław 1997, s. XLIV.

¹³ Nawet najbardziej prozaiczna śmierć idzie w parze z pięknem, jak pokazuje A. Kotliński, *Mistrz...* dz. cyt., s. 165, lecz także w innych częściach pracy.

¹⁴ Podkreślenia moje – [E. F.], także w dalszej części pracy.

Sam poeta jako duch w tym przypadku „widzący” stoi na granicy światów¹⁵, bo jak powie w *Dialogu troistym* taka jest właśnie rola poety, że „widzialność z niewidzialnością łączy i że przezeń duchy największe działają...” (XIV 244). W mistyce chrześcijańskiej „wzrok wewnętrzny” jako zmysł duchowy, dzięki któremu możliwy jest wgląd w rzeczywistość nadprzyrodzoną, określaną jest mianem „oczu duszy” – św. Katarzyna ze Sieny nazywa go „okiem intelektu”¹⁶, w tradycji wschodniej jest on odpowiednikiem tzw. „trzeciego oka” (czakry odpowiedzialnej za poznanie intuicyjne) umiejscowionego mniej więcej pośrodku czoła. W mistyce różnych religii zaznacza się, iż uruchomienie tego zmysłu możliwe jest dzięki wcześniejszemu oczyszczeniu duszy, wzrostowi wiary i miłości¹⁷ do tego poziomu, by głębsze poznanie, które za sobą niesie otwarcie „oczu duszy” mogło służyć jakimś donioślejszemu celowi. Dar ten jest więc udziałem nielicznych, bo mistyk to przede wszystkim człowiek, który kocha.¹⁸

Słowacki używa różnych określeń dla nazwania tego samego zmysłu, opierając się na własnym doświadczeniu, początkowo jest to „myślące czoło” odpowiadające przede wszystkim poznaniu intuicyjnemu¹⁹, w późniejszej twórczości jest to między innymi „czoło słoneczne” (XIII/1 212) – zmysł uzdalniający poetę do spojrzenia w rzeczywistość mistyczną. Dla podkreślenia szczególnego charakteru tego zmysłu w tekstach chrześcijańskich mówi się o „pieczęci Ducha Świętego” (Ef 1, 13) – określanej również jako znamię wiary i przynależności do Chrystusa, w tekstach apokryficznych jest to „światło pieczęci”²⁰, Słowacki natomiast pisze:

...komu Ty twoje namaszczenie
Włożysz na czoło – ten bez żadnej pracy
W powietrzu twoim jak powietrzni ptacy
Pływa, a święte karmią go promienie.

([*Panie! Jeżeli zamkniesz słuch narodu...*] XII/1 243)

To namaszczenie/znamię jest także miejscem pamięci genezyjskiej ducha, ono sprawia, że duch widzi ponad rygiem czasu i przestrzeni: „Patrz, na mym czole brylantowe

¹⁵ Jak zauważa Alina Kowalczykowa: „W liryce mistycznej Słowackiego świat jawi się stale jako obie sfery bytu naraz, realna i ponadmysłowa” — „Sposób komponowania obrazu poetyckiego sprawia, że zacierają się granice między tym co ziemskie a tym co spirytualne, materia przenika w obszary ducha i *vice versa*”, w: *Wstęp do: J. Słowacki Krąg pism ...* dz. cyt., s. XLI.

¹⁶ Jak na przykład we fragmencie: „Otwórz więc oko intelektu i spójrz na rękę moją, a zobaczysz, że prawdą jest to, co ci rzekłem. Wtedy ona, wzniosłszy oczy, aby usłuchać najwyższego Ojca, ujrzała w pięści jego zamknięty cały wszechświat”, w: Święta Katarzyna ze Sieny, *Dialog o Bożej Opatrzności, czyli Księga Boskiej Nauki*, przekł. L. Staff, Poznań 2001, s. 62.

¹⁷ Por. Tamże, s. 109.

¹⁸ W jednym z listów do matki Słowacki pisał: „Dusza moja pełna była skarbów Bożych od dawna, lecz nie było w niej miłości, i dlatego sama jadła wnętrzości swoje, nie mogąc skądinąd brać pokarmu. I tak będzie jeszcze z wielu, którzy są bogaci w duchu, a nie pojmą, dla jakiego celu wielkiego wzięli talenta...” (LM 416-417).

¹⁹ Już podczas podróży na Wschód w jednym z listów do matki pisał o trudnym do wytłumaczenia doświadczeniu: „jest to coś, co mnie broni od myśli, że jestem samotny na świecie; jakaś postać, co mi patrzy ze łzami w myślące czoło i oczy” (LM 276).

²⁰ Jak we fragmencie apokryficznego tekstu *List Apostołów*: „Zaprawdę powiadam wam, wszyscy, którzy będą was słuchać i wierzyć we Mnie, wezmą światło pieczęci, które jest w mojej ręce i przeze mnie stanicie się ojcami i nauczycielami”, *List Apostołów*, 41 (52), w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowiejski, Kraków 2001, s. 47.

znamie / Tych wszystkich rzeczy... pamięć moja cała, [...] Jako zagadka rozwiązań ostatnich / Bliska... pisana stoi..." (XIII/1 167).

Jednym z „zabiegów”, do jakich ucieka się poeta, by uwidocznic piękno duszy swoich bohaterów, jest śmierć, ale także egzystencja ducha między wcieleniami. Jeszcze innym jest sen lub pozbawienie bohatera zmysłu fizycznego wzroku, jak w przypadku Mieczysława (który nie jest przecież pozbawiony wzroku w zupełności). Ślepotą bohatera jest darem widzenia i rozpoznawania rzeczy na poziomie duchowym²¹, gdyż (paradoksalnie!) nie ogranicza go zmysł fizyczny.

Rapsod III *Króla-Ducha* jest niejako zatrzymaniem w tym nieustannym wirze „krwawych zmagania” poematu. Zatrzymaniem jednak w takim sensie, że bohater nie rzuca się w wir walki, lecz jako obserwator (choć w większej części rapsodu fizycznie niewidomy!) spogląda na wirujący, tętniący, płonący świat wzrokiem wewnętrznym. Wzrok, o którym myślał, którego pragnął jeszcze jako niewidomy, miał być połączeniem obu zmysłów. Tak bowiem wyobrażał sobie zdolność widzenia jako połączenie już posiadanego wzroku wewnętrznego, mającego wgląd w duchową istotę człowieka i świata z tym, co zewnętrzne, przynależne do świata fizycznego:

„Wzrok jest to ogień” – mówiłem – „ten wszędy
Musi wytryskać... z włosów – z rąk się leje,
Ciało w promienne szaty przyobleka,
Świeci z człowieka – i patrzy w człowieka”.

(XVI 384)

Wzrok wewnętrzny zrywa bariery między światem widzialnym i niewidzialnym. Mieczysław otrzymuje wzrok w akcie przypominającym Zesłanie Ducha Świętego czy chrzest ogniem²², bo jak stwierdza poeta w *Raptularzu*: „Innego objawiciela nie będzie oprócz Ducha Świętego który uderzy na ludzi, jak to już uczynił – rzucając się by orzeł ognisty na głowy ludzkie – z gniewem prawie i potęgą” (R 118).

Źródłem takiego spojrzenia jest oczywiście osobiste doświadczenie Słowackiego z nocy 20 na 21 kwietnia 1845 roku, określane jako „wizja ognista” lub też „Boży napad”, a do którego nieustannie poeta nawiązuje w wielu utworach, listach i notatkach²³. Jak na przy-

²¹ Podobnie jak biblijny ślepcy potrafili w Jezusie rozpoznać Mesjasza (Mt 9, 27-31, Mt 20, 29-34, Mk 10, 46-52).

²² Jakaż mi, Panie, wtenczas dziwna zmore
Przyprowadziła świat – ciemny, ponury,
I postawiła w oczach jak upiora,
A potem słońcem nań lunęła z góry?
Mig jeden tylko... a ja, ciemny wczora
I nie widzący kolorów natury,
Podniosłem pełne już kolorów łono,
Jasnością we mnie przez duchy wstrzeloną.
Chwileczka jedna... a rozweselnica
Ciemności moich... ta chwilka jedyna,
Przysłana z nieba jako gołębica,
(XVI 385).

²³ Jak w *Raptularzu*: „Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową – kopuły niebios całych ogniami napelnionej – tak że w okropnym przestrachu 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 –” (s.74).

kład we fragmencie listu do Statlera – dookreśla znaczenie tej wizji: „niebo się otwiera, **powietrze całe gore i ognia szelestami** przeraża; Tyś schwycon duchem: w usta Ci otwar-te... **ogień wlatują, w oczach coś złotego – jakby gołębicą złota** spada, spada...”²⁴.

Doświadczenie Zstępowania Ducha Świętego to doświadczenie Ducha pod postacią Gołębic i/lub ognistych języków – stąd wrażenie dźwięku przypominającego trzepot skrzydeł lub trzasku płomieni. Słowacki używa tych określeń w *Zachwyceniu*: „Bo Pan, mówiący w objawieniu: Jestem, / Napadł mię **w ogniach z trzaskiem i szelestem**” (XII/1 196); w wierszu [*O! Boże ojców moich... Tobie chwata...*] nie dziwi zamiana obrazów – z łagodnej, pełnej pokoju Gołębic na gniewnego pełnego mocy orła: „Jak Orzeł gniewny – Panie wiekuiasty, / Zleciałeś na mnie – i skrzydły przykryłeś... / **Szelest był wiatru – i trzask był ognisty** / I cisza wielka pod ogniami – ” (XII/1 197).

Od tego czasu Słowacki wplata to właśnie własne doświadczenie w perypetie swoich bohaterów, nie dziwią więc już wtedy takie paradoksy, jak fragment jednej z odmian *Rozmowy z Matką Makryną Mieczysławką*, zupełnie „niepasujący” do niej samej, do jej pro-stoty zarówno zachowania jak i wypowiedzi:²⁵

Są cuda... i są jacyś nowi święci
Ludzie – na łóżach ogniem owionięci,
Niby w szelestach – w blaskach – i w otchłani,
Nagle... **przez Ducha Świętego porwani**,
Tak że na łóżach potem biali siedzą
Jakby upiory – skamieniałe strachem,
A co się stało z ciałami, nie wiedzą,
Mówią – że piorun przeleciał nad dachem,
Że ktoś im głowę na dwoje rozplatał,
Że światła – weszły – błyszczwały – dom latał,
Szyby brzęczały wszystkie jak od gromu:
Był duch... sam Chrystus – wołają był w domu!...

(XIII/2 110)²⁶.

O wydarzeniach z „wizji kwietniowej” Andrzej Kotliński pisze jako o „Bożym napa-dzie”²⁷, jest to wprawdzie określenie odnoszące się w literaturze mistycznej głównie do wiz-ji stygmatycznych, jednak jego użycie wydaje się trafne w opisie doświadczenia Słowac-kiego, gdyż podkreśla nie tylko strach i przerażenie wzajemnie się w nim przeplatające, lecz przede wszystkim element zaskoczenia oraz pewną gwałtowność i dominację Boga, który podejmuje decyzję o wizycie u człowieka. W wizjach mistyków Bóg pojawia się pod nieznaną dotąd postacią, czy to ognistego anioła, nieznanomego młodzieńca z ognistą włócznią, czy też gorejącego ognia – jak w przypadku Słowackiego – lejącego się z góry na

²⁴ Za: *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makow-skiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 497.

²⁵ Por. A. Kotliński, *Mistrz...*, dz. cyt., s. 113.

²⁶ Andrzej Kotliński sugeruje, że w ciąg utworów nawiązujących do „wizji” oprócz cytowanego tutaj fragmentu *Rozmowy z Matką Maryną*, wpisują się takie fragmenty, jak: notatka w *Raptularzu* (XV 459) przedmowa do *Genezis z Ducha* (XIV 86), *Kazanie na dzień Wniebowstąpienia* (XV 265-269), Wyznanie wiary i wiedzy (XIV 446-447), list do matki z 19 lipca 1845 (LM 480-483) i list do Statlera oraz wiersze: *Zachwycenie, Takiego w sobie ludów przerażenia, Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi, O, Boże ojców moich, Tobie chwata*. Tamże, s. 202, przypis 21.

²⁷ Więcej na ten temat tamże, s.201-204.

głowę i ramiona poety, porywającego go ze sobą, niczym oceaniczna fala, podobnie jak w doświadczeniu metafizycznego światła opisanego w wyznaniach Symeona Nowego Teologa:

...nagle z góry zajaśniał Boży blask, który nappełnił całe pomieszczenie [...] Nie uświadamiał sobie czy był w domu, czy znajdował się na zewnątrz. Dookoła dostrzegał jedynie światłość i nie wiedział czy stąpa po ziemi; [...] Znajdował się w niematerialnym świetle i, jak mu się wydawało, sam stał się światłem.²⁸

2. Piękno bolesne

Przyszedłem rzucić ogień na ziemię
i jakże bardzo pragnę, żeby on już zapłonął.

(Łk 12, 49)

„Bądźcie płomiennego ducha!” (Rz 12, 11) to nie tylko metafora biblijna. W mistycyzmie wszystkich religii ogień pojawia się jako nierozzerwalny element duszy związanej z Bogiem. Takim jest na przykład Mahomet – jego głowa, niczym płonąca ku Bogu pochodnia otoczona jest gorejącym ogniem – obraz będący prawdopodobnie odpowiednikiem chrześcijańskiej aureoli świętości²⁹. Również w *Biblii* odnaleźć można tajemnicze, o zabarwieniu mistycznym zapisy dotyczące spływającego na człowieka światła/ognia, jak np. jeden z „przydomków” Chrystusa (*Oriens*) tłumaczony jako „Słońce wschodzące z wysoka”, czy też fragment: „Każde dobro, jakie otrzymujemy i wszelki dar doskonały zstępują z góry, od Ojca światel” (Jk 1, 17).

U mistyków chrześcijańskich ogień jednak najczęściej pojawia się w sercu, doświadczenie św. Jana od Krzyża to „płonące w sercu pochodnie” jako jedyny drogowskaz duszy zmierzającej ku Bogu, a pogrążonej w ciemnościach niewiedzy – jak go określa sam święty jest to „żywy płomień miłości”³⁰. Miłość pod postacią ognia jest także żywo obecna w doświadczeniu świętej Katarzyny ze Sieny, stygmatyczki, która w swym *Dialogu* z Bogiem relacjonuje:

[...] ci, którzy płoną miłością ku Mnie i łakną zbawienia dusz, biegną do stołu najświętszego krzyża. Chcą jedynie cierpieć i znosić tysiące udęczeń, służyć bliźniemu, zdobywać i zachowywać cnoty, nosząc na ciele swym stygmaty Chrystusa. Gdyż **udęczona miłość, która ich pali, przepala ciało**, objawia się pogardą samych siebie, radością z hańb, znoszeniem mąk i udęczeń, skądkolwiek przyjdą i w jakikolwiek sposób je im zsyłam. [...] Jest to skutek prawdziwej pokory, która wynika ze świętej nienawiści i jest strażniczką i żywicielką miłości zdobytej przez prawdziwe poznanie siebie i Mnie. Toteż widzisz, że pokora i stygmaty Chrystusa ukrzyżowanego **lśnią w ich ciałach i duchach**.³¹

²⁸ Cyt. za: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia. Woda. Ogień. Powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 180.

²⁹ W tradycji buddyjskiej jogi jest to energia *kundalini* płynąca przez czakram głowy (korony).

³⁰ O tym, że miłość jest ogniem, czytamy także w jednym z piękniejszych fragmentów *Pieśni nad Pieśniami* „jak śmierć potężna jest miłość, [...] żar jej to żar ognia, płomień Pański” (Pnp 8, 6).

³¹ Święta Katarzyna ze Sieny, *Dialog...*, dz. cyt., s. 174-175.

Wizerunek Jezusa płonącego ogniem to przede wszystkim obraz objawiającego się w boskości Chrystusa, takim też widzą go stygmatycy przed dokonującą się stygmatyzacją. Chrystus w postaci ognistego serafina, z rozwartymi ramionami, ze śladami ran, z których wydobywający się ogień rani ich cielesne ciała. Rani ogniem. W głównej mierze to właśnie ogień jest przyczyną ich stygmatów i jego nasilanie się wzmacnia ich cierpienia fizyczne, lecz jest także wynikiem wzrostu miłości. Zapalony miłością duch trawi w sobie wszelką niedoskonałość, przemieniając w czyste światło.

Trudno stwierdzić z całą pewnością, dlaczego ukrzyżowane postacie na wzór płonącego ogniem i ukrzyżowanego Chrystusa pojawiają się w twórczości poety już 1843 roku, czy miało to w jakiś sposób związek z poznaniem Towiańskiego? Czy też z widzianą we Florencji, bądź w Luwrze *Stygmatyzacją* Giotta? A może z jakimś własnym wewnętrznym doświadczeniem lub przekonaniem, że stygmaty to nie tylko krwawe rany, nie tylko uboga cielesność? Pierwszą z nich jest płonąca na niebiosach, ukrzyżowana ogniem Atessa z *Poety i Natchnienia*. W przestrzeni poematu spotykają się ze sobą dwa światy – cielesny i duchowy. Poeta, chociaż pozostaje w bolesnej ciemności życia, może przeniknąć duchowym wzrokiem w wiekuiącą przestrzeń, w której jaśnieje Atessa. Wydaje się jednak, że to nie tylko brak akceptacji ciała, czy wręcz odraza do materii, o której pisze Magdalena Siwiec³², różni od siebie światy bohaterów. Problem dualizmu ciała i ducha, wyższości ducha nad materią dotyczy w poemacie także sposobu postrzegania.

Atessa pojawia się „na powietrzu” jako zapalony krzyż, podobnie jak duchy w dalszej części poematu. Dla poety te rozplomienione rany wydają się czymś strasznym, nie są to jednak rany krwawe:

POETA

Rany twe płoną – widzę... szafir nocy
Ma z twoich strasznych ran... **cztery pochodnie.**
Pal się... [...] **... jak krzyż zapalony**
Przyszłaś...

(XII/1 430-431).

Bohaterka spogląda wzrokiem duchowym, zarówno na siebie, jak i na pojawiające się duchy harfiarzy, poniekąd uczy poetę widzenia duchowego, który choć posiada dar widzenia, jeszcze nie jest w stanie dostrzec ich piękna, unieść się zachwytem:

[ATESSA]

Patrzaj – jak pięknieją...
Ogień im tryska z nóg i z rąk i z czoła...
To wielkie duchy... i wydarte niebu!

(XII/1 437).

Dzieje się tak dlatego, iż ukrzyżowanie dokonuje się na dwóch płaszczyznach: duchowej i fizycznej zarazem. Na płaszczyźnie bezcielesnej rany stygmatyczne przedstawiane

³² Na temat zderzenia ducha i materii szerzej pisze Magdalena Siwiec w: taż, *Ciało i Duch w sporze o poezję. „Poeta i Natchnienie” Juliusza Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 43-59.

są jako płonące pochodnie, w świecie fizycznym zaś przybierają postać ran krwawych³³. Poeta wprawdzie widzi płomienne rany Atessy, ale ich nie potrafi zrozumieć, dla niego, postrzegającego świat nadal kategoriami świata materialnego, rany te wydają się czymś strasznym.

Poniekąd oboje są ukrzyżowani, poeta cierpieniem doczesnym, wyobcowaniem, jak człowiek, który czuje więcej, spełnia wprawdzie ofiarę z osobistego szczęścia (XII/1 433), jednak nie potrafi wznieść się ponad cierpienie³⁴, i Atessa, która, jak określa Kleiner, dzięki uskrzydłonej miłości może wznieść się w niebiańskie sfery³⁵. Ukrzyżowana, lecz lekka.

[ATESSA]

Teraz patrz... wiatr mi kształt spokojny gwałci;
Gdy zadrzysz... jestem ja sama wzruszona,
Oczy się moje jak szafir kryształą,
Rany... na nogach i rękach się palą...

(XII/1 430)

I dalej:

[ATESSA]

Patrz, jak w stygmatach piękna... w górne sfery
Lecę... **ran niosąc zapalonych cztery.**

(XII/1 431)

Magdalena Siwiec interpretuje ten fragment jako „stygmatyzację piękna” – piękna helleńskiego, którego reprezentantką jest Atessa, a nie jako zachwyt nad własnym duchowym pięknem bohaterki. Zwraca jednak uwagę na fakt, iż zostaje ona „naznaczona nową pięknoscią przez cierpienie” i nie jest to już piękno materialne, helleńskie, choć przybiera formę „duchowego” ciała.³⁶

Zstępowanie Maryi otoczonej ogromną jasnością, którą Atessa określa siłą miłości, tym mocniej rozplómiła rany i rozwesela ducha bohaterki, ona sama niejako poddaje się pożarowi miłości:

³³ W *Poezie i natchnieniu* jedynie rany Chrystusa zabarwione są krwią: ... „nikt nie dźwignie miecza – prócz Chrystusa! / On na nim ręce... **skrwawione położy**” (XII/1 438).

³⁴ Atessa wzniesiona ponad cielesność wyrzuca poecie krótkowzroczność, zatrzymanie, lęk, które nie pozwalają mu zapłonąć ogniem i wznieść się ku wyżynom Natchnienia.

³⁵ Juliusz Kleiner tak przedstawia postać Atessy: „duch umiłowany, który jawi się w postaci, znanej mistykom chrześcijańskim, ze stygmatami ran Chrystusowych na rękach i nogach, nadal snuje wspomnienia. Helleńskiemu duchowi poety, któremu wystarczała piękność kształtów cielesnych, przeciwstawia się Atessa jako duch tęsknoty, rwany lotem w niebiańskie sfery, rozmiłowany w Chrystusie, na Gołgocie od razu w służbę Bożą wstępujący. I ta droga niewolna od cierpień – ranami Ukrzyżowanego wrzyna się ona w serce – ale prostopolna, daleka od winy i błędu. Tej prostopolności jasnej brak jest w drodze tragicznej poety. Gdy Atessę miłość wiedzie ku Bogu, on, ‘rosnąć w piękność mocy’ (w. 53), na pozór walczy z Bogiem, idzie ‘przez krew i zbrodnie’ (w. 52) i nigdy nie może celu osiągnąć, nigdy dojść do pełni duchowego rozwoju – gdy dawna ukochana jego jest już od wieków aniołem, nieskrępowanym ziemskimi więzami, on musi ciągle jeszcze śmierci podlegać, raz po raz wznawiać trud i mękę żywota”, J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, red. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 31.

³⁶ M. Siwiec, *Ciało i Duch...*, dz. cyt., s. 49.

POETA

Siostró, **two rany mocniej się płomieniá,**

A z twoich oczów wesołość wylata...

I szaty twoje się jak tęczę mienia

I pierś wzniesiona – i skrzydli się szata...

(XII/1 432)

Ponad tęczowością bohaterki płoną jej stygmaty, już w tym okresie twórczości ogień staje się nadrzędny względem piękna przejściowego i niedoskonałego³⁷.

Postać Atessy, choć z pozoru „dojrzała mistycznie”, nie niesie ze sobą odkupieńczych znaczeń, poeta jakby „próbuję się” z tą postacią, oparł jej wizerunek na bogatym znaczeniowo mistycznym przedstawieniu ukrzyżowania, ale jakby sam do końca nie był przekonany, co ono oznacza. Dopiero późniejsza mistyczna twórczość poety przyniesie wyjaśnienie zobrazowanych w tym poemacie, a przeczytanych bądź przejętych skądinąd kształtów duszy postaci wzniesionej na niebiosach – ukrzyżowanej i płonącej. Obraz lekkiej, uskrzydłonej Atessy może być bowiem punktem odniesienia do późniejszych wizerunków ognistych postaci. Motyw ten bowiem przechodzi kolejne przeobrażenia, powraca wręcz obsesyjnie (zwłaszcza w *Królu-Duchu*), ale w jakże odmiennej formie: „trupa/ducha, który na płomieniach lata”. Odnosi się do wielu postaci, odmiennych nie tylko pod względem charakterologicznym, lecz także kulturowym i historycznym, jakby poeta „szablon wyobraźniowy” takiej postaci przykładał do coraz to nowych bohaterów. Tak więc i Świętopełk z *Księgi Legend* okaże się uniesiony jako paląca głownia i trup, który na płomieniach lata (XVI 365) i jedna z trzech elementarnych bogiń-matek: „Ognista – która na płomieniach lata” (XVII 90), a także w innym miejscu wyraźne nawiązanie do Eliasza: jedyne go anioła „z duchowego świata, / Który ma ciało, bo z ciałem był wzięty, / I tak jako trup na płomieniach lata / Ale trup żywy i cały i święty” (XVII 116). Jest to w późnej twórczości motyw wciąż przetwarzany i powtarzany w wielości odmian.

Warto w tym miejscu także wspomnieć, że dwoiste jest widzenie ognia przez Słowackiego: cielesnego – trawiącego ognia żądź, który choć niszczy, jest narzędziem przemiany; i duchowego – wznoszącego ognia miłości. Naznaczenie ognistością duszy bohaterów odnosi się więc i do postaci piekielnych, i świętych. Biorąc jednak pod uwagę przekonania autora, ognisty to przede wszystkim ten, który tworzy, przemienia, idzie naprzód, także poprzez składaną ofiarę, w jakiegokolwiek by była ona formie³⁸: czy w świecie widzialnym jako wyróżnienie narodu (pchnięcie go na wyższy poziom rozwoju ducha), czy jako ofiara dokonująca się poza światem widzialnym.

³⁷ Szerzej na temat duchowego piękna duszy w twórczości Słowackiego, rozumianego jako tęczowy i świetlisty ideał człowieka piszę w artykule: E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 2, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2007, s. 231-248.

³⁸ W *Genesis z Ducha* przemiana taka dotyczy także początków pracy ducha (poety): „A gdy oto zaleniwiony w pracy mój duch słoneczności z siebie wydobył zaniedbał i z drogą się Twórczości rozminął, Tyś go, Panie, walką sił wewnętrznych i rozbratnieniem onych ukarał, **nie światłem już, ale ogniem niszczycielem błysnąć przymusił**, a dłużnikiem miesięcznych i słonecznych światów uczyniwszy **zamieniłeś ducha mego w kłęb ognia i zawiesiłeś go na przepaściach**” (XIV 48).

Ogień miłości nie jest tylko cechą ludzką czy boską, lecz obecny jest już pierwszych kształtach tworzącego się świata, w które wciela się duch. W wielu miejscach utworu poeta podkreśla wagę czynionej z miłości ofiary ducha „idącego do góry”, płonącego ogniem.

Wracając jednak do 1843 roku, jak zaznacza Alina Kowalczykowa, właśnie w tym czasie, wraz z *Księdzem Markiem* (drugą spośród ukrzyżowanych postaci), zmienia się charakter kształtowania przez poetę głównych bohaterów³⁹. Dotychczas poeta wzór uchrystusowania⁴⁰ postaci opierał na obrazie przemienionego Syna Człowieczego objawiającego swym uczniom boską świetlistość na Górze Tabor. Od tego momentu poeta łączy element przemienienia i ofiary, objawiającej się boskości i krwawego męczeństwa w obrazie będącym kontaminacją tych dwóch światów. Słowacki już nie tylko widzi ciało Jezusa, bądź to rozpiętego na krzyżu, bądź żyjącego (jednak tylko w historii), lecz raczej jako „żyjącego na krzyżu” – trwającego w ofierze, podnoszącego świat za sobą do góry – Najwyższego Kapłana – „płonący krzyż” zaś, będący obrazem nieustannie odnawianej ofiary, staje się gwarantem „życia”.

Dla Słowackiego piękno Jezusa Ukrzyżowanego to tylko marginalnie obraz krwawy, krwawa ofiara jest bowiem związana raczej z martyrologiczną Polską niż z jednostkowym bytem człowieka. To właśnie ogień jest tym *novum* „chrystusowych postaci”. Między innymi z tego powodu w jego twórczości mistycznej łączą się ze sobą obrazy krwi i złota⁴¹. Złoto, o czym trzeba pamiętać, jest przede wszystkim kolorem symbolizującym i używanym w obrazowaniu świata nadprzyrodzonego – sfery sacrum, jak to najlepiej przedstawia sztuka bizantyjska. Jeżeli więc spojrzeć na mistyczne dzieło Słowackiego jako na plan dwupłaszczyznowy, ujawnia się dwupoziomowość tych obrazów niejako nakładających się na siebie. Krew jest więc znakiem ofiary (nawet jeśli przybiera postać szaleńczego okrucieństwa) przynależnej do świata materialnego, złoto natomiast oznaką nadprzyrodzoneści tej ofiary, bądź dokonującego się dzięki przelanej krwi cudu.

O ranach Księdza Marka dowiadujemy się w sposób „niedopowiedziany”: „Którego mię rany bolą, / A woła jest moją wołą” (VI 87) – powie o sobie bohater, równie tajemniczo jak św. Paweł: „ja na ciele swoim noszę blizny, znamię przynależności do Jezusa” (Ga 6, 17)⁴². Ukształtowanie postaci Księdza Marka na wzór Jezusa ujawnia się (podobnie jak w przypadku Agisa z *Agezylausza*) poprzez podobieństwo losu wypełniającego się składaną ofiarą. Obraz wzmocniony przez fakt, że bohater jest kapłanem⁴³: ma więc poniekąd lepszy

³⁹ A. Kowalczykowa, *Wstęp* do: J. Słowacki, *Krąg pism...*, dz. cyt., s. XII-XIII.

⁴⁰ Alina Kowalczykowa w ten sposób interpretuje: „Człowiek widział tylko Chrystusa, więc tylko poprzez Chrystusa może nawiązać kontakt z boskością. [...] Naśladowanie Chrystusa jest jedyną drogą ku Bogu, jego żywot wzorem dla wszelkich praw ducha i figurą dziejów ludzkości. [...] Jest ucieleśniony, objawiony w kształcie człowieka, a jednocześnie wszechobecny i bezpostaciowy”, tamże, s. XLIX.

I dalej: „W interpretacji Słowackiego Chrystus, uosobienie miłości, łączy w sobie siłę i piękno; a jego ziemski żywot wskazuje, że najwyższą wartością moralną jest cierpienie, które doskonałą człowieka odświeżania przed nim głębie tajemnic istnienia. Miłość Chrystusowa to miłość bolesna, wymagająca wyrzeczeń i bólu, pozbawiona owej łaskawości, z jaką tak często wizerunek Chrystusa jest przedstawiany w tradycji religijnej”, tamże, s. L.

⁴¹ Zwraca no to również uwagę Marek Kurkiewicz, jednakże upatrując w tym motywie zderzenie utrwalonych przez tradycję, a przeciwnych pojęć – okrucieństwa, jakie niesie ze sobą krew i doskonałości, którą symbolizuje złoto w: M. Kurkiewicz, *Szkarłatne wizje mistycznego poematu. O motywie krwi w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, w: *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004 roku*, red. D. T. Lebiada, s. 182-183.

O połączeniu motywu złota i krzyża pisze W. Pyczek, *Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Lublin 2008, s. 183-184.

⁴² Do tej pory jednak toczą się spory, czy św. Paweł był rzeczywiście stygmatykiem, czy tylko odczuwał w sobie tę dopełniającą się ofiarę Chrystusa.

⁴³ Bardzo sugestywny obraz godności bohatera: „A co wiesz? czy tajemnice / Po sakramentach zamknięte / Nie pierzchną, by gołębice, / Nie zlecą się w jedno święte / Miejsce – gdzie były już miecze, / A teraz jest pokój Boży – / W to biedne serce człowiecze, / W moją pierś, co się otworzy / Pełna radośnej boleści / I wszystkie!

dostęp do „sakramentalnych tajemnic”, choć wiemy doskonale, że odsłona tajemnic w myśl mistycznego Słowackiego dokonuje się nie przez „urząd”, lecz „z ducha jest wzięta”⁴⁴. Poprzez wyznaczenie duchowi drogi przemiany w Chrystusa Słowacki eksponuje wagę tzw. kapłaństwa powszechnego – więc już nie jeden (choć święty jak Ksiądz Marek), ale wszyscy „wszczepieni w Niego” i przemienieni. Ofiara Jezusa dokonana na drzewie krzyża sięga nie tylko w nieskończoność czasu, lecz dokonuje się także w tych, którzy się w nią włączają.

Słowacki więc kształtuje swoich bohaterów nie tylko poprzez podobieństwo ich losów do męczeństwa Jezusa, zewnętrzne upodobnienie i wewnętrzne piękno, świetlistość doskonałości ich dusz, lecz także poprzez moc zbawczą płonącej ogniem Ducha Świętego, dokonującej się w nich ofiary/przemiany (na wzór przeistoczenia darów eucharystycznych). Ofiara Jezusa chociaż dokonana jednorazowo przynależy do transcendentnej beczasowości, dokonana na granicy światów otwiera bramy wieczności (rozumianej jako permanentny dostęp do wieczności), która zapoczątkowana na krzyżu ciągle trwa, cud Eucharystii zaś jest jej przedłużeniem⁴⁵, jak światło, które choć ma swoje źródło, to jego fale wypełniają nieskończoną przestrzeń. Ofiara dokonuje się w ogniu i śmierci. Ogień ujawnia się podczas ofiarowania.

Zstępowanie Ducha Świętego na dary eucharystyczne dokonuje się między innymi dzięki pośrednictwu kapłana działającego *in persona Christi*⁴⁶ w geście wyciągnięcia dłoni nad darami ofiarnymi⁴⁷. Ogień jest więc atrybutem nie tylko ofiarującego się, ale także mocą przemieniającą dary. Jezus Chrystus sam będący ofiarującym i ofiarą uobecnia się w osobie kapłana⁴⁸. O takim sakramentalnym udzielaniu się Boga pisze Słowacki w wierszu [*Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...*]:

O Panie! Rozpuść twoje wielkie moce,
Przez lud się twój rzuć ognia strumieniami.

(XII/1 242)

I w *Zawiszy Czarnym*:

Ofiara jedna tylko... wzlata nad kurhany
I lampą jest narodu – duch ofiarowany...

(XII/2 430)

wszystkie pomieści!” (VI 46). Zstępowanie Ducha (rzecz dramatu dzieje się w Zielone Świątki), kapłaństwo Marka i jego cześć dla Eucharystii – to trzy nawzajem naświetlające się w dramacie „tajemnice sakramentalne”.

⁴⁴ Jak pisze w innym miejscu: „dla mnie wszystkie sakramentalne tajemnice z ducha wzięte, są nadzwyczajnej jasności” (XIV 277).

⁴⁵ „Eucharystia jest więc – jak pisze Theodor Schneider – nie ofiarą samą w sobie, lecz udostępnieniem pojedynczej ofiary Chrystusa danej wspólnocie”, w: T. Schneider, *Znaki bliskości Boga*, Wrocław 1990, s.182.

⁴⁶ Por. tamże, s.179.

⁴⁷ Ciekawy w tym świetle wydaje się fakt zanotowany przez ks. Jana Pryszmonta w pracy poświęconej życiu i wizerunkowi Wandy Boniszewskiej, polskiej stygmatyczki, która podczas pielgrzymki do Wilna, na Mszy św. celebrowanej przez bp. Łozińskiego widziała „jakby ręce biskupa płonęły i po nich jakby płomienie z ognia spływały”, w: J. Pryszmont, *Ukryta stygmatyczka. Siostra Wanda Boniszewska (1907–2003)*, Szczecinek 2004, s. 37.

⁴⁸ Ojciec Pio w jednym z listów pisze: „Przy ołtarzu nieraz czuję takie rozpalenie w całym sobie, że nie mogę tego opisać. Najbardziej twarz; wydaje mi się, że cała w ogniu”, w: Ojciec Pio, *Moje stygmaty. Listy świętego z Pietrelciny*, red. G. Pasquale, Kraków 2002, s. 33, i w innym miejscu: „Co za palący ogień czułem w sercu tamtego dnia! Czułem też, że ten ogień został zapalony ręką przyjaciela, zazdrosną ręką Boga”, tamże, s. 37.

*

Wspaniałość Jego podobna do światła,
promienie z rąk Mu tryskają, w nich to ukryta moc Jego.

(Ha 3, 4)

Udzielanie się mocy Ducha Świętego poprzez człowieka jest w tym miejscu o tyle ważne, że właśnie gestowi dłoni „płonących ogniem ołtarza” Słowacki przypisuje szczególne znaczenie: oczyszczenie, namaszczenie⁴⁹ i błogosławieństwo – to jest: „niewidzialn[i]e łać Ducha Świętego na ludów głowy i ramiona” (XIV 254).

O c z y s z c z e n i e przynosi ognisty dotyk ducha Zoriana w scenie, w której Mieczysław odzyskuje wzrok, a która odbywa się w dwóch wymiarach. W świecie fizycznym to kapłanka dokonuje postrzyżyn, natomiast w świecie ducha bohater obdarzony wzrokiem wewnętrznym chwilę wcześniej widzi (poprzez sen-widzenie) zbliżający się do niego duch Zoriana, kładący na nim, niczym Chrystus, pozapalane dłonie. Ogniste dłonie mają moc zdjąć, oczyścić, przetrwać w sobie wszelką niedoskonałość, chorobę i słabość, uwolnić to, co zniewolone.

W wielości kolejnych odmian tekstu Słowacki wciąż powraca do tego motywu:

Szedł ku mnie prosto... i na moją głowę
Chciał kłaść... pożarem, owinięte ręce,
(XVI 502).

I w innej odmianie:

Prosto szedł, chciał mi położyć na głowę
Ręce... a ogień z rąk chciał na mnie zlewać,
(XVI 503).

Ognistość Zoriana tłumaczy fakt, że jest on „duchem Eliaszowym”, choć jeśli sięgnąć do rapsodu I – naznaczony jest także krwią męczeńską, mający stopy przebite, wbite mieczem do ziemi. Krwawe piętno powraca wraz z ogniem:

Ujrzałem starca jakiegoś, że **krwawy**
W ogniu... grozi mi – że mię upokorzy,
Oczy zakryje, bym na słońce sławy
Nie leciał – ciemną krew na głowę włoży,
Pierwszy raz jakieś przedżywotne zjawy
Stały w myślach...

(XVI 504-505)

Podobną wizję, tym razem dotyczącą matki Makryny Mieczysławskiej odnajdujemy we wstępie *Rozmowy...* i jej odmiennej redakcji:

⁴⁹ Namaszczenie Duchem Świętym w geście włożenia rąk obrazuje fragment z Drugiego Listu do Tymoteusza: „przypominam ci, abyś rozpałił na nowo charyzmat Boży, który jest w tobie **przez włożenie moich rąk**” (2 Tm 1, 1-8).

W nocy widziałem jakąś **dłoń** nad głową,
W ogniach – straszliwą jakąś rękę białą –
 Z których promieni pięć wylatywało. [...]
 Ta dłoń mówiła do mnie: „Jestem słowo,
 Ale nie mogę być jeszcze w objawie,
 Bo nic nie gadam, **tylko błogosławię...**
W ogniach okropnych krwią cierpłą gorące,
 Lecz słowo wieszczę i błogosławiające”.

(XIII/2 106)

Ponownie widzenie nocne, ręka choć krwawa, lecz zarazem ognista i promienista, wyciągnięta nad poetą w geście błogosławieństwa, w takim też celu udaje się poeta na spotkanie z tą „świętą niewiastą”. Jak to szczegółowo przedstawia Andrzej Kotliński piękno duchowe ksieni stylizowane jest na wzór innych świętych i przede wszystkim Chrystusa. Stąd prawdopodobnie ta „święta ręka” wyciągnięta nad poetą. Mówi się wprawdzie w utworze o „ranach” i stygmatach” Mieczysławskiej, jednak nie są one ukazane na sposób mistyczny jak otwierająca utwór wizja błogosławiającej dłoni – jej „bolesne stygmata” to przede wszystkim cierpienia cielesne wynikające z przebytych tortur, które, jak podkreśla Elżbieta Kiślak, Słowacki sprowadził do głodu, mrozu, bólu oraz do strachu⁵⁰.

Ognistość duszy jest także oznaką wewnętrznego zapału, jak w dalszej części *Rozmowy...*: „my na wiatry chciały najsurowsze, / Jak stare Polki – zaraz ruchu chciwe, / Pozapalane – w ogniach – niecierpliwe...” (XIII/2 101)⁵¹.

Bohaterka jest tutaj zarówno ognista, jak i przede wszystkim „lekka”. Lekkość ducha związana jest nierozzerwalnie z trwaniem w miłości, pozostawianiem za sobą ociężałych form i uwarunkowań ziemskich. Winy, słabości, zaniedbania własne i innych sprawiają, że pozostajemy obciążeni, tak jak we fragmencie *Rozmowy z matką Makryną Mieczysławską*, gdy poeta przyznaje się: „Godności nie mam – przed męką uciekłem”, w dialogu, który choć traktuje o czym innym, dąży ku jednemu: przyznaniu się do winy, jakby po to przyszło, samemu szukać odkupienia. Mieczysławska bierze na siebie ten ciężar:

I nastąpiło ponure milczenie –
 Ona z milczącą, a ja z twarzą ciemną...
 Czulem, że cierpi ze mną i nade mną,
Jak gdyby znowu dźwigała kamienie.

(XIII/2 86)

Mamy tu do czynienia z przemianami wszelkiej przyjętej z zewnątrz niedoskonałości na wzór biorącego na swoje ramiona grzechy świata Mesjasza, zapowiadanego przez Izajasza: „męża boleści, obciążonego cudzym cierpieniem, wzgardzonego przez ludzi, a w którego ranach było ich uzdrowienie” (Iz 53, 1-12). Nieostrzeżone piękno duszy przemieniającej w sobie słabości świata. Płonąca dusza mistyka przemienia ciężary świata w lekkość i moc (jako jeden z owoców dokonywanej ofiary). Między innymi w taki sposób

⁵⁰ E. Kiślak, *Świadectwo rany*, w: taż, *Car-trup i Król Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 298.

⁵¹ Także w innym miejscu: „tak się ta święta podniosła / I z takim gościem zapalona cała / [...] Lecz się spostrzegła – poważna matrona, / Że duch zebrany być musi do łona, / A nie ulegać zapału pokusie – / Jasny – spokojny, jak był duch w Chrystusie...” (XIII/2 110).

Słowacki spełnia swoje posłannictwo względem ojczyzny: „Powietrze lżejsze... Które cię uzdrowi, / Łałem z mej piersi... mojemu krajowi” (R 74).

W odmiennej redakcji wstępu *Dialogu troistego* tak pisze: „Więc, gdy chcę, a przez miłość Bożą ducha mego zapalę i cisnę go wolą, czy w narodu łono, czy w ludzkie, to się woła moja prawdziwie zasiewa ziarnem cielesnym” (XIV 230)⁵². W dalszej części tego utworu Mistrz poucza Księdza: „Ułomny ty nie jesteś – owszem, czysty, ale nie urosły jeszcze w moc przez własną zasługę... Nie ciężaru grzechu – ale brak lotnego płomienia miłości zatrzyma cię przy ziemi z gromadą tobie podobnych. [...] albowiem przez czystość zdobywa się ogień Boży...” (XIV 262).

To lekkość nadprzyrodzonej miłości przemienia dusze, i jak podaje święta Katarzyna ze Sieny – również ciało: „Jak dusza jest nieśmiertelna, jak została utrwalona i ustalona w Mnie, tak ciało przez to zjednoczenie staje się nieśmiertelne; straciwszy swą ciężkość, staje się subtelne i lekkie”⁵³.

3. Piękno radosne

Na dni radości jest tyle ofiary i wyrzeczenia, ile na dni bólu.
Simone Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*⁵⁴

Jednym z przejawów mistycznego piękna jest także radość. W dojrzałej twórczości Słowackiego wesołość przemienionych bohaterów, ostateczna wesołość ducha nie jest radością pojętą na sposób ludzki⁵⁵, a tym bardziej wesołkowatością. Jest to radość transcendentna płynąca z uniesienia się ducha ponad ograniczenia egzystencji jednostkowego bytu, do której, według Simone Weil, można dotrzeć właśnie poprzez ogromne i czyste cierpienie⁵⁶. Cierpienie więc związane jest z przywiązaniem do „ja”, w akcie oderwania się od siebie samego – śmierci duchowej – człowiek uwalnia się od iluzji bytu, jednocześnie zyskując poczucie przynależności do Absolutu. Radość transcendentna to poczucie wolności od siebie samego, wzbicie się ponad cierpienie i pustkę, zmiana perspektywy widzenia. A jednak by do niej dotrzeć, należy przebyć drogę przez „cierpienie niezaspokojone”, wyrzeczenie się ostatniej nadziei na „ja”, zgodę na zapomnienie i na świadomość braku owoców

⁵² W innym miejscu: „Porwij duchem duchy całego świata, tak jak je widziałeś nieraz porwane uczuciem zachwycenia, w chwili jednej, na widowisku – tracące prawie siebie w ogólnym tchnieniu... Porwij je tak miłością Bożą i przez tak Chrystusową ducha twego naturą – aby złożyły ofiarę z wszystkich dysonansów i nieharmonii ze Słowem świata – a zdolne były jednej żądzy, jednej modlitwy, podobnie jak owa Genezyjska prośba tworów o człowieka, a uczynisz pośmiertny świat otchłanią słoneczną miłości... w którą duch twój rozweselony, zachwycony wleci i żadną boleścią ani kolcem w sercu utkwionym nie uczuje się człowieka duchem, ale już Przemienieńcem” (XIV 239).

⁵³ Święta Katarzyna ze Sieny, *Dialog...*, dz. cyt., s. 99.

⁵⁴ S. Weil, *Świadomość nadprzyrodzona*, Warszawa 1999, s. 412.

⁵⁵ „Radość doskonała wyklucza samo uczucie radości, bo w duszy wypełnionej jej przedmiotem nie ma już żadnego zakątka, który mógłby powiedzieć „ja”. Takiej radości nie sposób sobie wyobrazić, gdy jej nie ma, toteż brak bodźców, które by skłaniały do jej szukania”, tamże, s. 428.

⁵⁶ „Radość to świadomość bytu czegoś, co nie jest mną. Cierpienie jest świadomością mnie samej jako nicości”, tamże, s. 291.

tego cierpienia (pozbawienie pocieszenia)⁵⁷, składanej z siebie ofiary. Dopiero wtedy staje się ono czystym cierpieniem, wprowadza w śmierć, ale i obdarza wolnością, której oznaką jest właśnie transcendentna niezmacona radość. „Nieszczęście”, o którym tak szeroko pisze Simone Weil, jest jedynie drogą, by mogła się ona ujawnić.

W Akcie III *Agezyłausza* wypowiedziane przez Chorus „nieszczęście” Agisa przenosi niejako moment dokonującej się ofiary bohatera z momentu haniebnej śmierci na „ogrójkowe zmagania” – obumieranie z „ja” (XII/2 124). I chociaż dla Archidamii, która nie ma przecież perspektywy wzniesionego ponad cielesność ducha, śmierć Agisa pozostaje nadal tragiczna (jak powie: „Wnuk mój bolesny na krzyżu”) – on sam, rozrywany od wewnątrz światłem, przemieniony, stoi radosny przed mającymi nastąpić wypadkami: „Kościół ten poświęcę, / Oczyma wleję słońce w te ciemne marmury” (XII/2 131), i dalej: „Przyjdźcie po mego ducha do kościoła strachu – / Dam go z uśmiechem Boga...” (tamże).

„Uśmiech Boga”, choć objawia się zewnętrznie, jest przede wszystkim uśmiechem duszy „wylewającej się” z ciała, ustąpieniem miejsca nadprzyrodzonej miłości. Rozświetla mroczną rzeczywistość, jak w przypadku Agisa, lecz także budzi życie, jak na przykład sugestywny uśmiech Ziemowita z *Króla-Ducha*. Rozpromienione oblicze jest efektem nadmiaru miłości, rozlewającej się bez ograniczeń: „Miłosnej – dobrej duszy rozrzutnością / I marnotrawstwem... wielkiego człowieka, / Który wylewa z siebie słońce złote / Przez usta, oczy, gesta...” (XII/2 145). Uśmiech nie przeczy męczeństwu, lecz wprowadza w przestrzeń transcendentnej godności: „ujrzałem męczeństwo / Na tej radośnej twarzy, jak pozłotę” – powie poeta o matce Makrynie Mieczysławskiej (XIII/2 109).

„Uśmiech Boga” jest uśmiechem ducha wzniesionego ponad krzyż cielesności, jak w apokaliptycznej wizji apokryficznego⁵⁸ tekstu świętego Piotra, który oczyma duszy widzi w scenie ukrzyżowania (zarówno na płaszczyźnie fizycznej, jak i duchowej) „dwóch różnych Jezusów”, zapytawszy o ich tożsamość otrzymuje odpowiedź: „Ten, którego widzisz nad drzewem (krzyża), który jest pogodny i śmieje się, to właśnie żyjący Jezus. Ten zaś, któremu przybijają gwoźdźmi ręce i nogi, to owa Cieleśność należąca do niego” (ApPtNH)⁵⁹. Wizja ukrzyżowania Jezusa widziana przez Piotra nie ma na celu pomniejszenia cierpień cielesnych Syna Człowieczego, ale pozwala zrozumieć, że „uśmiech Boga” to świadomość spełniającej ofiary, a także objawiona boskość.

„Uśmiech Boga” jest zatem bliskością i dystansem jednocześnie – zagadkowym uśmiechem człowieka, który odkrył tajemnicę, obcuje z nią, choć nie wyjawia. Jest czystą świadomością. Tajemniczym uśmiechem oświeconego Buddy⁶⁰.

⁵⁷ Doświadczenie mistyczne pojawia się na gruncie pokory, która skądinąd jest zwieńczeniem miłości, jej doskonałym kształtem. Pokora jest żyzną glebą, na której wzrasta plon miłości. To o niej pisze Simone Weil mówiąc o pozbawieniu prestiżu, tamże, s. 53.

⁵⁸ Zasadą gnostyckiej chrystologii pasyjnej było twierdzenie, iż zbawca nie podlegał cierpieniu. O śmiechu „niecielesnego” Chrystusa wspominają także inne źródła gnostyckie jak i informacje polemistów: 2 *Nauka Seta* (NHC, VII, 56, 9-19); Ireneusz, *Adversus Haereses* 1, 24, 4; Ps. Tertulian, *Adversus omnes haereses* 4; Epifaniusz, *Panarion* 24, 3, 2-5. Por. *Apokalipsy gnostyckie z Nag Hammadi*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, s. 222, przyp. 60 i 62.

⁵⁹ Tamże, s. 222-224.

⁶⁰ „Podobnie jak wszyscy wielcy mistycy, Budda naucza: «Wyjdź poza swą osobowość i odkryj swoją duszę». Jednak Budda zrobił następne mistyczne odkrycie, znane tylko tym największym mistykom, którzy dotarli do samego sedna prawdy. Otóż wyższa Jaźń jest jak płomień spalający świecę indywidualnej jaźni, a gdy płomień doszczętnie świecę pochłonie, dając przy spalaniu światło, zarówno płomień, jak i świeca już nie istnieją. Nie ma ani osobowości, ani duszy – wyższej ani niższej. Nie ma w ogóle jaźni. Indywidualny płomień w postaci światła powraca do jedności Boga”, w: T. Freke, P. Grandy, *Mistyctw a religie świata*, Warszawa 2002, s. 50.

Mistyczna radość jest oznaką pokoju duszy i umysłu, uśmiechem płynącym z równowagi ducha⁶¹, któremu „strzaskanie ciał nic nie szkodzi” i świadomości nieśmiertelności. W tym znaczeniu także jest pokojem, jakim obdarza Zmartwychwstały Chrystus.

4. Człowiek przyszły

Nosimy nieustannie w ciele naszym konanie Jezusa,
aby życie Jezusa objawiło się w naszym ciele.

(2 Kor 4, 10)

Droga, jaką przebył Słowacki od kreacji postaci Atessy, będącej niejako prefiguracją mistycznego piękna Chrystusa i „chrystusopodobnych” postaci pojawiających się w ostatnim okresie twórczości, wiedzie od zewnętrznego symbolu⁶², mającego głównie znaczenie estetyczne, do żywego znaku – przeniknięcia do przestrzeni nadprzyrodzonej i ujawnienia głębszych sensów przecutych zawczasu figur ducha. Motyw płonących na niebiosach „ludzkich krzyży” w późniejszej twórczości wyjaśnia między innymi fragment *Samuela Zborowskiego*, gdzie odnajdujemy jedno z piękniejszych przedstawień, w którym rany Jezusa, jako krwawe ślady męki łączy z motywem ran płonących – znakiem chwały i boskości, bo oto drugi Adam, Jezus Chrystus, stojący w bramach Niebieskiej Jeruzalem:

ADWOKAT

Z ludzkiego narodu
Ty jeden dotąd tam w perłowej bramie
Straszny, krzyżowy, pośledni Adamie,
Pierwszy..... nie w duszę stworzon ożywioną,
Ale w **boleśną i ożywiającą**,
Już stoisz.... **wszystkie twoje rany płoną,**
Wszystkie pochodnią zdają się błyszczącą
I na perlicy krwawą ciernia płamą –
Co mówię? **Tyś jest krwawą – perłą, bramą.**

(XIII/1 202)⁶³

Poeta sukcesywnie wyprowadza w swojej późnej twórczości wizerunek „człowieka przyszłego”, do którego nawiązuje między innymi w wierszu [*Całą potęgą ducha Cię wzywam...*], lecz budowany przede wszystkim „genezyjskimi wyjaśnieniami” i ukazaniem piękna duchowego możliwego do osiągnięcia już za życia. „Człowiek przyszły” to „człowiek nowy” – przemieniony, zdolny do czynu i ofiary.

⁶¹ Ta równowaga ducha interesowała Słowackiego już podczas podróży do Ziemi Świętej, skoro w jednym z listów do matki pisał „Byłem nad jeziorem, gdzie niegdyś Chrystus z taką spokojną pokazywał się twarzą, choć bardzo cierpiał w głębi serca” (LM 294). Wiele lat później: „Duch Święty nie wionął na Waszą okolicę. Nikt nad szumem łąnow nie wznosił się i nie przeszedł się ze spokojnością Chrystusa” (LM 559).

⁶² Wacław Pyczek analizując lirykę Słowackiego z lat 1838-1841 interpretuje pojawiające się w tym okresie w twórczości poety motywy pasyjne, w tym przede wszystkim krzyż, jako zjawisko „bezproblemowe” i nie wymagające jakichś dookreśleń, w: tenże, *Motywy pasyjne...*, dz. cyt., s. 166.

⁶³ Por. Rz 5, 12-21.

CHRYSTUS

Święci są wszyscy nowi... kto dotknie się nowych,
 Ten rękę ducha... wiecznie uczuje w płomieniach,
 Ja powiadam...
Ja przez nich czynię teraz na świecie i gadam,
A wszyscy są jak duchy w ognistych cierpieniach
Idąc przeciwko ciała.

(Pomysł zaniechany *Samuela Zborowskiego* XIII/1 271)

Mistyczne piękno duszy jest znakiem udzielania się Boga, jak to w bardziej symbolizny sposób przedstawia poeta w jednej z wizji:

„... on się trójkąć dzienny na szafirze
 Ciągłe wyjaśnia – i ciągle zamienia
 W jakieś ogromne **magnetowe krzyże**
 Które **dostają na czołach płomienia**
 [...]
 A cisz prześwitych harmonije miłe
 Dla duchów które ducha wzięły w darze
 Spiewają święte cele – ostateczne
Przemiana – ciemnych – miłością – w słoneczne
 Niejeden... straci pamięć – **i bez ciała**
Gore... i wieczność w sobie czując świeci”

(R 260-261).

Jest to ideał człowieka/postaci, do którego z pewnością Słowacki sam dążył, ukształtowany według wzoru doskonałości Chrystusa, ale możliwy do zaprezentowania przede wszystkim dzięki osobistemu doświadczeniu poety⁶⁴. On sam bowiem, jak powie o nim Zygmunt Szczęśny Feliński: „Żył tylko duchem, duch też strawił w nim ciało”⁶⁵.

⁶⁴ Chrystus, jak czytamy w *Notatkach z „Dziennika z lat 1847–1949”* nie mógł przyjść tylko „w formie światłej, bo światło prawdziwe bezcielesne byłoby dla nas niewidzialne... W sobie je mieć potrzeba, aby obaczyć” (XV 475).

⁶⁵ Z. Sz. Feliński, *List do Leopolda Méyeta*, cyt. za: S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 200.

Urszula M. Pilch
(Kraków)

KOBIECE PIĘKNO I BRZYDOTA W *KRÓLU-DUCHU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Problematyka postaci kobiecych w twórczości Słowackiego zajmuje literaturoznawców od dawna. Roztrząsania oscylują od analiz rzeczywistych kobiet, jak chociażby adresatek utworów, po – znacznie moim zdaniem ciekawsze – kwestie sposobu ukazywania postaci kobiecych w tekstach literackich autora *Balladyny*. Zagadnienie literackiego portretowania człowieka w ogóle i wynikających z tego konsekwencji dla jego postrzegania interesowało już badaczy, by wspomnieć zupełnie klasyczne prace Jana Gwalberta Pawlikowskiego¹, Juliusza Kleinera², z nowszych Marii Cieśli-Korytowskiej³, z najnowszych Bożeny Adamkowicz-Iglińskiej (piszącej skądinąd także o *Niewieście apokaliptycznej*⁴) czy Pelagii Bojko⁵ (zajmującej się między innymi problemem wykorzystania światła w kreacjach postaci w *Królu-Duchu*)⁶. Ze względu na całkiem sporą ilość uwag poświęconych malarskim inspiracjom w twórczości Słowackiego, czy malarskości jego wyobraźni, rezygnuję z tego typu dociekań, aczkolwiek – oczywiście pamiętam o tych kontekstach.

Moim zamiarem jest skupienie się na opisach postaci kobiecych, gdzie wyraźnie kształtowany zostaje efekt piękna lub brzydoty. Natychmiast konieczne jest pewne zastrzeżenie. Otóż okazuje się, co niewątpliwie znaczące, że przykładów ostentacyjnej brzydoty występuje nieporównanie mniej aniżeli takich przykładów, w przypadku których możemy mówić o pięknie.

¹ J. G. Pawlikowski, *Mistyka Słowackiego*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2007.

² J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Warszawa 1927.

³ Zob. chociażby M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989, np. s. 73-164; zob. również M. Stala, *Człowiek, światło, słowo. Z problematyki wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1978.

⁴ B. Adamkowicz-Iglińska, *Niewiasta apokaliptyczna w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Tradycja religijna w literaturze polskiej XIX wieku*, pod red. J. Kaczyńskiego, Olsztyn 1996. Zob. także teje *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001.

⁵ P. Bojko, *W stronę Jerozolimy słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” J. Słowackiego*, Piotrków Trybunalski 2008.

⁶ Zob. także J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003. Autor akcentuje między innymi „symboliczno-religijny wymiar [...] projekcji »ja« romantyków”. Rezygnując z analiz postaci kobiecych w tekstach Słowackiego, badacz pokazuje zaistniałe kierunki badań i przede wszystkim wytycza nowe, pisząc: „»femina« Słowackiego to postać zbudowana z lęku i fascynacji, z sentymentalizmu i z gotycyzmu wywodzących się pierwiastków, z byronizmu, swedenborgianizmu i szekspieryzmu, także z wątków dzieła Malczewskiego i Mickiewicza na przykład; to postać będąca zarazem prorokinią i kochanką, heroiną i kokietką, symbolem i ideałem, jak Pani Słowa w *Królu-Duchu*, i zarazem katem, okrutnicą jak Gwionna z *Lilii Wenedy*”, s. 25; por. także G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002. Zob. również M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 91-96; A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”. Słowacki*, Warszawa 2002, m.in. s. 75-104.

Jedną z kluczowych zasad konstrukcyjnych większości postaci w *Królu-Duchu* jest niezwykle mocne powiązanie ich z przestrzenią, która spełnia zadanie wydobycia, uwypuklenia i spotęgowania najistotniejszych cech, a zarazem podkreślenia rangi zaistniałej sytuacji. Relacja kształtująca się pomiędzy portretowaną a przestrzenią, w którą jest wpisana, bywa rozmaita. Ale można tu mimo wszystko wyróżnić dwa zasadnicze typy: bardzo mocny kontrast i zespalająca harmonia.

Kobieca postać zostaje zatem niejednokrotnie umieszczona w otoczeniu całkowicie przeciwnym wobec jej urody. Takie tło ma niewątpliwie uwydatnić pozytywne cechy opisywanej. We fragmencie Rapsodu I czytamy zatem:

Ówdzie zaś gwiazda biegła i spojrzła –
 Ujrzałem lice precudne królewny,
 Której z rąk blasku różanego strzała
 Przez proch więzienia i przez pajęczyny
 Szła – zamieniwszy jej ręce w rubiny.//
 Splecione do nóg złociste jej włosy
 Wlekły się prawie po głazów zieleni,
 Gdzie zakończone jak dwa złote kłosa
 Kwiatkami z drogich błyszczących kamieni. –
 Te kwiatki – rzekłbyś – że dwa żywe Losy
 Twarzą aniołów ze światłych pierścieni
 Patrzą się w górę... uczepione skrycie
 Do nóg idącej falą Amfitrycie.

[20]7

Określenia dotyczące przestrzeni, jak uwagi o prochu więzienia, pajęczynach, zieleni głazów, pomimo że dosyć enigmatyczne, i tak uwypuklają blask „królewny”. To właśnie blask czy świetlistość uzyskane za pomocą barw ewokujących, tak lubiany przez Słowackiego, efekt przeświecenia, jak również za pomocą nawracających obrazów drogocennych kamieni, kwiatów, i wreszcie za pomocą określeń *explicite* związanych ze światłem, stają się kluczowym elementem piękna wydobytego z postaci kobiety. Równie jednak istotny okazuje się fakt, że to podmiot przydaje królownie te wszystkie cechy, które tworzą jej piękno. Właśnie postrzeganie przez podmiot jest więc najistotniejszym czynnikiem wydobywającym urodę i zarazem dobro człowieka.

Albo też inaczej: percepcja podmiotowa jest najważniejszym, niewątpliwie dominującym, sposobem postrzegania w poemacie w ogóle. Można zatem wysnuć dalszy wniosek, że to, co i to, jak podmiot widzi, odzwierciedla *de facto* jego pojmowanie świata lub raczej samego siebie.

W inny sposób niż w poprzednim fragmencie (co poniekąd wynika z biegu fabuły) widziana jest Wanada w momencie obrzędów pogrzebowych. Bardzo dobitnie zaakcentowana jest również opozycja między jej postacią a światem (nie tylko zatem już przestrzenią), w który wkracza, w słowach:

⁷ Wszystkie cytaty z *Króla-Ducha* pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1949, t. IV, *Król-Duch*, oprac. J. Krzyżanowski. Liczba w nawiasie oznacza numer strony.

Jak miesiąc była, kiedy z niego zetrze
 Pierwszą pozłotę słońce w dzień jesieni [...]
 Taka jej bladość! nieco ku błękitom
 Nachylona już zgonu okropnością,
 Takie ust perły! Wisły Amfitrytom
 Z upiorną niby odśmiechnione złością.
 Zresztą – spokojnie się onym kobietom
 Dawiała stroić modrzewiów ciemnością,
 Koroną złotą, wieńcami z bursztynu –
 A strach powiększał trupa w oczach gminu.

[31]

Zasada kontrastu przejawia się tu w sposób, jak sędzę, nieporównanie jednak bardziej skomplikowany. A mianowicie piękno Wandy zderzone zostaje z postępującym brzydnieniem jej samej. Oczywiście chodzi tu o zmiany powodowane zgonem, ale także o samą niechęć, którą wywołuje pogrzeb. Pośmiertny rytuał jest wyraźnie nacechowany pejoratywnie, co można wywnioskować z takich określeń, jak „upiorne”, „złość”, „ciemność”, „strach” i wreszcie – wkraczając na teren tabu – „trup”⁸. Nawet naznaczona odstręczającym piętnem śmierci Wanda okazuje się piękna. A owo piętno tym mocniej akcentuje tak jej piękność zewnętrzną, jak i etyczną⁹. Ten specyficzny rodzaj postrzegania da się także zauważyć w słowach:

Na boku tylko śród paproci
 Białością swoją mnie zadziwił szklanną
 Kształt jakiś śpiący, cudownej dobroci
 I ciszy, zorzą oświecony ranną,
 Zwalony w dzikich trawach, przy strumieniu,
 Posąg... jutrzeńki światłach – jak w płomieniu.//
 Rzekłem więc: „Czy to jaka jest królowa
 Wyrżniętych ludów? Nieskalanej bieli?
 Którą tu smętnie czarujące słowa
 Na fijołkowej uśpiły pościeli?” –

⁸ Por. poświęcony przede wszystkim Kasińskiemu tekst: W. Gutowski, *W kręgu romantycznej fenomenologii śmierci*, w: *Stylę zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 6-7 grudnia 1982*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986. Zob. także P. Bojko, *Śmierć jako chwila – o wizualizacji twarzą romantycznych bohaterów*, „Przegląd Humanistyczny” 2008, nr 3. Autorka przypomina między innymi wystawę i wydany po niej katalog: *Obrazy śmierci w sztuce polskiej XIX i XX wieku*, koncepcja i scenariusz wystawy A. Król, konsultacja naukowa wystawy i katalogu M. Poprzęcka, Kraków 2000; Zob. również R. Przybylski, *Śmierć i metempsychoza w proklamacjach religijnych Słowackiego*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, np. od s. 415; M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, tu zwłaszcza rozdział *Zamiast zakończenia. Słowackiego lekcja śmierci*; por. także A. Krzysztofak, *Konwencje wyobraźni. O szeregu motywów w twórczości Słowackiego i Kasińskiego*, Katowice 2001; J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008; por. też W. Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, w: *Konstelacja Przybyszewskiego*, Toruń 2008. Zob. także (w kontekście ogólnym) *Wymiary śmierci*, wybór i słowo wstępne S. Rosiek, Gdańsk 2002; T. Louis-Vincent *Trup: od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Łódź 1991; M. Adamkiewicz, *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004; *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przełożyli S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, wstępem opatrzył S. Cichowicz, Warszawa 1993. Podaje oczywiście tylko przykłady.

⁹ Por. P. Bojko, *W stronę Jerozolimy...*, s. 121-124.

Wtem barbarzyniec ją tak ciął, że głowa
 Jak lampa, która ciemność rozweseli,
 Skoczyła... chwilę na błękitnie trwając,
 Jak gwiazda... potem błysnęła spadając.

[25–26]

Wspomniana zasada kontrastu ujawnia się tu nieporównanie mniej radykalnie, a opiera się – tym razem – na opozycji barw. Biel posągu zostaje mianowicie zderzona z otaczającą go zielenią, ale także z nadmiarem roślin. Najbardziej jednak istotny kontrast tkwi w zestawieniu posągu z dokonującym świętokradczego aktu zniszczenia „barbarzyńcą”. Tutaj także, tak jak to miało miejsce poprzednio, piękno związane jest ze świetlistością postaci. Ale w tym fragmencie, bodaj czy nie najdobitniej, uwypuklony został związek piękna z dobrocią. Właśnie *kalokagathia*, o której przy okazji analiz dzieł Słowackiego pisała Maria Cieśla-Korytowska¹⁰, zostaje wskazana w słowach „kształt jakiś śpiący cudownej dobroci”, w epitecie „nieskalana biel”, ale także w porównaniu do „lampy”, „rozweselającej” ciemność, gdzie zarówno światło, jak i radość mają szczególne znaczenie. Osobny problem stanowi fakt, że nie mamy w tym fragmencie właściwie do czynienia z postacią kobiecą, a z jej przedstawieniem w posągu. Zwracam na to uwagę, ponieważ da się tu dostrzec pewną konsekwencję w opisach kobiecego piękna u Słowackiego w ogóle.

Posąg ów wolno bowiem potraktować jako dobitny przykład tendencji do odcieleśniania¹¹ tego, co piękne. Tu odcieleśnienie przybiera formę dosłowną, rzeczowistą i powiedzmy, uzasadnioną fabularnie. W innych przykładach natomiast skłonność do wydobywania piękna za pomocą pozbawiania cech *stricte* cielesnych przejawia się w silnie zmetaforyzowanym języku. Oderwanie od cielesności przekłada się także na wykorzystanie w opisach wyjątkowo symbolicznych pod tym względem drogocennych kamieni, ale przede wszystkim światła, stanowiącego tu przeciwległy biegun dla materialności i cielesności.

Warto wspomnieć przynajmniej, że symbolika klejnotów funkcjonuje na innej zasadzie w przypadku opisu postaci Krystyny. Jeśli przy pierwszym spotkaniu Bolesława z mieszczanką rubiny, diamenty, złoto podkreślają jej urodę, to w tym samym momencie stają się synonimem tak fałszu, jak i zmysłowej piękności cielesnej. Przy okazji kolejnego spotkania króla z kobietą klejnoty stają się sygnałem upadku moralnego.¹²

Wróćmy jednak do obrazów piękna niepodważalnego. Tendencja do odcieleśniania związana z zasadą łączenia piękna i dobra uwidacznia się także w opisie:

A teraz tobie cuda niesłychane
 Opowiem, moja piękna Przenajświętsza
 Bez ciebie nigdy sam nie zmartwychwstanę
 W ten świat, który się podług blasków spiętrza.
 Ty przez jutrenki widziana różane,

¹⁰ M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki a kalokagathia*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekoncesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003.

¹¹ O problematyce cielesności zob. A. Kotliński, dz.cyt., s. 143-189; B. Adamkowicz- Iglińska, *Juliusza Słowackiego genezyjska...*, s. 52-58; w szerszym kontekście chociażby: M. Stala, *Między „zamkiem duszy” a „domkiem mego ciała”*. *Doświadczenie ciała i cielesności jako problem i temat poezji Młodej Polski*, w: *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994; F. Chirpaz, *Ciało*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 93-94; M. Drwięga, *Ciało człowieka. Studium z antropologii filozoficznej*, wyd. 2 popr., Kraków 2005, s. 13-44.

¹² Por. strony 171 i 197.

W miesiąców złote utopiona wnętrza,
 Ciągłe mię wznosisz do się, rózo złota,
 Zawsze widziana w przededniach żywota!

[54]

Na podobnej zasadzie przebiega także dobrze wszystkim zapewne znany opis postaci Dobrawny¹³, przybywającej do Mieczysława. Pejzaż otaczający kobietę ściśle współgra z jej wizerunkiem¹⁴. Właściwie harmonia, zaistniała pomiędzy przestrzenią i kobietą, nie tylko uwypukla jej urodę, ale staje się także jej konstytutywną cechą. Ta – powtórzmy – doskonała harmonia funkcjonuje tu jako sygnał, przejaw kobiecego piękna.

Zupełnie inny typ piękna ujawnia się w przypadku opisu ksieni postrzyżyn. Harmonijność jej postaci i niezaprzeczalne piękno wzbogacone zostają w – kształtującą efekt wzniosłości¹⁵ – aurę grozy:

Tak uderzywszy mię ta piękna z góry,
 Zaczęła ciągnąć potem mową wdzięczną,
 Piękną jak różne oblicze natury,
 A mglistą jakąś dziwnie i miesięczną... [...]
 „[...] Mam pełne włosy duchów[...]”
 Ten warkocz za mną wyciągnięty z morza,
 Teraz z fal jeszcze słońcami wychodzi,
 Ujrzałbyś – gdyby nie ta jasna zorza –
 Ujrzałbyś, żem jest na tęczowej łodzi;
 Że skrzydła mi z plec, a z głowy rosną zboża,
 Około której wąż złożony chodzi;
 Że jestem z wszystkich tworów razem zwita,
 Jak łania i wąż – gwiazda i kobieta...//
 „Za mną, powiadam ci, móż się wywlekły
 Tęcze... z rąk mych sypią się promienie,
 A z piersi gwiazdy mi karmiące ciekły,
 A ze mnie czystej... rodziły się cienie;

[114–115]

¹³ „Sama Dobrawna... na białym rumaku./ W kolebce złotej... bielą tylko świetna./ Na turkusowym jak niebo czapraku/ Przypięta... niby święta palma kwietna/ Drzewiną była najwyższą w orszaku; [...]” [118].

„Przy lipy szmerach... i brzozy westchnieniach./ I przy błękitach niebios najweselszych – [...] / Był ślub – gdzie czysta z najczystszych na ziemi/ Stała... z oczyma w ziemię spuszczonej...// Dwa z ametystów blaski... jak z krynicy/ Lały się ciągle, choć rzęsą przykryte./ Dziś tej mistycznej nie wiem tajemnicy./ Jako z tych oczu... węże złotolite./ Jeziora złote w całej okolicy./ Lasy z blaskami na wylot przebite./ Kwiatki błyszczące jak drogie klejnoty./ Jak owo rodził wzrok miłością złoty” [122].

¹⁴ W. Juszczyk, *Lekeja pejzażu według „Króla-Ducha”*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce PAN, Nieborów 26–28 czerwca 1975*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977.

¹⁵ O samej wzniosłości zob. M. Cieśla-Korytowska, *O wzniosłości „Dziadów”*, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3; T. Kostkiewiczowa, *Odległe źródła wzniosłości: co się stało między Boileau a Burke’em*, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3; L. Lonnroth, *Odkrycie nordyckiej wzniosłości*, w: *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002; J.-F. Lyotard, *Po wzniosłości: stanowisko estetyki*, przeł. A. Kluta, „Teksty Drugie” 1998, z. 4; J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, z. 2/3; M. Podraza-Kwiatkowska, *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, w: *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001; J. Płuciennik, *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000; tegoż, *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Kraków 2002.

Postać piastunki odróżnia od pozostałych przede wszystkim jej siła i potęga, które to cechy nie były tak udobitnione w poprzednich przykładach. Dosłowne i nierozzerwalne zespolenie ksieni z naturą połączone zostaje po pierwsze z jej mocą, po drugie ze zmiennością, pewną amorficznością i po trzecie wreszcie z jej pięknem, które wynika poniekąd z pozostałych cech. Na nie wszystkie nakłada się (albo z nich wszystkich wynika) zdolność do zespalania i zarazem kumulowania w sobie elementów i energii drzemiącej w przyrodzie, jak również zdolność do wszechogarniania świata. Nie chodzi tu tylko o zagarnianie o charakterze przestrzennym, ale także w wymiarze czasowym. A właściwie inaczej, o odebranie od czasowości. Taki wielopoziomowy ogrom kształtuje postać piękną i niezwykle groźną.

Właśnie aura wzniosłości ściśle powiązana ze strachem staje się najbardziej zasadniczą jakością w opisach kobiecej brzydoty.

Warto być może na początek sięgnąć do mniej jednoznacznych opisów, które jednak zawierają w sobie pewne elementy deskrypcji wspólne dla niemal wszystkich obrazów kobiecej brzydoty. Zespolenie piękna i brzydoty przejawiające się, oczywiście, w efekcie wzniosłości da się zauważyć w zdaniach:

Potem Siwanna, księżycowa pani,
W pełni zabłysła nad gajem kościoła,
I jako ludzie nagle krwią zalani
Krew pokazała z okragłego czoła,
I nie odkryła, aż po dwóch godzinach,
Twarzy zaćmionej... w noc po zaślubinach.//
Taka zieloność trupia tej bogini,
Jakby przez duchy gontyn nakazana,
Ludowi zaraz, który gadki czyni,
Serca zatrzęsała i zgięła kolana.

[124–125]¹⁶

Upersonifikowany księżyc, będący tu symbolem wszystkich mających dopiero nastąpić tragicznych zdarzeń, opisany jest archetypicznie jako postać kobieca. Mnie najbardziej natomiast interesuje, że to, co budzić ma grozę, przedstawiane jest za pomocą ciała. Jeśli pierwsza zmiana wizerunku „księżycowej pani” dotyczy usankcjonowanej kulturowo krwi¹⁷, to w dalszej kolejności mamy już do czynienia z obrazami gnilnych procesów rozkładowych. Jeszcze inaczej jawi się brzydota matki Bolesława:

Do miecza już o do przyłbicy roslęm
Przez jakąś ruską matkę wychowany,
Którą odpychał ciągle Charon wiosłem
Od mglistej Styksu płomienistej ściany.
Ta postem żółta, w ciału, które niosłem,
Włała mi ogień ruską krwią rumiany,
I na modlitwach schła jak stare drzewo,

¹⁶ Potem Siwanna, księżycowa pani, [...] / Jak przybliżyły straszne czarownice / Chwast zapalony i suche piołuny / I moje blade oświeciwszy lice / Wrzeszcząc, posępne swe śpiewały runy” [6].

¹⁷ O motywie krwi u Słowackiego zob. przede wszystkim M. Kurkiewicz, *Szkarlatne wizje mistycznego poematu. O motywie krwi w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, w: *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej. Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004 roku*, pod red. D.T. Lebiody, Bydgoszcz 2006.

Maria – nazwana przez lud – Dobro-gniewą.//
 Jej oczy wielkie jasnością zieloną
 Dziś za mną chodzą – upięknione czasem.

[163–164]¹⁸

Tu także wykorzystany zostaje żółty kolor, natychmiast niemal wprowadzający nacechowanie pejoratywne, a przynajmniej skojarzenie z chorobliwością¹⁹. Na tę barwę nakładają się jeszcze inne zmiany, mianowicie wysychanie ciała, równoznaczne z zanikiem sił życiowych. Podmiot postrzega zatem swą matkę niemal jak żywego trupa, co zostaje tym mocniej podkreślone, że przypisuje kobietę jednoznacznie do świata zmarłych. Ważny okazuje się fakt, że jej brzydota zostaje ukazana właściwie tylko za pomocą opisu jej ciała. Jedynym elementem, który uzmysławia tkwiące w niej piękno, są oczy. Symbolika oczu u Słowackiego jest skądinąd bardzo złożona²⁰, tu jednak wydaje się, że funkcjonują one przede wszystkim jako przejaw tego, co niecielesne, tym samym piękne i dobre.

Bez wątpienia najciekawszymi opisami kobiecej brzydoty są nawracające portrety Pychy. Także tu da się zauważyć mocno zaakcentowane elementy piękna. Przede wszystkim jednak wizerunek Pychy zdominowany jest przez niepokojącą brzydotę, której niemal zawsze towarzyszy aura grozy, a co za tym dalej idzie – wzniosłości. Ta ostatnia bywa jednak przełamana obrazami całkowicie odrażającymi. Nieco z boku warto dodać, że w analogiczny sposób Popiel obserwuje przemiany własnej cielesności²¹. Wizerunek Pychy, a zarazem sposób jego konstruowania, podlega zasadniczym zmianom związanym bezpośrednio z jej przemianami wewnętrznymi. A mianowicie zanim matka Ziemowita i Wodana podejmie decyzję o wykradzeniu ducha, jest postrzegana jak piękna, aczkolwiek z dobitnie zaznaczonymi symptomami czającego się w niej sprzeniewierzenia, upadku i wreszcie zła. Taką skazę da się dostrzec między innymi we fragmencie²²:

[...] Pan Bóg wietrznej zawierusze
 Kazał wyć. Wstała błyskawica sucha,
 Wiatr się zapalił za wrotyma chaty,
 Szatan się w ognjach przechadzał skrzydlaty.//
 A ona ciągle, żebraczka straszliwa,
 Przed dzieckiem włócząc po izbie kolana,
 Dyszała – cała żółta jak oliwa,
 Przybita duchem lejącym się Pana,
 Zatchnięta w sobie, pełna, jeszcze chciwa,

¹⁸ Por. „Nikt jej nie uczył... lecz matki komnata./ Pełna obrazów – święc – kadzidl – i ziela./ Jakby z innego podziemnego świata./ Z ziemi kryształów – kruszczów... a od wielu/ Świąteł... rozgrzana – a ciężko bogata.../ Z czarną indyjską twarzą Zbawiciela./ Wywiodła swój duch i pod obce dachy/ Swe wnioskające przyniosła zapachy” [166].

¹⁹ Por. P. Bojko, *W stronę Jerozolimy...*, s. 114-116.

²⁰ Por. U. M. Pilch, *Wzrokowa interakcja w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego i poezji Tadeusza Micińskiego*, „Ruch Literacki” 2007, z. 3; teżże „Powieki nożem zdają się rozcięte...”. *Oko w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego i w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: *Żywoty wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i I. Misiak, Kraków 2008.

²¹ Aż prosi się tu o – dalekie, co prawda – skojarzenie z *Portretem Doriana Graya* Oscara Wilde’a.

²² Por. słowa: „Jak wąż ciekawy w trawach utajony;/ I stała skryta pod drzewem, za ścianą;/ A tylko czasem, od miesiaca strony./ Łysnął się na niej poźlotą rumianą/ Przez kroksowe fartucha drelichy/ Ów korab, wieża, znak słowiańskiej pychy./ Więc tylko czasem tym ogniem świecąca/ Błysła twarz, niby jakiej płomienicy./ Ciekawa, bledsza bielą od miesiaca./ Dumna – w słowiańskiej na głowie wieżycy;” [71].

Ogniami wstydu na twarzy rumiana;
 Gdy się czuła w duchu silna cała,
 Wysła i z chaty jak wiatr uciekała. [...]
 a skłamanie
 Już przemieniało w niech ducha istotę
 I piękność, której równa dziś nie wstanie.
 Czarną się stała jak miedź; na zgryzotę
 I na trapienie poszła, i zgrzytanie;
 Biegła, a nieraz obracała czoła
 W powietrze mgliste, myśląc, że kto woła.

[74–75]²³

Przestrzeń, w której umiejscowiona została sytuacja wyłudzenia ducha, jest wyraźnie obciążona semantycznie. Nie chodzi tu tylko o jednoznacznie nacechowaną postać wyciekającego Szatana, ale też o szczególnego rodzaju niepokojącą aurę – wiatr, błyskawice, ogień. Groza sytuacji spotęgowana zostaje przez onomatopeje „wietrzny”, „zawierucha”, czy wreszcie „wyje”. Akcentuję problem warstwy brzmieniowej, ponieważ brzydnącej postaci Pychy niejednokrotnie towarzyszą kafkoniczne głoski „r”. Już sama postawa Pychy wskazuje na to, jak negatywnie jest oceniana. Nazwanie jej „straszną żebraczką”, jak również zaakcentowanie w imiesłowie „przybita” niemożności uniesienia ducha Pańskiego wyraźnie wskazuje na jej brzydotę moralną, potęgowaną przez epitet „chciwa”. Zagubienie etyczne zostaje dodatkowo podkreślone nie tylko przez postawę zewnętrzną, ale także przez zmiany w wyglądzie: żółknięcie i czernienie. Moment moralnego upadku znajduje ponownie swe odzwierciedlenie w aurze. Stan psychiczny Pychy, świadomość zerwania z tym, co dobre przejawia się w obrazie „mglistego powietrza”²⁴. Również porażka w walce wywołuje charakterystyczne zmiany w wizerunku Pychy:

Nagle... gdy zdało się – że już w natchnieniu,
 W tryumfie – niebo i ziemię posiadała,
 Wstrzęsła się cała w jakimś otrupieniu
 I zbladła jak trup – i jeszcze pobladała...
 I jeszcze bladła – bo choć po imieniu
 Wzywała duchów, które są – nie zgadła,
 Że jeden anioł powietrzny, rumiany,
 Globowy przyjdzie – choć nie zawołany.

[92]

Gwałtowność zachodzących zmian zostaje ponownie odzwierciedlona w ramach warstwy brzmieniowej. A mianowicie w aliteracji „tryumf”, „otrupienie” i wreszcie „trup”. Tak podobna zbitka spółgłoskowa nagle przenosi akcent na zupełnie inne pole skojarzeń.

²³ Por. słowa: „I tych runianych głosów próbowała./ Wprzód cicho, potem głośnie – nad szum drzewa;.../ Myślałbyś, że to pod niebiosy skała./ A w skałe tej trup niewidzialny śpiewa./ Taka pieśń ciężka, podziemna, wspaniała, / Kamienne góry nappełniła trzewa.../ Taki słów ciężar – ołowianość – siła –/ Strach – a to jeszcze tylko próba była”... [82].

²⁴ Odejście Pychy zostaje też niezwykle dobitnie opisane w ramach *Odmián*, między innymi z punktu widzenia Wodana: „Rzekła – jam czuła w niej okropne moce./ Ogień wyzierał przez oczu latarnie./ Piersz zawichrzona – w gardle wąż grzechoce – [...] / A była cała wstydem zapłoniona./ Piękna i straszna – przez one rumieńce, / Przez ogień wchłonięte świecaça./ Porwała wtenczas mnie matka na ręce/ I biegła prosto w mrok – pod blask miesiąca” [308].

Poliptotoniczne powtórzenia „zbladła”, „pobladła” i „bladła” uzmysławiają zanik sił witalnych zastępowanych przez ohydę śmierci. To jak bardzo zmiany te są odrażające, spotęgowane zostaje przez wyraźny kontrast z postacią mającego dopiero nadejść anioła globalnego, opisanego za pomocą epitetów „powietrzny”, a najmocniej kontrastujący z wizerunkiem Pychy – „rumiany”.

Najdobitniej jednak, jak sędzę, wyjaskrawiona została brzydota Pychy, w chwili, kiedy przegrywa walkę, pokonana przez własnego syna – Ziemowita.

W różnej postaci i w różnym kierunku
 Szła moc nawałnic wietrzna i ogniowa;
 Potem głos matki krzyczący ratunku,
 A potem ogień – i w ogniu jej głowa...
 Znów noc – ja w nocy, jak na posterunku [...]
 Widzący matki połamane dzieło –
 Jej trup – jej straszny wrzask;...wszystko zginęło!!/
 [...] Poczułem, że tę w duchu obłąkaną,
 Której się ręce berła chmur wydarły,
 Zorze z ognistą twarzą i rumianą
 Przylatujące z pokorą – pożarły [...]
 To zrozumiałem we śnie – a te plamy
 Z ognia wróciły – z nimi twarz piekielna;
 I z ust podobnych do dymiącej jamy
 Wyszedł dym i głos: „Jestem nieśmiertelna!”

[316–317]

Oslabienie Pychy i nieunikniona porażka zostają bezpośrednio związane z jej gwałtownym brzydnięciem. Przyjmuje ono jednak inną, bardziej drastyczną, formę, niż w poprzednim fragmencie. Jeśli pierwszym symptomem owego brzydnięcia jest słabość, to kolejnym jest specyficzne rozczłonkowanie. Pycha przestaje być postrzegana zatem jako spójna postać. W dosyć frenetycznej i, co trzeba podkreślić, lubianej przecież przez Słowackiego konwencji, wizerunek kobiety zostaje ograniczony do jej głowy. Jest to oczywiście wizja wskazująca równocześnie na to, co najbardziej w Pysze potężne. Na takie wyizolowanie głowy nakłada się wizja pożerania kobiety, odzierania z insygniów władzy i nazwanie jej trupem. Każde z wymienionych zdarzeń, zmian czy określeń nie musi osobno wiązać się z brzydota. Niemniej jednak wszystkie wspólnie układają się w wizerunek odrażający. Kulminacją narastania tej brzydoty jest zwrócenie uwagi na usta i porównanie ich do „dymiącej jamy”.

Na analogicznej zasadzie ukształtowana zostaje wizja Pychy przypadająca Ziemowitowi w udziale:

Wołał – i płakał – i smętniejsze słowa,
 I gwałtowniejsze prośby rzucał w chmury,
 I szedł... a ciągle jasność purpurowa
 Stała na szczycie tajemniczej góry.
 Więc szedł w ten ogień... a wtem matki głowa
 Na prześcieradle ognistej purpury
 Stała – lub jak błada trupia plama,
 Bez rąk i piersi – głowa tylko sama.//
 Usta otwarte miała – a z otworu

Ust jakby ciemność i strach wylatywał;
 Twarz zielonego jak trupi koloru,
 I oczy zmarłe, z których strach przesywał;
 Straszna zjawiła się nad szumem boru...
 Włosy strach podniósł, a wichur rozrywał –
 Potem ją jasność z oczu syna zdjęła,
 Nic nie wyrzekła – straszna i zniknęła.

[91]

Także w tym fragmencie Pycha ujawnia się tylko pod postacią głowy, ale tu znacznie mocniej zaakcentowana jest niekompletność takiej postaci. Natychmiast wizerunek, który ma przed oczami Ziemowit, zostaje porównany do „bladej trupiej plamy”, a pozbawienie chociażby pozoru spójnej całości wyrażono dobitnie słowami: „bez rąk i piersi – głowa tylko sama”. I podobnie jak miało to miejsce w poprzednim fragmencie, uwaga skupia się na niepokojącym szczególe – na ustach. Stają się one tu dziurą zaburzającą koherencję postaci. To one najmocniej obnażają brzydotę Pychy, z nich wydobywa się bowiem symboliczna „ciemność” i „strach”. Także oczy, co w tradycji kultury raczej nietypowe, stanowią tu jeszcze jeden sygnał postępującej śmierci i szpetoty. Kwintesencją brzydoty jest natomiast zielona twarz. To właśnie zieleń stanowi często u Słowackiego, opisany już przez badaczy, synonim ohydy²⁵.

Do opisu odstręczającej brzydoty służą zatem konkretne barwy, kojarzone często z procesami gnilnymi. W przypadku opisów kobiecego piękna wykorzystane barwy są diametralnie odmienne, jasne, czyste i przede wszystkim ściśle związane ze światłem. Można spróbować wyjaskrawić te zasady i wtedy okaże się, że piękno ukazwane jest z pomocą zabiegów nie tyle sakralizujących, ile dosłownie odczłowieczających. Brzydota natomiast dostrzegana jest zwłaszcza wtedy, gdy w opisywanej wydobyte zostają cechy silnie związane z ludzką kruchością, słabością, cielesnością i wreszcie ze śmiertelnością.

Wspomniana przeze mnie zasada, że piękno ewokowane jest między innymi za pomocą zabiegów odcielesniających, przekłada się na zasadę odwrotną w przypadku opisu postaci odrażających. Okazuje się bowiem, że postaci brzydkie stają się cielesne w pewnym specyficznym wymiarze, niemal zawsze ukazane tak, by były odpychające. Z jednej strony chodzi o kolorystykę, a także o wyraźnie postępujący rozkład czy gnicie. Z drugiej jednak strony brzydota ciała wyolbrzymiona zostaje przez jego niespójność, przez sygnał nie tyle rozkładu, co rozpadu. Brak wewnętrznej koherencji, zanik spistości cielesnej staje się najmocniejszym znakiem brzydoty.

Zamykając te rozważania, warto także zauważyć, że w podobny sposób jak postrzeganie kobiet przebiega postrzeganie podmiotu przez samego siebie. Kobiety-antagonistki czy protagonistki można oczywiście potraktować zgodnie z Jungowskimi archetypami. Mnie chodzi jednak o inny problem, a mianowicie o samą opozycję harmonii i rozpadu. Owa zasada destrukcji przenosi się bowiem także na widzenie samego siebie, a przede wszystkim na pojmowanie własnej tożsamości.

²⁵ Por. P. Bojko, *W stronę Jerozolimy...*, s. 105-106. Por. też J. Spytkowski, *Barwy, kształty i ruch w „Królu-Duchu”*, Kraków 1936.

Karolina Pawlas
(Katowice)

SZLAKIEM DANTEGO. O KILKU INNOWACJACH W EPOPEICZNEJ KONSTRUKCJI *KRÓLA-DUCHA*

Od najwcześniejszych lat romantyzm przesiąknięty był tęsknotą za eposem. Wyrażała się ona w twórczych dążeniach poetów, werbalizowała w wypowiedziach krytycznych, ujawniała w poszukiwaniach pierwotnej słowiańskiej epiki. Miała swoje źródła w romantycznym światopoglądzie: w jego totalnej perspektywie epistemologicznej, wierze w nadrzędną, spójną całość, *universum*. Takie syntetyzujące spojrzenie przenosiło się również na historię, w której (szczególnie w okresie polistopadowym) próbowano dokonać syntezy dziejów, okryć jej uniwersalne prawa, dostrzec ciągłość. Krzysztof Trybuś zauważa literackie następstwa tej historiozoficznej postawy:

Zmierzchowi powieści poetyckiej towarzyszą teraz postulaty ukazywania historii narodu jako całości, w której spotkałyby się obrazy przeszłości i teraźniejszości, heroizm jednostki i prawda o życiu zbiorowym. Nowy program miał się urzeczywistnić w powieści historycznej, gawędzie i dramacie. Wszystkim tym dążeniom patronowała tęsknota za epopeją.¹

Dalej badacz określa główną przyczynę, dla której wybór padł akurat na uświęcony w klasycyzmie gatunek:

Czynnikiem najistotniejszym była tu silna potrzeba aktualizacji tych wzorców literackich, które umożliwiły kreację formy jak najbardziej otwartej – zmierzającej do syntezy dziejów i zdolnej ogarnąć postulowaną całość bytu.²

Doskonale uogólnia te spostrzeżenia wcześniejsza teza Marka Piechoty, według której epopeja nie jest już jedynie „pojęciem gatunkowym” – staje się „kategorią romantycznej historiozofii”³. Wiąza się z tym pewne genologiczne konsekwencje. Przeniesienie podstawowego znaczenia terminu z gatunku na pojęcie, wartość⁴ w sposób nieunikniony skutkuje rozluźnieniem rygorów genologicznych epopei. Nie bez znaczenia pozostaje również ryzyko niezamierzonej stylizacji (wręcz parodii), będącej efektem zbyt konsekwentnej norma-

¹ K. Trybuś, *Romantyczne marzenia o epopei*, w: tegoż, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, s. 15.

² Tamże, s. 16.

³ M. Piechota, *Żywiol epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993, s. 52.

⁴ Zwraca na nie uwagę Marek Piechota w cytowanej już rozprawie; wyróżnia dwie płaszczyzny funkcjonowania epopei w romantyzmie: „z jednej strony trzeba prześledzić rozwój epopei jako g a t u n k u , z drugiej – zwrócić uwagę na przemiany samego p o j ę c i a epopei.” [M. Piechota, *Żywiol epopeiczny...*, s. 26.]

tywności⁵. Romantyczną receptą na te zagrożenia jest synkretyzm gatunkowy i rodzajowy oraz wiążące się z nim swobodne podejście do klasycznych wyznaczników eposu. W kontekście tych wszystkich spostrzeżeń nie dziwi, że wzorem epopei (oczywiście nie jedynym) mogła stać się dla romantyków *Boska Komedia*, ów „epos narodowy Włochów”⁶ – epos w znaczeniu wyłącznie wartościującym.

Chcę teraz przyjrzeć się, jak na tle romantycznego marzenia o epopei przedstawiają się dantejskie inspiracje w *Królu-Duchu* Juliusza Słowackiego. Za przykład niech posłuży jeden z najistotniejszych wyznaczników eposu antycznego (zachowany zarówno w epopei chrześcijańskiej Dantego, jak i genezyjskiej Słowackiego): „paralelizm dwu płaszczyzn fabularnych: jednej ulokowanej w świecie bogów, drugiej w świecie bohaterów”⁷. Płaszczyzny te przenikają się wzajemnie, zaś punktem ich styku jest przestrzeń działań bohatera.

Jednym z literackich przejawów paralelizmu płaszczyzn fabularnych jest mitologizacja świata przedstawionego. W klasycznym, homeryckim eposie przestrzeń boską determinuje antyczna (grecka) mitologia. Taki model mitologizacji jest nieakceptowalny dla romantyków (szczególnie w okresie popowstaniowym). W oczach nowego pokolenia literackiego motywy mitologiczne dyskredytuje sam fakt wyeksploatowania ich przez wcześniejszą epokę. Użycie spetryfikowanych już form zakrawa na stylizację i rodzi ryzyko (o czym wspomniałam wcześniej) efektu parodystycznego. Chcąc zachować szkielet antycznej formy, romantycy musieli poszukać innej realizacji wyznacznika. Mickiewiczowska teoria epopei (jak opisuje ją Kazimierz Wyka) mitologizacji upatruje w „ludowym poczuciu przyrody”⁸:

Epopeja słowiańska cudowność swoją wyraża w aktywnym stosunku do natury. Ten stosunek to jej mitologia, a zarazem zarodnia ludowej wyobraźni.⁹

Poetycki oponent Mickiewicza obiera natomiast zupełnie inną drogę – nie zawaham się nazwać jej dantejską. Zarówno bowiem u Dantego, jak i u Słowackiego paralelizm dwu płaszczyzn zostaje utrzymany na tych samych zasadach – odmiennych przy tym od homeeryckiego wzorca. Panteon bóstw antycznych poeci zastępują światem chrześcijańskim. By móc pełnić funkcję analogiczną do Olimpu, świat ten ulega mitologizacji. W *Boskiej Komедii* proces ten przejawia się w tradycyjnym chrześcijańskim zhierarchizowaniu zaświatów: na szczycie drabiny bytów stoi Bóg otoczony aniołami i świętymi. W *Królu-Duchu* przestrzeń metafizyczna ulega dalszym przeobrażeniom, tradycyjna hierarchia zostaje bowiem przełożona na system genezyjski – dotyczy łańcucha duchów zmierzających do Absolutu.

Podobnie rzecz się ma z przestrzenną organizacją płaszczyzny boskiej. Mitologiczne zaświaty zorganizowane są zasadniczo w porządku wertykalnym: siedzibą bogów jest

⁵ Szerzej pisze o tym Marian Maciejewski w rozprawie: *Sławianie – synowie Sławy. (Epos jako wartość)*, w: tegoż, *Poetyka, gatunek – obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977.

⁶ J. Sławiński, *Epos*, w: *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2005, s. 139. O wartościującym znaczeniu tego terminu w odniesieniu do *Boskiej Komедii*, o groźbie „nadinterpretacji” wynikłej z „akceptowanych w danym czasie i środowisku skali wartości, metod «oswajania znaczeń», lekturowych konwencji” pisze Bogusław Bednarek (tegoż, *Epos europejski*, Wrocław 2001, s. 11 [i przypis]). Moim zamiarem jest wydobyć dantejskich zapożyczeń pewnych cech eposu, podkreślenie sensu ich przekształcenia (lub pominięcia) w celu porównania z innowacjami Słowackiego.

⁷ J. Sławiński, *Epos...*, dz. cyt.

⁸ K. Wyka, „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*, Warszawa 1963, s. 91.

⁹ Tamże, s. 85.

Olimp, ludzie zamieszkują ziemię, po śmierci zaś udają się w podziemia, do Hadesu. W Hadesie również znajduje się miejsce kaźni – Tartar. Chrześcijaństwo zachowuje ten archetypiczny porządek, sytuując Boga w niebie, ludzi na ziemi, a miejsce kaźni pod ziemią (z tą różnicą, że nie wszyscy ludzie schodzą w podziemia; zbawieni idą do nieba, w górę, jedynie potępieni w dół, do piekła). Dante przetwarza ten obraz na literacką wizję góry i jej dokładnego przeciwieństwa – zagłębiającego się w grunt leja. Słowacki idzie zaś o krok dalej w swojej modyfikacji, przenosząc tak uorganizowaną przestrzeń w świat czysto duchowy. Materialną górę i przepaść zastępuje wizją metafizycznej wędrówki ku górze, ku Bogu – wędrówki nie w przestrzeni (jak czynił to Dante-bohater), lecz w czasie. Wynika to z romantycznego światopoglądu, którego osią nie jest już skodyfikowana, pewna przestrzeń uniwersalnych i niezmiennych praw. Jak pisze Marta Piwińska:

Nikt już nie miał nadziei ani ochoty na stworzenie pełnego, skończonego wizerunku gotowego świata. Świat przestał być gotowy. Wszędzie śledzono zmiany – proces i ruch. Ciekawszy od przestrzeni stał się czas.¹⁰

Ma to swoje odbicie w genologicznej charakterystyce romantycznych marzeń o epopei. Głównym nurtem ich realizacji jest synkretyzm gatunkowy i rodzajowy, transponujący elementy epopeiczne na inne gatunki. Dobór tych elementów pozwala na pewne uogólnienia. Zdecydowanie dominują wyznaczniki o charakterze semantycznym: historyczny temat, moment przełomu (sygnalizujący czas epopeiczny), totalność wizji świata i towarzyszące temu uhistorycznienie natury, tytanizm bohatera, profetyzm jego wypowiedzi... Z zakresu formy pojawiają się jedynie sygnały epopeiczności: epizodyczność, opisowość, retardacyjne porównania (co wiąże się z unikaniem normatywności). Kumulacją tych tendencji okazuje się dramat romantyczny, łączący „wszystkie szczeble poezji, od piosenki po epopeję”¹¹.

Wracając jednak do świata przedstawionego włoskiego i polskiego dzieła, obaj poeci, mimo chrześcijańskiego uporządkowania sfery duchowej, nie unikają literalnych nawiązań do mitologicznych zaświatów, znajdując w budowanych przez siebie przestrzeniach miejsce choćby dla rzek piekielnych: Styksu, Lete, Acherontu.

Zmitologizowane zaświaty – zgodnie z epopeiczną konwencją – interferują z płaszczyzną ziemskich poczynań bohatera. Gdy przyjrzeć się wzajemnemu stosunkowi płaszczyzn fabularnych w analizowanych dziełach, ujawniają się zasadnicze różnice zarówno pomiędzy nimi, jak i względem antycznego wzorca. W epopei homeryckiej „pomiędzy obydwoma płaszczyznami istniały liczne związki, m.in. z tej przyczyny, że wielu bohaterów eposu miało genealogię boską”¹². Akcja zasadniczo rozgrywała się jednak na ziemi, domeną działań bohaterów była rzeczywistość materialna, choć „pod przemożnym działa-

¹⁰ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 123.

¹¹ A. Mickiewicz, *Wykład XVI*, w: tegoż, *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, tekst i objaśnienia przygotował L. Płoszewski, t. 11: *Literatura słowiańska. Kurs trzeci i czwarty*, przeł. L. Płoszewski, Warszawa 1955, s. 120. Marek Piechota formuluje hipotezę o istnieniu dwóch gatunków koronnych romantyzmu polistopadowego: dramat romantyczny dominuje w „sferze realizacji”, istnieje jednak również sfera „romantycznej tęsknoty” – tu króluje epopeja. Marzenie to nie pozostaje bez wpływu na proces historycznoliteracki; dramat romantyczny „na gruncie polskiego romantyzmu w drugiej jego fazie wchodzi w istotne związki z epopeją”. [Tegoż, *Żywiot epopeiczny...*, dz. cyt., s. 42.]

¹² J. Sławiński, *Epos...*, dz. cyt.

niem świata pozaziemskiego¹³. Należy przy tym podkreślić, że to bogowie ingerują w świat ludzki, w historię, nie odwrotnie.

Ta cecha starożytnego wzoru zostaje w *Boskiej Komедii* odwrócona. Akcja dzieje się bowiem w zaświatach, co więcej, to bohater wchodzi w świat boski (choć za Bożym przykazem). Płaszczyzny fabularne są wyraźnie od siebie oddzielone, istnieją jednak miejsca ich połączenia, swoiste *axis mundi*. I to nie wertykalna organizacja przestrzeni pozaziemskiej tworzy z tego miejsca oś świata (choć niewątpliwie czyni obraz bardziej sugestywnym), lecz fakt, że Dante dochodzi do krańców rzeczywistości materialnej i wchodzi w zaświaty ciałem, zaświadczać tym samym o istnieniu punktu styku dwu sfer. Miejsce to nie jest jednak punktem *sensu stricto*; otoczenie bohatera zmienia się stopniowo. Ciemny las może przynależeć jeszcze do przestrzeni materialnej, choć znamię alegoryczności wskazuje już na przestrzeń pozaziemską. Świetlista góra, mimo swej „namacalności”, stoi już bardziej w sferze duchowej. A i zaświaty zmieniają się przed oczami wędrowca od somatyczności piekła, przez wciąż cielesne, ale już o wymiarze metafizycznym męki czyścicowej, po duchowe uniesienia w raju. Taka kolejność przeobrażeń ma swój wymiar dydaktyczny – jest wykładnią średniowiecznego chrześcijańskiego wartościowania: od ciała jako źródła grzechu i zniewolenia w materii po ducha noszącego w sobie pierwiastek Boży, załączek wieczności.

Podobne wartościowanie pojawia się w *Królu-Duchu*, ale wyłącznie z perspektywy jednostkowego wcielenia. Wędrowka bohatera odbywa się bowiem w duchu, w ciele zaś jest tylko trwanie, zniewolenie w formie. Genezyjskie przebłyski pozwalają mu zrozumieć, że jego działania na ziemi są pozorne, pełnią rolę podrzędną wobec naprawdę istotnego rozwoju ducha.

Inaczej w perspektywie całości rozwoju genezyjskiego: istotne działanie przebiega symultanicznie w obu płaszczyznach fabularnych, i ziemskiej, i duchowej. Płaszczyzny te przenikają się bardzo ściśle, co więcej, warunkują się nawzajem; ewolucja ducha odbywa się bowiem poprzez ewolucję form. Różnica wynika z tego, że dla historycznego rapsoda działaniem ziemskim jest jedynie oddziaływanie jego formy na świat wobec niej zewnętrzny; ona sama pozostaje niezmienną aż do swojej destrukcji. Z kolei w całościowym oglądzie genezyjskiego rozwoju forma ewoluuje. Rozwój ducha zaś (choć w różnej skali) przebiega tak samo i w perspektywie jednostkowej, i generalnej. O ile w wypadku działań konkretnego rapsoda można zaryzykować twierdzenie o dantejskiej inspiracji takiego przetworzenia (wymiar dydaktyczny wartościowania, obecny również w *Królu-Duchu*, potwierdzałby tę tezę), to w perspektywie całości dziejów Genesis widać powrót do równoległości i silnych wzajemnych powiązań płaszczyzn fabularnych – cech charakterystycznych dla antycznego wzorca.

Brak dantejskiego natchnienia nie musi jednak oznaczać powrotu do starożytnego źródła. Romantyczne marzenie o epopei realizowało się również innymi drogami, jak choćby przez pryzmat historiozofii tych czasów. Hegel przedstawia romantyczną teorię epopei w swoich *Wykładach o estetyce*, gdzie zwraca uwagę m.in. na rolę historii w epickiej fabule. Za najodpowiedniejszą podaje sytuację wojny (w czym nie odbiega od wzorca homeeryckiego), podkreśla jednak rolę „uniwersalnego historycznego uprawnienia”, które popy-

¹³ Tamże.

cha wrocie narody do walki¹⁴. Wracając do *Króla-Ducha*, w perspektywie całości genezyjskiej ewolucji właściwa wędrówka, odbywająca się w płaszczyźnie duchowej, ma swoje odbicie w historii; epos opiewa:

(...) wielkie Boże sprawy,
O różnych ludach chodzących po globie –
Walki, podboje, zamorskie wyprawy.¹⁵

Heglowskie „uniwersalne historyczne uprawnienie” jest w tym wypadku uprawnieniem genezyjskim: wojny służą ewolucji ducha, są niszczeniem form, prowokują rozwój. Wielkie wydarzenia w historii narodów mają swoje znaczenie w planie metempsychicznym, jak choćby zdrada Pychy, zaprzędującej skradzioną moc ducha Ottonowi, władcy Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, będąca równocześnie zdradą prawa Genezis, grzechem zleniwienia, wystąpieniem przeciw wędrówce ducha ku Bogu.

W *Boskiej Komедii* „moment przemiany i kolizji dotyczy głównie sfery duchowej człowieka”¹⁶, a nie historii. Polistopadowa estetyka odchodzi od indywidualizmu na rzecz sprawy narodowej. Tendencja ta jest zgodna z historiozoficzną myślą Hegla, którego częstym zarzutem wobec utworów aspirujących do miana epopei jest brak „właściwego słowa dla wyrażenia wszystkiego, czym jest dany naród w swoich czynach”¹⁷, podczas gdy niewątpliwą zaletę stanowi „temat wybitnie narodowy”¹⁸. Słowacki w *Królu-Duchu* łączy na gruncie filozofii genezyjskiej i wielki temat historyczny, i jednostkową perspektywę charakterystyczną dla epopei chrześcijańskiej. Indywidualny wymiar dziejowej wędrówki Króla-Ducha nie jest pozbawioną strukturalnych funkcji stylistyczną inspiracją Dantem – zabieg pozwala pomieścić w formie eposu ową „postulowaną całość bytu”, nie tylko ruchomą, „dziejącą się” wciąż historię narodu, ale ponadczasowy sens duchowego rozwoju i dążenia do Boga. Tych możliwości nie byłoby bez *Boskiej Komедii*, docenia to nawet historiozoficznie (i narodowościowo) nastawiony Hegel:

Przedmiotem jej, zamiast jakiegoś szczegółowego wydarzenia, jest działanie wieczyste, absolutny cel ostateczny, miłość boska w jej nieprzemijającym stawianiu się i w jej niezmiennych kręgach, a miejscem akcji piekło, czyściec i niebo; w to niezule na żadne zmiany istnienie pogrąża *Boska Komedia* żywy świat ludzkich działań i cierpień a ściślej mówiąc indywidualnych czynów i losów. W obliczu absolutnej wielkości ostatecznego celu wszystkich rzeczy znika tu jednostkowość i szczegółowość ludzkich dążeń i zamierzeń; zarazem jednak roztacza się przed nami w sposób zupełnie epicki wszystko to, co w życiu jest najbardziej nawet znikome i przelotne, roztacza się jako obiektywnie zgłębione w swej treści i jako coś, co w swej wartości lub nicości sądzone jest przez najwyższe pojęcie, przez Boga.¹⁹

¹⁴ G. W. H. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1967, t. 3, s. 423. Na ten aspekt, choć w odniesieniu do innej romantycznej epopei, zwraca uwagę A. Stępniewska: tejsze, *Mickiewicz w kręgu Homera. Struktura epicka „Pana Tadeusza”*, Lublin 1998, s. 30.

¹⁵ J. Słowacki, *Król-Duch*, oprac. J. Krzyżanowski, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959, t. 5, s. 75.

¹⁶ K. Trybuś, *Romantyczne marzenia...*, s. 23.

¹⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce...*, s. 496.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce...*, s. 489.

Wizja Boga zawarta w dziele jest nieodłącznym aspektem wyznaczającym rodzaj połączeń między płaszczyznami fabularnymi eposu. Wspominałam już wcześniej o dominującej w eposie homeryckiej roli bogów, których wola stanowiła „główną motywację dla poczynania postaci ziemskich (...) żadne ważniejsze zdarzenie nie dokonywało się bez ich ingerencji”²⁰.

Ten wyznacznik uległ pewnym przeobrażeniom w późniejszych dziełach. W *Boskiej Komедii* Bóg jest inicjatorem wędrówki i jego aktywność jest największa na samym początku podróży, z czasem ogranicza się do okazjonalnych ingerencji. Bóg jest życzliwym, ale w porównaniu z bóstwami antycznymi biernym obserwatorem poczynania bohatera. Nie odmienia losu Dantego wbrew jego woli, a choć od raz podjętej decyzji nie ma już odwrotu, bohater ma jednak możliwość wyboru. Widać to choćby w sformułowaniach Wergiliusza, takich jak: „Jeżeli przebrnąć **życzysz** tę gęstwinę” czy: „gdy zajść **zechcesz** aż tą jasną stroną”²¹. Również sam Dante mówi o swoim wahanii:

Jak człek, co, chciawszy, znów odmienia chcenie,
Aż w postanowień kolejnych szeregu
Zgoła odwróci pierwotne życzenie,
Taki ja byłem na ponurym brzegu,
Kiedy rozmyśłem starłem chęci skore
I w pierwszej chwili ochocze do biegu.²²

Późniejsze ingerencje Boga pełnią funkcję demonstracji władzy nad zaświatami, najwyraźniejszą jest jednak zesłanie osobowego przewodnika, werbalizującego boski plan, objaśniającego twarde prawa pośmiertnego losu. Wędrówka, raz podjęta, jest z góry zaplanowana do samego końca. Losy bohatera nie są, jak w eposie starożytnej, uzależnione od chwilowych zachcianek i humorów bóstw, lecz są przez Boga postanowione; On też jest gwarantem ich niezmienności.

Słowacki posuwa tę modyfikację o krok dalej. W jego poemacie Bóg również jest wykreowany na życzliwego i biernego obserwatora działań bohatera, to jednak bierność daleko bardziej posunięta. Ingerencje Boga ograniczają się do manifestacji Jego obecności, zasadniczo nie mają jednak wpływu na poczynania postaci. Nawet w tak przełomowym z perspektywy genezyjskiej momencie, jak kradzież ducha przez Pychę, Bóg jedynie „wietrznej zawierusze / Kazał wyć”²³. Momenty, które mogłyby się wydać jego realną ingerencją w ziemski świat, jak choćby przywrócenie wzroku Mieczysławowi, są tak naprawdę wynikiem wcześniejszego planu. Bóg, jak w *Boskiej Komедii*, jest gwarantem jego realizacji.

Słowacki idzie jednak jeszcze dalej, Bóg nie jest bowiem nawet inicjatorem wędrówki. Duch jest wyraźnie samodzielny, żąda od Boga możliwości metempsychicznej ewolucji, drogi powrotu do pierwotnej jedności:

²⁰ J. Sławiński, *Epos...*, dz. cyt.

²¹ Dante Alighieri, *Boska Komédia*, przeł. E. Porębowicz, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2003, s. 8-9.

²² Tamże, s. 12.

²³ J. Słowacki, *Król-Duch...*, s. 79.

A my duchy słowa **zażądaliśmy** kształtów i natychmiast widzialnymi uczyniłeś nas, Panie, pozwoliwszy, iżeśmy **sami z siebie z woli naszej i z miłości naszej** wywiedli pierwsze kształty i stanęli przed Tobą zjawieni.²⁴

Bóg jedynie przyzwala na wędrówkę, pozostawiając duchom wolną wolę i pełną swobodę decyzji w każdym momencie (nie wymagając, jak u Dantego, jednorazowej decyzji, od której nie ma odwrotu). Źródła tego wysunięcia o krok poza dantejską inspirację upatrywałabym znowu w romantycznej teorii epopei. Hegel wprowadza do niej pojęcie *némesis*, „istnienia nad światem ludzkim świata metafizycznego w postaci przeznaczenia”²⁵, któremu człowiek nie musi jednak być posłuszny. W wypadku *Króla-Ducha* przeznaczeniem tym byłoby prawo Genesis, zaś najlepszym przykładem wypowiedzenia mu posłuszeństwa – działanie Pychy.

To odstępstwo od dantejskiego wzoru ma szersze uzasadnienie w estetyce epoki. Mochnacki, komentując *Mnicha* Józefa Korzeniowskiego, zwraca uwagę na rozdzwięk wolnej woli człowieka i woli Opatrzności. Jak podsumowuje to Trybuś: „Te dwie zmagające się siły miały w myśl założeń romantycznej estetyki decydować o biegu dziejów, określały one w dziele dramatycznym istotę dynamizmu historii”²⁶. W *Boskiej Komедii* taki konflikt nie zaistniał – byłby zupełnie nieuzasadniony w strukturze epopei chrześcijańskiej. W *Królu-Duchu* natomiast współtworzy totalną wizję świata, scala sens indywidualnych poczynań bohatera z ich wymiarem dziejowym. Konstruuje tym samym sylwetkę bohatera epickiego (jakim z pewnością nie był Dante), nadając mu rysy romantycznego tytanizmu²⁷.

Juliusz Słowacki, tworząc *Króla-Ducha*, nie porzeka na romantycznej koncepcji epopei narodowej – czy to Mickiewiczowskiej, czy z ducha Hegłowskiej. Interesuje go takie rozszerzenie formy, by pomieściła w sobie totalną wizję świata – wizję genezyjską, tak ściśle łączącą wymiar indywidualny i dziejowy zdarzeń, przestrzeń materialną i duchową, historyczną zmienność i niezmienną wieczność. Wychodzi poza myśl estetyczną swej epoki, najpełniej spośród romantyków oddając się fascynacji dantejskimi zaświatami, ich konstrukcją i rządzącymi tam prawami. Paralelizm płaszczyzn fabularnych to nie jedyny wyznacznik epopei antycznej, zmodyfikowany pod wpływem myśli dantejskiej; wpływ *Boskiej Komедii* widać w każdym aspekcie *Króla-Ducha*, nie tylko genologicznym. Ten jeden element wystarczy jednak, by naświetlić sens inspiracji i jej ogromną rolę w stworzeniu pełnej wizji genezyjsko uporządkowanego świata.

²⁴ J. Słowacki, *Genesis z Ducha. Modlitwa*, w: tegoż, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982, s. 15. Podkreślenie moje – K.P.

²⁵ A. Stępniewska, *Mickiewicz w kręgu Homera...*, s. 29.

²⁶ K. Trybuś, *Romantyczne marzenia...*, s. 13.

²⁷ Por. tamże, s. 21.



Juliusz Zuber, Apoteoza Słowackiego, 1910-1930

Magdalena Szuleko
(Zielona Góra)

PIĘKNO *KRÓLA-DUCHA* JULIUSZA SŁOWACKIEGO UKRYTE POD PŁASZCZEM GRECKIEGO ANTYKU

Król-Duch stanowi jedno z najważniejszych dzieł z całej twórczości Juliusza Słowackiego, a także polskiego romantyzmu. To utwór niezwykle, zdradzający ogromną erudycję autora, wyróżniający się nowatorstwem w zakresie konstrukcji i funkcji zastosowanych w nim obrazów poetyckich. Realizuje on swoisty dla poety kanon piękna, oparty na poznaniu świata przez intuicję, wyobraźnię i przeczucie, a także na objawieniu „idei”, mającej doprowadzić świat do kresu ewolucji.

W okresie mistycznym Słowacki uważał prawdziwe piękno za ponadmysłowe, które daje się odkryć jedynie za pomocą wewnętrznego doświadczenia człowieka doświadczenia jego duszy. Ludzka dusza osiąga stan tzw. „świętości”¹ za pomocą metempsychozy – wcielania się w coraz to wyższe formy, aż do osiągnięcia doskonałości. Stąd też i w *Królu-Duchu* można zauważyć dążenie bohaterów do idei piękna na drodze palingenezy oraz skierowanie ich myśli w stronę nieskończoności i absolutnych wartości. Wykreowane postaci wyróżniają się więc pięknem zarówno fizycznym, jak i duchowym.

Juliusz Słowacki, dając wykładnię swojej mistyki, odwołuje się w utworze do wielorakiego dorobku literackiego, czerpiąc motywy z różnych tradycji, w tym i antycznej. Pociąg nie była obca lektura pisarzy starożytnych, jak choćby Homera w przekładzie Dmochowskiego z 1800 roku, tragiczków greckich czy Platona w przekładach francuskich². Wiąże się to z faktem, że antyk w tym okresie był wyrazem dobrego smaku, erudycji autora, a także przyczyniał się do upiększenia utworu literackiego. Można więc stwierdzić, że to, co antyczne, musiało być zarówno piękne, jak i wzniosłe oraz poetyckie. W *Królu-Duchu* kultura starożytna wraz ze swoimi osiągnięciami została podporządkowana sferze metafizyki i idei ewolucyjnego rozwoju świata. Stała się źródłem obrazowania i poetyckiej inspiracji, jak również zaświadcza o bogactwie wyobraźni autora.

Krąg inspiracji antycznych pojawiających się w *Królu-Duchu* można podzielić na trzy grupy. Obejmowałyby one: elementy platońskie, stosunek do harmonii i sztuki greckiej oraz motywy mitologiczne³. Klasyfikacja ta miałaby na celu dogłębnierze ukazanie i udowodnienie tezy, że grecki antyk stanowi źródło koncepcji piękna ostatniego poematu Juliusza Słowackiego.

¹ Zob. M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 132.

² Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea, A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, hasło: antyk, s. 33.

³ Należałoby wspomnieć także o reminiscencjach z twórczości Homera, lecz rozwinięcie tej problematyki wymagałoby się osobnej pracy ze względu na bogactwo nawiązań do dzieł i samej postaci antycznego wieszca.

Elementy platońskie

Platon należał do najwybitniejszych greckich filozofów, dlatego nie dziwi fakt, że jego poglądami zainteresował się sam Słowacki. Romantyk nie poprzestał jedynie na przyswajaniu platońskiej filozofii, ale dokonał jej przetworzenia i ukształtowania w celu oddania prawdy o wędrówce dusz i ich ewolucji w dziejach świata. Do idei postępu i duchowego przewodnictwa twórca dopasował antyczne elementy i wydobyl z nich ich pierwotne znaczenia i funkcje. Z tego też względu szereg przywódców duchowego rozwoju Polski i świata rozpoczął w *Królu-Duchu* Her Armeńczyk, postać zapożyczona z *Rzeczypospolitej* Platona. Był on spadkobiercą i kontynuatorem kultury antycznej, a zarazem protoplastą ludów słowiańskich. Słowacki umiejętnie wykorzystał kreację platońskiego bohatera po to, by uczynić ze starożytnej Grecji ojczyznę rewolucyjnego Ducha, przemieniającego dzieje. Już pierwsze słowa Hera:

Powiem... wyroki wypełniając wieczne,
Które to na mnie dzisiaj brzemię kładą,
Abym wyśpiewał rzeczy przeminięte,
I wielkie duchów świętych wojny święte.

(R. I, P. I, w. 5-8)⁴

– zapowiadają charakter utworu i sygnalizują zadanie bohatera, polegające na wypowiedzeniu tajemnicy swoich minionych dziejów. Słowacki stworzył niezwykle obraz ostatnich chwil na ziemi Hera Armeńczyka. Początkowe sceny wprowadzają atmosferę grozy, strachu, ale także i oczekiwania. Niebo rozświetlone przez pioruny, góry roznoszące echo grzmotu i wszechobecna ciemność – wszystko to stanowiło atmosferę rozgrywających się wydarzeń. Mimo takiej aury, bohater oczekiwał śmierci ze spokojem, gdyż ta miała być dla niego wybawieniem i „zmartwychwstaniem”. Ukryty urok i czar można dojrzeć w kontraście między wewnętrznym spokojem ducha głównej postaci a gwałtownością otaczającego świata. Mikołaj Sokołowski zauważył, że początkowa scena zawiera w sobie wizję „zamrożonego świata”⁵. Słowacki wprowadził ją świadomie, by opóźnić bieg wydarzeń, wywołać nastrój oczekiwania, a tym samym wzmocnić napięcie w czytelniku.

Autor *Króla-Ducha* jako wirtuoz słowa nie odtwarzał dokładnie losów platońskiego bohatera, lecz wydobyl z nich to, co godne uwagi, dodając dodatkowo własne pomysły i idee. Her po wyswobodzeniu się z ciała trafił – zgodnie z przekazem platońskim – do miejsca, gdzie znajdowały się rzeki zapomnienia i z daleka obserwował wcielenie się duszy Atalanty, Orfeusza i Ulissea. W tym miejscu romantyczny poeta wszedł w dyskurs z Platonem i w przeciwieństwie do greckiego filozofa stwierdził, że dusze w nowych żywotach poszukują jedynie odpoczynku i nie kierują się już pychą oraz egoizmem. Takiego wyciszenia nie pragnął początkowo Her Armeńczyk, stąd nad wodą letejską żałował swojego poprzedniego życia i tęsknił za ciałem. Był on oczarowany doskonałością starożytnej Grecji, o której nie mógł zapomnieć.

⁴ Wszystkie fragmenty z *Króla-Ducha* będą cytowane z następującego wydania: J. Słowacki, *Król-Duch*, wydanie zupełne, komentowane, ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski, brzmienie tekstów z rękopisów ustalił M. Pawlikowski, t. I: *Teksty*, Kraków 1924. Aby uczynić tekst bardziej przejrzystym, po każdym cytacie zostanie zamieszczony numer odpowiedniego rapsodu (R.), pieśni (P.) i wersu (w.), z którego on pochodzi.

⁵ Zob. M. Sokołowski, *Król-Duch Juliusza Słowackiego a epeja słowiańska*, Warszawa 2004, s. 133-134.

Antyk stanowił tak głębokie źródło piękna, że nie tylko wzbogacał wersety *Króla-Ducha*, ale także olśniewał jego postacie. Helleński bohater porzucił antyczny raj dopiero wtedy, gdy ujrzał równie cudną Umiłowaną i „córkę Słowa”. Według Jana Gwalberta Pawlikowskiego, uosabiały one idee, które miały towarzyszyć Herowi w jego dalszych wcieleńiach. Zjawę pierwszą utożsamił on z Ideą Najwyższą, zaś drugą z samą Polską⁶. W tym więc przypadku objawienie się idei związane było z pięknem fizycznym kobiet. Dzięki nim *Król-Duch* zerwał z antykiem, ale pomimo tego ukazał, że cały świat, w tym i ten chrześcijański, ma swoje podwaliny w kulturze starożytnej.

Platoński bohater został świadomie przejęty przez Słowackiego dla ukazania metempsychicznej nauki i zdradzenia ludziom pewnych specyficznych tajemnic dotyczących życia i śmierci. W utworze spotykamy się również z doskonale wkomponowanym planem historyzoficznym, w którym Her Armeńczyk pełni znaczącą funkcję. Stał się on Duchem, od którego wziął swój początek nowy naród, mający odegrać ważną rolę na scenie świata i doprowadzić go do rozwoju. Przejął elementy ze świata starożytnego, ale nie zadowolili się tylko nimi, gdyż dążył do postępu. W tym właśnie między innymi tkwi piękno *Króla-Ducha* wyrażone za pomocą antycznych elementów. Są one źródłem rozwoju i samodoskonalenia, a także motorem popychającym człowieka i świat do osiągnięcia kresu ewolucji i „świętości”. Heroiczny Duch, wywodzący się z Hellady, ujawnił swą moc i odpowiedzialność za świat, przewyciężył wrogie siły i własne słabości, by osiągnąć doskonałość w nowym, chrześcijańskim świecie, ale ciągle przywiązany do antycznych, greckich wartości.

Rzeczpospolita Platona była dla Słowackiego źródłem natchnienia, punktem wyjścia dla stworzenia oryginalnej teorii losów pośmiertnych duszy i prawdy o jej nieśmiertelności. Poeta zaczerpnął z niej nie tylko postać Hera Armeńczyka, ale również zagadnienie metempsychozy, motyw rzek zapomnienia, motyw inkarnacji przy charakterystycznym akompaniamentem uderzeń pioruna, a także pojęcie anamnezy⁷. Uwidacznia się więc tutaj jednocześnie ogromne bogactwo reminiscencji. Słowacki metempsychozę bohatera wywodził z Grecji, o czym świadczy rozpoczęcie szeregu wcieleń *Króla-Ducha* od wspomnianej już postaci Hera Armeńczyka⁸. Bohater ten zstąpił do Hadesu, by poznać tam los ludzkiej duszy i by samemu narodzić się w nowym wcieleniu – w postaci okrutnego i mściwego Popiela. Godna uwagi wydaje się umiejętność kontaminacji przez Słowackiego elementów różnych kultur. W greckim Hadesie, przy opisie losów duszy Ulisseisa, pojawiło się wspomnienie Pana Boga, który pozwala odpocząć ludziom w kolejnych „zmartwychwstaniach”:

Ulises poszedł w prostego oracza,
Aby odpocząć po swych zwędrowaniach. –
Tak ludziom Pan Bóg zmęczonym wybacza
I odpoczywać daje w zmartwychwstaniach!

(R. I, P. I, w. 49-52)

⁶ Zob. J. Słowacki, *Król-Duch*, wydanie zupełne, komentowane, ułożył i komentarzem opatrzył J. G. Pawlikowski, brzmienie tekstów z rękopisów ustalił M. Pawlikowski, t. II: *Komentarz*, Kraków 1924, s. 116.

⁷ W poniższej pracy ze względów formalnych opiszę tylko niektóre z wymienionych elementów. Wszystkie zaś zagadnienia zostały głębiej zanalizowane w mojej pracy: M. Szuleko, *Motywy antyczne w tekście głównym „Króla-Ducha” Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2008.

⁸ Bohater ten posiadał w utworze na równi z cechami antycznymi – cechy germańskie i ormiańskie.

Nawiązanie do symboliki chrześcijańskiej potwierdza uniwersalność i niezmienność omawianego motywu, chociaż sama idea palingenezy jest sprzeczna z nauką płynącą z ewangelii. Może to być po części zapowiedź kolejnych losów bohatera i zmiany kręgu kulturowego – z pogańskiego na chrześcijański. Słowacki takich przejść dokonuje bardzo subtelnie i delikatnie. Podobne zjawisko można zauważyć w wersach:

W Styksie, w Letejskiej wodzie albo w Niemnie
Gotowa tracić rzeczy ludzkich miana.

(R. I, P. I, w. 37-38)

Styks i Lete to znane rzeki, występujące w mitologii, ale zadziwiające jest, dlaczego wśród wód Hadesu został umieszczony Niemen – rzeka ze wschodniej części Europy? Pawlikowski twierdził, że jest to efekt zabaw etymologicznych Słowackiego⁹. W tym właśnie tkwi jego piękno. Platon do rzek podziemnych zaliczył obok Lete i Styksu także Amelę – której nazwa oznaczała „rzekę milczenia”¹⁰. Romantyczny poeta na tej samej zasadzie włączył Niemen do rzek Hadesu, ponieważ jego nazwa wywodząca się od słowa „niemy”, również etymologicznie kojarzyła się z funkcją mitologicznych rzek. Wskazany fragment uzyskuje dodatkowy walor estetyczny dzięki wprowadzonej przez poetę instrumentacji głoskowej, która wybrzmiewa w wyniku nagromadzenia samogłoski „e” (Styksie – Letejskiej wodzie – Niemnie). Umieszczając słowiańską rzekę wśród greckich wód, Słowacki jednocześnie podkreślił helleńskie pochodzenie nowego kraju oraz w oryginalny i pośredni sposób utwierdził czytelnika w przekonaniu, że polska tradycja ma swoje źródła w antycznym świecie.

Tekst Platona stał się wspaniałą inspiracją, punktem wyjścia dla ukazania pochodzenia Króla-Ducha poprzez dzieje i jego reformatorskiego działania, które doprowadziło do powstania i zaistnienia na arenie świata nowego kraju, jakim była Polska. Duch był tworem nieśmiertelnym, wspaniałą figurą, mającą zdolność ciągłego odradzania się, którego pamięć o poprzednich żywotach kryła się pod postacią symboli i anamnezycznych snów. Posiadał on dar wieszczania i przeczuwania przyszłości. Dzięki zastosowaniu przez Słowackiego idei metempsychozy Król-Duch stał się duchem kolejnych władców Polski, do których odbywał swoją astralną podróż. Realizował się poprzez konkretnych ludzi w określonym czasie historycznym, przez co był też ideą wcieloną w człowieka, na której realizację zgodził się Her Armeńczyk, a następnie kontynuowali ją jego następcy (Popiel, Mieczysław, Bolesław Śmiały). Cykl narodzin i śmierci doprowadzić miał do oczyszczenia ludzkich dusz, by „jasne jak brylanty” (R. I, P. I, w. 41) mogły odrodzić się do kolejnego życia bez śladów grzechu i zabrudzeń.

Słowacki, czerpiąc z poglądów Platona, stworzył dzieło, w którym zawarł tezy o nieśmiertelności duszy i nadziei na jej powtórne narodzenie w innym ciele po to, by na drodze ewolucji mogła osiągnąć wyższą i lepszą formę. Ten romantyczny artysta chciał zbudować własną wizję dziejów, w której znaczącą funkcję pełniła duchowa część człowieka, mająca swoje źródło w starożytnym świecie¹¹.

⁹ Zob. J. Słowacki, dz. cyt., t. II, s. 114.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Wynika to z faktu, że grecka duchowość ma uniwersalny i ponadczasowy charakter.

Stosunek do harmonii i sztuki greckiej

Ślady antyku w *Królu-Duchu* ujawniają się również w nawiązaniach do greckiej sztuki i związanej z nią harmonii, prostoty i jasności. Artyści romantyzmu chcieli udowodnić, że „duch starożytnej Grecji [...] tak dalece ożywił naturę całego świata, że pulsują nim nawet skały i lasy, nawet rwące potoki i dzikie odludzia”¹², a ludzie odwoływali się do niego dlatego, że byli kierowani tęsknotą za okresem młodości świata i jego niepowtarzalnością. Również i w *Królu-Duchu* Słowackiego natrafiamy na pojmowanie Grecji jako etapu młodości historii i świata. Koncepcja ta pojawiła się w III Pieśni IV Rapsodu, gdzie Mieczysław we śnie poznał prawdy o losie ludzi na ziemi, ukazane pod postacią dwunastu aniołów. Anioł czwarty symbolizował świat grecki:

A czwarty za nim – młodzieniec z oliwą,
Która to wiecie, że nam w lampach świeci,
Młody – jak tęczą i dziecinne dziwo
I kwiat, gdy go lód ujmie i obleci.

(R. IV, P. III, w. 217-220)

Ów fragment zaświadcza, że antyczną Grecję charakteryzowała młodość i piękno. Chłopiec niósł w dłoniach oliwę, która miała duże znaczenie w starożytności. Należała ona do bogini Ateny, o czym wspominał już między innymi Jan Parandowski: „gałąź z poświęconego jej drzewa oliwnego, stała się symbolem zgody między zwaśnionymi”¹³. Oliwa była emblematem pokoju, jak i oczyszczenia, miała oznaczać źródło światła, które zarzyło się aż do czasów współczesnych poecie¹⁴. Antyk więc nie uległ zapomnieniu, miał on tak ogromne znaczenie, że wszelkie jego osiągnięcia przetrwały wieki i nic nie straciły na swojej aktualności. Są jak kwiat, który umieszczony w lodzie nie więdnie, lecz na wieczność zachowuje swój cudny kształt i barwy, nie ulega zniszczeniu oraz wpływom nowych czasów. Dzieje się tak dlatego, że posiada on w sobie uniwersalne piękno i wartości, które godne są przetrwania, ponieważ stają się znakomitą wzorem dla potomnych.

Upragnioną przez Greków harmonię zdobył wspominany już Her Armeńczyk, mimo to, nie dane mu było zaznać odpoczynku, ponieważ jego Duch stworzony został do osiągnięcia wyższej formy i dokonania dziejowego postępu. Król-Duch musiał złożyć ofiarę, którą stanowiła zdobyta już przez bohatera harmonia i spokój ducha. Dokonał tego po to, by wypełnić powierzone mu zadanie i poznać cel, do którego miał dotrzeć. Tak, jak Chrystus złożył ofiarę ze swojego życia dla wybawienia wszystkich ludzi, tak też Her poświęcił swój pogodny żywot, by obrać nową drogę, pełną mąk, cierpienia i zła. Odrzucając „ju-trzenki greckie” (R. I, P. I, w. 69), jednocześnie rozstał się z kulturą cielesną, by zapanował świat ducha, zdominowany przez chrześcijaństwo. A wszystko po to, by mogło zrealizować się naczelną hasło mistycznej nauki Słowackiego, powtarzającego za Andrzejem Towiańskim, że „wszystko przez ducha i dla ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”¹⁵.

¹² Zob. N. Davies, *Europa: rozprawa historyka z historią*, przeł. E. Tabakowska, Kraków 2004, s. 128-130.

¹³ Cyt. za: J. Parandowski, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Poznań 1990, s. 48.

¹⁴ Zob. J. Słowacki, *Król-Duch...*, t. II, s. 207.

¹⁵ Tamże, s. 97.

Autor *Króla-Ducha* znał starożytną kulturę oraz jej idee i tę wiedzę również wykorzystał w swoim utworze. Uważał, że grecka sztuka, pomimo zmiany dominującego kręgu kulturowego – z antycznego na chrześcijański, nadal zasługuje na przetrwanie, ponieważ zawiera w sobie źródło piękna, które może być inspiracją dla późniejszych epok. Wprowadzając jej elementy na karty *Króla-Ducha*, Słowacki uczynił go dziełem trwałym i uniwersalnym. Fascynację grecką sztuką odnajdujemy również w epizodzie znalezienia posągu przez szykującego się na Wschód Popiela:

(...) Na boku tylko śród paproci
Białością swoją mnie zadziwił szklaną
Kształt jakiś śpiący, cudownej dobroci
I ciszy, zorzą oświecony ranną,
Zwalony w dzikich trawach, przy strumieniu,
Posąg... w jutrzeńki światłach – jak w płomieniu...

(R. I, P. II, w. 75-80)

Gdyby nie biel odbijająca się w świetle wschodzącego słońca, rzeźba byłaby zapewne niezauważalna. Opis posągu nasycony jest poetyckością, a także rodzi w czytelniku uczucie spokoju i porusza jego wyobraźnię. Figura, która wzbudziła zachwyt i zadziwienie w okrutnym Popielu, z pewnością pochodziła ze starożytnego świata i zawierała w sobie „uśpione” wartości i cele tamtych czasów. Można zadać pytanie: dlaczego skierowany ku wyższemu celom Duch zwrócił uwagę na grecką rzeźbę, która należała do materialnego świata? Pawlikowski dostrzegł tutaj ogromną rolę nieświadomej anamnezy helleńskiego żywota w ciele Hera Armeńczyka¹⁶. Popiel nie wiedział nic o swoim wcześniejszym żywocie, ale mimo to nadal posiadał w sercu wrażliwość na piękne i doskonałe wytwory helleńskie.

Pamięć poprzedniego kształtu była w nim tak głęboko zakorzeniona, że nie mógł być obojętnym na relikty wiążące się z jego przeszłością. Zachwyt nie trwał jednak długo, gdyż barbarzyńca jednym ciosem zniszczył marmurową postać. Ale i w tym momencie wydawała się niezwykła. Biła od niej cudowna światłość, która potrafiła rozświetlić mroki ogarniętego spustoszeniem i śmiercią świata. Niestety jej moc zgasła, była jak spadająca z nieba gwiazda, która przez chwilę świeci czarującym blaskiem, a potem znika, nie zostawiając po sobie trwałego śladu, lecz jedynie wrażenia. Barbarzyńca zdewastował pozostałość greckiej kultury. Jego przepelnione niszczycielską siłą serce nie potrafiło dostrzec prawdziwego i idealnego piękna, bo przecież w jego tradycji nie było na to miejsca.

W tym też momencie dokonał on jakby kontynuacji dzieła swoich przodków, którzy przyczynili się do upadku starożytnego świata. Nie wzruszył go urok bijący od marmurowej rzeźby, nie zachwyciły doskonałość kształtu i precyzja wykonania. Na taką dewastację nie chciał zgodzić się Popiel. On, mściwy wojownik, nie zgodził się na zniszczenie posągu, dlatego winowajca musiał ponieść karę za swój występny uczynek. Była ona bardzo wysoka – śmierć za śmierć. Popiel jako wcielenie ducha wywodzącego się z kultury śródziemnomorskiej nie mógł pozwolić na zniszczenie piękna, które zachwycało go w poprzednich żywotach. Nadal posiadał w sobie dawną wrażliwość estetyczną i to między innymi przez nią zdolny był do dokonania zbrodni w imię antycznych ideałów. Bronił więc swojej przeszłości, tradycji, która stała się podwaliną pod rozwój późniejszej kultury całej Europy.

¹⁶ Tamże, s. 126.

Nade wszystko zaś zadziwia to, jak umiejętnie, za pomocą obrazu poetyckiego greckiej rzeźby, Słowacki oddał swoje idee i przemyślenia, dotyczące przewartościowań w dziedzinie estetyki.

Motywy mitologiczne

Wiara w kulturotwórczą rolę antyku oraz zafascynowanie autora *Króla-Ducha* hellenizmem sprawiły, że ożywił on w swoim utworze bogów i bohaterów mitów i wierzeń starożytnych. Co ciekawe, nie przejmował ich w taki sam sposób, w jaki utrwaliły się w tradycji, lecz wybierał i eksponował te elementy mitów, które w najlepszy sposób obrazowały jego poglądy. Mitologiczne postaci, takie jak: Amfitryta, Iris, Diana czy Prometeusz, żyją w poemacie Słowackiego w nowym wymiarze i znaczeniu, stając się figurami piękna, a przez to częstym elementem obrazowania oraz obfitym źródłem poetyckiej inspiracji, jaką tylko zdołała zasymilować nieograniczona wyobraźnia romantycznego poety.

W twórczości Słowackiego często pojawiają się Nereidy, Oceanidy, a także bogini Amfitryta, o której poeta wspominał między innymi w *Odzie do wolności*, *W Szwajcarii*, *Beniowskim*, czy też *Królu-Duchu*¹⁷. Amfitryta i jej królestwo nie pasują do ostatniego poematu romantycznego artysty, przepelnionego genezyjską nauką, gdyż ta morską bogini, żyjąca z dala od słońca, nie wcielała się w nowe żywoty i nie chciała uczestniczyć w ewolucji świata¹⁸. Pragnęła zachować swoje szczęśliwe życie oraz dalej pomyślnie rządzić podwodnym światem, który również nie uległ postępowi i nadal dominowały w nim prastare formy, takie jak: wapienne muszle, gwiazdzice, ukwiały czy też koralowce. Wodne królestwo mitologicznej bogini wraz ze swoją przywódczynią dość często pojawia się w *Królu-Duchu*, gdzie pełni funkcję źródła obrazowania i porównań.

W I Rapsodzie *Króla-Ducha* z podwodnym światem szczególnie związana była legendarna Wanda, będąca kolejnym wcieleniem Umiłowanej, ukazanej Herowi nad letejskimi wodami. Słowiańska królowa została bezpośrednio nazwana Amfitrytą, przede wszystkim ze względu na cudowną urodę i blask, zbliżone do mitologicznej postaci:

Splecione do nóg zlociste jej włosy
 Wlekły się prawie po głazów zieleni
 Gdzie zakończone jak dwa złote kłosa
 Kwiatkami z drogich błyszczących kamieni. –
 Te kwiatki – rzekłbyś – że dwa żywe Losy
 Twarzą aniołów ze światłych pierścieni
 Patrzą się w górę... uczepione skrycie
 Do nóg idącej wodnej Amfitrycie.

(R. I, P. I, w. 449-456)

Popiel, oczarowany wyglądem Wandy, zapalał do niej miłością i pożądaniem, dlatego bez względu na wszystko pragnął ją posiadać. Wanda miała swoją godność i honor, stąd też nie chciała ulec poniżającym żądaniom zwycięskiego w walce Popiela i z tego powodu zdecydowała się na śmierć. Utopiła się, a rzucając się do wody, powróciła do świata praby-

¹⁷ Zob. T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925, s. 132.

¹⁸ Piszą o tym m.in. T. Sinko (w: tamże, s. 134.) oraz W. Szturc (w: tenże, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001, s. 97).

tu, gdzie panowały marazm i uśpienie, lecz nie została w nim na wieki. Była ona żeńskim duchem, mającym doprowadzić ducha dziejów do celów ostatecznych, dlatego nie mogła poprzestać na jednym wcieleniu, jak również nie powinna była przeszkadzać Królowi-Duchowi w realizowaniu przeznaczonych mu zadań. Zastosowanie przez Słowackiego porównań do Amfitryty i towarzyszących jej Nereid w pełni oddało urodę Wandy, a także wyjaśniło wybrany przez nią kres swojego żywota. Miał on na celu zapobieżenie panującemu zastoju i uśpieniu w morskim świecie oraz zmuszenie Króla-Ducha do odpowiedniego działania, a tym samym wyprowadzenie świata na drogę postępu. W utworze Słowackiego Amfitryta funkcjonowała także jako wyrazicielka ducha piękności i kobiecości, m.in. w trakcie wieszczonego natchnienia Ody oraz jako głosicielka prawdy i minionych dziejów, gdyż cechowała się niezmiennością i jako jedyna była świadkiem historii. Poeta ożywił uśpioną na dnie morza antyczną boginię, by przypomnieć o jej nadzwyczajnym pięknie, uroku i bogactwie.

W *Królu-Duchu* pojawiają się jeszcze inne kreacje antycznych piękności, a mianowicie bogini Diany – utożsamianej z księżycem, oraz boskiej posłanki Iris – ukazywanej za pomocą tęczy, łączącej ziemię z niebem. Obie występują jako niezwykle kosmiczne siły, oddają przynależność tytułowego bohatera do wyższego świata, a także jego pragnienie uwolnienia się z materialnych kształtów i ucieczki w wieczność. Pomimo iż te dwie mitologiczne postaci różnią się od siebie, zostały ze sobą zestawione ze względu na pełnioną przez nie identyczną funkcję, polegającą na „ukosmicznieniu” bohatera¹⁹ i jednocześnie dziejów świata. Diana w utworze utożsamiana jest z księżycem, przez co staje się symbolem tajemniczości i melancholii. Następuje to wtedy, gdy Popiel otwarcie nazwał księżyc Dianą, mówiąc:

Dyjanna – jak liść wierzby – już zielona,
Już jako róży liść różano-złota,
W ognistych się mgieł zanurzyła łona,
Zmienna jak w sercu młodzieńczym tęsknota...

(R. I, P. II, w. 33-36)

Diana od wieków bywa kojarzona z piękną przyrodą, również i w tym poetyckim opisie związana została z kolorystyką wywodzącą się ze świata natury. Barwy przenikały się wzajemnie, tworząc wyjątkową paletę, przepelnioną zielenią, różem i ognistą czerwienią. W utworze księżyc zniknął z horyzontu, musiał ustąpić miejsca wschodzącemu słońcu, panu dnia, lecz nim to uczynił, zachwycał jeszcze swoim urokiem i wdziękiem. To utożsamienie księżycy z mitologiczną boginią wskazuje na greckie pochodzenie Króla-Ducha²⁰ oraz jego wtajemniczenie w naturę i kosmos. Ma więc tu miejsce swoiste przypomnienie helleńskiego losu bohatera i jego zakorzenienia w panteonie mitologicznych bóstw, nieodzownie łączących się ze światem przyrody. Dianę-Księżyc Słowacki kojarzy także ze śmiercią i zapowiedzią strasznych wydarzeń.

Postać Iris w *Królu-Duchu* posłużyła zaś Słowackiemu głównie do odtworzenia przenikania się sfery ziemskiej z nadzmysłową oraz zobrazowania estetycznych walorów świata zmysłowego. W utworze do Iris stojącej na tęczy została porównana postać Umiłowanej, a także wierny rapsod Swityna. O tym ostatnim możemy przeczytać w III Pieśni I Rapsodu:

¹⁹ Zob. J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 1997, BN I, nr 245, s. LXV.

²⁰ Zob. J. Słowacki, *Król-Duch...*, t. II, s. 222.

(...) Iryda za kosą
 Wlekąca tęczę, gwiazdzice i róże
 Nie jest mi piękna tak... gdy z niebios spada...
 Jak to wspomnienie dawne – tego dziada!

(R. I, P. III, w. 29-32)

Wspomnienie starego śpiewaka nabrało wyjątkowego znaczenia i jednocześnie dla *Króla-Ducha* stało się ono o wiele piękniejsze od antycznej Irydy. Przybyły do Popiela rapsod, tak jak mitologiczna posłanka, potrafił być w życiu wiernym i posłusznym sługą. Rapsod Swityna, pomimo iż ubrany był w stary płaszcz i miał bose nogi, wydawał się lepszym od pięknej Irydy ze względu na emanujące z niego piękno duchowe. Popiel podziwiał jego oddanie i poświęcenie, a także gotowość cierpienia dla swojego pana. Chociaż był zwykłym i prostym człowiekiem, swoim postępowaniem i uczynkami doprowadził do tego, że na jego tle niczym wydawała się posługa greckiej Iris. A tworzony przez nią siedmiobarwny łuk tracił dla okrutnego Popiela swój urok i blask ze względu na dumę i wytrwałość przybyłego do niego posłańca. Widać więc, że postać Irydy została wykorzystana przez Słowackiego przede wszystkim do zobrazowania cudowności określonego zjawiska, a także ukazania niezwykle oddanego i wiernego posłannictwa.

Na innych prawach niż Amfitryta, Diana i Iris pojawił się w *Królu-Duchu* Prometeusz. W utworze nie zostaje zaprezentowana bezpośrednio jego postać, lecz jedynie da się zauważyć czyny i postawy, świadczące o nawiązaniach do mitologicznego tytana. Nie zawsze jednak było to szlachetne i godziwe postępowanie, a prometejska „kradzież ognia” dla dobra ludzkości ustąpiła miejsca egoizmowi, złu i profanacji świętości. Widać więc, że dla Słowackiego słowa: „Prometeusz”, jak i „prometeizm” miały negatywne konotacje²¹. Stworzył on postać Pychy, którą nazwał Prometeanką, złodziejką światła i bożego ducha. Ukradła ona od Ziemowita błogosławieństwo dla ukochanego starszego syna Wodana, zaprzedała się czarnoksiężskim mocom, jak również sprzymierzyła się z wrogami kraju. Słowacki dystansował się wobec jej zachowań, gdyż uważał, że nie wolno podstępem zdobywać zasług przeznaczonych dla innych. Urąga to sprawiedliwości i genezyjskim prawom doskonalenia i rozwijania ducha. Myśli tych nie wypowiedział jednak dosłownie, lecz subtelnie oddał je za pomocą postępowania legendarnego bohatera.

Mit o Prometeuszu i związane z nim pojęcie prometeizmu posłużyły autorowi do ukazania swoistej mentalności Słowian, a także niszczycielskiej mocy egoizmu, pychy i próżnej dumy, które doprowadziły do profanacji boskiego światła, zatracenia się w szatańskich złudzeniach oraz zastoju w ewolucji ducha. Można również zaobserwować, że niektóre cechy legendarnego tytana obecne były w samej kreacji *Króla-Ducha*. Przede wszystkim taki charakter miały czyny okrutnego Popiela, a poświadczają to między innymi słowa z II Pieśni I Rapsodu:

Lecz co dziwniejsza, że tak próchniejący,
 Taki upadły i taki zużyty,
 Czasem się czułem jak anioł gorący,
 Gotów ukochać świat i nieść w błękity
 Tę ziemię...

(R. I, P. II, w. 457-461)

²¹ Zob. *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, hasło: *Prometeizm*, s. 786.

Popiel przypominał tutaj słynnego Prometeusza, lecz w tym wypadku analogia do tej postaci nie niesie z sobą negatywnych skojarzeń. Tak jak mitologiczny bohater, Król-Duch potrafił odnaleźć w sobie ogromną miłość i poświęcenie dla ludzkości, które stały się dla niego ideałem. Pragnął pomóc zagubionym i zapomnianym przez cały świat, nie rezygnując jednocześnie ze swojej wyjątkowości i indywidualizmu.

Widać więc, że te cztery mitologiczne postaci poeta wykorzystał do stworzenia obrazów poruszających wyobraźnię oraz zaskakujących śmiałością kojarzenia elementów, łamiących wszelkie konwencje. Autor *Króla-Ducha* za pomocą Amfitryty, Diany, Iris i Prometeusza ukazał również różnorodne kreacje piękna duchowego, jak i fizycznego.

*

Elementy antyczne występujące w *Królu-Duchu* Juliusza Słowackiego są jak perły ukryte w „oceanie poematu”. Antyk w tym utworze nie stanowi więc ani głównego tematu, ani centrum zainteresowań, lecz – co warto podkreślić – spełnia funkcję służebną wobec genezyjskich poglądów wieszcz. Stąd też starożytna kultura wraz ze swoimi osiągnięciami podporządkowana została sferze metafizyki i ewolucyjnego rozwoju świata, w tym i państwa polskiego.

W greckiej spuściźnie Słowacki widział inspirację dla swojej nieograniczonej fantazji, ponieważ wiedział, że cała europejska kultura korzysta z tych samych antycznych archetypów i wzorów. Poeta żył w świecie wyobraźni, a wielką radość i zadowolenie sprawiała mu możliwość ciągłego odkrywania i tworzenia. Swoją własną poetycki świat kreował niekiedy za pomocą typowych, od dawna powtarzanych wątków, pomysłów i motywów. Nie przejmował ich jednak dokładnie, lecz je modyfikował i wydobywał z nich nową prawdę, wnikał w ich głębię i odkrywał nowy, nieznan dotąd nikomu sens. Jak zauważył Tadeusz Sinko: „Słowacki na cudzych motywach wybija zawsze własne piętno. Przeszedłszy przez jego duszę, stają się one naprawdę jego własnością”²².

W utworze zanika realność i prawdziwość przebiegu wydarzeń, historia miesza się z mitami i fantastycznymi opowieściami. Jednak mimo to spod słowiańskiej tradycji wyłania się piękny w swym kształcie grecki antyk, będący ulubionym modelem idealnej „polskości” romantycznego wieszca.

Jak zauważył Platon: „jeżeli wykonawca wpatrzony jest w to, co niezmiennie i tym posługuje się wzorem, gdy usiłuje urzeczywistnić jego postać i moc, wówczas wynikiem jest rzecz skończona i piękna”²³.

²² Cyt. za: T. Sinko, dz. cyt., s. 55.

²³ Cyt. za: W. Tatarakiewicz, *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 132.

Magdalena Bajko
(Białystok)

„STRASZNY, PIEKIELNY I MOCNY”. JĘZYKOWY OBRAZ ŻYWIÓŁU OGNIĄ W RAPSODZIE I KRÓLA-DUCHA JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Nie ma nic straszniejszego niż Ogień; nie ma nic rozkoszniejszego, niż Ogień. Lecz Ogień jest tylko żywiołem. [...] ogień spełnia swe przeznaczenie: najpierw ogrzewa i rozjaśnia, przy zbliżeniu – zlizuje ciało, rozgotowuje kości, obłąkuje myśl, rozszatania uczucia – i pogrąża w Piekło niewysłowionej męczarni.

Tadeusz Miciński¹

Motto otwierające niniejszy szkic pojawiło się w tym miejscu nieprzypadkowo. Przytoczone słowa należą do młodopolskiego poety Tadeusza Micińskiego, nazwanego przez Halinę Floryńską jednym ze „spadkobierców *Króla Duchą*”². „Odkrycie” Słowackiego dokonane zostało bowiem przez modernistów, dla których twórczość wieszczka stała się ukoronowaniem i synonimem romantyzmu przez swą „uniwersalność i zakres problematyki metafizycznej, wielość form wypowiedzi, plastyczność i zarazem symboliczność bohaterów”³. Za najdoskonalsze osiągnięcie myśli i sztuki Słowackiego uznano *Króla-Duchą* – „poemat z wizyj i snów”⁴. Pracę nad dziełem rozpoczął poeta w roku 1845, czyli w ostatnim już, tak zwanym mistycznym okresie swej twórczości.

Cytat wykorzystany w tytule pochodzi z I Pieśni pierwszego, a zarazem jedyne Rapsodu *Króla-Duchą* ogłoszonego za życia jego autora⁵. Ostatnie lata coraz słabszego, nękającego w oczach, schorowanego Juliusza Słowackiego upłynęły mu na konstruowaniu *alter ego*. Miało ono być nie tylko przeciwieństwem ludzkiej, wielce ułomnej cielesnej powłoki, lecz przede wszystkim miało trwać przez wieki... „Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca / Powieść...”⁶ – tak rozpoczynał wiersz, zdaniem badaczy, będący „zapowiedzią pomysłu *Króla-Duchą*, realizowanego przez wieszczka od ostatnich miesięcy 1845 do

¹ T. Miciński, *Walka o Chrystusa*, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Bajko, Białystok 2012, s. 117.

² Zob. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla Duchą*, Wrocław 1976.

³ Tamże, s. 16.

⁴ Określenie sformułowane przez J. Kleinera, zob. tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, opr. J. Starnawski, t. 4, Kraków 1999, s. 508.

⁵ Korzystam z wydania: J. Słowacki, *Król-Duch. Rapsod I*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VII, Wrocław 1956. Cyfry arabskie, jakie pojawiać się będą przy cytatach z poematu oznaczają numer pieśni, z której pochodzi dany fragment, cyfry rzymskie zaś – numer oktawy.

⁶ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 394.

śmierci”⁷. Tutaj ograniczam się jedynie do wydanego w 1847 roku w pełni autorskiego dzieła Słowackiego⁸.

Poemat Słowackiego wyłonił się „z elementów chrześcijańskich, gnostycznych, klasycznych, germańskich, z wiary i z fantastyki”⁹. Podstawą *Króla-Ducha* miało być „mystyczne wyjaśnianie przeszłości zamierzchłej, przepajanie wizji wieków dawnych bolesnością współczesnego bytu narodowego i jego problemami żywotnymi, szukanie podstaw roli osobistej poety, kształtowanie naczelných postaci duchowych, niosących w sobie wodzostwo narodu”¹⁰. Ta swoista autobiografia symboliczna prowadząca czytelnika przez kolejne etapy wcieleń Króla Ducha rozpoczyna się wymownym monologiem spoczywającego na pogrzebowym stosie Hera Armeńczyka. Zdominowana została przez obrazy ognia – żywiołu, który (o czym doskonale wiedzą badacze twórczości autora *Księdza Marka*) należy do słów-kluczy jego późnych, w pełni mistycznych, tak zwanych genezyjskich dzieł¹¹.

Wcześniej zresztą Słowacki również nie stronił od ognia i wszelkich kojarzących się z nim pojęć¹², jednak o prawdziwej „eksplozji ognistości” z całą pewnością możemy mówić w odniesieniu do jego utworów ostatnich, w tym właśnie do *Króla-Ducha*. Temat ten w ujęciu literaturoznawczym został podjęty przede wszystkim przez Wojciecha Gutowskiego oraz Lucynę Nawarecką w ogłaszanych w ciągu ostatnich kilkunastu lat książkach autorskich, jak też i przez innych badaczy publikujących swe artykuły w tomach pokonferencyjnych¹³. Wszyscy zgadzają się co do stwierdzenia, iż Słowacki uczynił ogień zarówno istotnym składnikiem opisywanej przez siebie rzeczywistości, jak też obszerną, wielowymiarową metaforą, nadającą ukazywanym zjawiskom i wydarzeniom głębokiej, symbolicznej wymowy.

Zaproponowane przeze mnie ujęcie tematu ognia w I Rapsodzie *Króla-Ducha* będzie miało charakter lingwistyczny, jako że podejmę próbę odnalezienia i analizy mechanizmów rządzących językową kreacją artystyczną. Leksyka jest najbardziej wyrazistą warstwą każdego systemu językowego, przynoszącą informacje o składowych elementach opisywanej rzeczywistości. Często bywa tak, że proste z pozoru słowo uruchamia w wyobraźni użytkownika cykl obrazów układających się w ciągi skojarzeniowe. Obrazy te są dopełnieniem znaczeń słownikowych i tworzą wraz z nimi pełną wizję opisywanego fragmentu rzeczywistości, pokazując „ogólniejsze rozumienie przez człowieka organizacji świata, panujących w nim hierarchii, akceptowanych i nie akceptowanych wartości”¹⁴. Leksykalny zasób da-

⁷ Zob. komentarz autorów opracowania: tamże, s. 396.

⁸ Jak wiadomo, kolejne rapsody *Króla-Ducha* są już w mniejszym bądź większym stopniu rekonstrukcjami edytorów. Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 259-260.

⁹ J. Kleiner, dz. cyt., s. 510.

¹⁰ Tamże, s. 511.

¹¹ Czyli powstałych po 1844 roku, pozbawionych już akcentów „towianistycznych”. Zob. M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000, s. 15-16.

¹² Myślę tu o takich utworach, jak: *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839), *Lilla Weneda* (1840), *Ksiądz Marek* (1843) czy *Sen srebrny Salomei* (1844). Zob. M. Piwińska, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991.

¹³ Zob. W. Gutowski, „I kto zgasił okropne świecیدto?”. *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010; W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999; A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu” – Słowacki*, Warszawa 2000; M. Bajko, *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2009.

¹⁴ R. Tokarski, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje*, w: *Przeszłość w językowym obrazie świata*, pod red. A. Pajdzińskiej i P. Krzyżanowskiego, Lublin 1999, s. 13.

negu języka wraz z całym zapleczem semantycznym, jakie to słownictwo implikuje, uwarunkowany realiami świata, czynnikami wewnętrznymi, psychicznymi i kulturowymi¹⁵, jest podstawą językowego obrazu świata.

Zagadnienia związane z powyższym terminem od kilkudziesięciu lat stanowią przedmiot zainteresowania antropologów kultury, filozofów, psychologów i językoznawców. Mimo długiej tradycji badawczej, rozważania dotyczące językowego obrazu świata mają jak dotąd charakter czysto teoretyczny, co wynika zapewne „z nieostrości samego pojęcia oraz ze skomplikowanych zależności między językiem a niejęzykowymi składnikami kultury”¹⁶. Mimo to, na konieczność badania językowego obrazu świata w tekstach artystycznych zwraca uwagę wielu współczesnych badaczy języka¹⁷.

Celem niniejszego szkicu jest zwrócenie uwagi na środki leksykalno-stylistyczne wiążące się z żywiołem ognia, wykorzystane przez Słowackiego do skonstruowania poetyckich obrazów w I Rapsodzie *Króla-Ducha*. Przeanalizuję związki między skonwencjonalizowanymi połączeniami językowymi a nietuzinkowym tekstem artystycznym, jakim jest ów poemat. Jego autor, aspirujący do stworzenia „eposu o narodzie i świecie”¹⁸, wykorzystał szereg zabiegów językowych, dzięki którym powstało dzieło o wielkiej sile artystycznego wyrazu. Osiągnął to poprzez mistrzowskie opanowanie ojczystego systemu leksykalnego, które pozwalało mu zarówno na dokonywanie licznych przekształceń w obrębie metaforyki i frazeologii, jak też na przesunięcia konotacyjne zaskakujące niebanalnymi skojarzeniami dynamizującymi opisywaną rzeczywistość.

„Żywioł ognia przybiera w liryce Słowackiego wiele form, począwszy od płomienia w kominku, przez pożar, pioruny, erupcje wulkanów”¹⁹. Zaskakującym wydawać się może fakt, iż to właśnie człowiek tak kruchy jak autor *Balladyny* z niezwykłym wprost upodobaniem eksploatował w swej twórczości potencjał estetyczno-semantyczny drzemiący w tym potężnym i nader groźnym żywiole²⁰. „Dwa skutki działania ognia – który z jednej strony oświeca i rozgrzewa, z drugiej zaś niszczy – sprawiają, że jest on symbolem tego, co boskie i demoniczne zarazem”²¹. Filozofowie – starając się określić specyficzne jakości ognia – wskazywali na jego ciepło, suchość, szybkość i lekkość. To właśnie te jakości wyróżniają ogień spośród innych żywiołów i decydują o jakości ludzkiego doświadczenia²². Ogień

¹⁵ Tenże, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Współczesny język polski*, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 2010, s. 347.

¹⁶ M. Bugajski, A. Wojciechowska, *Językowy obraz świata a literatura*, w: *Językowy obraz świata i kultura, Język a kultura*, t. 13, pod red. A. Dąbrowskiej i J. Anusiewicza, Wrocław 2000, s. 156.

¹⁷ Pisali o tym m. in. A. Pajdzińska, R. Tokarski, *Wstęp*, w: *Semantyka tekstu artystycznego*, pod red. A. Pajdzińskiej, R. Tokarskiego, Lublin 2001, s. 8.

¹⁸ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 514.

¹⁹ U. M. Łebkowska, *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*, Kraków 2006, s. 88.

²⁰ D. Bartol-Jarosińska zwraca uwagę na fakt, iż „żywioły to pojęcia prymarne w kategoryzacji semantycznej, a ich prymarność wynika z kulturowego uniwersalizmu. W języku polskim słowo *żywioł* umotywowane jest w sposób przejrzysty swą strukturą – ‘żyjący’, więc aktywny. Narzuca to z góry określoną perspektywę widzenia natury. Żywiołem są siły natury, na które człowiek jest wystawiony i którym musi stawić czoła. Aktywność w różnej postaci – poprzez działania, zdarzenia, procesy – jest więc cechą esencjalną pojęcia żywiołu”, zob. tejże, *Semantyka żywiołów w „Sonetach krymskich” i ich przekładzie na francuski*, w: *Mickiewicz i Kresy*, pod red. Z. Kurzowej i Z. Cygal-Krupowej, Kraków 1999, s. 176.

²¹ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 49. Heraklit z Efezu uznał natomiast ogień za zasadę świata, substancję pierwotną mówiąc, iż: „Wszczęświata nie stworzył żaden bóg ani żaden człowiek, lecz był on zawsze, jest i będzie zawsze żywym ogniem”, zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1981, s. 31.

²² Zob. *Estetyka czterech żywiołów (ziemia, woda, ogień, powietrze)*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 135.

wywołuje charakterystyczne doznania zmysłowe – jest źródłem ciepła i rozkoszy, ale też przyczyną specyficznego bólu. „Przez fakt gwałtowności i zaskakującej mocy, z jaką się on przejawia, nie pozwala do końca posiadać i kontrolować, pokonuje fizyczne bariery, znosi granice, a przez to uprzytamnia człowiekowi kruchość jego egzystencji”²³.

Symbolika ognia²⁴ oscyluje pomiędzy znaczeniami waloryzowanymi dodatnio – poprzez konotowanie wartości pozytywnych, związanych z jego dobroczynnym działaniem – a obrazami o wymowie głęboko negatywnej i pesymistycznej – zawsze wtedy, gdy mowa jest o zagładzie, męczeństwie, karze i śmierci. Jednak nawet pobieżna analiza *Króla-Ducha* pozwala stwierdzić, iż taki podział u „późnego” Słowackiego uległ znacznym przekształceniom. Niemożliwym jest zatem poddanie omawianego żywiołu jednoznacznej ocenie, gdy pod uwagę bierzemy ostatnie dzieła poety z Krzemienia. Szerokie spektrum działań sprawczych oraz jego fizyczne i zmysłowe właściwości, sprzyjają konstruowaniu różnorodnych obrazów i poddawaniu ich wielorakim interpretacjom. „Sztuka jest tą dziedziną, która czyni ogień czytelnym komunikatem [...], w jej ramach ogień staje się bądź narzędziem, bądź przedmiotem, bądź materiałem”²⁵.

Do opisu podjętego zagadnienia posłużę się zbiorem tzw. faset, będących kategoriami opisu zjawisk²⁶. Podczas analizy leksyki *Króla-Ducha* ogień taktowany będzie jako kategoria nadrzędna wobec pojęć takich, jak: *stos*, *gwiazdy*, *piorun* (*błyskawice*), *iskra*, *świeca*, *zorza*, *słońce*, *plomień*. Pierwsza część rozważań dotyczyć będzie funkcjonowania w poemacie poszczególnych „odmian” ognia.

Stos

Pierwsze z analizowanych pojęć należących do semantycznego kręgu ognia niejako „otwiera” dzieło Słowackiego, lecz pojawia się również w dalszych partiach utworu. Prawdopodobnie ze względu na wyznawaną przez Słowackiego teorię metempsychozy, wedle której dusza po śmierci ciała wcielić się może w nowy byt fizyczny, Rapsod I rozpoczyna się śmiercią bohatera. Her Armeńczyk²⁷, jak przystało na zasłużonego wojownika, po śmierci złożony zostaje na pogrzebowym stosie wzniesionym wśród szczytów Kaukazu, przy czym zachowuje całkowitą świadomość oczekując momentu, w którym jego duch będzie mógł opuścić cielesną powłokę. Wyzwolenie ducha ma się dokonać właśnie dzięki sile ognia, któremu tradycja przypisuje potężną moc oczyszczającą²⁸; ludzi żyjących ogień ocala przed moralnym i duchowym upadkiem, zmarłym zaś pozwala na przejście ze świata doczesnego ku wieczności.

Obrzęd spalenia zwłok Hera Armeńczyka ilustrują następujące fragmenty:

²³ Tamże, s. 135.

²⁴ W ogólnym języku polskim słowo *ogień* prócz znaczenia podstawowego (1) ‘coś, co pali się i spala (pali), świeci i grzeje’, znaczy też (2) ‘plomień’, (3) ‘pożar’, (4) ‘ognisko’, (5) ‘płonący lub świecący przedmiot’ (pochoźnia, lampa, świeca); słowo *ogień* przyjmuje też znaczenia przenośne. Zob. *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, pod red. J. Bartmińskiego, t. 1, *Kosmos*, Lublin 1996, s. 265.

²⁵ *Estetyka czterech żywiołów*, dz. cyt., s. 136.

²⁶ „W semantyce kognitywnej fasety najbardziej typowe to: przynależność do kategorii nadrzędnej, materiał, funkcja, działania itd.” Zob. D. Bartol-Jarosińska, dz. cyt., s. 176.

²⁷ L. Nawarecka wyjaśnia, iż początek *Króla-Ducha* nawiązuje do mitu platońskiego o Erze, synu Armeniosa, który zginął w walce, a po dwunastu dniach wrócił do życia; zob. L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010, s. 21.

²⁸ Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 274.

Trójca widm *stos* mój *ogniem zapalata*,
A ja czekałem, aż *piorun uderzy*”

(1, III)

Już przybliżały straszne czarownice
Chwast zapalony i *suche piołuny*,
I moje blade oświetliwszy lice,
Wrzeszcząc posępne swe śpiewały runy:
Kiedy je trzasły *aż trzy błyskawice*,
I *trzy siarczane ogniste pioruny*;
I tak *strzaskały płomień czerwone*,
Żem je nie martwe sądził, lecz uniknione.

(1, IV)

W pierwszym przypadku mamy do czynienia ze skonwencjonalizowanym i nader logicznym połączeniem wyrazowym – *stos [...] ogniem zapalata*. *Zapalanie* stanowi jedną z podstawowych czynności związanych z ogniem; czasownik *zapalać* jest najpowszechniejszym określeniem działania mającego na celu rozniecenie płomienia²⁹. Jak wiadomo – uczynić to można za pomocą wielu środków, do rozpalenia ognia pod stosem Hera posłużył „straszny czarownicom” *chwast zapalony* i *suche piołuny*. Jerzy Bartmiński zwraca uwagę, iż rozniecanie ognia z wykorzystaniem gałązek określonych drzew (np. osiki) lub suchego ziela ma swe głębokie korzenie w kulturze ludowej, gdzie ów obrzęd nabierał charakteru mistycznego³⁰.

Zwrócić należy również uwagę na to, dlaczego poeta wspomniał o *piołunie*. Piołun, nazywany też na polskich wsiach ‘psią rutą’ lub ‘absyntem’, to srebrzystoszara roślina, charakteryzująca się niezwykle intensywną goryczą i silnym aromatem, wykorzystywana w ziołolecznictwie i produkcji wysokoprocentowych trunków. Nazwa ta pojawia się jednak już w Biblii jako jeden z symboli Apokalipsy; należy do gwiazdy, która wraz z gradem i ogniem spadła na ziemię, zatruwając „trzecią część rzek” i „źródła wód”³¹. Sądzę zatem, iż Słowacki nieprzypadkowo przywołał właśnie to ziele – ognista sceneria, w jakiej dokonuje się pogrzeb Hera, jest isticie apokaliptyczna, zestawienie poetyckiej wizji poety z biblijną symboliką *piołunu* wyjaśnia sens jego użycia³². Towarzyszący owej nazwie przymiotnik *suchy* nie budzi zaskoczenia – ogień można powołać do życia tylko przy pomocy czegoś, co już utraciło swą wilgoć.

W dalszych częściach utworu pojawiają się kolejne obrazy płonących stosów. Słowacki pisze:

²⁹ Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 270.

³⁰ Zob. Tamże, s. 270.

³¹ „I zatrąbił Anioł trzeci, i spadła z nieba gwiazda wielka, gorejąca jako pochodnia, i upadła na trzecią część rzek i na źródła wód. A imię gwiazdy nazywają Piołun: i obróciła się trzecia część wód w piołun, a wiele ludzi pomarło od wód, iż gorzkie się stały” (Ap 8, 10-11); wszystkie cytaty za: *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu*, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. Jakuba Wujka, Warszawa 1928.

³² Piołun pojawia się również w dalszej części utworu, kiedy to matka Popiela mówi o sobie, iż jako jedyna ocalała z „zabitej ojczyzny”, została zapłodniona popiołami zmarłych przodków: „[...] Popiołem nakryta / I zapłodniona przez proch i piołuny, / Wydałam ciebie, abyś był mścicielem!” (1, XX).

[...] – Kiedy rycerz sławny
 Umrze... to lud go grzebie jak Hektora:
 Dwanaście koni bije i krwią spławny
Stos [...] zamienia w ogień i słup purpurowy

(1, XXIX)

Mamy tu do czynienia z poetycko wyrażoną sakralizacją ognia, głównie poprzez nazwanie płonącego stosu *purpurowym słupem*. *Słup* to konstrukcja skierowana ku górze, a więc ku niebiańskiej siedzibie bogów. Przymiotnik *purpurowy* wiąże się z polem semantycznym czerwieni³³, Władysław Kopański jego symbolikę wiąże ze ‘sprawiedliwością’ i ‘władzą królewską’³⁴. Przez to, iż w starożytności *purpura* uchodziła za barwnik niezwykle kosztowny – czyniono z niej atrybut władców, bogów i dostojników kościelnych (stąd o kardynałach mówi się też ‘purpuraci’). *Purpurowy ogień* pogrzebowego stosu jest zatem ogniem królewskim, przynależnym jedynie najwybitniejszym jednostkom, które swą duchową wielkością równać się mogą zosławionym królewiczem trojańskim – Hektorem; to znak dla wszystkich zgromadzonych, iż przyszło im żegnać osobę nieprzeciętną.

Taką niezwykłą formą pochówku oszalały z żądy i rozpaczy Popiel – kolejne wcielenie Króla Ducha – zapragnął uczcić zmarłą na skutek samobójczej śmierci księżniczkę Wandę, która nie ugięła się przed brutalnym, poniżającym żądaniem godnym germańskiego wodza³⁵. Całopalenie Wandy określone zostaje przez Popiela jako *oddanie płomieniom*. Upersonifikowanie ognia i stworzenie zeń postaci, której oddać trzeba to, co się jej słusznie należy, wiązać można poniekąd z heraklitejską zasadą, wedle której wszystko rodzi się w ogniu i do ognia też powraca.

Po ostatecznym dojściu do władzy Popiel „postanawia niebiosa zatrwożyć”, by przekonać się o obecności Boga i jego wpływie na losy świata. W tym celu wstępuje na drogę straszliwych zbrodni – w chorej, obłąkanej a jednocześnie potężnej duszy rodzi się zamysł przerażającego eksperymentu, dzięki któremu władca będzie mógł dowiedzieć się, czy Bóg zaprotestuje przeciwko jego szaleńczym czynom. „Ulubioną” formą zadawania ludziom męczeńskiej śmierci okazuje się dla Popiela spalanie ich żywcem:

Najpierwsze państwa Karacze, Supany
 Każę prowadzić przez różne manowce.
 Tam je kładziono w *skrwawione kurhany*,
 Na stos *znoszono chwast, czarne jałowce*.

(2, LI)

Synonimicznym określeniem stosu jest tutaj wyrażenie *skrwawiony kurhan*, które jednoznacznie i bardzo wyraźnie konotuje makabryczne skojarzenia, jako że zarówno *krw*, jak i *kurhan* (‘rodzaj mogiły, w kształcie kopca o kształcie stożkowym lub zbliżonym do półkolistego’) nierozzerwalnie wiążą się z symboliką śmierci.

Po raz kolejny pojawia się też motyw roślin, dzięki którym stosy mogły zapłonąć – znów mamy do czynienia z *chwastami*, tym razem jednak użytymi wraz z *czarnym jałow-*

³³ Zob. R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995; zob. również: U. Sokólska, *Świat barw w „Łące” i „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, w: tejsze, *Studia i szkice o języku pisarzy. Zagadnienia wybrane*, Białystok 2010, s. 231-256.

³⁴ Zob. W. Kopański, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 52.

³⁵ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 534.

cem. Epitet określający barwę jałowca może zaskakiwać o tyle, iż wiadomo, że ów krzew takowego koloru nie ma, nawet gdy uschnie. Słowacki zabarwił gałęzie jałowca na czarno, by podkreślić okropieństwo sposobu, w jaki zakończą życie niewinni poddani Popiela. *Czerń* w przeważającej większości ma konotacje wartościujące dane zjawisko bądź obiekt negatywnie, podkreśla zło, śmierć, brak nadziei – zarówno w użyciach konkretnych, jak i metaforycznych. Jest trwale zakorzenionym w tradycji symbolem żałoby i rozpaczy wywołanej czyjims odejściem.

Całkowicie odmienną barwę przyjmuje stos pochłaniający ciało sędziwego lirnika Zoriana, przybywającego do Popiela z listem od Swityna – najwierniejszego wodza i podpory państwa, a zarazem człowieka najbliższego sercu tyrana. Gniew, jaki wyzwalają we władcy słowa, które (jak sam mówi) „palily mu mózg i gryzły wnętrzość”, skłaniają go ku kolejnemu potwornemu morderstwu, dokonanemu tym razem na osobie pokornego pieśniarza. Zgodnie ze swym upodobaniem Popiel posyła starca na stos, gdzie zostaje on *wzięty w złote ogniste ramiona* (3, XX). Ponownie dochodzi tu do personifikacji ognia, lecz również do rozszerzenia i przesunięcia semantycznego w obrębie utartego frazeologizmu *wziąć (kogoś, coś) w ramiona* w znaczeniu ‘przytulić, objąć’. To ogień „przytula” udręczonego Zoriana, nie wyrządza jego ciału charakterystycznej krzywdy, jako że poeta pisze dalej, iż śpiewak w ogniu *zniknął* – nie spłonął, nie uległ bezpowrotnemu unicestwieniu. Zniknął – a więc przeniesiony został poza granice wzroku i percepcji obserwatorów, znalazł się w innej, przypuszczalnie lepszej rzeczywistości. Odziany w błękit Zorian odchodzi niczym święty³⁶, przewartościowanie negatywnych konotacji związanych ze śmiercią w ogniu dokonuje się przy pomocy epitetu *złote*, implikującego szlachetność, niezniszczalność, boskość i chwałę.

Na podstawie przeanalizowanych przykładów można stwierdzić, iż stos bywa w I Rapsodzie *Króla-Ducha* waloryzowany pozytywnie – jako pośmiertna nobilitacja zmarłego lub sposób na uczynienie płonącej na nim osoby świętą, jak również negatywnie – zwłaszcza wtedy, gdy na skutek szaleńczych zamysłów Popiela w makabryczny sposób kończą żywot jego poddani. Spopielenie zwłok to jednak moment wyzwolenia duszy, odebrania ducha od związków z materią, jako że „ogień pochłaniający ciało nie pozostawia niczego, żadnego materialnego śladu”³⁷. Słowacki w swym dziele dokonał wyraźnego przewartościowania – unicestwienie ciała jest drogą do odzyskania wolności ducha, skoro zatem ogień staje się żywiołem najbardziej ku temu pomocnym – jego potęgą zostaje przez poetę uświęcona.

Piorun (błyskawice)

Silne wyładowanie elektryczne w atmosferze, zwykle towarzyszące burzom, widoczne jest na niebie w postaci jasnego zjawiska świetlnego zwanego błyskawicą. Może ono przybierać rozmaite kształty i rozciągłości, tworzyć linie proste lub rozgałęziać się do góry lub w dół³⁸. Jednak mimo niewątpliwego, pejzażowego waloru, pioruny słusznie uznawane są za niebezpieczne, mogą bowiem wywołać pożar lub (w rzadszych przypadkach) śmiertelnie

³⁶ „Wizja śmierci Zoriana [...] przywołuje [...] typowe przedstawienie proroka Eliasza, a mianowicie jego zniknięcie na niebie w wozie ognistym”. Zob. L. Nawarecka, dz. cyt., s. 97.

³⁷ Tamże, s. 86.

³⁸ Kształty błyskawic były różnorodnie wyobrażane i interpretowane przez różne kultury: u bogów egejskich błyskawice mają dwa ostrza, u hurycyckiego Teshuba stanowią wiązkę o trzech strzałach, u Indry są wiązką trzech strzał. Zob. M. Lurker, dz. cyt., s. 26.

porazić; J. E. Cirlot zdefiniował grom (piorun) jako „ogień z nieba w formie aktywnej, o straszliwej dynamice i skuteczności”³⁹.

Wobec przejmujących grozą błyskawic ludzie stawali się absolutnie bezradni, gdyż przez wiele wieków traktowali je jako broń i atrybut w rękach bogów – hinduskich Siwy i Wisznu, greckiego Zeusa, germańskiego Thora, słowiańskiego Peruna. Ogień piorunowy przerażał i budził respekt, lecz stawał się również przedmiotem kultu⁴⁰. Bogata symbolika tego zjawiska wiązała się z emblematyką władzy i potęgi, zapowiedzią pojawienia się bóstwa, mocą tworzenia i niszczenia, świętością i potępieniem⁴¹.

W omawianym dziele Słowackiego obraz piorunów pojawia się nader często, lecz w nielicznych tylko przypadkach stanowi walor krajobrazowy, jak choćby w wyrażeniach: *błyskawic blaski, piorunne błyski, blask piorunów, piorunów różne malowidła*.

Raz gdy z dalekiej wracałem wyprawy,
A piorunów są różne malowidła
Przez długi deszczu włos świeciły krwawy:
Ja i rycerze ujrzeliśmy skrzydła
Orłów pobitych... w tak wielkiej ilości
Jak na cmentarzach gdzie Germanów kości.

(I, XLII)

Błyskawice oświetlają bitewne pole, które na swej drodze napotkał Popiel. Na pobojwisku odnajduje on resztki skrzydeł stanowiących element uzbrojenia pobitych wojsk i zastanawiając się nad ich losem, zapytuje:

[...] Powiedz sępie
Czy was na wiatrach *paląc błyskawica*
Rzuciła w takie nic – i w takie strzępie?

(I, XLIV)

Wyeksponowane tu zostało jedno z podstawowych działań sprawczych tak ognia, jak i błyskawicy – *palenie*. Dalej mowa jest o tym, iż *błyskawica rzuciła* [wojsko] *w takie nic*. Słowacki wykorzystał frazeologizm *obrócić coś wniwecz* oznaczający ‘doprowadzić coś do całkowitego upadku lub zaniku; zniszczyć, unicestwić’, by podkreślić wielką siłę piorunu, zdolnego pokonać potęgę ludzkiej armii.

Umierający na stosie, wspomniany już wcześniej lirnik Zorian błogosławi ogień słowami: „[...] Błogosławiona ta *błyskawica jasna i rumiana*” (3, XX). Złagodzenie negatywnych konotacji związanych z błyskawicą następuje dzięki użyciu epitetu *rumianawnoszącego* pozytywny ładunek emocjonalny. Marta Piwińska wskazała na częste wykorzystywanie przez Słowackiego przymiotnika *rumiany*, który poeta traktował wieloznacznie. Naj-

³⁹ J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 151.

⁴⁰ „W wierzeniach ludów słowiańskich i bałtyckich uderzenie pioruna w drzewo, wzgórze, skałę czy nawet człowieka sakralizowało ów przedmiot lub osobę. Drzewom i wzgórzom, w które uderzył piorun przypisywano właściwości lecznicze, budując wokół nich ogrodzenia albo otaczając je rowami”. Zob. *Mitologie świata: Słowianie*, red. G. Skibicka, Warszawa 2007, s. 47.

⁴¹ Na przykład tytułowa bohaterka dramatu Słowackiego – zbrodniarka Balladyna – za swą niegodziwość zostaje śmiertelnie porażona gromem; piorun staje się narzędziem kary i zrozumiałym znakiem potępienia.

częściej – zauważa badaczka – przymiotnik ten „oznacza kolor czerwony, pojęty konkretnie jako krwistość, ognistość; przenośnie *rumiany* znaczy pełny życia”⁴².

Silnemu wyeksponowaniu ulegają również działania sprawcze związane z piorunem, zawierające się między innymi we fragmentach: „piorun rozerwie moje wielkie łono” (3, XXXIV), „z chóralnej pieśni piorun bije” (3, II). Jak widać – naczelnymi elementami cytowanych połączeń są czasowniki *rozrywać*, *bić* przywołujące jednoznaczne skojarzenia z niszczącą siłą zjawiska, lecz występujące tu jako budulce szerszych metafor. We frazie: „deszcz piorunów lunie” (3, XXXIX) piorunowi towarzyszy leksyka związana z polem semantycznym żywiołu wody, zwłaszcza czasownik *lunąć* standardowo wiązany z deszczem lub inną cieczą a oznaczający ‘spaść gwałtownie, polać się obficie strumieniem; chlusnąć czymś’.

Oprócz piorunów funkcjonujących w dziele Słowackiego w swym znaczeniu prymarnym, odnaleźć w nim również można wiele użyć o charakterze metaforycznym, związanych w większości ze sferą emocji niezwykłego bohatera⁴³. Popiel mówi o sobie, iż mu *krwi rozszalonej piorun w mózg uderzył* (1, XL); zemsta drogę jego *piorunami ścięła* (1, XXXIX); wspomina również o *błyskawicy gniewu* (1, LI). W ostatnim z połączeń ujemnie nacechowane pojęcie abstrakcyjne *gniew* ulega konkretyzacji poprzez odniesienie go do konkretnego zjawiska, z jakim zapewne każdemu dane było się zetknąć; zestawienie abstraktu z leksemem *błyskawica* konotującym tu gwałtowność sprawia, iż metafora *błyskawica gniewu* jest tyleż czytelna, co bardzo nośna pod względem semantycznym. Sformułowanie *krwi rozszalonej piorun w mózg uderzył* ma swe korzenie we frazeologizmie *krw uderzyła komuś do głowy, do mózgu* – ‘ktoś stracił panowanie nad sobą, uległ emocjom’ i w takim też znaczeniu użyte zostało przez Słowackiego. Poeta chcąc jednak podkreślić siłę namiętności nieustannie targających Popielem, dokonał modyfikacji zestandaryzowanego połączenia wyrazowego poprzez rozszerzenie go o leksem związany ze sferą ognia. Zabieg ten zintensyfikował pierwotne znaczenie frazeologizmu przekształcając go w metaforę o dużej wartości artystycznej.

Zorza

Kolejnym pojęciem przynależnym do kręgu semantycznego ognia jest *zorza*. Słownik języka polskiego definiuje ją jako ‘zjawisko świetlne występujące na niebie przed wschodem lub po zachodzie słońca, będące wynikiem załamania i rozproszenia promieni słonecznych w górnych warstwach atmosfery’⁴⁴. Etymologia powyższego leksemu wiąże się z nazwami ‘blasku, światła’ oraz ‘ognia’, o czym wspomina Bartmiński⁴⁵. Niekwestionowane piękno owego zjawiska sprawia, iż w tradycji jest ono zazwyczaj waloryzowane pozytywnie jako zwiastun dnia, symbol wolności, swobody (wykorzystany choćby w *Odzie do młodości* Mickiewicza) i radosnego przeżywania.

⁴² Badaczka wspomina o tym w jednym z przypisów do *Księdza Marka*; zob. J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, oprac. M. Piwińska, Wrocław 1991, s. 30.

⁴³ „Leksyka należąca do pola semantycznego ognia – wchodząc w połączenia o charakterze metaforycznym – pozostaje na usługach emocjonalności, odzwierciedla bunt, szaf, nienawiść, rozkosz, miłość”. Zob. U. Sokólska, *Żywioł ognia na usługach emocjonalności w poezji romantycznej*, w: tejsze, dz. cyt., s. 124.

⁴⁴ <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/zorza/>

⁴⁵ Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 268.

Poetyckie obrazy zorzy nakreślone przez Słowackiego w *Królu-Duchu* mają walory malarskie głównie dzięki zastosowaniu barwnych epitetów. Autor *Balladyny* nazywa zorzę *różanością przedwschodnią* (2, XXXI), *wstęgą smętnego szkarłatu* (2, IV), wspomina też *jutrzenek greckich różaną pogodę* (1, IX) oraz pisze o *ogniu zorzy brylantowym* (1, XXXI). W każdym z wymienionych połączeń kluczową rolę odgrywa barwa: *różana*, *szkarłatna*, *brylantowa*. *Różaność* – ‘kolor różany, różowość, rumianość’ jest odcieniem przypisywanym zorzy już od starożytności – Homer, w którym w dzieciństwie rozczytywał się Słowacki⁴⁶, częstokroć w *Iliadzie* używał określenia „różanopalca Jutrzenka”, „różanopalca bogini świtu”⁴⁷, jako że kolor ten wiąże się ze wschodzącym lub zachodzącym Słońcem, boskością, pięknem. Epitet *brylantowy* implikuje przejrzystość, czystość, piękno, toteż zestawienie go z ogniem nadaje owemu żywiołowi dodatnich konotacji.

W przypadku metafory nazywającej zorzę *wstęgą smętnego szkarłatu* należy zwrócić uwagę na uwarunkowania kontekstowe, które zadecydowały o takim połączeniu. Wyraz o asocjacjach neutralnych – *wstęga* – wszedł w kontekst leksykalny z ujemnie nacechowanym przymiotnikiem *smętny*, zawierającym w sobie elementy smutku i dezaprobaty. *Szkarłat* – będący bardzo intensywnym odcieniem czerwieni – w *Królu-Duchu* konotuje głównie zagrożenie i śmierć, jest zapowiedzią zagrożenia i zagłady. Zorza, widziana przez Popieła podążającego ku nieznanym, bitewnym polom, który w danej chwili był „tem wścieklejszy, że sam i bezsilny”, zwiastuje krwawe wydarzenia, do jakich dojdzie z udziałem oszalałego władcy.

Należy również zwrócić uwagę na fakt, iż *jutrzenką* zostało w *Królu-Duchu* nazwane nie tylko urokliwe zjawisko atmosferyczne, lecz również blask wywołany przez płonący ogień, luna. W Pieśni 1 mowa jest o płomieniu, który *rzuca swe straszne jutrzzenki różane* (1, XXXV). Zestawienie omówionego już przymiotnika *różane* z epitetem *straszne* przywołującym jednoznacznie negatywne asocjacje podkreśla grozę sytuacji, jaką jest pożar.

Kometa

Przez tysiąclecia rozumiana jako zapowiedź klęsk i katastrof, kometa jest rzadko widywanym ciałem niebieskim, mającym charakterystyczny „warkocz” – świetlną smugę powstającą na skutek wyrzucanych przez jej jądro gazów i pyłów. W rodzimej kulturze komety nazywano rozmaicie, zawsze jednak podkreślając to, co ciągnie ona za sobą, tak więc mówiono o niej na przykład: „gwiazda z wiechą”, „gwiazda z ognistym warkoczem”, „gwiazda z mieczem”, „lisia gwiazda”, „gwiazda z łańcuchem”, „gwiazda z miotłą”⁴⁸.

Nagłe pojawienie się komety na firmamencie interpretowano jako atak bóstw lub innych nadnaturalnych bytów zamieszkujących niebiosa, skierowany przeciw mieszkańcom Ziemi. Zjawisko rychło stawało się pożywką dla ludzkiego strachu, prowadziło do wybuchów paniki i hysterii, ludzie obawiali się zwiastowanych rzekomo przez komety plag – nieurodzaju, zarazy, wojny, pomoru. Wierzono również, że „ognista gwiazda” zapowiada

⁴⁶ Zob. J. Słowacki, *Fragmety pamiętnika (1817–1832)*, w: tegoż, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XI: *Pisma prozą*, cz. 1, Wrocław 1959, s. 152.

⁴⁷ Eos-Aurora, bogini jutrzzenki, siostra Heliosa i Selene; nadaje krajobrazowi kształty i piękny wygląd, zwiastuje narodziny nowego dnia, zob. w *Iliadzie*: „Już gwiazda ranna bliski światła powrót głosi, / Już różana Jutrzenka na niebie się wznosi”, cytuję za Polską Biblioteką Internetową http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=35.

⁴⁸ Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 236-237.

upadek i śmierć władcy, jego wojenną klęskę; ma również zdolność unicestwiania w swych płomieniach.

Językowy obraz *komecianej mioty* – bo takie określenie najczęściej jest stosowane w I Rapsodzie *Króla-Ducha* – wiąże się ściśle z ludową tradycją, której Słowacki pozostał w tym aspekcie bardzo wierny. Pojawienia się komety wyczekiwał ogarnięty pasją niszczenia Popiel, który postanowił przekroczyć granice praw boskich i ludzkich wytaczając wojnę światu w jego obecnym kształcie. Chcąc „niebiosa zatrzwożyć” i przekonać się o obecności Boga, wkracza tyran na drogę najokrutniejszych zbrodni, licząc na to, że Bóg „zgwalconą twarzy pokaże” oraz „*komety złote* na niebie przylecą / [...] Nad zamkiem *swoje ogony zanieca*” (2, XLIII). Należy zwrócić uwagę na użyty w zacytowanym fragmencie czasownik *zanieca*. Jest on osobową formą od bezokolicznika *zaniecić* – ‘spowodować powstanie ognia; rozpalic, rozniecić, wzniecić’ – kwalifikowanego obecnie jako przestarzały⁴⁹. Źródło zgubnego ognia stanowi zatem płomienny warkocz komety – on jest elementem, który tak przeraża⁵⁰.

Końcowe oktawy I Rapsodu to obraz uczty preradzającej się w katastrofę – uczty, jaką na zamku wymordowanej rodziny Swityna urządza Popiel wspólnie ze swymi siepaczami. Podczas straszliwej biesiady ukazuje się długo oczekiwany znak – „na niebie *miotła płomienista gore*” (3, XXVIII). Poeta dalej nazywa komętę *ogromną gwiazdzą*, która:

Karbunkuł miała czerwony w głowicy;
A ten się błyskał i mienił na zarzy
Jak oko w ducha niewidzialnej twarzy.

(3, XXIX)

Czerwona barwa komety odzwierciedla jej ognistą naturę, podkreśleniu barwy służy również użycie dość już dziś zapomnianego rzeczownika *karbunkuł* oznaczającego ‘drogi półszlachetny kamień koloru czerwonego; rubin, granat’⁵¹.

Najciekawsza i jednocześnie najbardziej plastyczna metafora określająca komętę pojawia się w oktavie XXXI, kiedy to władca pewny nadchodzącego zgonu palcem wskazuje zebranym *ognistego smoka, który w niebiosach wił jasnym ogonem*. Ciało niebieskiemu nadane zostały cechy legendarnego, baśniowego, ale też i apokaliptycznego⁵² potwora, wyobrażanego najczęściej jako „pokryty łuską jaszczur buchający ogniem z pyska, z wielkimi skrzydłami nietoperza i kolczastym ogonem”⁵³. Epitet *ognisty* wchodzący w skład tej metafory nie budzi zdziwienia – smoki od wieków kojarzone są z omawianym żywiołem, wedle niektórych wierzeń z ognia zostały zrodzone, ogień jest też ich najpotężniejszą bronią. Kometa przybierająca smocze kształty to także wymowny symbol spełnionej apokalipsy, grzechu i diabła. Popiel niczym święty Jerzy lub Michał Archanioł mocuje się ze straszliwą gwiazdą „stanowiącą narzędzie kary zarówno w rękach Boga, jak i szatana”⁵⁴.

Rapsod I kończy się wymowną zapowiedzią:

⁴⁹ Zob. <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/zaniecic/>

⁵⁰ „Swoimi ogonami komety ścinają ludzi, biją i smagają; ogonem (miotłą) zamiatają cały świat (niebo)”. Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 237.

⁵¹ <http://doroszewski.pwn.pl/haslo/karbunkuł/>

⁵² „I ukazał się drugi znak na niebie, a oto smok wielki rydzy, mający siedem głów i rogów dziesięć, a na głowach jego siedem koron. A ogon jego ciągnął trzecią część gwiazd niebieskich i zrzucił je na ziemię [...]” (Ap 12, 3-4).

⁵³ Zob. W. Kopański, dz. cyt., s. 394.

⁵⁴ L. Nawarecka, dz. cyt., s. 66.

Morza się cofną, góry pójdą pyłem,
I świat się *deszczami* zatrwoży
Gdy duchem spełnię – co ciałem spełniłem

(3, XLII)

Deszcze komet to jedna z apokaliptycznych klęsk⁵⁵. Pod względem językowym niniejsza metafora stanowi przykład częstego połączenia leksemów przynależnych do dwóch odrębnych pól semantycznych – wody i ognia. Mimo iż te dwa żywioły pozostają wobec siebie w głębokiej opozycji – zawiązuje się między nimi swoisty układ dopuszczający wzajemne współlistnienie. *Deszcz* w tymże połączeniu użyty zostaje w znaczeniu przenośnym, znaczenie prymarne (*deszcz* jako atmosferyczny opad w postaci kropeł wody) i związane z nim konotacje (intensywność, gęstość) uruchamiają w wyobraźni czytelnika konkretny zespół wyobrażeń. *Deszcz komet* – ognistych gwiazd – budzi już więc przerażające asocjacje. Odpowiedni dobór słów i kontaminacja związanych z nimi skojarzeń pozwala tworzyć metafory budujące oryginalne i ekspresywne poetyckie wizje.

Ogień zaświatowy (piekielny)

Tradycyjne wyobrażenia o miejscu przebywania dusz zmarłych potępionych za grzechy lub winy popełnione wobec bogów i ludzi wiążą się z całym katalogiem doznawanych w nim kar, fizycznych tortur i duchowych udręk. Jest to również siedziba upadłych aniołów oraz potwornych stworzeń. „Niezależnie od takiego czy innego pojmowania istoty męki piekielnej i niezależnie od wiary w realny byt szatana, wyobrażenie piekła musiało się dzięki wielowiekowej tradycji kojarzyć z ogniem”⁵⁶, wskazują na to biblijne księgi⁵⁷. Piekielny ogień jest narzędziem męki, nie posiada mocy oczyszczającej, nie odradza, lecz bezpowrotnie unicestwia; jego dysponentem jest diabeł⁵⁸.

Już w początkowych oktavach I Rapsodu pojawia się zestandaryzowane określenie piekła – „ognista otchłań” (1, XV) przywołujące na myśl bezkresną, rozpaloną głębię.

Ciekawy kontekst pojawia się natomiast w pieśni trzeciej, kiedy to Popiel odczytuje list przyniesiony mu przez lirnika Zoriana: „Czytałem słowa, które jak szatany / Paliły mi mózg i gryzły wewnątrz” (3, VIII). To nie szatani dręczą zbrodniarza, lecz porażająca moc słów, które znalazły się w liście – słów nieznośnej pogardy i prawdy. Mieszkańcy piekła wymierzają potępińcom kary, dręczą ich – tu narzędziem katuszy staje się list, coś co pozornie w ogóle się z ogniem nie wiąże. Poetycki obraz piekła pojawia się w pieśni drugiej:

⁵⁵ „A gwiazdy z nieba upadły na ziemię, jako drzewo figowe zrzuca na ziemię niedojrzałe figi swoje, gdy od wiatru wielkiego bywa zatrząsione” (Ap 6, 13).

⁵⁶ Zob. K. Górski, *Semantyka ognia*, w: *Mickiewicz, artyzm i język*, Warszawa 1997, s. 452.

⁵⁷ Zob. np. „A ja wam powiadam, iż każdy, który się gniewa na brata swego, będzie winien sądu. A kto by rzekł bratu swemu: Raka [‘pusta głowo’, ‘człowieku godny pogardy’ – M. B.], będzie winien rady. A kto by rzekł: Głupcze, będzie winien ognia piekielnego” (Mt 5, 22); „I jeżeli oko twoje gorszy cię, wyłup je i zarzuć od siebie. Lepiejci tobie z jednym okiem wnieść do żywota, niżli dwie oczy mając, być wrzucony do piekła ognistego” (Mt 18, 9).

⁵⁸ Zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 296.

Cała mi w oczach ognista Gehenna
 Błysnęła nagle piorunami pruta,
 Ciemna, czerwona parami jak huta

(2, XXIV)

Gehenna (hebr. *Ge-Hinnom* lub aram. *Ge-hinnam*, tzn. Dolina Jęku lub Dolina Synów Hinnoma) to dolina na południe od Jerozolimy, miejsce przeklęte, splamione kultem Molocha. Termin ten w teologii judaizmu oznacza miejsce potępienia wiecznego, piekło⁵⁹. Niemal każdy z leksemów budujących tę obrazową wizję Gehenny ściśle przynależy do semantycznego kręgu ognia; piekło ukazane zostało jako potężna, buchająca kłębami pary huta. Asocjacje *piekła* i *huty* są niemal zbieżne – oprócz oczywistego gorąca i ognia łącznikiem pomiędzy tymi dwoma pojęciami może być również wyobrażenie ogromnych pieców hutniczych służących do wytapiania metali oraz piekielnych, w których grzesznicy cierpią katusze⁶⁰.

Przerażającą scenerię potęguje obraz prujących ją piorunów. Czasownik *pruć* użyty tu zostaje w znaczeniu ‘rozrywać coś na części, rozdzierać’ i stanowi kolejne z niszczących działań sprawczych przypisywanych błyskawicom. W zacytowanym fragmencie nastąpiło znaczne zagęszczenie ogniowej leksyki, mające na celu uplastycznienie wyobrażenia o miejscu wiecznej kaźni. Eksplicytnym wskaźnikiem grozy piekieł jest słownictwo jednoznacznie nawiązujące zarówno do właściwej mu kolorystki (czerwień), jak i zjawisk (para, błyskawice). Nasuwane przez nie konotacje odwołują się do wyobrażeń utrwalonych w świadomości ogółu użytkowników języka i stanowią istotne, semantyczne składniki poetyckich wizji.

Ogień w człowieku

a) ogniste „ja”

Już początkowe wersy I Rapsodu *Króla-Ducha* wskazują na to, iż bohater z którym przyjdzie się nam zetknąć – jest postacią niezwykłą, „naznaczoną” ogniowym znamieniem. Skupia on w sobie „potężne moce chaosu”⁶¹, jest demoniczny, przerażający i nieokiełznany niczym bestie zamieszkujące piekielne czeluście. Pragnie zburzyć równowagę świata, dotrzeć do granic okrucieństwa, by doświadczyć Bożego gniewu i tym samym przekonać się o istnieniu Absolutu.

Owa nieprzećiętność przejawia się również w leksykalnej warstwie poematu. Imię bohatera celowo wiąże się z semantycznym polem ognia a konkretnie z popiołem – pozostałością po procesie spalania. Roza Weneda „[...] popiołem nakryta / I zapłodniona przez proch i piołuny” wydaje na świat „syna popiołów” zwanego Popielem, którego żywot naznaczony będzie żądzą zemsty i mordy. Symbolika popiołu determinuje dalsze losy władcy, przychodzącego na świat niczym mityczny feniks – ptak, który pozwalał się strawić płomieniom, by po chwili móc się odrodzić z własnych prochów.

⁵⁹ Zob. Słownik, w: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia w przekładzie z języków oryginalnych*, Poznań 2003, s. 1449.

⁶⁰ „W piekle ogień piekielny pali się pod kotłami, w których gotują/smażą się dusze; pod tyglami z węglami; w piecu ognistym; pod łóżem Madejowym”, zob. J. Bartmiński, dz. cyt., s. 296.

⁶¹ Zob. L. Nawarecka, dz. cyt., s. 49.

Bohater wspominając swoje niemowlęstwo miał przed oczyma obraz matki, która: „[...] pieluchy / Moje chwytiała i trzęsąc nad głową, / Rzuciła dzieckiem jak skrą piorunową” (1, XXI). Tu zwrócić należy uwagę na porównanie dziecka do *skry piorunowej*. Rzeczownik *skra* lub synonimicznie *iskra*, oznaczający rozżarzoną cząstkę płonącej materii, oderwaną od całości, najmniejszą cząstkę i zarazem „zarodek” ognia, doskonale zapowiada to, co stanie się za sprawą nowonarodzonego władcy. *Skra piorunowa* to określenie o charakterze raczej niestandardowym, mimo iż każdy z budujących je leksemów przynależy do tego samego pola semantycznego. W tym wypadku konotacje poszczególnych słów nakładają się na siebie i przez to – wzmacniają. Zarówno *iskra*, jak i *piorun* stać się mogą przyczyną groźnego pożaru, działają szybko, gwałtownie, choć to niewątpliwie piorun dysponuje większą mocą rażenia. Użycie rzeczownika *skra* motywowane jest kontekstowo – otóż urodziło się dziecko, które w niedalekiej przyszłości pogryży świat w ogniu i podda ludzkość oczyszczającemu cierpieniu.

W dalszych częściach I Rapsodu mówi Popiel o sobie: „Jam był jak piorun, gdy lasy druzgoce! / I napełniałem ten lud przerażeniem” (2, XIII). Piorunowi przyporządkowane tu zostało jedno z niszczących działań sprawczych. Czasownik *druzgotać* oznaczający ‘rozbić na drobne kawałki; kruszyć, tłuc, gruchotać, miażdżyć’ z ogniem wiąże się poprzez swoje konotacje z unicestwianiem, doprowadzaniem do rozpadu. Dlaczego Popiel porównał się do piorunu, który „druzgoce lasy”? Odpowiedzi na to pytanie szukać należy w jednej z wcześniejszych oktaw, w której bohater mówi o sobie:

I szerniał cały świat: a Ja syn borów
Patrzałem jako na las do wycięcia.

(1, XLI)

Ogarnięty pasją zemsty i zniszczenia pragnie wyzwolić ducha z krępujących go więzów ciała, pragnie „łamać ograniczające jego wolność prawa natury”⁶².

Emocjonalne stany ducha poeta wyraził również poprzez porównania zawierające elementy leksykalne nieodłącznie związane z ogniem, jak choćby we frazie: „Gdy się *zapali* mój duch jak *pochodnia*” (2, XXXI). Słownictwo przynależne sferze ognia wchodzi tu w kontekst leksykalny z neutralnym skojarzeniu leksemem *duch*, a gdy przy tym uwzględnimy kontekst, w jakim usytuowane zostało przywołane stwierdzenie okaże się, iż odnosi się ono do odczuwanego przez Popiela żalu po stracie ukochanej Wandy. Podobnie dzieje się w wersie: „Mój *duch*... na hełmie *stanął*... w *ogniach* cały” (2, XXXIV). Wykorzystany frazeologizm *stanąć w ogniu* tradycyjnie używany jest w dwóch znaczeniach – albo na określenie gwałtownego zarumienienia się, obłania się pąsem, albo zastępuje czasowniki ‘zapłonąć’, ‘zapalić się’. W tym wypadku doszło jednak do przesunięcia semantycznego na rzecz określenia potężnych emocji – żalu i gniewu zarazem. Właściwe zrozumienie metafory opiera się w tym wypadku na rozbudowanym, szerokim kontekście, w którym owa przenośnia została zanurzona.

Wnioski płynące z analizy słownictwa w I Rapsodzie pokrywają się ze odkryciami Konrada Górskiego, badającego twórczość Mickiewicza. Do rozpatrywanego tu tekstu Ju-

⁶² Zob. L. Nawarecka, dz. cyt., s. 79. Obecność leksyki związanej z eksploatacją i jednocześnie unicestwianiem rzeczywistości sprawia, iż „cała akcja pierwszego rapsodu koncentruje się [...] na przebijaniu, pękaniu, wykuwaniu szczelin i szpar w zamykającej ducha fortecy świata oraz na kruszeniu, rozdrabnianiu, zmiękczaniu materii po to, by uległa duchowi, podatna na jego działanie”; zob. tamże, s. 79.

liusza Słowackiego pasuje bowiem stwierdzenie, iż większość metafor związanych z ogniem „odnosi się do zobrazowania intensywności życia duchowego i do sugestii, że dusza jest istotą ognistą”⁶³ [podkr. – M. B.]. Ogień przyjmuje postać i natężenie zależne od namiętności, jakie ową „istotą” targają – dusza potrafi więc np. *buchnąć płomieniem* (1, XIX) i sprawić, iż to ciało będzie jej podległe, może też *stanąć w ogniu* (jak zostało to wykazane powyżej), może również wydawać dźwięki kojarzone z burzą – z *ducha mi ciągle szedł grzmot* (1, LIV). Żal po stracie Wandy sprawia, iż Popiel jest *zajęty pożarem* (2, XXXIX) – straszliwa pożoga ducha i zmysłów dokonuje się w chwili niewyobrażalnej rozpacz. Duch wyzwolony z krępujących go jarzm ciała może działać niezależnie i jawić się „Tak jak *pochodnia świecąca w wilgoci, / Cały oświecon ogniami i parą*”.

b) ogień w oczach, w gardle i we krwi

Szczególne miejsce lokalizowania ognia w Rapsodzie I *Króla-Ducha* stanowią oczy. To one są podstawowymi wyrazicielami emocji i czytelnym odbiciem stanu ducha⁶⁴. W warstwie językowej odzwierciedleniu uczuć służą połączenia wyrazowe oparte na zaskakujących, często dość dalekich skojarzeniach. Stają się one nośnikami znaczeń ekspresywnych poprzez wiązanie leksyki przynależnej żywiołowi ognia ze słownictwem odnoszącym się do zmysłu wzroku.

W polszczyźnie potocznej, jak i literackiej często spotkać się można z frazeologizmem *spiorunować kogoś wzrokiem, oczami, spojrzeniem* używanym w znaczeniu ‘spojrzeć na kogoś groźnie, karcąco, z naganą, skarcić, karcieć wzrokiem’. Gniew, rozpacz, pożądanie, radość, zapał zawsze mają swe odbicie w ludzkich oczach, częstokroć jedno spojrzenie naszego rozmówcy może powiedzieć wiele o jego duchowym stanie. Ogień będący symbolem niemal wszystkiego, co gwałtowne, intensywne i groźne „pojawia” się w żrenicach w chwilach najsilniejszych przeżyć.

Jako że cały I Rapsod *Króla-Ducha* zdominowany jest przez potężne, duchowe zawie-ruchy, a psychika bohatera to kłębowisko najintensywniej przeżywanych, skrajnych emocji, w leksykalno-stylistycznej warstwie dzieła musiało przejawiać się to zastosowaniem metaforyki mającej u swych podstaw słownictwo związane z żywiołem ognia. Większość uczuć wyrażonych jest tu implicytnie i aby prawidłowo rozszyfrować znaczenie poszczególnych przenośni konieczne jest wczytanie się w kontekst, w jakim zostały osadzone.

Bohaterowi I Rapsodu – „synowi wyróżnionych ludów” zrodzonemu, aby „być mścicielem” nieustannie towarzyszy gniew wyraziście odbijający się w spojrzeniu. „Jam oczy groźne miał” (1, XXXVIII) – tak mówił on o sobie wiedząc jednocześnie, iż jego dusza jest „czarna, ponura” (1, L) niczym najgłębsze czeluście. Odtworzeniu silnego, emocjonalnego napięcia służą na przykład czasowniki *spalić* i *wyiskrzyć* oraz pochodnie ognia – *płomień* i *blask* w następujących połączeniach: „wzrokiem spalić jak płomieniem” (1, LX) i „wyiskrzył cały oczu blask północny” (1, LXII). Jak wynika z kontekstu – palący wzrok pojawił się wraz z „sił [...] gniewnych natężeniem” (1, LX), zaś iskrzący blask oczu wiązał się z cielesnym pożądaniem:

⁶³ K. Górski, dz. cyt., s. 447.

⁶⁴ Na bezpośrednią zależność ducha od oczu w *Królu-Duchu* wskazała Urszula M. Pilch w studium „*Powieki nożem zdają się rozcięte...*” *Oko w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego i w poezji Tadeusza Micińskiego*, w: *Żywioły wyobraźni poetyckiej XIX i XX wieku*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i I. Misiak, Kraków 2008, s. 11-23.

Na nią ja straszny, piekielny i mocny –
 A tem straszniejszy, zem był nieszczęśliwy –
Wyiskrzył cały oczu blask północny,
 Więcej wtenczas jej [królowy – M. B.] – niż wolności chciwy

(1, LXII)

Zasadnicze zmiany we wzroku zachodzą wraz z sukcesywnym popadaniem bohatera w coraz bardziej makabryczne zbrodnie:

W powiekach rubin i błysk dziwny gore;
 Powieki nożem zdają się rościęte;
 A przez czerwoną, rubinową korę
 Patrzy Duch... widmo przeszłości przekłete!

(2, LXV)

W pierwszym wersie oczu przybierają postać drogiego kamienia – *rubinu* i palącego błysku – *błysk dziwny gore*. Rubin w oczywisty sposób nasuwa skojarzenia ze swą niezwykłą barwą oscylującą między delikatnym różem a mroczną purpurą i w tym miejscu może być traktowany jako określenie „oczach krwią nabiegłych” – jak zauważył Andrzej Boleski⁶⁵. W całym zacytowanym fragmencie dominuje intensywna, krwista czerwień spotęgowana dodatkowo obrazem „powiek rozciętych nożem”. Już samo wyobrażenie sobie takiej formy okaleczenia wzmacnia potworność obrazowania, konotując ból i cierpienie. Interesujące porównanie znalazło się również w następującym fragmencie:

A byłem cały jako trup szczerbiały,
 Który stoletnią miał w ziemi trumnicę,
 A już robaki z niej pouciekały,
 Bojąc się *oczach jasnych jak gromnice;*
 I czerwonymi przerażone łzami
 Trupa... i kości spróchniałych ogniami.

(2, LVII)

Zestawienie oczu z gromnicami należy do rzadkości. Gromnica jest bowiem specyficzną odmianą świecy, wykonaną zwykle z żółtego wosku, zapalaną w celu ochrony przed piorunami (stąd nazwa jest pochodną od słowa *grom*) lub też w chwilach czyjejs śmierci jako symbol żałoby i smutku oraz „światłości wiekuistej”, o którą ludzie modlą się przy konających. W tym wypadku użycie takiego porównania jest tym bardziej zasadne, iż bohater sam stwierdza swoje podobieństwo do „szczerbiałego trupa”. *Oczy jasne jak gromnice* świecą zatem martwym, trupim blaskiem i są przez to odbiciem chorego ciała i udręczonego ducha⁶⁶. Ognisty wzrok towarzyszy również uczuciu wstydu i zażenowania:

⁶⁵ Zob. A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, s. 92-97. Zob. również: U. M. Pilch, „*Powieki nożem zdają się rozcięte...*”, dz. cyt., s. 14.

⁶⁶ Zob. „Świecą ciała twego jest oko twoje. Jeśliby oko twoje było szczere, wszystko ciało twoje będzie. Ale jeśliby oko twoje złe było, wszystko ciało twoje ciemne będzie. Jeźliż tedy światło, które jest w tobie, ciemnością jest, jakóż wielka będzie sama ciemność?” (Mt 6, 22-23).

Ja przodem. – W czerep czarny, ołowiany,
 Ukrywszy głowę moją jak w kapturze,
 Bom w sobie uczuł wstyd nieopisany,
 Twarz mieć jak gryszpan, *wzrok jak ogień w chmurze*

(3, XXII)

Z uczuciem wstydu zwyczajowo kojarzone są frazeologizmy *spalić się ze wstydu*, *wstyd pali komuś policzki*, *czoło*, nigdy zaś nie mówi się o płonących w tym momencie oczach. U Słowackiego twarz przybiera barwę miedzianej zieleni – grynszpanu, płomienność objawia się zaś we wzroku porównanym do pioruna, bo to właśnie ten leksem zastąpiony został peryfrazą *ogień w chmurze*. Poprzez asocjacje, jakie nasuwa grom, dochodzi do hiperbolizacji i intensyfikacji wstydu, przesunięcie semantyczne w stronę płonących oczu wprowadziło nowy typ obrazowania i zapobiegło użyciu zestandaryzowanego połączenia.

Bohater nazywa też siebie „orłem, który słońce miał na oku” (3, XXXIX). Skrwawione orle skrzydła są jednym z atrybutów Popiela, on sam zaś podobny piekielnym twórcom, „smokom w płomienie ubranym i pióra” (1, LIX) niejednokrotnie przyrównuje siebie do orła – skrzydlatego symbolu Słońca, ognia i pożaru. W. Kopaliński informuje, że według Arystotelesa orzeł może patrzeć prosto w słońce bez szkody dla swoich oczu, dlatego wyobraża kontemplację i świadomość duchową⁶⁷. Bohater Słowackiego prezentuje najwyższy stopień samoświadomości, słońce na jego oczach to zarówno odbicie ognistej, gwałtownej natury jak też znak wielkiej, duchowej mocy. Ogień lokalizowany w gardle pojawia się w następującym kontekście:

Czeluść okropna mych ust otworzona,
 Suchość i jakaś *pożarność gardłana*...
 [...] Ostrzegły... że już do piekła należę...

(3, XX)

Uwikłania kontekstowe nadają wyrażeniu *pożarność gardłana*, którego centrum stanowi element leksykalny kulturowo wartościowany negatywnie konotacji związanych z charakterystycznym, piekącym bólem. Gdy uwzględnimy tu jeszcze korelacje z „okropną czeluścią ust” przynoszącą na myśl piekielne otchłanie, implikowanie tego typu skojarzeń wydaje się najzupełniej uzasadnione.

Kolejnym „miejszem” w ludzkim ciele spełniającym znaczącą rolę jako nośnik i siedziba ognia jest krew, przybierająca ponownie postać *pioruna* i *błyskawicy*:

Widzę tę *straszną krew jak błyskawicę*,
 W której się mój duch niby gołąb kręci”

(1, XXIII)

[...] *Krew moja biła*
Jak piorun w żyły, że hełm od niej dzwonił,
 Kita się ogniem czerwonym paliła,
 A młot skry takie jak miesiące ronił”

(2, XVIII)

⁶⁷ Zob. W. Kopaliński, dz. cyt., s. 286.

W przypadku pierwszego cytatu ujemnie nacechowany przymiotnik *straszny* – ‘wzbudzający lęk, przerażenie, grozę, przejmujący lękiem; przerażający’ – uobecnia treści wartościujące, odzwierciedlając przy tym właściwości *błyskawicy* wraz ze skonwencjonalizowanym wyobrażeniem o jej zgubnych możliwościach. We fragmencie drugim ciekawym jest użycie metafory *krew biła jak piorun w żyły*; otóż użyty tu czasownik *bić* może być rozumiany co najmniej dwojako – po pierwsze w znaczeniu ‘uderzać, napływać’, po drugie ‘tętnić, pulsować’. Krew symbolicznie uznawana za siedlisko życia i duszy a także nośnik temperamentu i charakteru⁶⁸ poprzez porównanie do bijącego piorunu wykracza poza utarte schematy wyobrazeniowe. Poetyckie asocjacje hiperbolizują stopień natężenia emocji i odczuć, dzięki nim główny bohater jawi się jako ognista istota, wykraczająca swą duchowością poza wszelkie ramy ludzkiej emocjonalności.

Ogień w świecie – świat w ogniu

Jak pisze Lucyna Nawarecka – cały świat Rapsodu I zdominowany jest przez obrazy ognisk, płomieni, żaru, „ognistych piorunów”, słupów purpurowych, płomienistych upiorów⁶⁹. Zatrważająca jest wizja rzeczywistości wykreowanej przez poetę – „wielkie duchów świętych wojny święte” (I, I) dokonują się pośród chaosu zamierającego świata, który jawi się jako ognista otchłań. „I szerniał cały świat” (I, XLI) – takimi oto słowy Popiel rozpoczął opowieść o dziejach swych makabrycznych czynów i zapowiedział „odrazę ducha potężnego, rwącego się w górę, względem zastoju, martwoty świata, romantyczną nienawiść względem teraźniejszości niewystarczającej”⁷⁰.

Mimo iż rzeczywistość opisywana przez autora *Króla-Ducha* nosi znamiona głębokiego symbolizmu i całościowo może być odczytywana jako potężna metafora, nie brakuje w niej jednak odniesień do miejsc konkretnych, istniejących i wskazanych z nazwy. Rapsod I rozpoczynający się sceną pogrzebu Hera Armeńczyka przenosi nas do historycznej krainy Kaukazu:⁷¹

Kaukaz w piorunów się ciągłym rozgłosie
Odzywał do ech ciemnej okolicy.
Niebo szerniało... ale świeciło się
Grzmotami... jak wid szatańskiej stolicy

(I, II)

Opis apokaliptycznej scenarii pochówku bohatera łączy w sobie elementy dźwiękowe – *rozgłos*⁷² *piorunów*, jak również widokowe: *niebo szerniało, ale świeciło się grzmotami*.

W dalszej części poematu akcja przenosi się na położone nad Wisłą ziemie Lechitów, gdzie po śmierci Lecha nad nieszczęśliwym krajem czuwa złotowłosa królowna Wanda. Porwawszy hordy Germanów Popiel – kolejne po Herze Armeńczyku wcielenie Króla Du-

⁶⁸ Zob. hasło *krew* w: W. Kopaliński, dz. cyt., s. 165-167.

⁶⁹ Zob. L. Nawarecka, dz. cyt., s. 57.

⁷⁰ Zob. J. Kleiner, dz. cyt., s. 532.

⁷¹ Kaukaz – region na pograniczu Europy i Azji, pomiędzy Morzem Czarnym a Kaspijskim, wokół gór Kaukaz. Czasami do Kaukazu zalicza się także północną część Wyżyny Armeńskiej. Zob. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Kaukaz_\(kraina_historyczna\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Kaukaz_(kraina_historyczna))

⁷² Leksem *rozgłos* kwalifikowany w SJP jako dawny użyty został w znaczeniu ‘odgłos, rezonans, oddźwięk, echo’.

cha – napada na osierocone terytoria wsłuchując się bacznie we „wrzask i to wycie / Różnych narodów i różnych języków” (2, XXI). Ogarnięty szaleńczym pożądaniem wobec Wandy największą mękę przeżywa w chwili jej samobójczej śmierci. Wtedy też wystawia topielicy ogromny stos, od którego płomieni „[...] Wiślana rzeka [...] / Stała – cała jak upiór w purpurze” (2, XXXV). Wspomnianemu wcześniej pożarowi zmysłów („Mój duch... na hełmie stanął... w ogniach cały”) towarzyszy ogień ogromnego stosu opłomieniającego swym blaskiem wody Wisły, w której życie zakończyła upokorzona dziewica. Oba przeciwstawne żywioły łączą się ze sobą – rzeka *staje w purpurze*, płonie stając się tym samym apokaliptyczną rzeką ognia i krwi. Pograżony w niewyobrażalnej rozpacz Popiel pragnie wraz ze zwłokami ukochanej:

Uciec w Islandów wyspę zamrożoną,
Ogniami siedmiu wulkanów czerwoną...

(2, XXXIX)

Islandia – tajemnicza i urzekająca wyspa słynąca z surowej przyrody, wodospadów oraz niezwykle urodziwych zjawisk takich jak polarne zorze, gorące źródła i gejzery – to jedyne w swym rodzaju miejsce, które łączy w sobie chłód lodowców z żarem czynnych wciąż wulkanów. Słowacki tę niezwykłość zawarł w zacytowanych wersach – wyspa jest jednocześnie *zamrożona* i *czerwona* – lodowata i ognista zarazem. Ponownie dochodzi tu do mariażu wody i ognia, dwie opozycyjne z pozoru potęgi mieszają się tworząc fascynującą całość. Atrybutem Islandii są wulkany, przy których Popiel pragnie złożyć ciało Wandy:

I przy wulkanów *rubinowych błyskach*
Opłomienioną posadzę na skale

(2, XL)

Ponownie kluczowym elementem organizującym metaforę staje się barwa powodująca asocjacje z heraklitejskim żywiołem. Ogień nieodłącznie towarzyszy również bitewnym polom, potęguje grozę pobojuwisk:

Powiedz: jak nazwać to pamiętne pole
Dziś od błyskawic czerwone rumianych?
Gdzie tyle górnych duchów – dziś na dole!
I tyle skrzydeł leży połamanych!

(1, XLV)

Na częste wykorzystywanie epitetu *rumiany* wskazywałam już we wcześniejszej części pracy. Zazwyczaj niesie on za sobą pozytywny ładunek emocjonalny, wskazując na żywotność i urodę. W przypadku jednak, gdy zastosowany on został jako element opisu terenu naznaczonego walką i krwią poległych, dochodzi do przewartościowania przywoływanych przez ten przymiotnik konotacji i nadaniu nowego, niestandardowego odcienia semantycznego.

Wnioski

Żywioł ognia spełnia w I Rapsodzie *Króla-Ducha* funkcję szczególną. Słowacki zaktywizował to zjawisko przy pomocy takich elementów leksykalnych, jak: płomień, błyskawica, piorun, iskra, świeca, stos, kometa, słońce, zorza, błysk. Działania sprawcze ognia są wyrażane poprzez następujące czasowniki: palić, grzać, buchać, zapalać, gasnąć, wyiskrzyć, gryźć, gorzeć, pochłaniać, zionąć, przeszywać, błyskać, płonąć, huczeć, druzgotać, trzaskać. Wyekscerpowany materiał językowy, wiążący się ściśle z semantycznym kręgiem ognia, pełni w tekście różnorodne funkcje. Analiza słownictwa pozwala stwierdzić jego zależność od kontekstu, ważnego szczególnie przy prawidłowej interpretacji metafor zawierających leksemy przynależne do pola semantycznego związanego z omawianym żywiołem.

W *Królu-Duchu* niejednokrotnie dochodzi też do wyraźnych przesunięć konotacyjnych. Dzieje się to zawsze wtedy, gdy wyraz o asocjacjach negatywnych, na przykład *gniew*, wchodzi w związek z leksemem o standardowym zabarwieniu neutralnym, choćby *błyskawica*. Powstaje wówczas połączenie *błyskawica gniewu*, które w znaczny sposób odbiega od ogólnie przyjętej konwencji językowej. Słowacki stosował ów zabieg leksykalno-stylistyczny w celu hiperbolizacji uczuć i obrazowego zilustrowania pozornie niewyraźnych abstraktów.

Odpowiedni dobór środków wyrazowych i figur poetyckich pozwolił poecie wskazać na niezwykłą, dwuaspektową naturę ognistej materii. Słowacki opisuje zarówno dobroczynne działania i jego urokliwe wcielenia, jak również czynności wiążące się jednoznacznie z unicestwieniem, zadawaniem bólu i śmiercią. Częstość poeta stosuje też swoiste kontaminacje – zestawia ze sobą elementy wyrazowe sprzeczne pod względem konotacyjnym, co w rezultacie prowadzi do przełamania leksykalno-wyobrażeniowych stereotypów, na przykład *oczy jasne jak gromnice*. Odwołuje się on przy tym do wyobrażeń utrwalonych w świadomości odbiorców, lecz zarazem polemizuje z tradycją i narusza wielowiekowe schematy.

Król-Duch – ostatni z wielkich poematów romantycznych – jest dziełem trudnym, zawierającym wiele wariantów tekstowych, ujawniających świat poetyckich wyobrażeń Juliusza Słowackiego, jego autorską kosmologię i mitologię. Ogień odgrywa w I Rapsodzie ważną rolę jako podstawowy składnik opisywanej rzeczywistości, element typowo romantycznego pejzażu oraz wyraziciel najgłębszych emocji. To w dużej mierze dzięki temu żywiołowi *Król-Duch* staje się utworem o wielkiej urodzie poetyckiej i wizyjnym rozmachu, a zarazem świadectwem niespotykanego językowego kunsztu wieszczka.

Michał Siedlecki
(Białystok)

METAMORFOZY MESJANIZMU W *ANHELLIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Mesjanizm w *Anhellim*¹ Juliusza Słowackiego występuje w karykaturalnej formie i w żaden sposób nie nawiązuje do doktryn Józefa Marii Hoene-Wrońskiego, Augusta Cieszkowskiego czy teozoficznych poglądów Andrzeja Towiańskiego². To swoisty, poetycki antymesjanizm, będący w wyraźnej opozycji do idei millenaryzmu i chiliizmu, pojawiających się w dziełach Mickiewicza³.

W *Anhellim* zniekształcony mesjanizm ma swoje różne oblicza, przechodzi szereg metamorfoz, stając się zaprzeczeniem czynionych przez Polaków prób eksplikacji metafizycznego sensu porażki powstania listopadowego 1831 roku, którą sytuowano w optymistycznej wersji historii. Wiara w możliwość dokonania zmian, podyktowanych wyższą koniecznością, poczucie posłannictwa i jego realizacja w procesie historycznym nabierają w omawianym poemacie prozą wymiaru ironicznego oraz groteskowego. Alegoryczno-symboliczne obrazy w *Anhellim* to precyzyjnie dobrane przez Słowackiego instrumentarium mające przetransponować, jak pisał Stanisław Makowski, „(...) realną rzeczywistość w sferę intelektualną, w sferę myśli, idei, a więc czystych autorskich pojęć i wyobrażeń”⁴.

Nawet postaci poematu zostały stworzone według powyższej zasady. Poszczególne imiona reprezentują konkretne koncepcje. Nazwy osobowe bohaterów nie mają żadnego związku z ich indywidualnymi cechami czy z zewnętrznymi właściwościami. Wszystko ma wymiar symboliczny: „Anhelli – to człowiek-anioł; Skir – to nowotwór; urodzona ze łzy Chrystusa Eloie, od hebrajskiego *ēlôah* – Bóg, to uosabiająca litość jakby córka Boga itd.”⁵. Zdaniem Makowskiego, utwór ten – oparty na specyficznym porządku scen oraz obrazów literackich – należałoby więc czytać przez pryzmat losów paryskiej emigracji, która – podobnie jak Sybir i poeta – została tu ukazana w sposób idealistyczny. Świat omawianego poematu jest niewątpliwie widmowy, wizyjny, a zarazem wyrazisty. Co zatem trzeba zrobić, by dogłębnie zrozumieć antymesjanistyczne przesłanie *Anhellego*? Należy symboliczne i fantastyczne treści dzieła Słowackiego poddać analizie daleko wykraczającej poza tradycyjne czytanie tekstu. Istotne cechy tego utworu są bowiem głęboko ukryte w jego fabule, stąd jakiegokolwiek literalne rozumienie tego poematu mija się z celem.

¹ J. Słowacki, *Anhelli*, w: *Utwory wybrane*, t. 1, Warszawa 1965.

² Zob. A. Walicki, *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970.

³ Zob. A. Mickiewicz, *Dziadów część trzecia*, Warszawa 1957 oraz *Dzieła*, t. XI, w: *Literatura słowiańska*, Warszawa 1955.

⁴ S. Makowski, *Wszystko się anhelluje...*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., s. 8.

⁵ Tamże, s. 7.

Deformacja mesjanizmu w *Anhellim* ma również miejsce poprzez specyficzne użycie stylizacji biblijnej. Występuje ona tutaj – zdaniem Antoniny Mikłasińskiej-Lubaszewskiej – nie tylko w warstwie słownej, „(...) ale i w wyższych płaszczyznach – tematycznej i konstrukcyjnej”⁶. Ten celowy zabieg Słowackiego przypomina w strukturze językowej staropolskie tłumaczenie *Biblii*⁷, dokonane przez księdza Jakuba Wujka. Ta osobliwa mowa poety nie ogranicza się jedynie do stylu powyższego przekładu *Pisma Świętego*. Może ona również oznaczać formę ekspresji „(...) w jej wyższym, nadbudowanym nad językiem znaczeniu, mowę koncepcji i kompozycji utworu”⁸. Poetyckie rozczłonkowanie tego tekstu przypomina zaś tak charakterystyczny podział ksiąg biblijnych na rozdziały oraz wersety. Cechuje go też prostota wypowiedzi. Utwór Słowackiego zawiera więc szereg analogii kompozycyjnych, zdarzeniowych i chronologicznych w odniesieniu do narracji Ewangelistów. Sprawia to, że poeta – w sposób świadomy – posługuje się w nim przypowieścią.

Tu jednak oczywiste podobieństwa obu dzieł się kończą. Treść *Anhellego* daleka jest bowiem od sfery *sacrum*, a jego język – według Moniki Męczyk⁹ – demitologizuje *Biblię*. Szczególnie fragmenty owego poematu nacechowane religijnie i odnoszące się do *Nowego Testamentu* są w swojej karykaturalnej formie blasfemiczne. W scenie z ukrzyżowanymi „mesjaszami” mamy wyraźnie do czynienia ze zniekształconym millenaryzmem. Tak oto Słowacki ukazuje nam swój dystans i sceptycyzm do idei posłannictwa własnego narodu.

I zawieszono na krzyżach ludzie owe obłąkane, i przybito im ręce ćwiekami; a ten, co był na prawo, krzyczał: Równość! – a ten, co był z lewej, krzyczał: Krew! – wiszący zaś pośrodku mówił: Wiara!

I tłumy stały w milczeniu pod krzyżami czekając, co się stanie, i tak je noc zastała na śniegu, a była wielka ciemność i okropne milczenie¹⁰.

Powyższy cytat to ironiczna, a może nawet sarkastyczna parodia ewangelicznej Golgoty. Słowacki uczynił swego rodzaju bluźnierstwo z Męki Pańskiej, kpiąc z relacji apostołów. Poeta jawi się tu więc antagonistą, „(...) przejmuje styl biblijny mesjanizmu, lecz mówi tym językiem inaczej”¹¹. Naśladownictwo artysty przypomina raczej pełne niepokoju księgi *Starego Testamentu*, w których – prócz oczekiwania na przyjście Mesjasza – „(...) obowiązuje powszechne kosmiczne prawo śmierci, nie przewyżczone przez zmartwychwstanie Boga-człowieka”¹².

Wygnańcy-emigranci są rozdarci na trzy zwalczające się obozy. Wiszący na krzyżu przedstawiciel arystokratycznego obozu grafa Skira nawołuje do równości. Reprezentant demokratów – wydelegowany przez Skartabellę – woła o przelanie krwi, zaś cierpiętnik z ugrupowania religijnego księdza Bonifata głośno opowiada się za wiarą. Trzy mesjanistyczne koncepcje zostają w ten sposób wystawione na ohydny próbę, bowiem wybór któregoś z nich jest uwarunkowany życiem człowieka. Kto bowiem z wiszących na krzyżu

⁶ A. Mikłasińska-Lubaszewska, *Stylizacja biblijna w „Anhellim”*, „Zeszyty Naukowe UJ”, nr 362, „Prace Historycznoliterackie”, nr 29, Kraków 1974, s. 29.

⁷ *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*; transkrypcja typu "B" oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000.

⁸ A. Mikłasińska-Lubaszewska, dz. cyt., s. 31.

⁹ M. Męczyk, *Stylizacja biblijna w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 8/9, s. 171.

¹⁰ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. X, s. 170-171.

¹¹ M. Męczyk, dz. cyt., s. 172.

¹² Tamże, s. 176.

umrze ostatni, tego światopogląd zostanie przyjęty przez pozostałe grupy. Na przekór dramatycznym ustaleniom zwalczających się frakcji nie udaje się stwierdzić pierwszeństwa zgonu żadnego z wybrańców. Wszyscy w przerażeniu rozbiegają się z miejsca kaźni. Po jakimś czasie pojawiają się Szaman z *Anhellim*, którzy zatrwożeni „(...) zdejmowali owe zmarzłe i skościące na krzyżu i przenosili je na dawne grobowisko wygnańców”¹³. Ahistoryczność męki posieleńców irracjonalizuje – zdaniem Moniki Kostaszuk-Romanowskiej¹⁴ – sens ich ofiary. Cierpienie staje się przez to absurdalne i niepotrzebne.

W ten sposób trzy programy zbawienia ojczyzny spotkał taki sam los jak reprezentujących je mesjaszów. Słowacki ukazuje niejako, iż polscy zesłańcy to stary naród, który wypalił się historycznie i jest skazany na dziejową śmierć. Wszelka wiara w zbawczą rolę oraz moc emigracji musi skończyć się sromotną klęską. Skostniałe idee umierają, zanim zostaną zaszczerpione rodakom. Znikąd nie widać ratunku. Nawet nawoływania Szamana, by ciemiężeni i zagubieni w swojej rozterce Polacy uchwycili się ostatniej deski ratunku – czyli nadziei – pełzną na niczym.

Powyższy epizod *Anhellego* jest wyraźnie antymesjanistyczny, gdyż w tradycji romantycznej „(...) męczeństwo narodu polskiego wzorowane na Gulgocie służyć miało zgładzeniu grzechów świata politycznego i było warunkiem zmartwychwstania Polski i zwycięstwa wolności na świecie”¹⁵.

Scenę tę czytano również jako aluzję do trzech głównych ugrupowań emigracyjnych. Graf Skir to nie kto inny jak książę Adam Jerzy Czartoryski; w osobie Skartabelli winniśmy się dopatrywać Joachima Lelewela; książd Bonifat z kolei przypomina samego Mickiewicza. Poddając etymologicznej analizie powyższe postaci, dowiadujemy się, że na arystokratę należy patrzeć przez pryzmat raka pożerającego całe to środowisko. Nazwisko demokracji wiąże się ze średniowiecznym słowem ścierciałka oznaczającym „(...) służącego w wojsku przedstawiciela stanu pośredniego między szlachtą a włościąństwem...”¹⁶ – w tym przypadku chodzi o plebejusza wyznającego poglądy radykalno-wolnościowe. Bonifat z łaciny określa „człowieka dobrze czyniącego”, tutaj odnosi się do politycznej postawy bierności oraz męczeństwa.

Główny bohater poematu jest wybrańcem Szamana, który „(...) przywołał do siebie młodzieńca imieniem Anelli i położywszy na nim ręce wlał w niego miłość serdeczną dla ludzi i litość”¹⁷. Jego imię ma dwie możliwe konotacje interpretacyjne. Prócz wspomnianego już odniesienia do słowa anioł, kojarzy się ono też z hebrajskim Eli, czyli „Bóg”¹⁸. Idealna osobowość tej postaci skupia w sobie wszelkie wartości i cierpienia polskich zesłańców. Faworyt sybirskiego mędrca i cudotwórcy zostaje w tym utworze opętany przez anioła, a jego postawa oraz zachowanie nabierają cech chrystocentrycznych¹⁹. Ma on również pewne znamiona starotestamentowego Hioba, a także możemy go przyrównać do postaci św. Jana. Bohater ten – zdaniem Ewy Łubieniewskiej²⁰ – to nie kto inny jak sam Słowacki,

¹³ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. X, s. 171.

¹⁴ M. Kostaszuk-Romanowska, *Sybir „Anhellego” – przestrzeń mesjanistyczną?*, „Przegląd Wschodni” 1991, nr 2, s. 363.

¹⁵ M. Męczyk, dz. cyt., s. 173.

¹⁶ S. Makowski, dz. cyt., s. 103.

¹⁷ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. II, s. 156.

¹⁸ A. Mikłasińska-Lubaszewska, dz. cyt., s. 32.

¹⁹ J. Słowacki, *List do matki z 10 lipca 1838 r.*, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. I, Wrocław 1962, s. 400.

²⁰ E. Łubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, nr 6, s. 624.

„(...) a Anheliczny wizerunek twórcy przyłgnał do jego twarzy jak piękna maska pośmiertna”²¹.

Szaman – znający przyszłość wieszcz – prowadzi Anhellego przez meandry wielkich, zesłańczych ideałów, a także ukazuje mu wszystkie nieszczęścia i piekielne zmagania tego środowiska. Młodzieniec ów przypomina innych bohaterów romantycznych, takich jak Konrad czy Kordian. Zrozpaczony, osamotniony i niepewny swojego postępowania, chce odkupić winy Polaków poprzez złożenie własnego „ja” w ofierze. To typowy indywidualista oraz męczennik, któremu jednak „(...) udaje się ominąć egzystencjalne siła, jakby jedynie okupiona śmiercią ostateczną odmowa udziału w zbrodniczym istnieniu, zasługiwała na autorską aprobatę”²².

Tak oto idealny bohater utożsamiając się z wartościami powstańczego pokolenia romantyków, nadaje im wymiar absolutny i przenosi w sferę *sacrum*, by zachować je potomności. Płaszczyzna jego działania daleka jest jednak od biblijnej świętości. Mimo tego, że Anhelli bierze odpowiedzialność za los polskich zesłańców, reprezentuje sobą perspektywę śmierci. Jego poświęcenie oraz ofiara nie zapewni rodakom odrodzenia, a tylko uświęci umierających. To antyteza mesjanizmu, zupełny brak perspektyw. Czarę goryczy dopełnia jeszcze jeden znamieny fakt. Przez cały poemat, wybraniec profety nie jest do końca pewny swojego posłannictwa. Dzieje się tak dlatego, że pozostaje on „(...) milczącym obiektem mistycznej kreacji Szamana”²³. Brakuje mu po prostu boskiej charyzmy sybirskiego mędrca. Od ewangelicznego Chrystusa różni go ciągle wewnętrzne wątpliwości i rozterki wobec własnego zachowania.

Sybir wygnańców, pomimo scen pełnych fatalizmu i cierpiętnictwa narodu, jest – zdaniem Kostaszuk-Romanowskiej²⁴ – kreacją fantastyczną, zyskującą nawet wymiar kosmiczny. To przestrzeń absorbująca i napawająca lękiem zarazem. W ten sposób inferalność tego miejsca kontaminuje się z jego arkadyjskim obliczem. Biblijny podział na dobro i zło wyraźnie się przez to zaciera i staje się abstrakcyjny. W świadomości zrozpaczonych zesłańców Bóg sytuuje się więc poza wszelką historią oraz tradycyjnie pojmowaną moralnością. Głównym sprawcą tego stanu jest zatem sybirska otchłań, która więzi posieleńców w rewirach posępnej przeszłości. Obca ziemia to również teren tajemniczej wędrówki, „(...) dantejskiej podróży w nieznanne, w której Szaman (...) prowadzi wybranego z gromady wygnańców młodzieńca w sobie tylko znanym kierunku”²⁵.

Badając metamorfozy mesjanizmu w *Anhellim*, nieodparcie wyczuwamy ironię. Istotne jawi się więc pytanie zadane przez badacza, czy ta forma ukrytej drwiny „(...) nie stanowi antyboskiego narzędzia?”²⁶. Jak inaczej tłumaczyć wątek kanibalizmu szerzącego się wśród polskich zesłańców, tak dosadnie opisany przez Słowackiego w tym poemacie? Przecież mamy tutaj do czynienia z drwiną wymierzoną w paryską emigrację, która w ciągłych waśniach i sporach jest w stanie posunąć się do najgorszych czynów, w żaden sposób nie licujących z mianem wzorowego Polaka. Ta celowa kpina z rodzimego wychodźstwa stanowi antymesjanistyczną wizję, a więc stoi w całkowitej opozycji do wyrosłego z tradycji chrześcijańskiej chiliizmu. Przyjrzyjmy się bliżej tej scenie:

²¹ Tamże, s. 624.

²² E. Łubieniewska, *Upiorny anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998, s. 69.

²³ M. Męczyk, dz. cyt., s. 174.

²⁴ M. Kostaszuk-Romanowska, dz. cyt., s. 360.

²⁵ Tamże, s. 361.

²⁶ J. Ławski, *Między „ironiją” a „matematyką wiary”*, w: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 19.

A patrząc w światło boże zrozumieli aniołowie, jaka była wola Pana, i zesli w krainę mglistą ukrywszy w sobie światłość...

A z owych tysiąca zostało jakoby dziesięciu ludzi bladych i strasznych z postaci.

A przybliżywszy się aniołowie ujrzeni ich przy stosie wielkim z drzewa, na którym leżał trup człowieczy²⁷.

Bóg wysłał swoje cherubiny na równinę Syberii. Aniołowie od razu zrozumieli trudność powierzonej im misji. Zstępują oto z nieba, by przemówić do upadłego ludu i nawrócić go, bowiem dopuścił się kanibalizmu. Wszelkie próby ukazania mu właściwej drogi, pełzną na niczym, aż do pojawienia się tęczy – znaku bożego rozgniewania. Skonsternowani zesłańcy na widok niezemskiej interwencji „(...) wyrzekli imię Chrystusa, i poupadali martwi”²⁸. Groźne światła nieba przypominają tu zatem wizyjność rodem z Apokalipsy św. Jana. Nieziemskie istoty przybywające do zesłańców z przesłaniem od Stwórcy okazują się – zdaniem Męczyk²⁹ – tymi samymi aniołami, „(...) którzy odwiedzili Piasta i wieszczyli szczęście Polsce u zarania dziejów...”³⁰. Tu jednak przepowiadają oni narodowi polskiemu rychłe pandemonium, lecz nie wyjawiają do końca ostatecznych postanowień Jahwe. Kreator w *Anhellim* bliski jest bowiem Bogu Hiobowych utyskiwań.

W tradycji chrześcijańskiej Syn Boży jest Panem Życia. Natomiast w powyższej scenie okazuje się zwiastunem koszmarnego losu. Przywołującym go Polakom przynosi tragiczną śmierć, bowiem dopuścili się czynów niegodnych człowieka. Nadanie Jezusowi cech starotestamentowego Boga stanowi zaprzeczenie miłosierdzia, które Chrystus sobą reprezentuje. To odwrócenie ról poczynione przez Słowackiego dobitnie ukazuje kolejną metamorfozę mesjanizmu w *Anhellim*.

Jak zauważamy, pod wpływem głodu zwyciężyła wśród zesłańców krwawa ideologia Skartabelli, której skrajnym dopełnieniem okazało się ludożerstwo. Nawiązanie do ludu Kaimowego wiąże się z bliźniaczym Kainem, który dopuścił się czynu bratobójczego. Samo jedzi to pierwotnie mongolsko-ałtajska grupa etniczna, zaś tutaj brzmienie powyższego wyrazu odnosi się jednoznacznie do aktu kanibalizmu. Ten zatrwający mord posieleńców raz na zawsze zanegował ideę łączącego ich wcześniej braterstwa. Słowacki, sięgając po tą drastyczną formę opisu, dopuścił się ostrej krytyki stosunków panujących w środowisku emigracyjnym. Mickiewicz w Epilogu *Pana Tadeusza* tak opisał polskie wychodźstwo: „Plwają na siebie i żrą jedni drugich!”³¹. Nie należy jednak doszukiwać się podobieństw koncepcyjnych między oboma pisarzami, bowiem Słowacki jest wyraźnie anty-Mickiewiczowski, a *Anhelli* został napisany przeciw wieszczowi.

Los rodaków wydaje się przesądzony. Ani *Anhelli* – odkupiciel narodu – ani Szaman – nowy Mojżesz – nie są w stanie zaprowadzić zesłańców ku ziemi obiecanej. Polska emigracja jawi się w ten sposób jako całkowicie wypalona i niezdolna do konstruktywnych działań. Mało tego, wygnańcy mordują Szamana, a *Anhelli* musi uciekać z niewiastą Elle-nai na północ. Narodowe zmartwychwstanie powoli oddala się w niebyt. Chrystusowa rozpacz głównego bohatera wynika z beznadziejności położenia, w jakim znalazła się ojczyzna. Wszystko dopełnia jeszcze fatalizm dziejowy, który konsekwentnie oraz bezwzględnie niszczy romantyczne pokolenie.

²⁷ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. XIV, s. 180.

²⁸ Tamże, s. 180.

²⁹ M. Męczyk, dz. cyt., s. 176.

³⁰ Tamże, s. 176.

³¹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz, Epilog*, Warszawa 1957, s. 339.

Po raz kolejny zauważamy, że Słowacki kreuje swój poemat w całkowitej opozycji do mesjanistycznych ideałów. Poeta tworząc Anhellego – tę chrystocentryczną postać – przenosi reprezentowane przez niego narodowe wartości w idealną sferę mitu. To tekst wymierzony przeciw *Księżom narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*³². Ojczyzna nie jest tutaj „Chrystusem narodów”. A wątek światowej rewolucji, którą zwiastuje w omawianym poemacie Rycerz, nie może się w żaden sposób odnosić do umierających w waśniach i poniżeniu polskich zesłańców.

Słowacki opisując w swoim dziele losy wywiezionych do carskiej Rosji rodaków, poddaje ich swoistej karykaturyzacji. Jak inaczej wytłumaczyć przejawskrawioną sylwetkę księdza w kopalni Sybiru? Duchowny został – za patriotyczną działalność – zadencjonowany i pozbawiony godności przez swojego biskupa. Ten zdesperowany, a także poniżony człowiek wyrzeka się nawet słów pacierza. W akcie desperacji „(...) brał w ciemności ołów zgniły i trucizną ową pożywał”³³. Zrozpaczony ksiądz umiera tragicznie, budząc wśród współwięźniów wielki respekt oraz szacunek. Nawet Szaman koryguje postawę głównego bohatera, który opatrnie określa czyn duchownego jako samobójczy, a przez to niewybaczalny. Sybirski profeta twierdzi wręcz, że „(...) przed wichry silnymi i wam padać wolno... będziecie żałowani”³⁴. Wyraźnie widać, że została tutaj uświęcona słabość człowieka, jego targnięcie się na życie. Nie może to w żaden sposób licować z optymistyczną wizją mesjanizmu Mickiewicza. Tym bardziej, że cierpienie kapłana nie posiada tutaj wymiaru soteriologicznego.

W dalszej części poematu zauważamy, jak przemawiającego Szamana otaczają słuchający go z przejęciem nędznie wyglądający Polacy. Tłum jednogłośnie stwierdza, że skoro tak głębokie i mądre są jego nauki, musi on być boskim wysłannikiem. Ludzie proszą profetę o interwencję w sprawie zasypanych górników. Padają wręcz następujące słowa:

Jeżeliś jest człowiek boży, odwal kamień; może jeszcze żyje ojciec lub które z dzieci jego.
Spraw przynajmniej zadziwienie katom naszym uwolniwszy tych ludzi, albowiem pomrą z głodu³⁵.

Ta tragiczna scena jest wyraźnym odwróceniem ewangelicznego cudu wskrzeszenia Łazarza (*Ewangelia Jana* 11, 1-44). Sybirski mędrzec kwituje całe powyższe zdarzenie w następujący sposób: „Co uczyniłem? Oto ojciec żyje, a synowie pomarli już. Dlaczegożem się modlił?”³⁶. Po raz kolejny zakwestionowana została potrzeba pacierza. Najpierw zadencjonowany ksiądz wyrzeka się aktu wiary, teraz Szaman podważa sensowność religijnego czynu, którego dokonał. Modlitwa jest fundamentem mesjanizmu i pokładała w niej nadzieję znaczna część romantyków. Gdy się ją dezawuuje, przeczy się podstawom tego religijno-filozoficznego nurtu. Tak oto autor *Anhellego* odbiera rodakom ostatnią nadzieję, którą jest siła pacierza i wiara w jego sprawczą moc. W tym konkretnym przypadku słowa profety stanowią niewątpliwie antyreligijny przejaw nastawienia do rzeczywistości. Dzieje się tak, ponieważ sybirski mędrzec – z pośrednika boskiej interwencji – przeobraża się w jednej chwili w cynicznego sceptyka wobec wartości chrześcijańskich. Bezwzględnie bluźni wo-

³² Tegoż, *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, Warszawa 1998.

³³ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. VII, s. 165.

³⁴ Tamże, s. 166.

³⁵ Tamże, s. 166.

³⁶ Tamże, s. 167.

bec czynów, których dokonał za sprawą magii i wiary. Tego rodzaju antynomie bardzo często pojawiają się w *Anhellim*.

Kolejny wątek omawianego tekstu dotyczy wędrowni Szamana z wybrańcem do „morza genezaretańskiego”. To jednoznaczna biblijna aluzja odnosząca się do Jeziora Genezaret, nad którym nauczał Jezus Chrystus (*Ewangelia Łukasza* 5, 1). Jak widać, nawiązywanie przez Słowackiego do tradycji judeochrześcijańskiej jest fundamentem jego dzieła, osią sprawczą wszystkich wydarzeń.

A oto utraciliśmy niedawno naszego proroka, którego ta skała była miejscem ulubionym i te wody miłymi mu były...

A oto przed siedmią laty ogarnął go pewnej nocy duch proroctwa i uczuł wstrząśnienie, które było w ojczyźnie, i rozpowiadał nam przez noc całą to, co widział, śmiejąc się i płacząc.

A dopiero o poranku zasmucił się i krzyknął: Oto zmartwychwstali, lecz nie mogą odwalić mogiły! – i to powiedziawszy upadł martwy. A myśmy tu postawili jemu ten krzyż drewniany³⁷.

Oto „wychudły i pełny ognia”³⁸ prorok wieszczy próbę zmartwychwstania ojczyzny, której finalnym rezultatem będzie całkowita klęska. Polski profeta płaci za zgubną wizję własnym życiem. Jakiś czas później jego katastroficzne słowa – dzięki relacji nowo przybyłych zesłańców – znajdują pokrycie w zgubnej rzeczywistości.

Scena z prorokiem wyraźnie pokazuje, że naród po raz wtóry nie potrafi podnieść się z kolan. Jasno widać, iż to kolejna pesymistyczna analiza losu rodaków. Słowacki ustami swoich bohaterów neguje jakąkolwiek możliwość odrodzenia się kraju nad Wisłą po upadku powstania listopadowego. Czy zatem poeta tworzy na łamach swojego dzieła filozofię pasywności i poddania się losowi zgotowanemu nam przez zaborcze mocarstwa? W jakiś osobliwy sposób na pewno tak. Nie zapominajmy jednak, że poemat ten pisany jest siedem lat po klęsce zrywu narodowego, a także tragicznych samosądach na ulicach Warszawy w dniu 16 sierpnia 1831 roku. Tym bardziej, iż Słowacki przeczuł owe potworne lincze, o czym napisał w liście do swojej matki³⁹. Te tragiczne fakty z dziejów Polski niezaprzeczalnie wpłynęły na świadomość artysty i miały przełożenie na jego dzieło.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden wątek *Anhellego*. Główny bohater – zatrwożony sybirskimi turmami i ciałami rodaków w trumnach – tak oto zwraca się do swojego nauczyciela:

Obudź którego z nich, albowiem masz siłę cudów; obudź tego starca z siwą brodą i z białymi włosami: bo mi się zdaje, że go znał żywym.

A Szaman spojrzawszy surowo rzekł: Cóż więc? Oto go wskrzeszę, a ty go znów zabijesz. Zaprawdę, i dwa razy go wskrzeszę, i dwa razy od ciebie śmierć weźmie.

Lecz niech będzie, jak żądasz, abyś wiedział, że śmierć nas ochrania od smutków, które już się były w drogę ku nam wybrały, a znalazły nas martwymi⁴⁰.

Wszystko odbywa się tak, jak przepowiedział Szaman. Wskrzeszony przez niego starzec dwa razy umiera przeszyty słowami *Anhellego*. Najpierw zabiły go „(...) obmowy

³⁷ Tamże, s. 167.

³⁸ Tamże.

³⁹ Tegoż, *List do matki z 20 października 1831 r.*, dz. cyt. s. 78-84.

⁴⁰ Tegoż, *Anhelli*, dz. cyt., rozdz. IV, s. 159.

i oszczerstwo, o którym nie wiedział przed śmiercią”⁴¹. Później człowiek ten ginie, bowiem dowiaduje się od wybrańca sybirskiego mędrca, że jego brat nie żyje. To po raz wtóry biblijna aluzja do wskrzeszenia Łazarza (*Ewangelia Jana* 11, 1-44), lecz ukazana w groteskowej, przejawskiej formie. Scena ta jest pozbawiona religijnego wymiaru i stanowi blasfemiczne przeciwieństwo Ewangelii. Jakże inne są słowa Chrystusa wskrzeszającego brata Marii. Cud ten sprawia, że nadzieja i wiara w Syna Bożego umacniają się. Natomiast magiczny akt Szamana powoduje u Anhellego wielki smutek, gorycz oraz przemożne zwątpienie. Historia ta jest również bezpośrednim nawiązaniem do ewangelicznego czynu Piotra, który trzykrotnie zaparł się Jezusa (*Ewangelia Jana* 18, 15-27).

Wskrzeszenie polskiego wygnańca można też odnieść do nieudanych prób odzyskania niepodległości. Poeta posługując się groteską neguje jakąkolwiek możliwość odrodzenia struktur państwowych własnej ojczyzny. Za każdym razem, gdy naród podnosi się z ucisku, umiera na skutek własnych wyrzutów sumienia i bolesnych prawd nie pozwalających na dalszą jego egzystencję. Brak nadziei i gorzka kpina ze złudnych oczekiwań współrodaków sytuują *Anhellego* po drugiej stronie mesjanizmu, w jego antagonistycznej wersji – pełnej pesymizmu i rozpacz.

Jakże inny w swojej strukturze i ideologii jest późny liryk Słowackiego *I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy...*⁴². Poeta we wspomnianym wierszu⁴³ przedstawił nową, genezyjską próbę zakończenia dawnego *Anhellego*:

I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy,
Szaman, Eloë... cała ęma z grobów wstawała
I wszystkie brały dawno porzucone ciała.

A Sybir był zaćmiony jakby zawieruchy
Ciemnymi i powietrze się ciągle mięszało,
I chmury szły, i grady błyskały, i grzmiało.

Wstaliśmy i ku Polsce szli – a na cmentarzu
Zatrzymał Szaman ową straszną duchów zgraję
I spytał głośno „Kogo z mogiłnych nie staje?”⁴⁴.

Polscy zesłańcy odradzają się oto przez próbę grobu. Przewyciężywszy śmierć – niczym zmartwychwstały Chrystus – są ponownie gotowi ofiarować własną krew za ojczyznę. Wyraźnie widać, że poglądy Słowackiego przeszły znaczną ewolucję. Poeta po zetknięciu z towianizmem zaczął coraz bardziej utożsamiać się z naukami wykreowanego przez siebie Szamana. Autor *Anhellego* nadaje w ten sposób cierpieniom, jak również śmierci, walor oczyszczający oraz odradzający. Świat jawi się więc jako nieustanny rozwój ducha i przez to związany jest z ciągłym powstawaniem z martwych, a także burzeniem form materialnych. Słowacki obierając taki światopogląd czyni „ofiara ciała” niezbędnym warunkiem indywidualnego oraz zbiorowego odrodzenia.

Poemat *Anhelli* to antymesjanistyczna wizja⁴⁵ narodu polskiego po przegranym powstaniu listopadowym. Tekst sytuuje się również w całkowitej opozycji do dzieł Mickiewicza. Słowacki poprzez zastosowanie ironii i groteski dystansuje się wobec beznadziejnego

⁴¹ Tamże, s. 160.

⁴² Tegoż, *I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy...*, w: *Utwory wybrane*, s. 78-79.

⁴³ Zob. E. Lubieniewska, *Sen i przebudzenie Anhellego*, s. 639-640.

⁴⁴ J. Słowacki, *I wstał Anhelli z grobu...*, s. 78.

⁴⁵ Zob. M. Kostaszuk-Romanowska, dz. cyt., s. 364.

losu, jaki spotkał jego ojczyznę. Nadanie utworowi wymiaru alegoryczno-symbolicznego to kolejna warstwa ochronna, która pomaga poecie z rezerwą spojrzeć na historyczne przemiany Polski. Podobnemu celowi służą wprowadzone przez niego fantastyczne obrazy. Dodanie do dzieła biografii współrodaków sprawia, że jego przesłanie staje się bardziej wiarygodne. Misternie ukryte w fabule wątki ze światowej literatury przydają *Anhellemu* blasku erudycyjno-artystycznego. Blasfemia natomiast służy do ośmieszenia wad polskich wygnańców i paryskiej emigracji. Cały poemat utrzymany jest więc w tonie pesymistycznym, który jest całkowitym zaprzeczeniem romantycznego mesjanizmu wyrosłego w dużej mierze z salwacjonistycznej koncepcji świata⁴⁶.

Dopiero cytowany wiersz *I wstał Anhelli z grobu – za nim wszystkie duchy...* pokazuje przemianę światopoglądową Słowackiego i jego wiarę w zmartwychwstanie narodu. To już jednak zupełnie nowy okres w twórczości pisarza, który rozpocznie się dopiero po jego zeknięciu z teozofią Towiańskiego.

⁴⁶ Korzeni salwacjonizmu należy upatrywać w tradycji arminiańskiej oraz metodystycznej, czyli w ruchach powstałych na przełomie XVI i XVII wieku. Doktryna ta interpretuje chrześcijaństwo jako duchową walkę, w której Bóg potrzebuje ludzkości do stworzenia własnej armii. Jedyną podstawą wiary tego religijnego nurtu jest Pismo Święte. Jego czołowymi prekursorami byli Arminiusz oraz Hugo Grocjusz, zaś głównym propagatorem William Booth. Salwacjonizm wywarł duży wpływ na idee mesjańskie doby romantyzmu. Zob. M. Męczyk, dz. cyt., s. 180.



El Greco, Widok Toledo (1597-1610)

Danuta Niebrzydowska
(Białystok)

EKSTAZA MARII MAGDALENY W ANHELLIM JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Religijność romantyczna nie daje się zamknąć w sferze prywatności. Ekspansywna i zaborcza, pochłaniała wszystkie obszary refleksji nad światem. Jest to przestrzeń znakomicie interpretowana przez wielkich humanistów polskich. Jednym z motywów napędzających literaturę romantyczną było „przebudzenie religijne”¹, przekraczanie granic moralnych, ujawnianie psychologicznych motywów działania „wyklętego” bohatera.

Romantyczna reinterpretacja słowa biblijnego opiera się na takim pojmowaniu człowieka, by stał się on narzędziem Boga. Tę mistyczną interpersonalną relację z Bogiem można by uznać za swoisty z natury swojej proces odradzania się duszy, religijnego *katharsis*. Niepojętych dla ludzkiego rozumu, transcendentalnych znaczeń sacrum poszukują również badacze, próbując zajrzeć w głąb duszy, a więc tego nie dającego się poznać zmysłowo świata.

Majestat, siła i oddziaływanie świętości ukazywały się tutaj zdecydowanie negatywnie, naruszając dotychczasowy porządek. Matkobójstwo, ojcobójstwo, bratobójstwo czy dzieciobójstwo to przejawy nie tylko zbrodni pospolitej, ale przede wszystkim akty naruszające więzi uświęcone prawem boskim². Istnienie zobowiązuje, narzuca pewne zachowania, narzuca i wymaga, ale daje też możliwość wyboru lub nawet odrzucenia pewnych imperatywów moralnych. Wynika to zazwyczaj z wewnętrznego pęknięcia, poczucia żalu, odrzucenia, zachwiania poczucia wartości.

Ekstaza u Słowackiego

Ekstaza – odślanająca dwuznaczność wynikająca z jednoczesnej obecności erotyzmu i mistycyzmu – to temat ciągle wzbudzający zainteresowanie. Z jej złożonego charakteru próbowano wyeliminować aspekt erotycznych doznań, nadając cielesności duchowy wymiar. Wśród postaci ekstatycznych szczególną popularność zyskuje piękna Maria Magdalena, kobieta z Nowego Testamentu. W gąszczu różnorodnych interpretacji, badań i odczytań przekładu dogmatycznego, odrealnionego postrzegania, które sprowadza tę postać nie-

¹ M. Maciejowski, *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamaćńska, M. Maciejowski, Lublin 1995, s. 17.

² A. Ziętek-Ptak, *Świętokradztwo, tragizm, religijność romantyczna. Kordian Słowackiego*, w: *Religia i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu*, red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2008, s. 45.

mal do niematerialnej alegorii, ikonograficzna tradycja może stanowić inspirację do dynamicznych, zarówno artystycznych, jak i teoretycznych, poszukiwań.

Niniejsza interpretacja jest spojrzeniem odległym od syntezy wyobrażeń o Marii Magdalenie. Przez gnostyków kojarzona była z Sofią-Mądrością, stanowiącą eon (wcielenie) boskiej pramaterii. Jest to Mądrość, ale jednocześnie jest to kobieta o ludzkiej naturze. Według tych wyobrażeń, poszukuje ona w świecie swojego męskiego odpowiednika – Jezusa, który ją zbawi, przywróciwszy pierwotny ład i porządek.

Romantyzm miał również swe biologiczne preferencje: stawał młodość i młodych w centrum uwagi. Motyw dantejskiej wędrówki, jaką odbywa Anhelli przez „ziemskie piekło”³, wskazuje na biblijne piekło, z którego nie ma możliwości powrotu. Bohater bowiem nie tylko dorasta, ale przechodzi stopnie inicjacji, wtajemniczenia w egzystencję, idee i byt⁴. Słowacki wartości te wcielił w idealną postać Anhellego, to jest „człowieka opętanego przez anioła”, człowieka uosabiającego tęsknotę, który „trochę Chrystusową ma twarz”⁵. Ale, jak przekonuje Urszula Makowska, chrystusowość bohatera okazuje się pozorna, jednakże samo cierpienie jest autentyczne, choć negatywnie nacechowane bluźnierstwami⁶. Anhelli jest znakiem przeznaczenia, jego zaś sens sprowadza się do zachowania i wzbogacenia jednostki anielskością, która ma służyć odkupieniu⁷. Czy Anhelli rzeczywiście jest odkupicielem w znaczeniu eschatologicznym? Raczej wciela się w rolę uosobienia moralnej doskonałości, równowagi dobro i zło. Okazuje się „wybrańcem”, skazanym przez Szamana, mędrca, przewodnika, na ofiarę, która ma odkupić jego nieszczęśliwy naród: „(...) wybiorę jednego z nich, powiada Szaman i ukocham go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój i większy ciężar niż mogą unieść inni, aby w nim było odkupienie”⁸.

Czy będąc jedynie biernym przedmiotem ekspiacji nie ma prawa działania, poddając się bezwolnie biegowi wypadków? – pyta Monika Kostaszuk. Następnie badaczka uzasadnia tezę, że „niemoc jego ma charakter poznawczy, gdyż pozbawiony świadomości celu swej ofiary i bezpośredniego kontaktu z Bogiem nie dostępuje wtajemniczenia, umierając w ciemnościach”⁹.

Uwagę zwraca również stylizacja całego utworu na wzór Ewangelii, jej: „Wyraźnie zrytmizowanej i biblijnie stylizowanej prozy – [utwór ma też – D. N.] zbliżoną konstrukcję niektórych postaci i pewnych sytuacji (...)”¹⁰. Słowacki – ideałem świętości? Ale ta jego świętość, czy raczej anielskość, miała rysy swoiste, nie była to droga religijna prowadząca do zbawienia, do łaski Bożej, ale wartość względna, niezależna od jakiegokolwiek systemu religijnego¹¹. Anhelli ma twarz Chrystusową, to prawda, ale Anhelli bohater, nie utwór, bo z poematu wyłania się inna jego twarz¹². Jego Bóg jest niewidzialny, niemy... nieludzki. Natomiast sam utwór jest „tak niepodobny do niczego, nie dający się w typie swym określić przez wskazanie dzieł pokrewnych – zjawisko nowe, odrębne w literaturze światowej,

³ S. Makowski, *Wszystko się anhelluje...*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Warszawa 1987, s. 13.

⁴ A. Witkowska, *Literatura romantyczna*, Warszawa 1989, s. 22.

⁵ S. Markowski, *Wszystko się anhelluje...*, dz. cyt., s. 13.

⁶ U. Makowska, *Malowany Anhelli*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, s. 522.

⁷ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki, Historia Ducha i jej odbicie w poezji, część I i II*, Kraków 1903.

⁸ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., s. 30.

⁹ M. Kostaszuk, „Anhelli” – dowód mesjanizmu?, „Kultura”, Warszawa 1988, nr 1, s. 7.

¹⁰ R. Löw, „Anhelli” Słowackiego a „Zwój ognisty” Białika, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I, *Principia*, s. 375.

¹¹ T. Makowiecki, *Ze studiów nad Słowackim*, „Roczniki Humanistyczne” 1954/1955, Lublin 1956, s. 209.

¹² Tamże, s. 211.

jakkolwiek z wielkich tradycji poezji i całej kultury nowożytnej wchłonęło soki żywotne w subtelny, nieziemski organizm¹³.

Szaman jest kapłanem na wzór Mojżesza, z kolei Anhelli ofiarą na podobieństwo Chrystusa. Łączy ich kontekst Starego i Nowego Testamentu. Relacja „mistrza do cienia, inicjującego do inicjowanego¹⁴. Ale pojawia się też fascynująca postać kobieca – Ellenai. „Z padolu nędzy i grzechu w górę – ku niebu – to linie pokutnicy Ellenai¹⁵ – naczelnaj personifikacji ekspiacji chrześcijańskiej wykreowanej na wzór Marii Magdaleny.

Od początku XIX wieku pojawiają się próby znalezienia artystycznego języka odpowiadającego zmienionej rzeczywistości społecznej, kulturowej i religijnej. Owa konieczność nowych odczytań, aktualnych dla współczesnego odbiorcy, niejednokrotnie budzi kontrowersje, a nawet szokuje. Ta niejednoznaczność, której doszukać się można we współczesnej estetyzacji, łączy się z odkrywaniem prawdy o człowieku i jego egzystencji. Poszukiwania odpowiedniego narzędzia interpretacyjnego, które w sposób adekwatny posłużyłoby do opisu relacji uwikłania między sacrum a profanum, prowadzą do postaci Ellenai – Marii Magdaleny. To ona „stała się nawróconą i pokutującą zbrodniarką i wpatrzona z miłością w Chrystusową twarz Anhellego. Została przez poetę namalowaną tak właśnie, jak malarze malują jawnogrzeznicę z Magdalią¹⁶.

Czy rzeczywiście Marię Magdalenę z Nawego Testamentu i Ellenai można poddać analizie w kontekście zjawiska ekstazy religijnej? Te dwie skrajne, odległe w czasie interpretacje zakrawają na skandal. Niemniej jednak zauważyć należy, że wiele je łączy. I jedna, i druga kreacja nie jest wolna od dwuznaczności scen przekraczających pewne granice, nawet te estetyczne.

Czy Maria Magdalena była grzesznicą? „Określenie mianem grzesznicy może oznaczać, że była prostytutką, a przynajmniej znana ze swobodnych obyczajów, które powszechnie uznawano za naganne¹⁷. W zasadzie jej ekspiacja mieści się między sacrum a profanum, świętością a grzechem, wyzdaniem a niewinnością. Zarówno teksty kanoniczne, jak i gnostyczne zawierają skąpe informacje o pochodzeniu i wcześniejszym życiu Marii Magdaleny. Podobnie nieznaną jest przeszłość Ellenai. Wiemy tylko, że była zbrodniarką i pokutnicą. Marię z Magdalią wymieniają ewangelisci wśród niewiast, które towarzyszyły Jezusowi w podróżach po Galilei (Łk 8,2) i przybyły z nim do Jerozolimy (Łk 23,55; Mk 15,41; Mt 27,55)¹⁸. Anhelli podróżuje z Szamanem, ale gdy ten umarł, „pomogła mu młoda niewiasta Ellenai, która była niegdyś zbrodniarką¹⁹. Ów Szaman nakazuje Anhellemu (jak niegdyś Jezus):

 Weź z sobą tę niewiastę i niech ci ona będzie siostrą²⁰.

 Odeszli więc Anhelli z ową niewiastą i z renami Szamana na daleką pustynię północną, a znalazłszy pustą chatę w łodzie wykutą, zamieszkali w niej. A po krótkim pożyciu Anhelli przyzwyczał się nazywać siostry imieniem zbrodniarkę tę i pokutnicę²¹.

¹³ J. Kleiner, *Słowacki*, Warszawa 1972, s. 111.

¹⁴ Tamże, s. 115.

¹⁵ Tamże, s. 116.

¹⁶ J. Ujejski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Anhelli*, Kraków 1922, s. 23.

¹⁷ C. S. Keener, *Komentarz historyczno-kulturowy do Nowego Testamentu*, red. K. Bardski, W. Chrostowski, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2000, s. 141.

¹⁸ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z komentarzami*, Poznań 1999, s. 173.

¹⁹ J. Słowacki, *Anhelli*, s. 74.

²⁰ Tamże, s. 75.

²¹ Tamże, s. 77.

Podczas „pożycia” Anhelli widzi jej: oczy, które rozpromieniały się blaskiem cudownym i ufnością w Bogu, także włosy, które stały się długie. „I dziwił się Anhelli, że była spokojną o przyszłość (...). I dziwił się, że skarga jej była małą (...)”²². Ten zachwyt podkreśla niejednoznaczność całej postaci. Ale Słowacki brnie dalej... Oto pożegnanie o zachodzie słońca.

(...) położyła się na łożu liścianym (...), aby umrzeć. (...) A był zachód słońca (...). Obróciwszy więc ku Anhellemu szafirowe oczy zalane łzami wielkimi, rzekła Ellenai: Umiłowałam ciebie, bracie mój, i opuszczam (...). Czymże ja będę po śmierci? Oto chciałabym być jaką rzeczą żyjącą przy tobie Anhelli (...). Jam się przywiązała do ciebie jak siostra i jak Matka twoja, i więcej jeszcze... Ale grobowiec wszystko kończy... Nie zapominaj o mnie (...). Oto ja polecę do krainy twojej rodzinnej i obaczę Dom twój, sługi twoje i rodzice twoje (...). I nawet miejsce te, gdzie stało twoje łóżeczko dziecinne, mała niegdyś kołyska twoja²³.

Kontekst, o którym tutaj dyskutujemy, narzuca się samoistnie. Niewątpliwie jest to pożegnanie kochanków. Czułe, tkliwe, wzruszające, ale jest to w zasadzie monolog zakochanej Ellenai. Ona przygotowuje łożo – nie posłanie, nie miejsce – kładzie się w nim i czekała... „by umrzeć”. To ona była „kimś więcej jeszcze...”. To ona prosi: „Nie zapomnij o mnie”. To ona mówi o swoich marzeniach, bo nie poznała jego rodziny i... jego dziecinne łóżeczka. Poeta kreuje bardzo wyraźne obrazy, wyrażające jej niespełnione pragnienia. Anhelli nie odpowiada, milczy.

„(...) Śmierć Ellenai – dominujący estetycznie moment jej roli”²⁴, wybrzmiewa niejednoznacznie. Słowacki być może podświadomie tworzy uczuciowy nastrój, co spowodowało fantazyjne wizje, które mimo woli stały się symbolami. Przez okno wpada światło... podwójny promień – czerwony! Grą światła, barw (czerwieni) tworzy intymny nastrój.

A oto patrzaj, nad łożem moim ta szyba lodu słońcem czerwona, z dwoma skrzydłami promieni (...)²⁵.

Ellenai to „zbrodniarka, lecz i pokutnica, co serce od modlitwy pełne ma łez, oczy promienieją ufnością w Bogu, lęka się słów nieczystych i *wypięknieje jej ciało*. Gdy umiera – odmawia litanię loretańską i kona ze słowami: *Różo złota*²⁶.

Serce jej od modlitwy ciągłej stało się pełne łez, smutków i niebieskich nadziei i wypiękniało na niej ciało. Oczy rozpromieniły się blaskiem cudownym i ufnością w Bogu; a włosy stały się długie i podobne szacie obszernej, kiedy się w nie ubrała (...)²⁷.

Wtedy staje się cud, „róża żywa pada na jej pierś białą” i rozchodzi się w jamie „woń różana i mocna”. Gdy zaś „chmura ciemnych duchów domaga się wydania zmarłej, róża zamienia się w aniołka i odpędza szatany”²⁸.

²² Tamże, s. 77-78.

²³ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., s. 78.

²⁴ J. Ujejski, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXVIII.

²⁵ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., s. 79.

²⁶ A. Mazanowski, *Klucz do symboli „Anhellego”*, Kraków 1909, s. 1.

²⁷ J. Słowacki, *Anhelli*, dz. cyt., s. 77.

²⁸ A. Mazanowski, *Klucz do...*, dz. cyt., s. 31.

Nie śmiał więc Anhelli ruszyć ciała umarłej, ani złożyć rąk, które były wyciągnięte, lecz usiadłszy na końcu łoża, płakał²⁹.

Dlaczego płacze? Czy dlatego, że nic do niej nie czuł, czy żałował, że nie potrafił jej pokochać? Nie dotyka jej ciała, wyciągniętych rąk... Nie chciał jej miłości? Po północy przybywa anioł – kobieta Eloë. Gdy Anhelli zobaczył anielicę, opuściwszy głowę stał cicho. Zawstydzony? Dlaczego? Eloë jest smutnym aniołem – epifanią światła, ale jest też mistyczną miłością Anhellego:

Otom zobaczył anioła podobnego tej niewieście, którą kochałem z całej duszy, będąc jeszcze dzieckiem³⁰.

A miłowałem ją w czystości serca mego; dlatego łzy mię zalewają, kiedy myślę o niej i o mojej młodości³¹.

„Eloë ta może jest pod zasłoną poetycką dawną jaką kochanką poety”³² – sugerował Paweł Hertz. Jest duszą przybierającą postać kobiety budzącej wspomnienia, nawet te erotyczne. To ona zabiera zmarłą na księżyc.

Śmierć Ellenai różni się od śmierci Szamana. Pierwsza jest „słodoczą i uległością”, a druga „mocą”³³. Łączy je natomiast wiara, że grobowiec kończy to, co ziemskie, ale zaczyna życie duchowe (tak jak w Biblii). Dla Anhellego widok ten jest potwierdzeniem, że śmierć nie zawsze musi być złem. Śmierć sama w sobie odbierana jest w atmosferze grozy, brzydoty, wstrętu. Napawa lękiem swoją nieprzeniknioną tajemnicą. „Żaden rozdziałek poematu nie może się porównać z tym właśnie co do prostoty środków formalnych, a siły wywoływanego przez nie wrażenia”³⁴. Trwanie żywych przy nieboszczyku to ciężkie chwile, zmuszające do głębszej refleksji nad marnością życia i cielesności.

Jacka Malczewskiego „Śmierć Ellenai”

Świat na obrazach Jacka Malczewskiego podporządkowany jest śmierci, która ma zawsze postać kobiecą. Czym śmierć kusiła artystę? Jego uosobienia śmierci miały zawsze rysy mocne i brutalne. To sceny ukazujące złudzenie świata, uwikłane w fantasmagorie artysty. *Anhelli* – pierwowzór młodopolskiego ekspresjonizmu – zafascynował także Malczewskiego. Namalował on cztery obrazy, których tematem jest *Śmierć Ellenai*. Dziewczyna jest „ozdobą kilku scen czysto malarskich, wprowadzona dla samej piękności, dla takiego współdziałania blasków i dźwięków, które tworzy taką toń piękna do zatraty świadomości”³⁵. Zatem inna, delikatna, piękna?

²⁹ J. Słowacki, *Anhelli...*, dz. cyt., s. 81.

³⁰ Prototypem owej niewiasty jest Ludwika Śniadecka, pierwsza miłość poety.

³¹ J. Słowacki, *Anhelli...*, dz. cyt., s. 66.

³² P. Hertz, *O Juliuszu Słowackim*, w: *Zbiór artykułów o Juliuszu Słowackim*, Warszawa 1949, s. 21. Komentarz do *Anhellego* w liście do S. Goszczyńskiego.

³³ A. Mazanowski, *Klucz do...*, dz. cyt., s. 31.

³⁴ Tamże, s. 30.

³⁵ Tamże, s. XXVIII.



Jacek Malczewski, *Śmierć Ellenai*, olej, 1881–1883, Muzeum Narodowe w Krakowie

Artysta nadał scenie zgonu Ellenai monumentalny wyraz. Pełna żałości scena rozgrywa się w nędznym wnętrzu, malowanym ponurymi brązami. Uboga chata, na ścianie obrazek Matki Bożej z Dzieciątkiem. Dwie postaci: młody mężczyzna i leżąca obok niego martwa kobieta. Ona na posłaniu z futra, młoda, piękna z rozsypaną na wezglówiu burzą jasnych włosów. Jej bladą twarz, przeźrocyste dłonie, jej ciało ogarnął chłód śmierci.

Układ ciała Ellenai, podkreślony horyzontalnymi liniami, kontrastuje z elementami tła. Kontemplacji sceny sprzyja brunatno-złotawa kolorystyka oraz rozproszone światło skupiające się mocniejszymi plamami na ciele i włosach kobiety. Ellenai jako dominanta obrazu namalowana odcieniami bieli i złota dostojnie emanuje anielskim światłem. I jeszcze ta spokojna, przeszzyta bólem, cierpieniem i bezradnością postać Anhellego... Obraz oddaje bezruch i ciszę śmierci. Na obrazie Malczewskiego postacie całkowicie pozbawione są cech erotycznych – łączy je miłość czysta – są to dwa kochające się duchy.

Inny z serii obrazów *Śmierć Ellenai* nawiązuje do erotycznych wizji artysty, a może nawet fantasmagorii. Ale czy takie odczytanie jest właściwe?

Niewątpliwie artysta ukazał śmierć piękną, lekką i bezbolesną. Ile miłości, szacunku, bezgranicznej czułości przepełnionej rozpaczą jest w tym pocałunku. Miłość, która żyje, chociaż ukochana umarła? Jest ból, ale i pogodzenie się z faktem, że ta miłość w ogóle się przydarzyła. Czy nie jest to może scena nawiązująca do postaci z Nowego Testamentu? Z tym, że to Maria Magdalena z miłością nieskażoną erotyzmem całowała nogi ewangelicznego Jezusa. To ona rozpaczła nad ciałem ukochanego Pana.



Jacek Malczewski, *Śmierć Ellenai*, olej, 1907, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Na obrazie Malczewskiego przedstawiającym śmierć Ellenai to Anelli całuje stopy zmarłej kochanki – być może marząc o bliższym „kontakcie”? Nie dotyka jednak „wypiękniałego ciała”, „białej piersi”, nie tuli się do „wyciągniętych rąk”. Czy żałuje, że nic do niej nie czuł? Wszystko jest tu niejednoznaczne.

Ekstaza u Daniłowskiego: „Marja Magdalena”

Opis ekstazy zajmuje długi, końcowy fragment powieści Gustawa Daniłowskiego *Marjia Magdalena*³⁶. Utwór wzbudził oburzenie zgorzzonej śmiałymi scenami erotycznymi cenzury. Część tekstu została usunięta, niemniej jednak i tak wiele pozostawionych fragmentów brzmi dwuznacznie. Należy do nich przede wszystkim opis ekstazy rozpoczynający się od prezentacji stroju kobiety i reakcji zgromadzonych:

³⁶ G. Daniłowski, *Marja Magdalena. Powieść*, Kraków 1912.

Maria obleczona w czarną jedwabną, odsłaniającą jej ręce, rozciętą na lewym boku szatę, bosa, by widać było jej stopy [...]. Gdy weszła w otoczeniu starszyny, poczuła na sobie setki rozpalonych oczu³⁷.

Po śmierci Jezusa to Maria Magdalena zostaje wyróżniona stygmatami, które oglądają zgromadzeni wierni. Podziwianie szybko zmienia się w publiczną orgię.

Dwaj diakoni rozchyłili rozciętą szatę, obnażając jej nogę po biodro i wyżej po pierś [...]. Całujmy te święte znaki – pochylił się pierwszy przełożony, a następnie starszyna, a potem popełzły po nogach, po rękach, po biodrach, po piersi i po całym zgorączkowane usta, czułe niewieście muskające, tkliwe pocałunki – mocne, wąsate, pałające – i niedołączne, starcze, szorstkie, jak szczecina. Maria poczęła dygotać, giąć się, trząść jak w febrze, zasłaniała się nagle, zatoczyła i padała na wznak. Drgawki rzucały jej ciałem, piana wystąpiła na usta i dzikie szepty, poszarpane wyrazy, głębokie szarpliwe westchnienia, bolesne jęki poczęły wydobywać się z rozdętej jej krtani³⁸.

Takie ujęcie motywu w powieści Gustawa Daniłowskiego nawiązuje do blasfemicznej, rozerotyzowanej estetyki przełomu wieków. Jest swoistą syntetyczną kulminacją motywów pochodzących z XIX-wiecznych wyobrażeń – zwłaszcza malarskich. Plastyczność wyobrażeń autora szokuje aluzjami. Między malarstwem i literaturą wykorzystującą motywy Marii Magdaleny istnieje pewna symbioza. Sposób przedstawiania postaci w obrazach przenikał do dzieł literackich. Jednak tym, co najciekawsze w Marii Magdalenie u Daniłowskiego, a zarazem niepokojące, budzące poznawczy dysonans, jest mieszanie religijnych wątków z erotyzmem czy wręcz pornografią. Łączenie tematów sakralnych z seksualnym wyuzdaniem musiało szokować. Tu – inaczej niż u Malczewskiego – wymowa sceny jest jednoznaczna.

Kankluzje

Słowacki przejmując i modyfikując formę stylu biblijnego, tworząc własną formę niezamkniętą, niedopowiedzianą i niejednokrotnie przemilczaną. Taką, która daje możliwość subiektywnej interpretacji tego, co nie zostało wypowiedziane. Te zabiegi stylistyczne powodują deformację biblijnych znaczeń, prowadzą do niemalże karykaturalnych odkształceń w *Anhellim*. Jak twierdzi badaczka, niejednoznaczność dotyczy w twórczości Słowackiego tego etapu jego życia, gdy nie zgadza się on, neguje, a ostatecznie parodiuje dzieje Chrystusowej ofiary i desakralizuje cierpienie, zdecydowanie podkreślając swoją ostrą krytykę me-sjanizmu³⁹.

Anielskość Anhellego ujęta zostaje w kategoriach ambiwalencji. I zaznaczona, i zane-gowana! „Człowiekiem anielskim i czystym staje się przecież za sprawą Szamana”⁴⁰. Nie-dojrzałość prowadzi do mimowolnych grzechów, a każda wypowiedź, każdy gest staje się przewinieniem, którego żałuje, by jednak znów je powtórzyć. „Jego niewiedza i bezwola są może przejawem (lub powodem?) opętania przez anioła (...)”⁴¹.

³⁷ Powieść G. Daniłowskiego cyt. za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=31249 [dostęp: 08.01.2015].

³⁸ Tamże.

³⁹ M. Kostaszuk, „*Anhelli*” – dowód..., s. 7.

⁴⁰ U. Makowska, *Malowany Anhelli*, s. 521.

⁴¹ Tamże, s. 522.

W plastycznych nawiązaniach do *Anhellego* wątek erotyczny ujęty zostaje w kategoriach ekstazy religijnej. Malowana przez Jacka Malczewskiego w 1906 roku nowa wersja *Śmierci Ellenai* ukazuje zmarłą ze stopami skierowanymi ku widzowi. To brutalne pokazanie cielesności, jej marności, jej upokorzenia przez śmierć, która odziera ludzką doczesność z sensu i godności. Ellenai jest już trupem, zanurzonym jeszcze w aurze modlitwy i erotyzmu, ale potencjalnie podatnym na gnicie i rozkład. A sam Anhelli tkwi bezradnie na końcu łoża i płacząc patrzy na trupa⁴². Czy Malczewski zamierzał tym obrazem dokonać nowatorskiego odczytania? Niewątpliwie nadał inny, dwuznaczny, a nawet kontrowersyjny wymiar motywowi rodem z Biblii. Zarówno Eloë, jak i Ellenai, są zdefiniowane, „zachowują kompleks znaczeń odczytywanych w *Anhellim*, ale są zdolne unieść również inne treści”⁴³.

Absolutyzacja i estetyzacja scen erotycznych w powieści Daniłowskiego *Marya Magdalena* daleka jest od kontekstu ekstazy religijnej, która jest przedmiotem niniejszych rozważań. Należy pamiętać, że ekstaza religijna jest jednocześnie duchowym i cielesnym obcowaniem z absolutem. Ciało Marii u Daniłowskiego dąży do zaspokojenia wyrafinowanych fantazji erotycznych. „Twórca pogodził bowiem seksualny żywioł, wpisany od początku w jej pełną zmysłowości naturę, z hedonistycznym pragnieniem przeżywania pięknych chwil i nieustannym poszukiwaniem ideału doskonałej jedności”⁴⁴. Ostateczna metamorfoza bohaterki kończy się całkowitą sublimacją wyuzdanego erotyzmu w miłość – *caritas*, która doprowadzi do sakralizacji nierządniczy.

⁴² U. Makowska, *Malowany Anhelli*, s. 516.

⁴³ Tamże, s. 518.

⁴⁴ G. Legutko, *Niespokojny płomień. Życie i twórczość Gustawa Daniłowskiego*, Kielce 2011, s. 329.



K. Górski, Apoteoza Słowackiego, Warszawa, około 1913 roku

V

DRAMAT(Y) PRZEMIANY



Małgorzata Burta
(Warszawa)

O PRZYPOWIEŚCIACH I EPIGRAMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Tzw. *Przypowieści i epigramaty* funkcjonują pod tym tytułem od 1909 roku. Drobne utwory liryczne pisane w Paryżu (pierwszy przed 11 sierpnia 1847, ostatni między 20 grudnia 1848 a 9 stycznia 1849 roku), wyjęte z tzw. *Dziennika z lat 1847–1849*, zostały w ten sposób ochrzczone przez Bronisława Gubrynowicza we lwowskim wydaniu jubileuszowym *Dzieł Słowackiego*¹. Historia tytułowania dziennikowej poezji, ustalania jej trzonu i zwartości, odsłania wiele filologiczno-edytorskich pomysłów, decyzji i dokonań. Z drugiej strony, dokumentuje proces przesłaniania samego autora, oddalania go od własnego dzieła, „ślady gospodarzenia obcych rąk”². Decyzje edytorów modelują sposób czytania, ustanawiają kierunki odbioru historycznoliterackiego.

1. [*Słowacki w częściach i klamrach*]

Tzw. *Przypowieści i epigramaty* wyodrębniono z macierzystego kontekstu dziennikowych notatek, rozpoczętych przed 11 IX 1847, wygasłych po 12 I 1849, nieszykowanych do druku, pozbawionych tytułów, pisanych dla siebie w poufałości i oderwaniu od względów ludzkich, w aurze potęgowanej w latach czterdziestych genezyjskiej brulionowości, wybuchowej „raptularzowości” i sylwiczności ekspresji, łączącej w przywołonym sąsiedztwie okrucy liryczne z fragmentami nielirycznymi i podręcznymi.

Słowacki nie pozostawił żadnych dyspozycji dla wydawców dziennika. Niepełny tekst opublikował po raz pierwszy Henryk Biegeleisen³. Tytuły: *Dziennik z R. 1847–1849*, *Dziennik poety (1847-1849)* i ten najczęściej stosowany – *Dziennik z lat 1847–1849* nie są nagłówkami odautorskimi, ale pośmiertnymi – w edytorskich klamrach.

Macierzysty, cały, niepodzielony *Dziennik* stanowi część notatnika poety, oznaczonego w zbiorach rękopisów Biblioteki Ossolineum sygnaturą 4738/I, foliowanego własnoręcznie i bezbłędnie liczbami nieparzystymi na *rectach* kolejnych kart od 1 do 267. Jest to

¹ J. Słowacki, *Dzieła*. Pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe, opr. B. Gubrynowicz, W. Hahn, t. 1-10, Lwów 1909. Interesujący nas tutaj tom pierwszy pt. *Wiersze drobne* wydał Bronisław Gubrynowicz, dopowiedzmy, że oprócz tego tomy 2-3 (*Powieści poetyckie*), t. 4 (*Król-Duch*), t. 10 (*Proza*), pozostałe tomy 5-8 (*Dramaty*) i t. 9 (*Dramaty i przekłady*) opracował Wiktor Hahn.

² Określenie Juliusza Kleinera ze wstępu do *Dzieł wszystkich Słowackiego*, pod red. W. Floryana, J. Kleinera, t. 14, Wrocław 1954, s. 22.

³ *Dziennik Słowackiego z ostatnich lat jego życia*, „Ateneum” 1883, t.3, z. 1 (lipiec), s. 62-82; przedruk ukazał się rok później.

rękopis kompletny (całość introligatorska), chyba że Słowacki wrywał karty jeszcze przed wprowadzeniem skrupulatnej paginacji. Kartki początkowe (1-45 *verso*) zawierają autograf ostatecznej (czwartej) redakcji *Genesis z Ducha*. Następne (47-223 *verso*) mieszczą niedokończony, notowany przygodnie brulion *Listu do J. N. Rembowskiego*⁴. Kończącą część kodeksu, tzn. karty 225-263 *verso*, zajmują zwarte zapiski niewielkiego *Dziennika 1847–1849*. Trzyczęściowy kodeks został wydany w 1884 roku z objaśnieniami Henryka Biegeleisena⁵. Późniejsze edycje unieważniają tę autonomiczną całość. Co więcej, rozbijają *Dziennik*, podając osobno jego prozatorską zawartość i osobno grupę miniatur poetyckich, lekceważąc rozwój refleksji nad późną twórczością Słowackiego, wyrażony chociażby przez Jarosława Maciejewskiego:

Cała późna twórczość Słowackiego, całe jego pisanie to właściwie jedno dzieło, jeden ogromny pamiętnik nadwrażliwości, czasem genialności w przewidywaniu i artystycznym kreowaniu, czasem zaś jest to dokument niezbyt normalnego reagowania na otaczający poetę świat. Zdewaluowana tam zostaje artystyczna autonomia poszczególnych utworów. Właściwie trzeba je czytać razem, wszystkie w jednym ciągu, ułożone według filologicznej chronologii, która dyktować winna zasady porządku przy rekonstruowaniu tego procesu poetyckiego przeżywania, czyli – inaczej mówiąc – życia Juliusza Słowackiego⁶.

Lektura całego notatnika odsłoniłaby jego wartość poetycką. Zyskałyby na tym poszczególne utwory, prawem wzajemnego doświadczenia i siłą wyrazu pierwotnego kontekstu. Słowacki miał świadomość tego „autokontekstu”. Nie pisał w przypadkowych miejscach dowolnego notatnika.

2. „Raptularz” i „Dziennik”

Znamienne, że Słowacki zapiskami dziennymi nie uzupełnił *Raptularza*, wyraźnie odzielił dwa równoległe (od roku 1847) prowadzone notatniki, chociaż – co zauważył Marek Troszyński – „puste miejsce pozostawione w *Raptularzu* pomieściłoby z łatwością wszystkie zapiski *Dziennika*. Nic z tego, co pojawia się w *Dzienniku*, nie mogłoby przecieżyć w *Raptularzu* zadziwić”⁷. W nowym, niesylwicznym brulionie Słowacki przyjmuje rytm kalendarzowy jako zasadę porządkującą sposób notowania. Zapiski z dwóch ostatnich lat życia naznaczone są poczuciem – ciężarem – czasu, odliczania, datowania, numerowania. Na pewno niełatwo, ale na pewno warto byłoby porównać poetyckie rytmy *Raptularza* i *Dziennika*. Elementy zestawienia dwóch formuł notatnikowych, dwóch porządków / nieporządków, zawarte są w wypowiedziach Troszyńskiego, który traktuje *Dziennik* jako

⁴ Zob. dokładny opis tych części kodeksu w edycji: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., s. 12-15.

⁵ W tym samym roku ukazały się dwie edycje: *Genesis z Ducha. List do J. N. Rembowskiego. Wykład nauki. Dziennik z r. 1847–1849*. Wydanie pierwsze z pośmiertnych rękopisów, poprzedzone wstępem i objaśnieniami przez Henryka Biegeleisena, Warszawa 1884; *Pisma pośmiertne. Genesis z Ducha. List do J. N. Rembowskiego. Wykład nauki. Dziennik z r. 1847–1849*. Wydane i poprzedzone wstępem przez Henryka Biegeleisena, Lwów 1884.

⁶ J. Maciejewski, *Mistyczne symbole i polityczne realia. Na marginesie dwóch wierszy J. Słowackiego z roku 1846*, w: tegoż, *Mistyczne symbole i polityczne realia. Studia i glosy*, opr. J. Fiećko, Z. Przychodniak, Poznań 2007, s. 86.

⁷ M. Troszyński, *Ukończyć nieskończone*, w: tegoż, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*. *Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001, s. 267.

owoc porzucenia krańcowej swobody sylwicznej i wręcz namiastkę zakończenia *Raptularza*⁸.

Wydanie kodeksu jako nierozbitej całości, a w nim autentycznego *Dziennika*, przyniosłoby wiele korzyści, jak w przypadku pionierskiej edycji *Raptularza*⁹. Pozwoliłoby m.in. w pełni zrozumieć określenie „liryka notatnikowa”, użyte przez Czesława Zgorzelskiego, to znaczy wydobyć odrębny rodzaj liryczności tekstów obecnych w podręcznej księdze jawnie nasyconej autobiograficznością, manifestującej przeżycia osobiste¹⁰. Badacz „liryki ostatniego etapu” zauważa, że dziennikowy kontekst zacieśnia relację – przybliży czytelnika do osoby mówiącej, skraca dystans, narzuca inny odbiór lirycznych okrucich wswojonych w diariuszowy rytm różnorodności. Zgorzelski zastrzega co prawda już na początku swojej wypowiedzi, że nie będzie zajmował się *Przypowieściami i epigramatami*, ale jego rozważania o raptularzowych / notatnikowych lirykach z okresu mistycznego wnoszą wiele ważnych obserwacji. Potwierdzają potrzebę kompletnej edycji autografu.

3. „Trzon” i „komplet”

Pomysł [*Przypowieści i epigramatów*] [...], realizowany był w sposób nieprzerwany (w tym sensie, że poszczególne utwory cyklu [*Przypowieści i epigramatów*] nie były przedzielane innego typu utworami lub zapiskami) na stronach od 237 do 248 w czasie między 10 stycznia a 22 lutego 1848 r. Na tych kartach bowiem napisał poeta pokazną liczbę ponad pięćdziesięciu bezpośrednio następujących po sobie drobnych, często dwuwierszowych utworów, które zespała ich charakter sentencjonalny. One też tworzą trzon zespołu, lecz nie stanowią jego kompletu¹¹.

Na tle mozaikowości dziennika, tuzin stron wypełnionych skondensowanymi utworami, niezakłóconych inności, jawi się rzeczywiście jako epigramatyczny „trzon zespołu”, jego uporządkowane, zbiorne centrum. Dwu- i czterowiersze są na ogół zapisane starannie, podane w regularnych odstępach, z przerywnikami w postaci kolistych linii – jakby zostały przekaligrafowane na czysto z wcześniejszych szkiców¹². Ale poza trzonem znalazło się kilka rozrzuconych przestrzennie i chronologicznie utworów, przedzielonych krótkimi zapiskami i napomknieniami. Szczególnie w tych miejscach stopień dziennikowej prozy i poezji odsłania „nastrój całości”. Powtórzmy uwagi edytora *Raptularza*:

⁸ Tamże, s. 268. Notatki z *Raptularza* przywoływane są także w *Objaśnieniach wydawców do Przypowieści i epigramatów* w edycji: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opr. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 856, 859, 861-862, 866, 868.

⁹ J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*, opr. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996.

¹⁰ Cz. Zgorzelski, *Zagajenie*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa, 10-11 grudnia 1979*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 63-70.

¹¹ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, ed. cyt., t. 12, cz. 1, s. 165.

¹² Jest to śmiała, zbyt daleko posunięta hipoteza Kleinera („Mimo nierzadkich przekreśleń i dopisków słownych i kilkakrotnych niekiedy przeredagowań całych nawet wierszy i ustępów w niektórych utworach tego cyklu, ogólnie charakteryzować trzeba rękopis [*Przypowieści i epigramatów*] jako czystopis, a raczej jako tekst przepisany z wcześniejszych brulionowych szkiców i zapisków.”), zawarta we wstępie do t. 12, cz. 1 *Dzieł wszystkich*, Wrocław 1960, s. 162. Sam Kleiner opatruje ją licznymi zastrzeżeniami. Nie mamy tej pierwszej „brulionowej wersji” *Przypowieści i epigramatów*.

O nastroju całości nie stanowią tylko wiersze eksponowane przez wydawców, ale ta iskra napięcia przeskakująca pomiędzy nimi a nie dbały o formę, podążającymi za nerwowym tokiem myśli zapiskami poety. Istnieje przecież swoista dramaturgia dorywczych wpisów: osobne wydawanie liryków pozbawia je istotnych komponentów – kontekstu notatek osobistych, pisanego serio wyznania nowej wiary¹³.

Dziennikowa całość ukazuje tajniki warsztatu poety, sposoby precyzowania myśli, zagęszczania sensu, przemianę załączków prozy w poetyckie dopełnienie i dopowiedzenie, domknięte w puentowanym epigramacie. Na karcie 225 r dziennika, a więc poza trzonym zespołu, znajdujemy dwuzdaniową notatkę:

Boga w Trójcy mam wyobrażenie – Boga zaś w jedności żaden człowiek wyobrazić sobie nie może – a zatem nie wierzy weń. – Bóg dla mnie w Trójcy – jest ten, który stworzył człowieka, i ten, który żyje w człowieku – zrodzony i odradzający Ducha Świętego.

Tuż pod notatką Słowacki zapisał przed 11 VIII 1847 czterowierszowy fragment poetycki o incipicie *Boga w Trójcy pojmuję...* – oddalony przecież od zwartej grupy *Przypowieści i epigramatów*, ale konsekwentnie wrywany z macierzystego kontekstu i do niej wliczany. Niemal od pierwszych edycji. występuje jako zwiastun zbioru, opatrzony numerem [I]:

Boga w Trójcy pojmuję – w moich piersiach gości,
Mnie stworzył – ilem święty, kształty Jemu tworzę...
Ale nikt dotąd Boga nie pojął w jedności,
A choć kto wmawia, że wierzy, nie może.

Poprzedzająca notatka jest zapisem wstępnego stadium rozważań, pierwszym impulsem, śladem pracy nad ujęciem tajemnicy trynitarnej. Kwartyna uparcie powtarza a zarazem przetwarza pierwotny pomysł. Incipity obu wyznań („Boga w Trójcy mam wyobrażenie” / „Boga w Trójcy pojmuję”) wypowiedziane są odważnym tonem wiedzącego, z dostojną i bardzo osobistą pewnością. Nasuwa się tu analogia z *Credo*. Nie pada jednak wyznawcze „wierzę”. W notatce po myślnikowej pauzie następuje dopełnienie zdania wyrażone kategorięcznym językiem teologii dogmatycznej, pozbawione cech intymnej konfesyjności. Inaczej wybrzmiewa dopełnienie wersu kwartyny – po rozpoławiającej pauzie, która może być traktowana jako przemilczany, opuszczony łącznik, wprowadzający hipotaksę, poeta argumentuje swą pewność, wypowiadając zdanie przyczynowe: „[bo] w moich piersiach gości”. „Pojmuję” Boga, bo Go obejmuję, bo się z Nim najściślej jednoczę. Wiedza na temat tajemnicy Trójcy Świętej przychodzi wraz z osobistym zjednoczeniem z Bogiem. Gruntuje się na łasce Bożej obecności. Znaczenie słowa „pojmuję” zaczyna się niuansować – nie chodzi już tylko o racjonalistyczne eureka, rozumowe poznanie prawdy, ale także o „pojemność” serca. Zażyłość człowieka z Bogiem pozwala zrozumieć miłosną zażyłość Trzech Osób Boskich – „obejmowanie” Boga ułatwia „pojmowanie” Jego tajemnic.

W osobistym tonie wyznania utrzymany jest również wers drugi. Przynosi on nowy argument, wyraża lakonicznie genezyjską zależność od Boga-Stwórcy: „Mnie stworzył”. Przedwczesny myślnik, zakłócający rytm trzynastozgłoskowca (7+6), uwypukla nagłos wersu, a jednocześnie odgranicza antytezę. Człowiek jest stworzony przez Boga, ale też

¹³ M. Troszyński, „*Raptularz*” jako dzieło literackie, wstęp do: J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849*, dz. cyt., s. III–V.

„kształty Jemu tworzy”. Czasowniki „stworzył” i „tworzę” niemal symetrycznie równoważą wers drugi, zrównując dzieło stwórcze Boga i kreacyjne możliwości człowieka. Święty człowiek staje się świątynią Boga. Śmiałej, choć obwarowanej zastrzeżeniem („ilem święty”) myśli o antropomorfizowaniu Boga przez człowieka nie znajdziemy we wcześniejszej notatce prozą. Tu Bóg jest stwórcą człowieka i tym, który „żyje w człowieku”. Słowacki odwraca kolejność i w wierszowanym wariacie eksponuje genezyjską prawdę. Z kolei uwagę na temat jedności Boga („Boga zaś w jedności żaden człowiek wyobrazić sobie nie może – a zatem nie wierzy weń”) przesuwając z początku notatki do drugiej części epigramatu i wprowadzając po spójniku „ale”, który stawia obie symetryczne części utworu w opozycji. Znaczące jest to przejście od pewności wiedzy, wyrażonej w pierwszej osobie liczby pojedynczej do pewności niewiary, nie osobistej, ale powszechnej, człowieczej, bezwyjątkowej. Ton polemiczny pobrzmiwa szczególnie w ostatnim wersie epigramatu: „A choć kto wmawia, że wierzy, nie może”. Znaczenie klauzulowej wypowiedzi dodatkowo podkreśla zmiana formatu wersu na jedenastozgłoskowy. Nie ma zaś śladu po napomknięciu o Duchu Świętym, zawartym na końcu notatki: „zrodzony i odradzający Ducha Świętego”.

Epigramat kondensuje treści wyrażone ze swobodą powtórzeń w notatce prozą. Jest zdyscyplinowany myślowo i rytmicznie. Więcej w nim lirycznej konfesyjności, wyeksponowanej od razu w nagłosowych wersach. Cichnie nieco ton katechizmowy. Nowym elementem jest myśl woluntarystyczna i antropomorficzna. Roszady i inwersje ukazują kierunki myślenia i komponowania, a przede wszystkim uporczywość prób lapidarnego nazwania paradoksalnej tajemnicy trójstości i jedności Boga. Tę iskrę napięcia...

4. „Ślady gospodarzenia obcych rąk”

Przegląd rozstrzygnięć edytorskich, które stały się wydawniczym kanonem, należy jeszcze uzupełnić. Wśród „śladów gospodarzenia obcych rąk” z łatwością przyjdzie wymienić:

1. marginalizowanie notatnikowej całości, czyli wyodrębnienie *Dziennika* z kodeksu;
2. pokawałkowanie *Dziennika* poprzez druk w osobnych tomach *Przypowieści i epigramatów*, *Przypowieści* i *Notatek z „Dziennika z lat 1847–1849”*¹⁴. Przegródki gatunkowych rozróżnień unieważniają przeplatany rytm dziennika. Drobne liryki, wyluskane z diariuszowej różnorodności, przypisano do korpusu spuścizny lirycznej Słowackiego, „zorganizowano” w grupę utworów zamykającą w edycjach zbiorowych tomy z wierszami poety;
3. nada(wa)nie tytułu lirycznym ekscerptom z *Dziennika*. Antoni Małeckiecki podając do druku zaledwie 7 utworów, zamieścił je w obszernym dziale *Poezje liryczne i ulotne. Część druga*¹⁵. Pominięte przez edytora wiersze zostały w pierwodruku Biegeleisena rozdzielone na: *Przypowiadki (Któryś pono, pan wielki podobno, Mopanku...; Szli krzycząc: „Polska! Polska!” – wtem jednego razu...; Powiem ci przypowiadkę. Oto w głębi jarów...; Snycerz*

¹⁴ W edycji krytycznej *Przypowieści i epigramaty* w opracowaniu Jana Kuźniara znajdują się w tomie 12, cz. 1, wśród *Wierszy drobnych z lat 1843–1849* (Wrocław 1960, s. 284–296). *Notatki z „Dziennika z lat 1847–1849”* zamieszczono w tomie 15 w dziale *Dodatki* opracowanym przez Władysława Floriana i Juliusza Kleina (Wrocław 1955, s. 475–489). W osobną grupę „rodzajową” zespolono przypowieści Słowackiego (jedną z *Raptularza* i 5 zapisanych pierwotnie w *Dzienniku*), zamieszczono je w dziale *Pomniejsze pisma treści filozoficznej i religijnej* (t. 15, s. 272–275). Nie ratują sytuacji wyjaśnienia ze wstępu edytorskiego, również pokawałkowane i trudne do scalenia.

¹⁵ *Pisma pośmiertne J. Słowackiego staraniem A. Małeckieckiego*, Lwów 1866, t. 1, s. 87, 103–104, 105, 106.

był zatrudniony Dyjanny lepieniem...) i *Epigramata*. Tytuł grupy utworów dłuższych zaczerpnięty jest z incipitu *Powiem ci przypowiestkę*, zaś wybór nazwy dla grupy utworów krótszych edytor uzasadnił w następujących słowach: „Powyższy tytuł dałem luźnym urywkom, powiastkom, epigramatom itp. wierszykom [...] zajmującym 6 kartek in 4-to bitego drobnego pisma Słowackiego”¹⁶. Ten dwudzielny układ zmodyfikował Józef Hieronim Rychter, drukując liczne urywki w dziale *Epigramaty, aforyzmy i drobne wiersze*, zaś pozostałe – w „aneksowym” dodatku opatrzonym tytułem *Przypowiestki*¹⁷. Artur Górski dał tytuł scalający *Epigramata i przypowieści*¹⁸, zaś wspomniany już Gubrynowicz poddał inwersji jego elementy, proponując tytuł uświęcony jubileuszową edycją, być może dlatego powtarzany do dziś. Czy Słowacki zgodziłby się na taką nazwę? Nie jest to tytuł obcy słownictwu autora¹⁹, wyraża na pewno „romantyczną wrażliwość na małą formę literacką” i nawiązuje do określeń funkcjonujących w epoce Słowackiego²⁰. Ma charakter *quasi-gatunkowy*.

Zdania i uwagi / [Przypowieści i epigramaty]

Dwuczłonowa nazwa zbioru Słowackiego przypomina Mickiewiczowski tytuł *Zdania i uwagi* (1836). Wydaje się, że to podobieństwo nie jest przypadkowe, że chodzi tu o uwypuklenie niesuwerenności „drugiego wieszca”, tonu polemiczno-przedrzeźniającego. Przypomnijmy, że w odróżnieniu od Słowackiego, Mickiewicz sam pracował nad ostateczną postacią nazwy dla czystopisowej wersji cyklu dystychów, modyfikował główny człon (*Myśli i zdania / Zdania i uwagi*), a zwłaszcza skład i hierarchię nazwisk ojców chrzestnych dzieła w „bibliograficznym podtytule”, któremu nadał ostatecznie postać: *z dzieł Jakuba Bema, Anioła Ślązaka (Angelus Silesius) i Sę-martena*²¹. Zestawienia *Zdania i uwagi / Przypowieści i epigramaty* niosą ze sobą równie nieprecyzyjne skojarzenia genologiczne, należą do tej samej sfery nieostrych rozróżnień. Alina Siomkajłówna pisała, że *Zdania i uwagi* nazwane są „jakby na sposób romantyczny, niezdecydowany gatunkowo”²². Tę opinię można odnieść również do *Przypowieści i epigramatów* i dodać, że są nazwane na „Mickiewiczowski sposób”.

Tytuł *Przypowieści i epigramaty* jest już skutkiem, a w jeszcze większym stopniu wypowiedzią i zachętą do budowania analogii z cyklem *Zdań i uwag*. Więc kolejna wersja eksploatowanego wątku: Mickiewicz Słowackiego? Jeśli tak, to trzeba doprecyzować:

¹⁶ H. Biegeleisen, *Z niewydanych poezji Juliusza Słowackiego*, „Kłosy” 1883, nr 919, s. 87.

¹⁷ J. Słowacki, *Poezje, utwory dramatyczne i proza. Pierwsze wydanie z pośmiertnych rękopisów. Zaopatrzone wstępem i objaśnieniami przez J.H. Rychtera*, Kraków 1889.

¹⁸ J. Słowacki, *Pisma. Zbiór utworów wydanych za życia i po śmierci autora w układzie Artura Górskiego*, Kraków 1908, t. 2.

¹⁹ W autografie na k. 255 r wyodrębniony w osobnym wersie tytuł dla utworu o incipicie „Oto w mieście niektórym zebrali się baletnicy... ulegał modyfikacjom – początkowo Słowacki napisał i podkreślił nagłówek *Powieść*, później dopisał przedrostek „przy”, w rezultacie powstał tytuł *przyPowieść*.

²⁰ Zob. D. Kalinowski, *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003, tu „cytowane” rozdziały: *Preromantyczna wrażliwość na małą formę literacką*, s. 48-50; *Romantyzm i określenia gatunku*, s. 51-54; „Przypowieści i epigramaty” Juliusza Słowackiego. *Oblicza sztuki i mistyki*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002 (zwłaszcza podrozdziały 1b), *Konsekwencje dawania tytułu*, s. 135-137 oraz 3: *Poezja gnomiczna, aforystyczna czy...?*, s. 146-149.

²¹ Zob. M. Burta, *Reszta prawd. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza*, Warszawa 2005, rozdział „Maxymy dla zbudowania ciebie i tomiku”. *Analiza czystopisu „Zdań i uwag” (A2)*, zwłaszcza s. 82-90.

²² A. Siomkajłówna, *Dystych epigramatowy Kazimierza Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1, s. 122.

Mickiewicz wydawców Słowackiego, dopowiedzieć, że w tym przypadku głównymi pomysłodawcami tezy o zależności od „pierwszego poety” są edytorzy. Juliusz Kleiner pisał, że *Przypowieści i epigramaty* to „ostatnia próba poetyckiej rywalizacji z Mickiewiczem”²³, a w przeglądzie treści swej monografii partie rozważań o *Przypowieściach i epigramatach* nazwał hasłowo i kategorycznie: „Naśladowanie *Zdań i uwag* Mickiewicza”. W komentarzu edytorskim do *Dzieł wszystkich* kilkakrotnie przywoływane są *Zdania i uwagi*, między innymi we fragmentach: „Pomysł [*Przypowieści i epigramatów*], zrodzony zapewne pod wpływem Mickiewiczowskich *Zdań i uwag* [...]”²⁴; „Słowacki w epoce mistycyzmu wszystkie dzieła Mickiewicza pragnie przetwarzać, stosować wszystkie formy Mickiewiczowskie. Więc i epigramaty będzie układał na podobieństwo *Zdań i uwag* [...]”²⁵. Pomiciewiczowski nurt odczytań kontynuuje Anna Grzywna-Wileczek, przekonując, że na tle romantycznych zbiorów epigramatów (Kazimierza Brodzińskiego, Józefa Bohdana Zaleskiego) *Przypowieści i epigramaty* jawią się jako „wcielenie wartości rozwojowych *Zdań i uwag*”:

Bliższe strukturze semantycznej *Zdań i uwag* są przypowieści i epigramaty Słowackiego; te wydają się kojarzyć „metafizykę” egzystencji z prawdą religijną; są drugą po dziele Mickiewicza odsłoną koncepcji „człowieka Bożego”. Nas interesują głównie zawarte w tym zbiorze [...] dwuwersowe utwory o charakterze gnomicznym, ponieważ poprzez zbieżności koncepcyjne i formalne mogą być dowodem „wcielenia” wartości rozwojowych *Zdań i uwag* jako sposobu wyrażania hermeneutyki Pisma²⁶.

Podkreślmy, że autorkę interesują tylko wybrane, głównie dystychiczne epigramaty, które kilkakrotnie porównuje ze zdaniem Mickiewicza w analitycznej części swej rozprawy, np. dystych pt. *Urząd* z epigramatem [XXVI].

Włodzimierz Szturc nazywa Słowackiego interpretatorem Mickiewicza. W syntetycznym ujęciu polemiki literackiej, rozpisanej na poszczególne utwory, tylko wspomina o intertekstualnym ściegu *Przypowieści i epigramatów*: „*Przypowieści i epigramaty* są odpowiedzią na *Zdania i uwagi*, dlatego też w nich dominuje ostra polemika wymagająca wszakże odrębnego studium”²⁷. Nie miała być takim odrębnym studium wypowiedź Daniela Kalinowskiego zawarta w podrozdziale pod znamienym tytułem *Czy Słowacki pozazdrościł Mickiewiczowi „Zdań i uwag”?* Autor pisze o „ciągłym wikłaniu się Słowackiego w twórczość przeciwnika”, o dialogu światopoglądowym między utworami. Pokazuje w skróty sposób paralelność obu cykli poetyckich, ale podkreśla też różnice w rozumieniu roli mistyki²⁸.

²³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 4: *Poeta mistyk*, cz. 2, Warszawa 1927, s. 215. Autor w przypisie powoływał się na monografię Ferdynanda Hoesicka (*Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, Kraków 1897, t. 3, s. 457), w której po raz pierwszy zauważono „pokrewieństwo” epigramatów i „zdań”. W późniejszej monografii Kleiner nazywa tę zależność w mniej kategoryczny sposób: „Obok zagadnień religijnych kwestie polityczne i ekonomiczne wprowadził z wielką często przenikliwością do epigramatów, które w r. 1847 i 1848 notował w swym dzienniku – niby po raz ostatni rywalizując poetycko z Mickiewiczem jako autorem *Zdań i uwag*”. *Słowacki*, wyd. 4, Wrocław 1969, s. 277.

²⁴ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, ed. cyt., t. 12, cz. 1, s. 165.

²⁵ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, ed. cyt., t. 15, s. 230.

²⁶ A. Grzywna-Wileczek, „*Jest i więcej prawd w piśmie*”. Mickiewiczowskie „*Zdania i uwagi*” w kontekście *Biblii*, podrozdział: *Wartości rozwojowe „Zdań i uwag” w kontekście „Zdań” Miłosza*, s. 41.

²⁷ W. Szturc, *Słowacki jako interpretator Mickiewicza*, w: *Mickiewiczologia. Tradycje i potrzeby*, pod red. K. Cysewskiego, Słupsk 1999, s. 307.

²⁸ D. Kalinowski, „*Przypowieści i epigramaty*” *Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 137-138.

*

Czy można zweryfikować intencje Słowackiego? Czy można sprawdzić intuicje edytorów i badaczy? Przygotowane przez wydawców *Przypowieści i epigramaty* łatwiej dopasowują się do *Zdań i uwag*. Ponumerowane w sekwencyjnym porządku stają się również aforystycznym cyklem poetyckim. Owszem, wyrwane z dziennikowego kontekstu, dają się zestawiać z „pierwowzorem”, czytać jako wtórzone, przedrzeźniające, polemiczne, podważające zastygłe w swej kategoryczności maksymy Mickiewicza. Słowacki – chcąc czy nie chcąc – odświeża spojrzenie na *Zdania i uwagi*.

Wydaje się, że bezpiecznym wyjściem z zamkniętego koła edytorskich rozstrzygnięć i interpretacyjnych porównań może być propozycja powrotu do macierzystego kontekstu autografu – czytanie *Dziennika z lat 1847–1849*, chłonięcie jego urywkowości, odkrywanie zasadności i bezzasadności lirycznych napomknień i szkicowych dopełnień. Stąd na pewno bliżej do Słowackiego...

Wojciech Owczarski
(Gdańsk)

SNY SREBRNE, SNY ŻŁOTE. SŁOWACKI W OBJĘCIACH MORFEUSZA

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.

(II, 360)¹

Tak rozpoczyna się poemat *W Szwajcarii*. Tęsknota za znikającym snem nawiedzała Słowackiego wielokrotnie, w ciągu całego życia. „A choć znużone ciało we śnie odpoczywa,/ To myśl znów ulatuje w snów i marzeń kraje,/ Goni za marą, której szczęściu nie dostaje” – czytamy w młodzieńczym *Sonecie* (I 22), zaś o Królu-Duchu słyszymy, iż „Niejeden obraz stracił senny, miły” (V 7). W dalszym ciągu szwajcarskiej idylli bohater wyznaje:

I tak się zaczął prędko romans klecić,
Że chciałem do niej przez kaskadę lecić;
Bo się lękałem, że jak widmo blade,
Nim dusza ze snu obudzona krzyknie,
Upadnie w przepaść, w tęczę i w kaskadę,
I roztopi się, i zgaśnie, i zniknie;
I byłem jak ci, co się we śnie boją,
Bo jużem kochał, bo już była moją.

(II 361)

Pragnienie odzyskania utraconych sennych obrazów nie oznacza bynajmniej, by poecie śniły się wyłącznie „sny złote”, sny piękne i miłe. Jak każdy w miarę normalny zjadacz chleba (choćby nawet częściowo przerobiony w anioła), Słowacki miewał koszmary. Zarówno w jego twórczości, jak i w spuściznie pamiętnikarsko-epistolarnej, bez trudu znajdziemy dowody na to, że poetę obok snów „ślicznych” nawiedzały sny „dziwne”, sny „smętne”, sny „smutne”, sny „straszne” i sny „okropne”. Chciałoby się je wszystkie objąć wspólną nazwą „snów srebrnych” – rzecz jasna odwołując się do dramatu o Salomei – ale przecież mniejsza o nazewnictwo. Dodajmy jednak na marginesie, że o ile „sen złoty” pojawia się w pismach Słowackiego kilkakrotnie, o tyle „sen srebrny” bodaj tylko we wspo-

¹ Wszystkie cytaty z utworów Słowackiego wg: J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 2, Wrocław 1952. W nawiasie podaję numer tomu i strony.

mnianym dramacie, zdarzają się natomiast sny białe (IX 252) i sny czerwone (V 59, I 262), a także sny blade (XIII 355), choć to właśnie złote i srebrne barwy zdecydowanie dominują w obrazowaniu poety.

Spośród znanych nam sennych koszmarów Słowackiego najdonioślejszy wydaje się ten o tonącej matce, opisany w liście z 24 czerwca 1839 roku: „Sen – czytamy – [...] pokazał mi Ciebie wypadającą z powozu wywracającego się nad brzegiem przepaści, w głębi której płynęła przezroczysta rzeka... ja zostałem na górze – i widziałem Ciebie osuwającą się szybko po stromym brzegu przepaści – nareszcie widziałem, jak upadłaś w wodę, jak szaty Twoje nabrzmiały, jak szłaś coraz dalej i dalej – i nareszcie zniknęłaś w głębinie – sen ten... chwila ta była mi jak wieczność długa – a gdy Ciebie straciłem z oczu, przebudziłem się w ciemności i usiadłszy na łóżku płakałem...” (XIII 366). Nawet jeśli psychoanalityczne podejrzenia – dawał im wyraz Gustaw Bychowski² – o nieświadome pragnienie zabicia matki wydają się uzasadnione, to przecież nie jest to sen, który Słowacki chciałby zatrzymać i którego zniknięcia mógłby żałować. To samo powiedzieć można o wielu innych jego wizjach sennych. A jednak marzenie o powstrzymaniu ulatującego snu, o ocaleniu niksujących obrazów, jest jedną z wyjątkowo wyraźnych i trwałych cech wyobraźni poety. Jest jego uporczywie powracającym fantazmatem.

Można oczywiście założyć, że fantazmat ten wiąże się jedynie ze snami przyjemnymi, nie dotyczy natomiast tych przykrych. W innym liście do matki, z roku 1846, poeta apeluje: „odpędzaj złe przeczucia i sny, bo nic nie znaczą” (XIII 493). Można by zatem pomyśleć, że Słowacki stara się ocalić sny dobre, zaś złe odpędza i nie daje im wiary. To jednak nieprawda. Zdarzają mu się wszak sny ambiwalentne, takie, których nie sposób zakwalifikować do kategorii dobrych bądź złych. „Co się dzieje z autorem *Prób dramatycznych?* – pyta matkę w liście z 5 lutego 1835 roku – *Aniela* jego często mi przychodzi na pamięć jak sen jakiś smutny i miły” (XIII 227). W światopoglądzie wyznawanym przez poetę mieszczą się bardzo różne sposoby pojmowania i oceny marzeń sennych, sposoby znacznie bardziej złożone od prostego podziału na sny dobre i złe.

Przyjęło się sądzić, iż Słowackiego stosunek do snów uległ wyrazistej przemianie po jego mistycznej transfiguracji. „Słowacki długo snom nie ufał – twierdzi Marta Piwińska. – Kordian napastowany jest przez własne władze psychiczne: Strach i Imaginację. Sny Lambra są zesłane przez opium i nie ma w nich żadnego wyższego sensu; męczący go koszmar tłumaczy bez reszty sam Lambro. Dopiero w latach czterdziestych zaczynają się u niego śnić sny znaczące, wróżebne: „sen srebrny”, sny w *Samuelu Zborowskim*, w *Księdzu Marku*, sny Popiela, Dobrawny, Mieczysława w *Królu-Duchu*”³. Nie sposób zgodzić się z tak radykalnym rozpoznaniem. Istotnie po przemianie mistycznej sen staje się dla Słowackiego zjawiskiem szczególnie ważnym i znaczącym, ale to nieprawda, że przedtem poeta snom „nie ufał”. Jeśli, tak jak Piwińska, szukać dowodów w jego twórczości, wystarczy przypomnieć matkę Balladyny, do której we śnie „aż z nieba/ Przyszła Alina” (VII 93). Już zresztą w młodzieńczym *Mindowem* zdradziecki Trojnat wyznaje: „Byłem królem we śnie” (VI 9). Lepiej jednak ponownie zajrzeć do korespondencji.

20 października 1831 roku Słowacki donosi matce: „Wiecie, iż teraz snom wierzę i mam przekonanie, powzięte z doświadczenia, iż niektóre są prawdziwe” (XIII 34), na dowód czego wspomina o swym proroczym „śnie okropnym”, który zjednał mu w towarzy-

² Zob. G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, oprac. D. Danek, Kraków 2002 (pierwotny druk 1930), s. 47-72; 284-299.

³ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 152.

stwie opinię „obdarzonego drugim widzeniem” (XIII 35). W liście z 3 stycznia 1834 roku, opisując sen panny Eglantyny o mieszkaniu pani Salomei, pisze: „Zdziwiło mię bardzo, że osoba, nieświadoma Twoich pokoików, odgadła je; kto wie? może we śnie zupełnie rzeczywistość widziała” (XIII 168). Z kolei przytoczona już relacja snu o tonącej matce (z roku, przypomnijmy, 1839) rozpoczyna się zastrzeżeniem: „a choć w sny nie wierzę” (XIII 366), co jednak należałoby chyba traktować jako zaklęcie magiczne uśmierzające obawy przed spełnieniem się proroczej wizji. Można zatem przypuszczać, że Słowacki snów nie lekcewał nigdy. I choć jego stosunek do wizji sennych ewoluował – od zainteresowania aspektami psychologicznymi ku kwestiom metafizycznym (precyzyjnie opisuje to Maria Piasecka w książce *Mistrzowie snu*⁴) – to oniryczne fascynacje autora *Snu srebrnego Salomei* zaczynają się na długo przed mistycznym przełomem.

Powróćmy teraz do pytania, jak rozumieć prześladowające poetę wyobrażenie znikającego snu. Wiemy już, że przykładał on dużą wagę zarówno do snów dobrych, jak i do koszmarów, i nie czynił między nimi jakościowej różnicy. Trzeba też wyraźnie zaznaczyć, iż wartość wizji sennej nie sprowadzała się w pojęciu Słowackiego do jej piękna. Znikający sen to coś znacznie więcej niż ulatujący powab, gasnąca cudowna ułuda. Widać to nie tylko w późnych dziełach mistycznych, ale także w młodzieńczych poematach. Zanim jednak do tych poematów zajrzemy, przypomnijmy jeszcze jeden fragment listu. 27 kwietnia 1834 roku relację snu o matce kończy Słowacki refleksją: „Dzięki temu snowi, że mi Wasze twarze pokazał – chciałbym być, obudziwszy się, znaleźć ten sen odmalowany na firankach łóżka – i schować – a przynajmniej drugi raz obaczyć” (XIII 182). Marzenie o „schowaniu” snu wiąże się tu z tęsknotą za wizerunkiem kochanej twarzy. Jest w gruncie rzeczy marzeniem o – nieistniejącej wówczas jeszcze, ale już lada chwila mającej się narodzić – fotografii⁵. (W sierpniu tegoż roku Słowacki zastanawiał się będzie: „Czyż ludzie nie wynajdą kiedy jakiego środka, który by lepiej niż pismo i malarstwo wystawiał przedmioty!” – XIII 203.) Ale choć sen jako klisza pamięci z pewnością odpowiada potrzebom poety, to przecież nie wyczerpuje w ten sposób wszystkich swoich możliwości. Szukajmy więc dalej odpowiedzi na dręczące nas pytanie.

W *Godzinie myśli*, poemacie napisanym na przełomie lat 1832/1833 i traktującym o dzieciństwie, znajduje się słynny fragment przedstawiający ideę „snu życia”:

Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha,
Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
Ma sen całego życia... A gdy tak przemarzą,
Dzieci na świat nieznany smutną patrzą twarzą
I bladym przerażają czołem od powicia;
Smutne pomiędzy ludźmi – bo miały sen życia.

(II 208)

Idea ta, zakładająca możliwość zobaczenia we śnie całej swojej przyszłości, nie jest rzecz jasna odległa od obiegowych przeświadczeń epoki. Zgadza się także z romantycznym wyobrażeniem dzieciństwa jako okresu pozwalającego zgłębiać tajemnice dorosłym niedo-

⁴ Zob. M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.

⁵ W okresie mistycznym poeta nie będzie już do tego celu potrzebował sennego medium. W roku 1848 napisze do matki: „Wczoraj przed zaśnięciem widziałem wyraźnie twarz Twoją oczami ducha, tak wyraźnie jak nigdy jeszcze... Zdawało mi się, że Cię przed tygodniem porzucił i bez żadnej trudności w myśli widzę twarz Twoją. Musiałaś się być w modlitwie ku mnie pochylić” (XIII 522-523).

stępne. Niemniej wolno przypuszczać, że Słowackiego idea ta interesowała nie tylko jako element modnej filozofii. Stefan Treugutt dostrzega związek wyłożonej tu koncepcji z mistycznym światopoglądem poety⁶, a Maria Piasecka nie waha się sugerować: „Może sen **całego** życia przekracza tu wiedzę o jednym tylko żywocie i obejmuje uaktywnioną we śnie pamięć anamnetyczną o przeszłych wcieleniach? Jeśli tak, to *Godzina myśli* byłaby już zapowiedzią genezyjskiego ujęcia snu, obecnego przede wszystkim w *Królu-Duchu*”⁷. Musiało być zatem w idei „snu życia” coś, co Słowackiego obchodziło szczególnie, skoro spędzało mu sen z powiek nie tylko w młodości. Koncepcję tę wiele lat później rozwinie, jak wiadomo, Carl Gustaw Jung. Już w pierwszym seminarium z wielkiego cyklu spotkań poświęconych marzeniom sennym dzieci Jung oświadcza, iż dziecięce sny „wyłaniają się [...] z głębi osobowości, przeto wcale nierzadko przedstawiają perspektywę przyszłych jej losów. [...] Zapytajcie znajomych i przyjaciół – namawia filozof swych seminarzystów – czy przypominają sobie pierwsze marzenia senne, po czym zechciejcie odwołać się do swej wiedzy o późniejszym życiu danego człowieka, o jego rodzinie – jeśli ją znacie – oraz o specyficznych kolejach ich losu”⁸. Nie jesteśmy niestety w stanie wykonać tego zadania w odniesieniu do Słowackiego, gdyż nie posiadamy informacji na temat wczesnych, dziecięcych snów poety. Czy Słowackiemu w dzieciństwie przysnił się „sen życia”?

Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie, można jednak podejrzewać, że się przysnił. Nie będziemy, rzecz jasna, spekulować, co mogło być jego treścią. Wystarczy, że rozważymy możliwość jego istnienia. Jeśli Słowackiego nawiedziła w dzieciństwie wizja wyjawiająca mu przyszłe losy, to wydaje się zrozumiałe, że przez całe późniejsze życie będzie się on starał tę wizję przechowywać, utrzymywać, pielęgnować, a może ją nawet, ex post, modyfikować i rozwijać. Ale nawet jeśli go taka wizja nie nawiedziła, to przecież mógł jej we wspomnieniach poszukiwać, mógł zakładać, że była, tylko jej nie dostrzegł, nie zrozumiał albo nie zapamiętał. „Szczęśliwy [...] / Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta” (II 207) – czytamy w *Godzinie myśli*. Zgodnie z ujęciem Jungowskim, „sen życia” może ujawnić swe znaczenie dopiero z perspektywy końca ludzkiej drogi. Co prawda w *Godzinie myśli* mowa o dzieciach smutnych, czyli najpewniej takich, które swój sen pojęły i swą przyszłość rozpoznały, niewykluczone jednak, że Słowacki dopuszczał możliwość rozminięcia się z przesłaniem snu. Tak czy inaczej, mamy chyba prawo sądzić, że marzenie poety o pochwyceniu zanikającej wizji wiązało się ze sprawami najwyższej życiowej wagi.

Marzenie to z największą natarczywością nawiedzać będzie poetę u schyłku życia, o czym najlepiej świadczy *Król-Duch*. Trudno nie zauważyć, że – jak pisze Piasecka – „sen jest tu wszechobecny, zarówno w tekście głównym, jak i w jego odmianach. W tym mistycznym dziele znajdujemy i rozległe opisy snów, i samo słowo „sen” uwikłane w różnorodne, często zaskakujące konteksty”⁹. To prawda, jednakże jeden kontekst wydaje się szczególnie ciekawy – właśnie kontekst „snu życia” i lęku przed jego utratą. „Cały przedesniej mojego żywota, / Tyś zniknął” – skarży się bohater w V rapsodzie poematu (V 202). Ów bohater, jak wiadomo straszliwie problematyczny, nieuchwytny i ontologicznie nieokreślony, poprzez sen zdaje się konstituować swoje jestestwo. Po części dlatego, że we śnie otrzymuje nauki („A już mię jakieś duchy rozbłyskane / Uczyły, gdym spał...” (V 105). Po części dlatego, że dzięki snom nawiązuje kontakt z przeszłością i tradycją:

⁶ Zob. S. Treugutt, *Sny z premedytacją*, „Teksty” 1973, nr 2.

⁷ M. Piasecka, dz. cyt., s. 96-97.

⁸ C. G. Jung, *Marzenia senne dzieci*, według notatek z seminariów 1936/1937–1940/1941 opracowali L. Jung i M. Meyer-Grass, przeł. R. Reszke, Warszawa 2003, s. 19-20.

⁹ M. Piasecka, dz. cyt., s. 127.

Duch przerażony jako na dnie truny
 W dziecięciu siedział jak na dnie mogiły;
 A kiedy gadki gadali piastuny,
 Jemu się jakieś dawne duchy śniły,

(V 102)

Po części dlatego, że w snach poznaje przyszłość, że – jak to ujmuje Piwińska – „u Słowackiego sen także jest dziedziną komunikacji „ja” z ponadindywidualną i przedludzką mądrością. [...] U Słowackiego śni się w dwóch kierunkach: w górę i w dół, w przeszłość i w przyszłość [...]. Każdy, kto śni u Słowackiego dość głęboko, by zapaść się w przeszłość przedludzką, spotyka te same niepokojące istoty, które by zachwyciły Carla Gustava Junga”¹⁰. Jungowska lektura *Króla-Ducha*, kierująca uwagę ku pojawiającym się w poemacie snom archetypowym, zdaje się dowodzić integracyjnej roli snu w mistycznej twórczości Słowackiego. Ale owa integracja – wbrew genezyjskiej filozofii – możliwa jest nie tylko w wymiarze ponadindywidualnym, nie tylko w „odsniwaniu się” kolejnych wcieleń czy kolejnych etapów genezyjskiej ewolucji. Wydaje się, że prześladujący Słowackiego fantazmat pochwylenia snu wyrażać może pracę wyobraźni ukierunkowaną na integrację „ja” osobniczego. Celnie sprostregę Kwiryna Ziembę, że „w jakimś sensie w dziele późnego Słowackiego nie ma osób czy, ostrożniej mówiąc, osoba nie jest jedynym stanem skupienia człowieczeństwa, ludzie nie są wyłącznie i często nie są przede wszystkim osobami”, i że bohaterowie dzieł mistycznych są „bardzo odlegli od sposobu istnienia założonego we wszelkiej myśli personalistycznej”¹¹. Przechodząc jednak od myśli ku wyobraźni, a raczej obserwując, w jaki sposób myśl z wyobraźni się wyłania, wypadnie zauważyć, iż najbardziej nawet niepersonalistyczna myśl Słowackiego wyrasta z jego „personalnej”, skoncentrowanej na sobie wyobraźni. Jeśli ideę metempsychozy traktować można jako wyobraźniowe remedium na fakt ludzkiej skończoności, to ufundowane na tej idei, mistyczne wyobrażenia Słowackiego dałyby się pojąć jako próba dużo bardziej rozpaczliwa, choć też dużo bardziej nagła – próba ratowania rozpadającego się, czy właściwie dawno już rozpadłego „ja”. I to właśnie sen – wymykający się, lecz powstrzymywany – odgrywa w tej próbie kluczową rolę.

O rozchwianym „ja” Słowackiego przekonująco pisze Jarosław Marek Rymkiewicz: „[...] niekiedy jego ja duchowe – «ja duch» – odczuwało siebie jako coś ogromnego, a niekiedy jako coś nieskończenie małego. Ta sprzeczność mogła co prawda wynikać – i zapewne wynikała – z tego, że mówiąc „ja duch” Słowacki różnie się sytuował. Raz jako ktoś, kto mówi w imieniu całości bytu, a raz jako ktoś, kto mówi w imieniu jakiejś cząstki bytu. Ale to, że tak właśnie się sytuował – raz tak, a raz tak – też chyba o czymś świadczy.

¹⁰ M. Piwińska, dz. cyt., s. 193-194.

¹¹ K. Ziembę, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 341. Wychodząc od tej obserwacji, Ziembę stara się „zinterpretować specyfikę podmiotowości bohaterów mistycznego Słowackiego w kontekście problematyki metaliterackiej jego dzieła” (s. 341) i dochodzi do wniosku, że „Ja, które mówi w późnej twórczości Słowackiego, a zwłaszcza w *Królu-Duchu*, wydaje się mieć coś wspólnego z Duchem Opowieści u Tomasza Manna i z zastanawiającą metaliteracką legendą, wracającą na kartach prozy XX wieku, a mówiącą, że wszystkie opowieści świata pisze jeden odwieczny autor, a pisarze są tylko jego maskami, postaciami bądź wcieleniami. [...] Słowacki wydaje się esencją literatury. [...] Z pewnością literatura była jego formą, formą jego osobowości, jego człowieczeństwa, jego głębokiego ja. Dlatego utożsamiał siebie i dzieło, osobę i tekst, w bardziej istotowy sposób, niż czynią to zazwyczaj pisarze. [...] Dzieło ma być esencją literatury, której formą jest Juliusz Słowacki. Oznacza to paradoksalność i osobliwość wszelkiej przenikającej do takiego dzieła idei podmiotu” (s. 343-344).

O czym? O tym, oczywiście, że nie był pewien, jakie miejsce zajmuje jego „ja” w porządku świata. Nie był też tego pewien, kiedy pisał *Króla–Ducha*. Jak we fragmentach mówiących o tajemnicach genezyjskich, tak i w tym poemacie [...] miejsce oznaczone zaimkiem „ja” jest takim miejscem, którego nie da się określić wyraźnie. Powiem więcej: jest to miejsce, którego niemal nie można dotknąć, bo kiedy go się dotyka, okazuje się, że to, czego dotykamy, już zniknęło”¹². Parę stron dalej Rymkiewicz dochodzi do uogólnienia: „Słowacki miał kłopoty – chyba bardzo poważne kłopoty – z określeniem istoty, miejsca, funkcji własnego „ja”. Nie mógł ustalić, czym jest jego „ja”. Ile jest w nim ciała, a ile ducha, i co je łączy z ciałem, a co z duchem. A więc nie mógł ustalić, kim jest”¹³. Nie mógł – dodajmy – ale przecież bardzo chciał. I sen miał mu w tym pomóc.

Gwoli zilustrowania integracyjnego charakteru snu, przyjrzymy się dwóm epizodom z IV rapsodu *Króla–Ducha*. W pieśni I niewidomy Mieczysław, odzyskując wzrok, wyznaje:

Gdy sny odbiegły – a wzrok się rozwinął,
Objęty byłem nieznaną tęsknotą
Za marą ducha – za snem, który ginął,
Jakoby zwolna ustępując kroku
Rzeczom będącym w oczach – na widoku.

(V 114)

W pieśni III Mieczysław zrazu jawi się w stanie poniżenia i wewnętrznego rozpadu:

Jestem – jak żebrak zatrzymany w drodze:
Nie wiem, skąd idę... nie wiem, dokąd dążę.

(V 138)

Potem jednak nieoczekiwanie odradza się:
I dziw!... usiadłem znowu na mogile
Czując, że niby kwiat wyrasta wonny
Z popiołów, który ja ku sobie chylę,
Człowiek już nowy jakiś – i pozgonny;

(V 139)

W akcie wewnętrznej odbudowy ucieka się do pomocy snów:

A gdym budował, sny mi jakieś złote
Budować one rzeczy pomagały.

(V 140)

I wreszcie pojawia się sen-„sprawdzenie”, w którym potwierdza się prawdziwość genezyjskiej filozofii, a zarazem – anielskość reintegrującego się „ja”:

¹² J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, wyd. 2, Warszawa 1989, s. 350.

¹³ Tamże, s. 356.

I przyszedł mi sen – jakoby sprawdzenie,
 Żem był jak anioł prowadzący twory;
 A gdzieś u spodu aż były kamienie,
 A na kamieniach różne dziwotwory –
 Zwierzęta dziwne, ubrane w płomienie,
 A na nich drzewa różne i kolory –
 Wszystko w mgle jakiejś na dole i w zmierzchu,
 A ja na ludziach słonecznych – na wierzchu.

(V 140)

Nie jest to sen proroczy, nie jest to sen-wskazówka, lecz właśnie sen-„sprawdzenie”, sen utwierdzający tożsamość odbudowującego się „ja”.

Utworem niejako modelowym, w którym sen stanowi gwarancję tożsamości, jest oczywiście *Samuel Zborowski*. Dzięki snom Eolion nawiązuje kontakt ze swymi poprzednimi wcieleniami, gdyż w okresie mistycznym wyobraźnia poety w taki właśnie sposób radzi sobie z zagrożeniem wewnętrznego rozpadu. Jednakże już znacznie wcześniej Słowacki dostrzega reintegrujące działanie marzeń sennych. Oto do umierającego mnicha (w poemacie z roku 1830) przemawia „cień dziewicy arabskiej”:

Zniknęłam niegdyś jak senne marzenie,
 A obraz drżący i zbladły powrócił
 Do twojej myśli, gdy masz zawrzeć oczy,
 Aby cię znowu do snu ukołysał.
 Pomyśl! sen wieczny wkrótce cię otoczy,
 A ty się wiersza pozbywasz Koranu?
 O luby! pomyśl, kto ten wiersz napisał!

(II 133)

Widziadło pięknej kochanki powraca u kresu życia, by przypomnieć o sprawach najważniejszych, by wstrząsnąć umierającym i pomóc mu odnaleźć dawne „ja”. Dzięki „zbladłemu obrazowi” mnich odzyskuje utraconą tożsamość. Na nowo, tuż przed śmiercią, budzi się w nim dusza Araba.

W pochwyceniu snu – zwłaszcza snu dzieciństwa („snu życia”?) – Słowacki już w młodości upatrywał szansę na odnalezienie drogi do siebie, na odzyskanie straconego czasu. Piwińska fascynująco unaocznia pre-proustowski charakter *Króla-Ducha*¹⁴. Ale proustowskie doświadczenia odnotowuje poeta już na początku lat trzydziestych: „Muszę Wam jeszcze donieść – pisze do matki 24 stycznia 1832 roku – iż we Francji napotkałem raz w traktierze soczewicę, której od śmierci Ojca nigdy nie jadłem; jedząc teraz, smak mi się jej przypomniał jak sen jaki mego dzieciństwa” (XIII 44). Smak przypomina się „jak sen” – z tego porównania wnosić chyba można, że antycypująca Prousta epifania u Słowackiego funkcjonuje przede wszystkim w dziedzinie marzeń sennych. To sny dzieciństwa powracają nagle niczym smak dawno zapomnianej potrawy i budzą do życia uśpione (obumarłe? wyparte?) „ja”. W maju tego samego, 1832 roku, opisując święcone u księżny Czartoryskiej (a może u księżny de Guermantes...), poeta wspominać będzie „zapach, któ-

¹⁴ Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 402-414.

ry mnie ściga jak sen dziecinnych lat” (XIII 66)¹⁵. W lutym roku 1838 donosić będzie z Florencji: „Widuję tu często na obiedzie Saundersa [...]; obaczywszy go, zdawało mi się, że go już we śnie dzieciństwa widział, i zdziwiło mię to wrażenie; potem przypisałem je portretowi, widzianemu niegdyś na ścianie” (XIII 345). Ten sam rodzaj racjonalizacji dziwnego wrażenia znajdziemy w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*:

Twarz jego młodą gdzieś widziałeś we śnie,
Może na jakim widziałeś rysunku,

(IV 48)

W okresie mistycznym takie racjonalizacje Słowackiemu już potrzebne nie będą. Mimo to zasadnym wydaje się dostrzeżenie zbieżności onirycznych doświadczeń poety w różnych etapach jego życia.

Wiemy już zatem, co wyraża prześladowający Słowackiego fantazmat. Marzenie o zatrzymaniu znikającego snu jest marzeniem o scaleniu zagrożonego „ja” czy, mówiąc językiem poety, o rozpoznaniu „wewnętrznego we mnie anioła” (XIII 248). W wyobraźni Słowackiego sen jest ulotną wprawdzie, ale realną szansą zachowania podmiotowej ciągłości. Znajduje się zatem na antypodach koncepcji, którą w wieku XX sformułuje Gaston Bachelard. Dla Bachelarda sen będzie „czarną dziurą”, zaprzeczeniem podmiotowości, „marzeniem bez marzyciela”. „W ostatecznym rozrachunku – napisze filozof – absolutne sny pogrążają nas w świecie Nicości”¹⁶. Wedle Słowackiego, przeciwnie – sny ze świata nicości nas ratują. Mimo że w jego pismach roi się od stereotypowych frazeologicznych związków snu ze śmiercią, to praca wyobraźni zdecydowanie sytuuje sen po stronie życia. (W *Samuelu Zborowskim* Lucyfer wykrzykuje: „O wielki Boże... ona w sen kamienny/ Idzie nabywać żywota i siły” – X 248).

Nie tylko marzenie senne, ale także samo spanie, stan uśpiania, ma w wyobraźni poety działanie ożywcze. W lutym 1835 roku Słowacki donosi matce: „Musiałem uspokoić i zatrzymać pióro, bo zaczęło pisać łzami – a może Tobie te słowa, zimno przeczytane, wydadzą się jakąś nienaturalną egzaltacją. Bije dwunasta godzina w nocy – zawsze się lękam odczytywać rano nocą pisanego listu. W nocy nieraz zdolny bym był zginać jak Agis, król spartański. Kilka godzin snu dziwnie zmieniają człowieka – ciało bierze przewagę nad duszą i myślą. Rano nieraz przedałbym moje pierworodzeństwo za misę soczewicy” (XIII 228). Mimo że mowa tu o dokonującej się we śnie przemianie, to tylko na pozór przemiana ta powoduje zerwanie tożsamościowej ciągłości. Poeta budzi się jako ktoś inny, ale to właśnie po przebudzeniu, a nie przed zaśnięciem, wydaje się pogodzony z sobą samym. Po przebudzeniu, będąc we władzy ciała, powraca do akceptowanego stanu „ja” i oczyszcza się niejako z wieczornych egzaltacji wywołanych dominacją „duszy i myśli”.

Sen pozwala zachować tożsamość, poczuć związek z ciałem, z życiem, z rzeczywistością. W nocy, przed zaśnięciem, można „zginać”, rano myśl kieruje się ku pożywieniu. Pojawiająca się w liście misa soczewicy osadzona jest zarówno w kontekście biblijnym, jak i biograficznym. Jako aluzja do historii Ezawy i Jakuba, oznacza wyrzeczenie się wartości duchowych na rzecz dóbr materialnych. Ale przecież wiemy o związanym z soczewicą

¹⁵ W roku 1843, już bez kontekstu marzeń sennych, ale wciąż w duchu Prousta, Słowacki zapewnić będzie matkę niespokojną o jego zdrowie: „Zdrów jestem, pełny mocy ducha, pełen młodości – często w uczuciach czuję nawet tę woń, która mię dzieckiem owiewała” (XIII 424).

¹⁶ G. Bachelard, *Poetyka marzenia*, przeł. i oprac. L. Brogowski, Gdańsk 1998, s.167-169.

wspomnieniu poety z dzieciństwa, a także o proustowskiej epifanii ożywiającej to wspomnienie. Opisując matce swe poranne metamorfozy, Słowacki autoironicznie utożsamia się ze stereotypem trywialnego zjadacza chleba. Jego wyobraźnia mówi jednak co innego: to po przebudzeniu, zapomniawszy o duchu i zstąpiwszy do ciała, odnaleźć można kontakt z prawdziwym „ja”, zakorzenionym w dzieciństwie, pogodzonego ze światem materii.

Ożywcze działanie snu szczególnie dobrze widać w III rapsodzie *Króla-Ducha*, gdzie archetypowy, baśniowy motyw zastygłego we śnie dworu królewskiego ukształtowany został w taki sposób, by coraz to podkreślać złudność śmierci i realność życia:

O! ziemio Słowa – niczym niepożyta,
[...]
Pozwól, że powiem, jak snem upowita,
Pięknaś ty była... bez znaku zagłady
Na twoim ciele, owszem, zamyślona,
Owszem, piękniejsza jeszcze, gdy uśpiona!...

(V 88)

I parę strof dalej:

Sen się nie śmiercią zdawał – lecz kochankiem,
Tak pięknie uśpił młodych dziewic ciała.

(V 91)

W ten sposób powróciliśmy do związków między snem a pięknem. Wiemy już, że Słowacki nie piękna w snach szukał, lecz – siebie. Ostatecznie jednak chyba w tych najważniejszych, pochwyconych snach piękno odnajdował. Tylko jak się przekonać, które sny były dla Słowackiego najważniejsze? Te opisane w listach do matki czy te zanotowane szkicowo w *Raptularzu*? Te rozrastające się epicko w *Królu-Duchu* czy ten z lirycznego urywka zatytułowanego prozaicznie *Sen z 30 na 31 stycznia 1847 r.*? A może jakies sny nam nieznanne, nigdzie nie utrwalone, sny dziecięce albo, przeciwnie, przedśmiertne? Nie dowiemy się tego nigdy – pewnie zresztą wszystkie były ważne¹⁷. Mam jednak wrażenie,

¹⁷ Trzeba zauważyć, że Słowacki pozostawił stosunkowo niewiele relacji swoich marzeń sennych (stosunkowo, gdyż na tle innych pisarzy – także romantycznych – wypada pod tym względem całkiem nieźle). Fakt ten może dziwić, zważywszy na imponującą obfitość wątków onirycznych w twórczości poety (wśród których niemało jest, rzecz jasna, literackich transpozycji jego własnych snów). Piasecka tłumaczy to następująco: „Poetycka twórczość bywała [...] dla Słowackiego inspiracją do interpretacji swych snów, dając takie możliwości, jakich nie dawał list czy *Raptularz*, gdzie sen zazwyczaj przedstawiony jest zwięźle i opatrzony jednozdaniowym komentarzem lub obywa się bez niego. Reminiscencje snów autentycznych w twórczości Słowackiego są pełniejsze niż raptularzowe zapiski. Być może poeta uważał, że tylko literatura, a zwłaszcza poezja, może oddać prawdziwą naturę i istotę snu, mówią one bowiem podobnym językiem i pochodzą, w co wierzyli romantycy, ze wspólnego, transcendentalnego źródła”. M. Piasecka, dz. cyt., s. 90-91. A może odwrotnie – Słowacki pojmował, że literatura, również jej gatunki pamiętnikarskie, „istoty” snu oddać nie jest w stanie, dlatego rezygnował z relacjonowania swych „autentycznych” snów (lub ograniczał relacje do formy szczątkowej). Może wiedział (skoro mógł przeczuwać Prousta, to może przeczuwał też poststrukturalistów...), że nie ma żadnej „istoty”, nie istnieje poza-tekst, że wszystko to, z czym mamy kontakt (więc również zapamiętany sen), jest jedynie narracją, objawia się we wskazującym na swą przygodność języku, nie da się zamknąć w żadnym słowniku finalnym i stanowi element nieograniczonej serii symulaków... Jeśli nawet tak daleko naprzód Słowacki nie wybiegał, to pewnie zdawał sobie sprawę – wbrew temu, co sądzi Piasecka – że poetycki zapis snu raczej go przekształca niż utrwała, raczej modyfikuje niż „oddaje prawdziwą naturę”. Dlatego podejmując w swej twórczości wątki oniryczne (także te inspirowane rzeczywistymi snami) nie spodziewał się snu pochwycić ani nawet, jak chce Pia-

że najważniejszy sen Słowackiego nie przyśnił mu się jak inne, lecz ... przytrafił mu się w rzeczywistości. A w każdym razie sam Słowacki za rzeczywistość go uważał. Tym snem była biedna, dziesięcioletnia dziewczynka pasąca krowy, znana biografom poety jako pastereczka z Pornic. W roku 1844, spędzając po raz drugi lato w tej małej miejscowości nad oceanem, Słowacki ujrzał – jak napisze w liście do Joanny Bobrowej – „jedną z najpiękniejszych postaci, kiedykolwiek oczom moim zjawionych” (XIV 167). Wspomnienie tej postaci nie opuści go już nigdy. Poeta utrwali ją na rysunku, poświęci jej dwa liryki, będzie do niej powracał na kartach mistycznych dramatów i filozoficznej prozy.

secka, zinterpretować. To właśnie niemożność dotarcia do „istoty” snu kazała poecie tak wytrwale wokół onirycznych tematów krążyć. Marzenie o zatrzymaniu ulatującej wizji sennej nie mogło się zatem ziścić dzięki twórczości poetyckiej. Nieliczne próby pochwylenia snu na gruncie literatury podejmował Słowacki właśnie w lapidarnych, nieefektywnych zapiskach raptularzowych, tak jakby spodziewał się (choć chyba bez przekonania, skoro tych zapisków zostawił tak niewiele), że taka skrajnie niepoetycka, a wręcz nieliteracka forma literackiego zapisu przyniesie szansę na ocalenie „prawdy” snu, bez zniekształceń i przekłamań. Pisał więc, na przykład, tak: „Sen – jakiś Białecki o pół do pierwszej w nocy... zatrwożył mi ducha... tak, żem krzyknął: ale to czary Białecki... a on zaprzeczył... światła jakieś widziałem po pokojach, w których świece nie było...”. Albo tak: „Sen o jakimś umarłym i o pakietach dyliżansowych” (XI 202). W twórczości poetyckiej Słowacki nie „utrwał” własnych snów, lecz raczej badał ogólną naturę marzeń sennych, interesował się sposobem ich działania, próbował zdobyć nad nimi władzę (Piwińska twierdzi, że w *Królu-Duchu* Słowacki „chciał przekształcić emocjonalność i wyobraźnię narodu. Zmienić jego sny”, dz. cyt., s. 397). A jeśli, sporadycznie, próbę „utrwaleń” w poezji podejmował, to czynił to na sposób raptularzowy. Oto urywek znany jako *Sen z 30 na 31 stycznia 1847r.*:

Na górze, która jako szmaragd była,
 Stały kolumny – małym na nie zważał,
 Aż je duch słońca światłem porożarzał,
 I każda cudnie w sobie zaświeciła.
 Szedłem jak człowiek, który przypomina,
 Gdzie jest – i myśli, że w kraju Greczyna...
 Potem był szlachcic, którego ścigało
 Nieszczęście – niby mój krewny, któremu
 Nowe domostwo, gdzie osiadł – zgorzało...
 Potem gdzieś rada, sejmowi czarnemu
 Podobna.....
 (I 215)

W miarę rozwoju relacji, poezja coraz wyraźniej ustępuje miejsca stylowi potocznemu. Pierwsze cztery wersy mogłyby tworzyć strofę sonetu – Słowacki szuka jeszcze metafor („duch słońca”), dba o dostojność intonacji (zgodność toku składniowego z wersyfikacyjnym), używa rymów okalających. Kolejny dwuwiers, o rymach parzystych, wyłamuje się z sonetowej formuły, choć obecność peryfraz („kraj Greczyna”) wciąż jeszcze pozwala tlić się duchowi poezji. Ostatnie wersy, rymowane krzyżowo, zdecydowanie obniżają ton wypowiedzi. Przerzutniowy tok powoduje, że brzmią one nie tyle jak „żywa mowa”, ile właśnie jak raptularzowa notatka, sporządzona pośpiesznie, bez dbałości o finezję stylu (powtarzający się zaimek „który”), bez poetyckich ambicji. Fragment kończy się, a raczej urywa, po wypowiedzeniu eliptycznym, jeszcze bardziej wznagającym wrażenie szkicowości. Osobliwy ten utwór komentować można wielorako. Być może nie jest on wcale „urywkem” (jak sugeruje wydawca), lecz skończonym zapisem snu, który urwał się na wizji „czarnego sejmku” (sny urywające się w momencie, gdy do akcji wkracza projekcja cienia, miewał Mickiewicz, co opisuje i po Jungowsku wyjaśnia Jean-Charles Gille-Maisani w książce *Adam Mickiewicz. Studium psychologiczne. Od dzieciństwa do „Dziadów” części III*, przeł. A. Kurys, K. Marczevska, Warszawa 1996, s. 175-179; 359). Może, przeciwnie, Słowacki przerwał pisanie i snu do końca nie zrelacjonował, a przyczyną tego była po prostu świadomość, że wiersz jest niedobry i niewart kontynuowania. Myślę jednak, że było jeszcze inaczej: Słowacki postanowił pochwycić sen (z jakiegoś powodu szczególnie ważny), a w 1847 roku takie pochwylenie zajmowało go dużo bardziej niż poetycka wirtuozeria. Zaczął więc eksperymentować. Swą relację rozpoczął górnolotnie, szybko jednak przekonał się o nieskuteczności takiej strategii i – z premedytacją – zaczął stopniowo obniżać loty, szukając pułapu, na którym słowo przenikałoby się z materią snu. Ponieważ jednak – co ostatecznie skonstatował – pułap taki nie istnieje, przerwał pisanie.

Dlaczego nazywam ją snem? Po pierwsze dlatego, że w liście do Bobrowej Słowacki prezentuje ją w okolicznościach letargicznych: „Raz przy zachodzie słońca... na tym kopcu druidycznym [...] dopaliwszy cygara, upity wonią tamarynów i chwastów [...] zamknąłem oczy i myślałem, że prawdziwie jestem już jako Malboroug[h] w piosence: umarli, ale niezapomniani... Otóż gdy z tego snu i letargu oczy otworzyłem na nowo, słońca już nie było nad morzem, tylko długa i smętna wstęga purpurowa łuny ciągnęła się na zachodzie, a między tą łuną i oczyma moimi... postać sylficzna druidessy, trochę biedna, trochę żebracka, ale cudownie ładna i kształtna” (XIV 167-168). A nieco dalej dowiadujemy się, że pasterka reprezentuje „dumne i piękne dusze”, które „siadają przy śpiącym, czekają, aż oczy otworzy” (XIV 169). Ale sylficzna pastereczka wydaje się snem przede wszystkim dlatego, że posiada wszelkie cechy sennej zjawy, że jest po prostu ze swej istoty oniryczna. I nawet jeśli istniała naprawdę, jeśli była dziewczynką z krwi i kości (choć w wierszu poeta zapewnia, iż była „prawie bez krwi i ciała” – I 135), to jej widok obudzić musiał w Słowackim obrazy głęboko uśpione. (O tym, że takie rzeczy się zdarzają, i to nie tylko w epoce rozmarzonych romantyków, przekonuje Leszek Kolankiewicz, opisując na wpół senne, na wpół realne spotkanie Tadeusza Kantora z „Biedną Dziewczyną” w podziemiach Cricoteki¹⁸.) Słowacki dostrzegł w pasterce królewskiego ducha: „Ciało tej dziewczynki dziesięcioletniej było prawdziwie pastusze, ale duch i ducha tego głos, melancholia, delikatność, przeczucia, uczucia, reminiscencje, przenikliwość i mistycyzm – świadczyły prawdziwie o królewskim pochodzeniu, w prostej linii od Normy i Adalgizy...” (XIV 168).

Rymkiewicz zgaduje, że pod postacią dziewczynki objawiła się Słowackiemu Matka Boska, i że „w tym wyniesieniu pastereczki na tron ducha [...] jest widoczne ogromne pragnienie otrzymania znaku”¹⁹. Pewnie to prawda, tyle że – jak widzieliśmy – prócz królewskiego ducha poetę wyraźnie fascynuje „pastusze ciało”. A nawet chodaki, kojarzące mu się z dwoma półksiężycami. Ta pasterka to coś więcej niż znak czy pragnienie znaku. To więcej niż Matka Boska. Jej postać towarzyszyła poecie nie tylko po spotkaniu w Pornic, lecz już znacznie wcześniej. W *Pamiętniku* i w korespondencji Słowackiego bez trudu znaleźć można dowody jego zauroczenia małymi (czy młodymi) dziewczynkami. (W lipcu 1832 roku w Wersalu Słowacki flirtuje z trzynastoletnią córką gospodyni, nakłania ją do wypicia alkoholu i prosi o pocałunek. „Prosiłem jednak o to skromnie i prawie nieśmiało – notuje w *Pamiętniku* – [...] ale nie chciała mnie pocałować... Wdzięczny jej za to jestem –

¹⁸ Zob. L. Kolankiewicz, *Ostatnia taśma Kantora*, w: tegoż, *Wielki Mały Wóz*, Gdańsk 2001, s. 239-248.

¹⁹ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s. 292. Także Dariusz Tomasz Lebioda utrzymuje, że „w wierszu *Do pasterczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem* pojawi się [...] ukryte nawiązanie do obrazu Matki Boskiej przedstawianej na nowiu księżycy”, i że pastereczka „to znak dany od Boga w księżycowym kształcie ćwieków pod chodakami dziewczynki – to jakby Maryja pojawiająca się na nowiu. Słowacki z upodobaniem w taki sposób przedstawiał Matkę Chrystusa – tak jest na przykład we fragmencie dialogu *Góry się ozłocily – szafiry mórz ciemniej*...:

Aż wam przejasna zastąpi dziewica,
Ta złote słońce Pańskie ma na głowie,
A pod nogami obrączkę księżycy.

I tak też jest w wierszowanej odpowiedzi kierowanej do Zygmunta Krasieńskiego:

Nad nią, na sierpce
Z blasków księżycy,
Boga Rodzica
W zorzy czerwonej.”

D.T. Lebioda, *Symbolika księżycy i kosmogoniczny mit lunarny w twórczości Słowackiego*, www.polski-na-5.yoyo.pl/slowackikosmog.html

że nie zniszczyła uroku tej delikatnej sceny” – XI 171.)²⁰ Także w twórczości poety nie brak postaci dziewczęcych. Szczególnie ciekawie w interesującym nas kontekście jawi się Dolorida, córka więziennego strażnika z dramatu *Beatryks Cenci* – „piękne dziewczątko”²¹ (VIII 207), a przy tym dobra dusza, pocieszycielka strapiionych, o której Beatryks powie:

Wejście tej czystej sen przyniosło cichy
Tym ciemnym, śpiącym – a dla mnie, chęć życia.

(VIII 211)

W wyobraźni Słowackiego na dobre zagościła ta piękna i powabna, choć „czysta” dziewczynka, obdarowująca zarazem snem cichym i chęcią życia. Gdy więc ją spotkał nad oceanem, znał ją już od dawna i wiedział, że przybywa ze świata snów.

Należałoby jeszcze zapytać, jakie znaczenie wiąże się z tym snem. W pastereczce można by oczywiście dostrzec duszę Słowackiego albo, mówiąc po Jungowsku, jego animę. Ale to wszystkiego nie wyjaśnia. Uderzające jest bowiem bogactwo określeń, którymi poeta stara się dziewczynkę opisać. Pastereczka w jego oczach to nie tylko Norma, Adalgiża czy sylficzna druidessa, lecz także gołębica (XIV 169), święta, „cudna mgieł dziewica”, Oceanida (I 137), „mała duszeczka”, stróżka (I 135-136). Słowacki mnoży bez końca określenia i porównania, tak jakby się bał, że coś mu umknie, że nie ogarnie wszystkich przymiotów tej postaci, wszystkich znaczeń swojego snu. A ogarnąć je tym trudniej, że jawią się paradoksalnie. Pastereczka najwyraźniej pełna jest przeciwieństw:

I byłaś mi zarazem
Chłopieczką i Dyjanną,
Zjawieniem i obrazem,
Kochanką i dziecięciem,
Smutkiem – i niebowzięciem.

(I 135)

Słowacki „cudną dziewicę” rymuje z „czarownicą”. Jej dusza jest równocześnie „słoneczna i miesięczna”. Łączy w sobie wszystkie cztery żywioły:

– Niech ją wiatry stepów trąca
A jak tęcza... wnet uleci;
– Niech noc spadnie – a zaświeci
Jako księżyc ... taka biała,
Albo ogniem sptonie cała,
Taka w oczach, patrz, ognista,
Albo w źródło się zamieni
Kryształowe... taka czysta.

(I 137)

²⁰ To samo wydarzenie opisuje poeta w liście do matki z 30 lipca 1832 roku, tyle że tutaj nie wspomina o epizodzie z pocałunkiem... Wyznaje za to, tak jak na kartach *Pamiętnika*: „Przez całą drogę [powrotną] marzyłem... Jeżeli chcesz, Mamo, wiedzieć o czym, to o dziewczynce...” (XIII 80). W roku 1844 (w liście z 14 maja), zachwycając się utrzymaną od matki makatką, Słowacki napisze: „Faworytką moją jest dziewczynka zadumana z kwiatami w ręku; zda mi się, że to jak w poemacie *Szwajcaria*” (XIII 449).

²¹ Dziewczątko to, nota bene, opowiada o swoim doświadczeniu. Oto „hojny panicz” dał jej „pocałunek – ale taki zimny./ Że go nie można nazwać pocałunkiem...” (VIII 209).

W dodatku – jak czytamy w liście – „dziewczyna ta [...] była sama z siebie poezją” (XIV 168). Można zatem przypuścić, że pastereczka jest obrazem pełni, całości, i gdyby powołać się znowu na Junga, to nie o animie trzeba by mówić, lecz o symbolu jaźni. W obrazie pastereczki dokonuje się bowiem połączenie przeciwieństw, *coniunctio oppositorum*. Sam Słowacki staje się elementem tej koniunkcji. Oto dojrzały mężczyzna spotyka małą dziewczynkę, która ucieleśnia wszystko to, czym on nie jest (w zakresie płci, wieku, statusu społecznego, życiowych doświadczeń), jak i to, czym jest (królewski duch, kwintesencja poezji). Przegląda się w niej jak w zwierciadle, konfrontuje się z utraconymi bądź nigdy niezrealizowanymi aspektami własnego „ja” i usiłuje włączyć je w obręb swojego jestestwa, choć dobrze wie, że ich bogactwa, wielorakości i paradoksalnej, absolutnej jedności nigdy do końca nie ogarnie.

Tak, tak to musiało być: w 1844 roku nad oceanem Słowacki stanął twarzą w twarz z własną jaźnią. To ją właśnie starał się zawsze pochwycić w ulatujących snach. I to do niej przez całe życie usychał z żalu i omdlewał z tęsknoty.

JULIUSZ SŁOWACKI



JAN CHRZCIEŁ KOŚCIOŁA NARODOWEGO

Kazimierz Krysiński, *Juliusz Słowacki: Jan Chrzciciel Kościoła Narodowego*

Renata Majewska
(Warszawa)

JUDYTA, CZYLI GEOGRAFIA WYOBRAŻONA W KSIĘDZU MARKU JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Nikt z nas nie znajduje się poza czy ponad geografią, nikt też nie jest zupełnie wolny od walki toczonej o geografię. A jest to walka interesująca i złożona, ponieważ nie dotyczy jedynie dział i żołnierzy, ale również idei, form, reprezentacji i wyobrażeń.

Edward W. Said

Jednym z najczęstszych sposobów interpretowania teraźniejszości jest odwoływanie się do czasów minionych – pisze dalej Edward W. Said¹. Do takich odwołań skłania nas nie tylko różnica zdań w kwestii tego, co się naprawdę zdarzyło i jaka ta przeszłość była, ale również brak pewności, czy przeszłość istotnie jest przeszłością, czy może trwa nadal, w zmienionych formach².

Przykładem takiego potraktowania przeszłości dla Saida są wczesne eseje T.S. Eliota, którym co prawda „przyświecały cele [...] estetyczne, [ale – R.M.] jego sformułowania wykorzystać można jako podstawę rozważań na innych obszarach”³. Za Saidem wróćmy do Eliota. Pisze on:

Poezja [...] jest rzecz jasna, kwestią indywidualnego talentu, jednak każdy poeta tworzy w ramach pewnej tradycji, której nie może po prostu odziedziczyć. Dostęp do niej może uzyskać dzięki „wielkiemu wysiłkowi”. Jej warunkiem [...] jest zmysł historyczny, który wypada uznać wprost za niezbędny dla każdego, kto by chciał pozostać poetą nadal po ukończeniu lat dwudziestu pięciu; a zmysł historyczny wymaga zrozumienia przeszłości, lecz i w teraźniejszości; zmysł historyczny wymaga od autora nie tylko tego, żeby w kościach czuł swoją współcze-

¹ E. Said jest autorem książki *Kultura i imperializm*, przeł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Kraków 2009, w której porusza problem imperializmu w historii Europy. Badacza interesują dziewiętnastowieczne systemy kolonialne Anglii i Francji. Autor zaznacza, że o ile Anglia i Francja zdobywały obszary znacznie odległe od swojego terytorium, o tyle Rosja podbijała kraje sąsiednie, dokonując ich aneksji. Zastosowawszy kategorie Saida, można powiedzieć, że u Słowackiego dominantą myślową stają się nie fakty historyczne – choć poeta niewątpliwie się do nich odwołuje – ale wyobrażenia o nich. Bar nie jest więc tylko sąsiednim terytorium, który znajdzie się w rękach Rosji, lecz także polem oddziaływania poetyckiej wyobraźni o mieście. Odpowiedź: jak imaginacja romantyka ukształtowała – pod względem geograficzno-kulturowym – to miejsce, będzie stanowić temat mojego artykułu.

² T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, przeł. H. Pręczkowska, w: *Kto to jest klasyk i inne eseje*, Kraków 1998, s. 25, cyt. za: E.W. Said, *Kultura i imperializm*, Kraków 2009.

³ Tamże.

sność, ale odczucia, że całość literatury europejskiej, od Homera począwszy, i wraz z nią również literatura ojczyzna istnieją jednocześnie i składają się na ład współistniejący. Taki zmysł historyczny, który jest odczuciem tego, co ponadczasowe, i tego, co przemijające zarazem, rozstrzyga o tradycjonalizmie pisarza. I jednocześnie czyni on pisarza najbardziej świadomym swego miejsca w czasie i własnej współczesności⁴.

Wydaje się, że Eliotowską teorię można odnieść do późnej twórczości Słowackiego, który – sięgając do legendy księdza Marka – chciał zrozumieć przeszłość, tak by w kościołach poczuć swoją współczesność. Słusznie pisała Marta Piwińska, że:

Od *Księdza Marka* i już do końca historia ma dla Słowackiego ukryty sens, który należy rozszyfrować – i na tym polega, wedle Słowackiego, misja romantycznej literatury, a zwłaszcza jego własna. Romantycy czuli ją od początku, wierząc w prawdy przekazywane przez tradycję, lecz owo uczucie i wiara już nie wystarczają; sztuka powinna stać się „wiedzącą wiarą” – tak często nazywał swą naukę genezyjską [...].⁵

Wolno teraz zadać pytanie, w jaki sposób Słowacki mógł dokonać owego zsumowania historii, teraźniejszości i wiary wiedzącej przyszłość? Odpowiedź brzmi: za pomocą mitu. Mit unieważnia bowiem czas i przestrzeń. Wynosi bohaterów poza historyczny krąg ich działań. Znosi podział na to co realne i transcendentne. Mit pozwala wyjaśnić idee: historiozoficzną i historiograficzną. A mówiąc inaczej, pozwala zrozumieć: jak poeta łączy historię ze współczesnością, jak wplata legendę w teraźniejszość i w jaki sposób owej legendzie nadaje własny, poetycki ton.

Inspiracją do napisania *Księdza Marka* (1843) stało się wydarzenie z osiemnastowiecznej Polski: walka konfederatów o Bar. Źródłem wiedzy Słowackiego mogły być *Pamiętniki* Jędrzeja Kitowicza – publikowane przez Karola Sienkiewicza w *Skarbcu historii polskiej* – *Pamiętniki* Soplicy Seweryna Rzewuskiego (1839) i *Pamiętniki* Józefa Wybickiego (1840) oraz *Trzy wieszczby* Lucjana Siemińskiego (1841) i *Prelekcje paryskie* Adama Mickiewicza (1842).

Kim był ksiądz Marek w czasach konfederacji barskiej? Karmelitą, który wbrew woli swoich przełożonych podjął próbę obrony Baru. Wokół postaci księdza (podobno czynił cuda w obłożonym mieście) rosla legenda. Romantycy podejmowali ten temat. Mickiewicz nazwał karmelitę „człowiekiem najznamienitszym owych czasów, nie tyle przez swe czyny, jak raczej przez ideę, którą wyobrażał”⁶.

W dramacie Słowackiego postać księdza Marka – w zamierzeniu autora miał być głównym bohaterem utworu – jest powiązana z kreacją żydowskiej dziewczyny, Judyty. Choć reprezentują oni odmienne kultury i religie: Ksiądz Marek uosabia chrześcijaństwo, kojarzone z tradycją zachodnią, Judyta, wyznawczyni Boga Starego Testamentu – kulturę wschodnią, orientálną, to łączy ich jakieś porozumienie.

Pozwolę sobie nie zgodzić się z poglądem badaczy, że w *Księżdu Marku* „wątek żydowski sprawia [...] wrażenie sztucznie skonstruowanego i doczeplonego”⁷. Według mnie, Słowacki celowo wprowadza kwestię żydowską na karty swojego dramatu. Judyta wyrasta na główną bohaterkę, bo to jej postać w Barze odgrywa kluczową rolę. Pamiętajmy, że

⁴ Tamże, s. 1-2.

⁵ M. Piwińska, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, Wrocław 1991, s. XXV-XXVI.

⁶ A. Mickiewicz, *Dziela*, Warszawa 1955, t. X, s. 187.

⁷ E. Kasperski, *Dyskurs barski. Judyta i Żydzi w Księżdu Marku Juliusza Słowackiego*, w tegoż, *Dyskursy roman-tyków. Norwid i inni*, Warszawa 2003, s. 433. Podobny sąd wyraża Marta Piwińska.

mszcząc się za własne krzywdy, wyrządzone przez polskiego szlachcica Klemensa Kosakowskiego: pogardę, którą on jej ukazuje, grabież konfederackich pieniędzy i śmierć ojca, wydaje miasto na rzeź Rosjanom. Na tym można by zakończyć wywód o Judycie i uznać, że kierowały nią idee słusznej zemsty, a „Żydzi, właściwie, zostali pokazani w tym dramacie od zewnątrz”⁸ i od strony antysemickiej.

Spróbuję inaczej spojrzeć na bohaterkę Słowackiego – nie od „zewnątrz”, lecz od „wewnątrz”, nie – by tak rzec – przez *logos*, lecz przez *mythos*. Trzeba przy tym zaznaczyć, iż ów mit implikuje różne aspekty geografii kulturowej. Idzie tu zwłaszcza o romantycznie pojmowane Wschodu i Północy. Pierwsze kojarzone będzie z Orientem⁹, drugie zaś – z dziką i tajemniczą krainą północnych ludów.

Skupię się na tej ostatniej domenie geograficzno-kulturowej. Wiąże się ona z dziewiętnastowieczną teorią najazdu. Według jej założeń, północne plemiona, utożsamiane z Lachami, podbiły Słowian i narzuciły im własną formę sprawowania rządów¹⁰. Temat został podjęty przez Słowackiego już w *Lilli Wenedzie*. Autor dramatu przekształcił romantyczną teorię podboju i odtworzył mit o pradawnych dziejach Słowiańszczyzny. Lechitów, przybyłych na dawne ziemie polskie, nazwał ludem zachodnim, zaś lud słowiański – Wenedami i obdarzył ich cechami kultury celtyckiej¹¹.

W *Księżu Marku* Słowacki także odtwarza mityczną historiografię. Czyni to jednak w bardziej zawołowany sposób. Zasyfrowuje ją w postaci Judyty. Innymi słowy: odczytanie historiograficznego kodu *Księdza Marka* pozwala wyjaśnić intencje bohaterki, a tym samym poznać ukryty sens utworu.

Judyta Słowackiego nosi strotestamentowe imię. Kim jest postać z Biblii? To Żydówka z Betuli, z którą związana jest następująca historia. Gdy miasto zostało obleżone przez asyryjskie wojska Nabuchodonozora, dziewczyna wpadła na pomysł, aby udać się obozu wroga. Przybyła tam ubrana w najpiękniejszy strój i podczas uczyt dokonała aktu dekapitacji Holofernesa. Czyn Judyty wywołał przerażenie Asyryjczyków. W pośpiechu opuścili oni miasto. Nie tylko jednak w biblijnej apokryficznej Księdze, nazwanej jej imieniem, Judyta staje się bohaterką. W tradycji chrześcijańskiej występuje ona jako walcząca z szatanem i zarazem ta, która miażdży głowę uosabiającego zło węża. Bohaterka Słowackiego, niczym biblijna Judyta, zapowiada Kosakowskiemu:

Nu – ty zginiesz jak duch w błyskawicy!
I przy lampie, co stoi przy łożu,
Łba twojego – w żydowskiej miednicy
Twoi słudzy obaczą przy nożu,
I przelękną się łóżka i ciała...

(II, 215-219)

⁸ M. Piwińska, dz. cyt., s. LVXXXVIII.

⁹ Na temat romantycznego pojmowania tradycji wschodniej zob. *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2004, zwłaszcza B. Sawicka-Lewczuk, *O sposobie oglądania Wschodu przez Słowackiego mistycznego. Prolegomena*, s. 507-514.

¹⁰ Zob. H. Lewestam, *Pierwsze dzieje Polski*, Warszawa 1841; W. A. Maciejowski, *Pierwsze dzieje Polski i Litwy*, Warszawa 1846; K. Szajnocha, *Lechicki początek Polski*, Lwów 1858.

¹¹ Zob. na przykład: H. Chojnacki, *Polska „poezja Północy”*, Gdańsk 1998. Warto jeszcze dodać, iż „obyczajem epoki” mitologię celtycką łączono z mitologią skandynawską, traktując je jako jedną. Za Chojnackim ową mitologię nazywam „mitologią Północy”.

W innej scenie także przypomina postać z Biblii. „Stoi, cała w klejnotach, /Jak paw, kiedy rozwachlarzy/, „Ogony” (II, w. 682-684). Jest piękna. Klejnoty i porównanie do pawia podkreślają jej dostojeństwo, urodę i dumę. Kosakowski jest oczarowany i przysięga miłość dziewczynie:

Na [jej – R. M.] czoło wykąpane
 W ptasiem gołębiczy mleku!
 Na usta różane [...]
 Na oczy, z których bije
 Razem żar i noc i dzień!
 Na łabędzią szyję!
 Na ten błękitny cień [...]
 rzęsów, który spada
 Aż na rubin lic
 Na tę głowę, gdzie gromada
 I brylantów i rubinów
 Pali się jak tysiąc świec
 Lub nad głową Cherubinów
 Z różnych gwiazd uwity kłęb!
 Na każdy z perełek zęb [...]
 Na ten, mówię skarbiec cały
 klejnotów i piękności! [...].

(II, w. 222-224, 229-240, 248-249)

Słowacki słowami Kosakowskiego szczegółowo „rysuje” portret Judyty. Uwagę poety zajmują kolejno: czoło, usta, oczy, szyja, włosy, zęby. Wszystko to składa się na orientalny „skarbiec cały klejnotów i piękności”. Kosakowski jest pod wrażeniem urody Judyty. Zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia. Miłość do wybranki serca powoduje, że Kosakowski czuje się silny. Sądzi, że jest władcą Baru i przechwala się: „Ja miasto mam w moim łonie, /Ja go ogrzewam – ja bronię./ja na wroga wyprowadzę/Nawet karczmy, nawet mury” (I, w. 998-1002).

Uczucie Kosakowskiego do Judyty, które wybucha tak niespodziewanie i moc, jaką czerpie bohater z tej miłości, budzą skojarzenia z wątkiem biblijnym, kochankami: Jakubem i Rachelą. Młodzieniec uległ urokowi dziewczyny, gdy po raz pierwszy spotkał ją przy studni. Miłość Jakuba dała mu wielką siłę. Sam z powodzeniem odrzucił ogromny głaz przykrywający studnię i napoił wodą bydło Labana¹².

Zakochany w Judycie i obdarzony nadzwyczajną energią Kosakowski jest jak biblijny Jakub. Potem jednak, gdy pełen pożądania rzuca się na kochankę i owej mocy się sprzeniewierza, jest niczym przeklęty brat Jakuba, Ezaw.

W trzecim akcie oświadcza się Judycie: „Słuchaj, ty jesteś bogata/I ochrzczona – córko grzmotów!/Ja z tobą żenić się gotów” (III, w. 223-225). Bogata i ochrzczona Żydówka wydaje się godna szlacheckiego zamążpójścia. Oświadczyni Kosakowskiego brzmią fałszywie, zwłaszcza gdy podkreśla on wartość posagu swojej ukochanej. Być może szlacheć mniema, że kiedy zdobędzie Judytę, posiadzie również jej rodzinne klejnoty. W jego słowach ujawniłoby się zatem powszechne dążenie szlachty polskiej do zdobywania „bogactw

¹² Biblijną scenę uwiecznił na swoim obrazie między innymi W. Doyce, *Rachela spotyka Jakuba przy studni*, ok. 1850-1853 rok, Leicester, City Museum.

Wschodu” znajdujących się na rubieżach Rzeczypospolitej. Owe rubieże traktowano jako gospodarcze zaplecze dla centrum kraju¹³. Mówiąc zaś językiem Saïda, „sama odległość atrakcyjnych terytoriów zachęcała do wyobrażeń o [...] interesach” i „to właśnie owe wyobrażenia”¹⁴ – wolno sądzić – mogły być celem Kosakowskiego.

Bogactwo Judyty staje się więc w oczach bohatera jej atrybutem i podobnie chrzest, który otrzymuje ona z rąk księdza. Spotykając się z nim w ukryciu, wygląda: „Jak lilija, co kielichem/Złotym oświeca anioła [...]” (II, w. 118-119). Porównanie Judyty do lilii, symbolu Maryjnego przydaje jej chrześcijańskiej, matczynej godności. Wszak Marek prorokował: „Bogu i ziemi na chwałę/Poczęło się dziecko małe,/Które będzie żyło na wieki!” (I, w. 437-439). W Barze miał narodzić się Zbawiciel, który ochroniłby miasto i to Judyta miała być jego matką¹⁵.

Proctwo w dramacie jednak nie spełni się. Dziewczynnie nie udaje się zostać matką i Madonną Baru. Judycie pisana jest inny los. Jej życiem zawładnie zemsta. Wydaje się, że nie ma ona wyłącznie charakteru osobistego, lecz wiąże się, podobnie jak u Rozy Wenedy, ze spełnieniem pewnej misji, o której będzie jeszcze tutaj mowa.

Zwróćmy uwagę, że Judyta, podobnie jak wenedyjska kapłanka, posiada zdolności profetyczne. Wszak wyznaje Kosakowskiemu: „Ja to zgadła i wiedziała,/ Że się to przed Bogiem wyda./ Ty okradł i zabił żyda,/ I z jego martwego ciała/zostawił posag żydówce” (II, w. 510-514). W istocie tak się stało. Rozkazem Kosakowskiego powieszono rabina, a szlachcic ukradł konfederackie pieniądze. W innej scenie widzimy, że Judyta jest:

Błada, z rozpuszczonym włosom,
 Jedna, jak cudotwornica,
 Wiedma, co w ogniu się pali,
 Śród tych rąk, lasu koralii...
 Ohydnych, ze łzami w oku
 O polskim księdzu proroku
 krakała jak kruk na dachu.
 A co przydawało strachu
 U zabobonnych Moskali,
 To jedno umierające
 Dziecko. – Jak w zamku Walhalla
 U dziewic na piersiach miesiące –
 Tak to dziecko zawieszone
 Na piersiach jej, już zielone,

(III, w. 488-511).

¹³ Ten problem porusza G. Borkowska, *Perspektywa postkolonialna na gruncie polskim – pytania sceptyka*, w: „Teksty Drugie”, *Postkolonialni czy postzależni*, 5 [125] 2010. Autorka polemizuje z badaczami, którzy próbują posługiwać się pojęciem postkolonializmu na gruncie polskim, szczególnie w odniesieniu do Rosji. Według badaczki, „bardziej przekonujące jest uruchomienie perspektywy kolonizacyjnej od drugiej strony, tzn. postawienie Polaków w roli kolonizatorów, a nie kolonizowanych. [...] Kresy spełniają niezbędne warunki stawiane przez Saïda jako autora teorii orientalnej: tereny kresowe były dla polskiego obserwatora uosobieniem egzotyki, były może nie tyle dzikie kulturowo, ile z pewnością *młodsze*, podlegały prezentacji zastępczej w języku i literaturze o wiele dłużej. O polskiej polityce kolonizacyjnej – zauważa dalej – pisano wcześniej, zanim Saïd napisał swoje dzieło: robił to na przykład Daniel Beauvois, a potem m. in. Czesław Miłosz, Bogusław Bakuła, Aleksander Fiut, German Ritz, Hanna Gosk”. Prekursorem zaś był – zdaniem autorki artykułu – Józef Obrębski (tamże, s. 47).

¹⁴ E. Saïd, dz. cyt., s. 8.

¹⁵ Por. M. Sokołowski, *O inności w „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, w: *Inny, inna, inne: o inności w kulturze*, red. M. Janion, C. Snochowska-Gonzales i K. Szczuka, Warszawa 2004, s. 86.

Teraz wygląda niczym wiedźma lub czarownica. Tak zresztą nazywają ją Moskale. Judyta, jak Roza w „krwi wyziewach”, pojawia się na pobojuwisku „śród tych rąk, lasu korali...”: rannych i trupów. Wyciągnięte ręce są jak ramiona krzyża, zapowiadającego cierpienie i śmierć. Ten krzyż – przedstawiony już nie metaforycznie – będzie trzymał ksiądz Marek. Przykładem tych „krzyżowych wyroczeni” stanie się zmarłe na skutek zarazy dziecko. Niesie je Judyta. Zwłoki dziecka zwinięte przy piersi – jakby do karmienia – wyglądają jak *foetus mortuus* i swoim kształtem przypominają sierp księżycy.

Słowacki pisze, iż tak jak w Walhalli oświetla on piersi dziewic. Owe dziewice to Disy, utożsamiane też z walkiriami. Zgodnie z przekazami mitologii Północy były to kapłanki Odyna, które wybierały z pola walki najdzielniejszych rycerzy i porywały ich do znajdującego się w zaświatach pałacu, Walhalli. Walkirie musiały dochować ślubów czystości i być wierne bogowi wojny i śmierci¹⁶.

Księżyc jako światło o żeńskiej proveniencji podkreślały więc gotowość odnicznych kapłanek do rozpoczęcia jakiegoś nowego, pozaziemskiego cyklu życia. Jednocześnie utożsamiany z nocą i śmiercią symbolizowałyby niemożność wydania potomstwa. Wydaje się, że ów „wielki miesiąc trupi” pełni podobną rolę w innych scenach. Obraz Judyty z martwym, porównanym do księżycy dzieckiem zostaje zapowiedziany wcześniej. Gdy dziewczyna ogląda walkę konfederatów z Rosjanami, zauważa: „A podkowy koniów – jak miesiące” (I, w. 768)¹⁷; i w innej:

Nu – niech mnie twa noga trąca!
W piersi mnie podkówką wytnij!
Niech się moja pierś zabłąkitni
I twego herbu dostanie
Od twojej czarnej podkówki...

(I, w. 857-859)

W pierwszej scenie podkowy koni, ze względu na swój kształt, zostały porównane do miesięcy, księżyców czy półksiężyców. W drugiej – Judyta prosi, a wręcz żąda od Kosakowskiego, by uderzył ją w pierś swoją nogą w podkutym bucie. Cios, który zadałby szlachcic, spowodowałby ranę. Ta zaś wycięta na kształt podkowy, podobnej do księżycy, półksiężycy, wygląda jak „szlachecki herb” Kosakowskiego. Pogardzana, żydowska dziewczyna ufa, że poddając się woli szlachcica, którego porównuje do biblijnych bohaterów, Judasza Machabeusza i Goliata, zdobędzie jego serce i szacunek.

Ale przywołane sceny kryją w sobie jeszcze inny sens. Owe podkowy = księżycy = miesiące prorokują zmienne szczęście. Mogą być rozumiane jako zapowiedź śmierci, która czyha na obrońców Baru. To Judyta, obdarzona zdolnościami profetycznymi, je widzi

¹⁶ Zob. L. P. Słupecki, *Mitologia skandynawska w epoce wikingów*, Kraków 2003, rozdział *Boginie*.

¹⁷ A. Kotliński w artykule *Genueński jubiler i córka barskiego rabina. Mechanizmy i kształty „mistycznej batalistyki”* [w: „Studia i Materiały Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Olsztynie” 1992, nr 34], „zwracając uwagę na tę frazę i inne ją poprzedzające (cyt. za autorem: „A w prochu był obłok jazdy/ A kule jak srebrne gwiazdy/ A bomby nad nimi w górze/ Jako płomieniste róże, A wystrzelone harmaty/ Jeszcze do góry dymiące/ Jak z ogniów siarczanych kwiaty, (DW, VI, 49), twierdzi, że „zjawiska postrzeżone w bitwie przez Judytę są z ludzkiej perspektywy «cudowne» ze względu na swój wymiar, strukturę i ontogenezę. To przecież byty atmosferyczne i kosmiczne (obłok, gwiazdy, miesiące) bądź fenomeny ukształtowane z żywiołu (płomieniste róże, z ogniów siarczanych kwiaty)” (tamże, s. 117). Dla Judyty „bitwa jest cudem” (tamże, s.116). Zatem Słowacki w ten właśnie sposób podkreślały związek Judyty ze światem nadprzyrodzonym.

i mówi o nich. A martwe dziecko, przypominające sierp miesiąca, świadczy już tylko o tym, że mieszkanka Baru, jak walkiria, przynależy do świata zmarłych. Dlatego też Kosakowski dziwi się: „A nie drżysz przed szabli błyskiem/ Spokojna i blada jak kreda” (II, w. 505-506). Judyta nie bała się i wcześniej, gdy wyznała ukochanemu: „ja twej szabli pomogła, /kiedy ty leciał na działa...” (I, w. 866-867). Potem, gdy się już mściła: „Dmuchała i wiatr popsowała!” (II, w. 640) – sprowadziła zarazę na Bar.

Judyta, wzorem Rozy Wenedy, potrafi pokierować walką. Jak odyniczna kapłanka nie obawia się śmierci. Kosakowski, widząc ją z trupem ojca, pyta z zaciekawieniem: „W jakiej ty żyjesz krainie,/ Że o trupach zawsze gadasz?” (III, w. 231-232). „Obcowanie” Judyty ze śmiercią, tak jak walkirii, hartuje dziewczynę i pomaga z nią się oswoić.

Zastanawia, w jakim celu Słowacki wprowadza element mitologii Północy i co chce przez to osiągnąć? Zanim zostanie udzielona odpowiedź, warto powołać się na słowa Marii Janion, która pisała:

Okolo roku 1800 w Europie w pełni ujawnił się kryzys kultury, odczuwany głęboko przez ówczesne elity duchowe, zwłaszcza zaś filozoficzne i artystyczne. Wyraził się on w zwątpieniu w monopol kultury łacińskiej i francuskiej, wspartych na fundamencie antyku greckiego i rzymskiego; w krytyce cywilizacji oświeceniowej, ale także, co istotne, w dominującym poczuciu niewystarczalności chrześcijaństwa, przynajmniej w dotychczasowej postaci. Ówczesny proces przewartościowania wzorów i norm bywa określany również jako *rebarbaryzacja*. Jedną z jej form stał się powrót do początków. Chodziło tu zarówno o zakorzenie w zapomnianej czy utraconej genealogii, wyprowadzanej od północnych ludów barbarzyńskich, które obaliły Rzym, jak i o odzyskanie świadomości własnych narodowych czasów przedchrześcijańskich¹⁸.

Nie dziwi więc również, że „wśród przebudzonych przez romantyzm narodowości budziła się też i narodowość żydowska”¹⁹. W *Księdzu Marku* ową przebudzoną narodowość Słowacki ukazał, tworząc postać Judyty.

Z dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że stylizacja bohaterki powiązanej z mitologią Północy ma swoje uzasadnienie w romantycznej, mitycznej historiografii. Według jej założeń, Rosję traktowano jako kraj podbity przez Normanów. W prelekcjach paryskich Mickiewicza czytamy:

Normandowie ruscy już w trzecim pokoleniu nie znali swojego języka i nazywali się Rusinami. Lechowie i Czechowie nieco później doświadczyli tego samego przeobrażenia. Ich rodzina panująca została obalona przez rodzinę krajową i w Polsce oraz w Czechach zaczęli panować Słowianie, podczas gdy Normandowie nadal władają Rusią. To właśnie stanowi ów wielki rozłam, o którym mówiliśmy na początku. Na Rusi – zawsze obca dynastia i obce zasady; w Czechach i w Polsce – dynastia i zasady narodowe, czysto słowiańskie. (Wykład VIII, 22 stycznia 1841)

Jeśli przyjąć, że Słowacki kreśląc postać Judyty powiązał ją z wykładnią historiograficzną, to zachowanie dziewczyny jest ze wszech miar uzasadnione. Bohaterka wydając Bar Rosjanom postępuje jak posłuszna Odynowi kapłanka, ponieważ jej ojczyzną jest normańska Rosja.

¹⁸ *Zwierzciadła Północy. Związki i paralele literatur polskiej i skandynawskiej*, Warszawa 1991, s. 11.

¹⁹ Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. LXXVII.

Ale ten poetycki projekt ujawnia jeszcze jedno przesłanie Słowackiego: ukazuje próby wykluczenia Żydów. Jak wiadomo, problem reformy społeczności żydowskiej stał się przedmiotem dyskusji zwłaszcza pod koniec XVIII wieku. Podjęto ją w okresie Sejmu Czteroletniego i kontynuowano, gdy Rzeczpospolita była Księstwem Warszawskim i Królestwem Polskim. Marcin Wodziński, autor artykułu *Reforma i wykluczenie. Wizje reformy społeczności żydowskiej u schyłku polskiego oświecenia*, powołuje się między innymi na projekty Ksawerego Szaniawskiego, Stanisława Staszica i Gerarda Witowskiego. Badacz zwraca uwagę, że o ile plan Szaniawskiego, księdza i prawnika, zakładał przesiedlenie z terenów Rzeczpospolitej tylko tych członków społeczności żydowskiej, którzy nie podporządkują się „prawom krajowym”, o tyle Staszic czynił go o wiele bardziej „represyjnym”, gdyż „rozwiął [...] koncepcje gettoizacji Żydów na terenie Królestwa Polskiego”²⁰.

Najbardziej radykalny był projekt Gerarda Maurycego Witowskiego, pełniącego funkcję urzędnika państwowego i zajmującego się sprawami Żydów. Pisał on, że w gestii nowego władcy Polski, cara Aleksandra I, byłoby „przyznanie Żydom jakiś niezamieszkałych obszarów”²¹. Wskazywał na południowe rubieże Imperium Rosyjskiego. Zatem, jak konkluduje Wodziński, pod wizją reform dotyczących Żydów, osiadłych na terenach należących do Rzeczpospolitej, kryły się próby całkowitego wykluczenia ich z tych obszarów. Zaś „(...) argumenty i postawy sformułowane podczas tych debat wyznaczały w dużym stopniu dalszy kierunek refleksji nad miejscem społeczności żydowskiej w Polsce, nad reformą i stosunkami polsko-żydowskimi na wiele następnych dziesięcioleci”²².

Słowacki zapewne znał te projekty. Tworząc postać Judyty, być może wyraził własny osąd na temat omawianej kwestii. Ma rację Piwińska, gdy pisze, że historię żydowskiej dziewczyny „można nazwać nowożytną rodzącą się w dziewiętnastym wieku tragedią odrzuconego dążenia do asymilacji”²³. Bo Judyta jest Żydówką: „na prawach przeklętych/Pośród ludzi, przerażonych [...] /modlitwą gorącą, [...] /mogiłą stojącą” (I, w. 739-742). Przeklęte *fatum* ciąży nad nią i całym żydowskim narodem. Żydzi, nie mają ojczyzny, a więc czują się pozbawieni wszelkich praw do życia – są wykluczeni.

Bohaterka Słowackiego jest nie tylko reprezentantką narodu żydowskiego, lecz także figurą wykluczenia. Dlaczego tak się dzieje? bo Judyta dąży do tego, żeby się zasymilować. Ale główny paradoks polega na tym, że czym bardziej wydaje się być bliżej tego celu, tym bardziej staje się wykluczona. Owo wykluczenie ujawnia się w nieustannej gradacji odsuwania Judyty. I jest to przewrotna gradacja, która pełni w utworze funkcję *sui generis* odwróconej repliki. Gdy dziewczyna podziwia Kosakowskiego i pada do jego nóg, ten pełen pogardy odrzuca ją. Bohaterka Słowackiego to zachowanie powtórzy i wyzna szlachcicowi: „Że przepaść jest między nami.../Naprzód – twój ród, twoje imie, Co odrzuca to zamięście./A potem – moje nieszczęście/ I mój los” (III, w. 258-262). Judyta nie przyjmuje oświadczeń Kosakowskiego, bo jest Żydówką. Zdaje sobie sprawę, że jej zamażpójście wywołałoby sprzeciw szlacheckiego rodu. *A priori* została więc odrzucona. A gdy traci ojca, podpała szpitala i wydaje Bar – jest już wykluczona.

²⁰ M. Wodziński, *Reforma i wykluczenie. Wizje reformy społeczności żydowskiej u schyłku polskiego oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 4, s. 12.

²¹ Tamże, s. 15.

²² Tamże, s. 5. Warto w tym miejscu wspomnieć, iż najbardziej liberalne poglądy na sytuację Żydów miał Tadeusz Czacki. Zob. na ten temat artykuł: R. Weeks, *The Best of both Worlds: Creating the Żyd-Polak*, „East European Jewish Affairs”, winter 2004, volum. 34, nr 2, s. 5.

²³ M. Piwińska, dz. cyt., s. LXXVIII.

Zerwanie rodzinnych i miłosnych więzów powoduje, że nie czuje się ona w żaden sposób związana z miastem. Chociaż wcześniej mówił ojciec Judyty tak o niej powie: „Dziewczyna ma serce ludzkie – /Może gotuje balsamy,/Szarpie strzępi dla szpitali [...]” (I, w. 1097-1100). Judyta opiekowała się rannymi mieszkańcami – wydawałoby się – ukochanego miasta. Ale to właśnie Bar przyniósł Judycie ból i cierpienie. Stał się obcy, przeklęty, tak jak obca i na „prawach przeklętych” jest ona – żydowska dziewczyna. Dlatego trzeba Barem pogardzić, odrzucić go i wykluczyć. I w tym odrzuconym, wykluczonym Barze odbija się wykluczona postać Judyty. Upadek dawnego Baru = brak Baru jest brakiem dawnej Judyty. Albo jeszcze inaczej: nie ma miasta i nie ma Judyty. A skoro Bar w koncepcji Słowackiego miałby wyobrażać Polskę, to nie ma i Polski.

Judyta, niosąc przy piersi martwe dziecko, nie jest więc Matką Boską, królową Polski, która ochroni kraj. Nie porodzi zbawiciela i nie zbawi Polski. Judyta wyznaje, że „wasze miasto [...] /Tak zakulał jak dziecinę”. Charakterystyczne jest to, że Żydówka, mówiąc o mieście, używa przymiotnika „wasze”. Nie czuje się więc związana z miastem, które porównuje do dziecka – przyszłego zbawiciela.

Judyta jest jak biblijna Judyta, która chce powtórzyć gest swojej starotestamentowej imienniczki. Zapowiada, że Kosakowski skończy jak Holofores, z uciętą głową. Głowa jest tu symbolem władzy nad Barem. Bez głowy Kosakowski nie będzie mógł być „panem miasta”. Wydaje się jednak, że groźba Judyty stanie się zapowiedzią jej własnej śmierci. Z opowieści adiutanta dowiadujemy się, że: skry, ogniste jaskółki, /Na żydowicę; /I od włosów jeść począwszy /Ciągłe przerażoną jądły, /Aż upadła – [...]” (III, 519-523). Zanim Judyta zginie w ogniu, płomień najpierw ogarną jej głowę. Śmierć Judyty jest więc powtórzeniem jej własnego gestu – ponownie odwrócona replika!

Jednocześnie pojawiające się wokół głowy Judyty „skry” – iskry ognia porównane do lecących jaskółek, a wcześniej nazywanie bohaterki „córka grzmotów”, przypomina wyobrażenie walkirii. Słowacki *W albumie E. hr. Krasieńskiego* pisał, że „noszą [one – R. M.] nad głową winiec z piorunów i we krwi szeleszczą” (s. 49). Judyta jest taką ognistą walkirią. Gdy podpala szpitale i wydaje Rosjanom Bar, zdaje sobie sprawę, że również umrze. Judyta-walkiria nie ma władzy nad własnym życiem, bo za życia została już z niego wykluczona.

Wprawdzie Kosakowski zapewnia ją wcześniej, że: „gdyby [ją] wzięto/ I śmiercią, ogniem grożono” (III, w. 246), to on ją wyrwie-uratuje „z grobu i z płomienia/ [...] po sto razy” (III, w. 254-255). Ale wszelkie działania stają się już niemożliwe. Bohaterowie od początku nie mogą się porozumieć. Są – jak trafnie zauważa Magdalena Siwiec – rozbici i pęknięci.

Kosakowski nienawidzi Judyty i kocha ją jednocześnie. Ale ta nieprzystawalność przenosi się na inny poziom: sama Judyta jest „pęknięta”. Żydowska dziewczyna pogardza swym żydostwem, z którego jest dumna i z którego czerpie swą moc czynienia cudów. Jest bowiem godną politowania biedną córką karczmarza i biblijną Judytą zarazem – obie role pozostają w nieustającym napięciu, znoszą się wzajemnie, ale nigdy ostatecznie. Podobnie rozbity jest Kosakowski: hultaj, wygnany z Baru kozioł ofiarny reprezentujący wszelkie zło, a jednocześnie zbawca ojczyzny. Wzajemne podważanie się ról obywa się na zasadzie permanentnej parabazy rozumianej nie jako wychylenie się autora z kart dzieła, ale w znaczeniu szerszym: jako sprzężone, nierozdzielne tworzenie i niszczenie²⁴.

²⁴ M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009, s. 142.

Słowacki nie próbuje załatać tego pęknięcia. Wzajemna miłość bohaterów nie łagodzi ich wewnętrzznego rozdarcia. Judyta nie może zgodzić się na warunki Kosakowskiego. Nie zostanie żoną szlachcica-Polaka i matką jego dzieci. Nie będzie też lojalną chrześcijanką i obrończynią Baru. Ta decyzja skazuje ją na wyobcowanie, wykluczenie, ale jednocześnie powoduje, że Judyta stanie się wolna. Innymi słowy: Judyta uwalnia się od narzuconych jej form: religii, miłości i patriotyzmu. Chcąc wyrwać się z barskiego getta, nie może więc spełnić się w żadnej z ról: żony, matki i patriotki.

Ma rację Piwińska, gdy pisze: „ojczyzną [Judyty – R. M.] nie jest ziemia, lecz wiara”²⁵. Wykluczenie implikuje świat duchowy. W nim nie istnieją ziemskie formy miłości: *eros* i *pietas*, dlatego Judyta musi je odrzucić. Żeby podkreślić łączność Judyty z zaświatami, Słowacki celowo przydziela jej jeszcze jedną rolę – odynicznej kapłanki. Tę postać Judyta gra jakby w ukryciu. Wydaje się, że ksiądz Marek zna jej tajemnicę. Przebacza jej nie tylko jako chrześcijanin, ale też jako ten, który jest w jej rolę wtajemniczony. Jakby wiedział, jaką misję musi spełnić Judyta. Wydając Bar na katastrofę, żydowska dziewczyna-walkiria „od wszystkich węży mściwsza” staje się „panią śmierci”²⁶.

Słowacki postępuje tak, jakby za pomocą mitologii Północy przeobraził biblijny mit o Judycie i odwracał jego sens. Przeciwnie do swojej starotestamentowej imienniczki dziewczyna nie obroni miasta przed wrogami. Jej heroizm ujawni się właśnie w tym, że Bar wyda. Bo przecież Judyta to nie tylko pokorna służebnica mściwego Jehowy, ale i odyniczna kapłanka.

Słowacki łączy mit judaistyczny z mitem „Północy” i w ten sposób zespała różne projekty kulturowe: Wschód, który można utożsamiać z Południem, oraz Północ²⁷. W pierwszym Judyta prezentuje się jako biblijna i barska Żydówka, w drugim – jako „północna” kapłanka. Choć owa Północ ujawnia się w utworze marginalnie, to – wydaje się – odgrywa pewną funkcję. Na czym ona polega? Zanim odpowiedź zostanie udzielona, sięgnijmy do słów Aliny Witkowskiej.

Zdaniem badaczki, romantycy odrzucili „słodką wizję Słowiańszczyzny”, czy – jak pisała w innym miejscu – „zatrute życie kołacz”²⁸. Powodów do takiej interpretacji było kilka. Romantycy w sielskiej projekcji Słowiańszczyzny nie mogli, by sparafrazować słowa Mochnackiego, „rozpoznać się we własnym narodowym jestestwie”. Nie poszukiwali śladów słowiańskich dziejów po to tylko, aby stworzyć kronikę historyczną, ale głównie dlatego, gdyż przeszłość determinowała niejako teraźniejszość i pozwalała zrozumieć przyszłość.

²⁵ M. Piwińska, w: *Żebro mesjasza*, red. M. Rudaś-Grodzka, Warszawa 2009, s. 61.

²⁶ M. Sokołowski, dz. cyt., s. 96.

²⁷ Christian Friedrich Rühls, przetłumaczywszy na język niemiecki *Eddę młodszą* (Berlin 1812), podkreślał jej schrytlanizowany charakter i wpływ mitologii greckiej. Tę teorię podziela R. Simek, autor (wraz z P. Hermanem) *Lexikon der altnordischen Literatur*, seria wydawnicza: Kroners Taschenausgaben 2007.

Jednak najbardziej zagorzałym zwolennikiem tej teorii był dziewiętnastowieczny, norweski filolog, Marius Sophus Bugge. Twierdził on, że niemal wszystkie mity staronordyckie mają swoje źródło w literaturze chrześcijańskiej i późnoklasycyzmu.

Warto przypomnieć, że Leleweł, dokonawszy przekładu *Eddy* (I wyd. Wilno 1807; II wyd. Wilno 1828), przedstawił mityczną katastrofę, *Ragnarök*, jako odniesienie do chrześcijańskiej *Apokalipsy*. Zob. R. Majewska, *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, red. i opr. Ł. Zabielski, Białystok 2013.

²⁸ A. Witkowska, *Ja, głupi Słowianin*, Kraków 1980, s. 8.

Romantycy pragnęli wniknąć w „filozofię historii i swoistą metafizykę dziejów”; chodziło o „kategorie myślenia dotyczące człowieka, narodu, ludzkości”²⁹. Jak pisała Witkowska, „idealny Słowianin poddany zostanie przez nich [romantyków – R.M.] próbie i z tej próby wyjdzie nowożytnym człowiekiem”³⁰. Mickiewicz pod wpływem Towiańskiego opowie o „dociskach” Opatrzności w *Prelekcjach paryskich*, Słowacki zaś napisze o „pochodzie Ducha”, który, poprzez zesłane przez historię cierpienia, będzie kroczył ku całkowitemu wyzwoleniu. W opinii badaczki odrzucenie idyllicznej wizji Słowiańszczyzny wiązało się z romantyczną teorią podboju, dzięki której romantycy mogli rozpoznać naszą północną narodową genealogię i w „synach Północy” widzieć protoplastów silnego lechickiego państwa. Owa fascynacja Północą, zwłaszcza u Słowackiego, włączająca „polską Słowiańszczyznę w krąg kultury Północy”, jej „estetycznej wizji”³¹, stanie się swoistą, oryginalną cechą romantycznej literatury.

W *Księdzu Marku* walka o Bar, w planie realnym, toczyła się między Zachodem, reprezentowanym tu przez Rzeczpospolitą, a Wschodem – Rosją, zaś w planie mitycznym była walką dobra ze złem. W Barze – jak w Betlejem – miała narodzić się nowa, bezgrzeszna Rzeczpospolita. Nie chodziło jednak o jej idylliczną, pozbawioną historii, wizję kraju. Północ wytyczała dlań nowy kierunek, któremu patronowały: heroizm, męstwo, pogarda dla śmierci, a nade wszystko umiłowanie wolności. Pani de Staël zauważała: „Niezależność była pierwszym; jedynym skarbem ludów Północy. Jakowaś duma wewnętrzna i oderwanie od życia zrodzone z niewdzięcznej gleby i smętnego nieba – sprawić musiały, iż niewola jest dla nich nie do zniesienia”³².

W *Księdzu Marku* wolność ujmowana jest na różnych poziomach: osobistym – Judyta nie chce być żoną i matką, moralnych – Judyta nie może związać się z człowiekiem uosabiającym zło, narodowym – Judyta nie podda się gettoizacji i asymilacji, wreszcie transcendentnym – Judyta jako biblijna Judyta i chrześcijanka, a zarazem kapłanka Odyna ma łączność ze światem nadprzyrodzonym. I to *iunctim* jest dla Judyty niezbędne, bo prowadzi bohaterkę wprost do Boga.

Judyta to „duch wielki./ A u Panny Zbawicielki/ Na niebie oczekiwana” (III, w. 196-198). Duch, który zapowiada, że powróci „z całym dawnym Izraelem” (w. 195). Judyta będzie przymierzem między pozbawionymi własnej ojczyzny narodami polskim i izraelskim. Jeśli nie stanie się to w świecie realnym, na poziomie logosu, tak chyba chce przekazać Słowacki, to może się to wydarzyć w sensie duchowym, mitycznym. I ponownie powołam się na Piwińską, że jest tu jakaś analogia między losami Izraelitów i Polaków, których łączy przede wszystkim to, że są pozbawieni własnego kraju. A skoro nie mają ojczyzny są wykluczeni, ale wykluczeni ze świata realnego. Na planie mitycznym funkcjonują jako postacie odrealnione. W takim ujęciu w *Księdzu Marku* bój o Bar toczy się nie w wieku osiemnastym, ale w zaświatach, jakby w Walhalli, a bohaterowie to „genezyjskie” duchy.

Wpisując w kreację Judyty postać walkirii, Słowacki ujawniałby jeszcze jedno źródło swojej filozofii – mitologię Północy³³. Rozkazem Judyty, niczym odynicznej kapłanki,

²⁹ Tamże, s. 10.

³⁰ Tamże, s. 11.

³¹ Tamże, s. 35.

³² A.L.H. de Staël, *Wybór pism krytycznych*, Wrocław 1954, s. 32.

³³ Na temat fascynacji Słowackiego mitologią Północy i budowaniu w oparciu o jej elementy własnej filozofii zob. C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody 1911. Na ten fakt (w nieco zawołowany sposób) zwróci uwagę także J. Kleiner, *Filozofia mistyczna Słowackiego i jej źródła*, w: tegoż: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV, *Poeta mistyk*, Kraków 1999.

wszyscy – jak Wenedzi i Lechici – muszą zginąć w Barze, by odnaleźć się w nowych, ulepszonych wcieleniach.

Cierpienia i śmierć zapowiadają znaki: ksiądz Marek stojący „na rusztowaniu u łóżek szpitalnych” i „na pożarnym błękanie/Kościołrup śmierci w czerwieni” – widoczny na niebie okrwawiony szkielet ludzki. To – wydaje się – wyobrażenie bezcielesności, albo inaczej – jakiejś cielesnej pustki, która nie może się już niczym wypełnić. W Barze wszystko wiąże się ze śmiercią, bo Bar jest śmiercią i śmiercią jest Judyta. Ona niesie śmierć. Jej trzeba zaufać. Słowacki już zaplanował w dramacie wizję genezyjską. W jej perspektywie najważniejsze wydają się moce ducha, nie ciała. Ich drogę znaczą płomienie ognia, które mają moc oczyszczającą.

Jasne teraz się staje, że miłość Kosakowskiego i Judyty w planie realnym nie mogła się spełnić. Kosakowski jeszcze nie poznał tajemnic genezyjskich, jak Judyta i ksiądz Marek.

Kończąc już, niech mi będzie wolno stwierdzić: autor *Księdza Marka* ukazał nie tylko walkę konfederatów o Bar, ale również ginącą Polskę. Przez wypadki barskie z przeszłości Rzeczypospolitej odczytywał poeta terażniejszość: klęskę powstania listopadowego. Cuda i znaki, pojawiające się na „barskim” niebie, stają się *signum* tej wielkiej katastrofy. Bohaterami utworu nie są postacie „z krwi i kości”, lecz duchy. Plan realny został obudowany planem mitycznym. A mówiąc inaczej, Słowacki znajduje koncepcję dla swojego dramatu w bezustannym oscylowaniu między *mythosem* a *logosem*. Mit i legenda mieszają się tu z wydarzeniami historycznymi, usytuowanymi w określonej przestrzeni geograficznej. Owa przestrzeń wraz z nieodzownymi aspektami swojej kultury zyskuje miano mitycznej, wyobrażonej geografii. Bo według twórcy idei genezyjskiej: „duchy wędrują z południa na północ i znów w ciałach będąc, ciągnięte są ku południowi. [...] Chrystus tylko duchem szedł, więc przyszedł na północ” (XI 217).

W akcie drugim ksiądz Marek – *porte-parole* Słowackiego (określenie Piwińskiej) – wyjaśnia sens walki o Bar: „Na to się toczy ta wojna/ [...] Aby silne duchy Boże/ Miały na ziemi ojczyznę” (II, w. 4 i 7-8). Autor *Księdza Marka* ukazał swych bohaterów jako duchy z Północy, bo – wolno chyba tak powiedzieć – w tym „północnym”, genezyjskim duchu myślał o Polsce – taką ją odczuwał i tak o niej pisał.

A przywołując słowa Saida: „nikt nie znajduje się poza czy ponad geografiją” – można rzec – „nikt”... nawet duchy Słowackiego.

Krzysztof Marcinkowski
(Zielona Góra)

GROTESKA I FRENEZJA W *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach – dramat mistyczny Juliusza Słowackiego, będący wraz z *Księdzem Markiem* i *Księciem Niezłomnym* świadectwem przełomu światopoglądowego autora *Beniowskiego*, współcześnie określane jako jedno z największych osiągnięć polskiego romantyzmu, długo czekał na pełne uznanie historyków literatury. Ten pisany w wielkim porywie twórczym utwór, o którym Słowacki będzie się wypowiadał w korespondencji do matki jako o jednym z najlepszych swych dzieł, odebrany został nieprzychylnie nie tylko przez pierwszych biografów poety (Antoni Małecki, Ferdynand Hoesick)¹. W gronie badaczy negatywnie oceniających *Sen srebrny Salomei* nie zabrakło nazwisk wybitnych monografistów twórczości Słowackiego – Józefa Tretiaka² i Juliusza Kleinerja³.

Sprzeciw krytyków wywołał sposób przedstawienia w dramacie problematyki historycznej, skoncentrowanej wokół wydarzeń rzezi ukraińskiej roku 1768. Przyczyną braku pełnej akceptacji tego ujęcia okazała się wyraźna skłonność poety do szokowania czytelnika makabrą i szczególnym okrucieństwem, które stanowią w dramacie charakterystyczną cechę opisów powstania hajdamackiego i jego pacyfikacji. Niejasny dla krytyków był sens eksponowania w utworze najbardziej drastycznych i przerażających zbrodni popełnionych podczas walk przez szlachtę polską i chłopów ukraińskich. Gorszył również pogodny charakter zakończenia sztuki, ostro kontrastującego z powagą tragicznych wydarzeń historii. Juliusz Kleiner uznał, iż jest ono wręcz niemoralne. Problematyczne „zespoleństwo katastrofy tragicznej z finałem komediowym”⁴ było dla badacza ponadto poważną usterką kompozycyjną, dyskwalifikującą utwór. Kleiner wnioskował tak: *Sen srebrny Salomei* to utwór nieudany, źle skonstruowany (bo najwyższej miary liryzm sąsiaduje w nim z makabrą, a komedia miesza się z tragedią), dlatego nie może pretendować do rangi arcydzieła. Uznanie krytyki zyskały jedynie liryczne fragmenty tekstu. Całość została jednak odrzucona za skrzywienie etyczne i przede wszystkim za brak spójności estetycznej.

W piśmiennictwie współczesnym zasadność wyżej wspomnianych ocen podano w wątpliwość. Badania przeprowadzone przez Alinę Kowalczykową wykazały, że uzasadnienia dla struktury *Snu srebrnego Salomei* należałoby szukać w określonej formule po-

¹ F. Hoesick, *Juliusz Słowacki (1809–1849). Biografia psychologiczna*, t. 2, Kraków 1897; A. Małecki, *Juliusz Słowacki*, t. III, wyd. II, Lwów 1881.

² J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*, t. II, Kraków 1904.

³ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mityk*, cz. 1, opr. J. Starnawski, Kraków 1999 (wydanie wznowione).

⁴ Tamże, s. 140.

etyckiej, jaką poeta realizuje w utworze – a jest nią makabryzująca groteska⁵. Wyraża się ona w charakterystycznym tworzeniu poetyckiego obrazu świata, polegającym na wprowadzaniu w jego obręb rażących przeciwieństw i kontrastów, które spełniać w nim mają określoną funkcję. Jedną z takich funkcji może być na przykład uwydatnienie w wykreowanym obrazie świata tragizmu ludzkich losów, co możemy zauważyć w scenach, w których poeta zderza patos z wulgaryzmem. Do najbardziej przejmujących w tym względzie scen dramatu zaliczyć należałoby scenę z aktu trzeciego, zrelacjonowaną przez Pafnucego w najdrobniejszych szczegółach, gdzie ukraińscy chłopci w obecności swego pana profanują ciała jego dzieci – niewinnych ofiar hajdamackiej rzezi w Gruszczyńcach. Scena ta opiera się na konflikcie dwóch przeciwstawnych wartości – bezgranicznej rozpaczycy starego szlachcica i bluźnierczego szydzenia z jego uczuć przez bezlitosnych w swej zemście chłopów. Zderzenie sprzecznych wartości powoduje, iż przywołana scena wyróżnia się w sztuce Słowackiego dużym napięciem dramatycznym. Obraz zmagania bohatera z okrucieństwem losu (zakończonych męczeńską śmiercią Gruszczyńskiego), staje się w przywołanym fragmencie niezwykle poruszający. Interesujące, iż sam poeta – niewykluczone, że z uwagi na uzyskany właśnie w tej scenie efekt – zachwycał się w jednym z listów do matki „opisem walki na stepie z trzeciego aktu «Salusi»”⁶.

Groteskowe widzenie świata wyłania się przede wszystkim w „widowiskowych” obrazach śmierci – głównego tematu wszystkich obszernych relacji o walkach szlachecko-chłopskich, rozgrywających się w dramacie Słowackiego poza sceną. Obrazy te konstruowane są na identycznej zasadzie – znów będzie to opozycja wartości krańcowo odległych: powagi, jaka winna się wiązać z tematem śmierci, z odrażającą ohydą bądź z makabryczną groteską. Wystarczy odwołać się do motywu główek dzieci wbitych na tyki kozackie,

Których świętościom ubliża
Pogrzeb taki bez szacunku,
Takie urąganie z ciałek;

(a. III, w. 393395)

Ten szokujący obraz ludzkiego okrucieństwa nie wydaje się znieważaniem historii, jej bezczeszczeniem; przeciwnie – tego typu obrazy służą ukazaniu ponurej prawdy o historii, która potrafi być – tak dla losów jednostkowych, jak i losów powszechnych – wroga i okrutna. Groteska w dramacie Słowackiego ów negatywny aspekt historii wydobywa i brutalnie obnaża, pokazuje w zbliżeniu, wbrew wszelkim jednoznacznym, uporządkowanym, harmonijnym wizjom świata. Wbrew chociażby takim wyobrażeniom, jakim ulegają początkowo niektórzy bohaterowie dramatu, na przykład Księżniczka, buntująca się na początku wobec straszliwych wyroków bożych i tęskniąca wbrew porządkowi zdarzeń dramatycznych za idealną unią dwóch zwaśnionych narodów⁷, unią, która nie ma już szans na

⁵ Zob. A. Kowalczykowa, *O grotesce Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, a także rozdział będący rozwinięciem wspomnianego artykułu: *Groteskowy świat*, w: tejeże, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 258-288; tejeże, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, BN I 57, Wrocław 2009 (wydanie trzecie). O grotesce w związku z makabrą i frenezją w utworach Słowackiego pisała też Magdalena Saganiak w artykule *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, pod red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowej, Warszawa 2002, s. 201-217.

⁶ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 3, t. XIII, Wrocław 1959, s. 471 (list z lutego 1845).

⁷ Tęsknotę Księżniczki za Ukrainą z czasów współistnienia Polaków i Kozaków symbolizuje w dramacie, na co zwracał już uwagę George G. Grabowicz (*Mit Ukrainy w „Śnie srebrnym Salomei”*, przeł. E. Jamrozik, „Pa-

przetrawianie. Makabryczna groteska w sztuce Słowackiego bezlitośnie zdiera też fałszującą rzeczywistość zasłonę sarmackiej kultury⁸, zniewalającej bohaterów akcji romansowej – zwłaszcza Regimentarza i Leona, także tytułową Salusią, która początkowo też „jest zarazoną starą szlachecką zarazą”⁹.

Groteskowy sposób ujęcia męczeńskiej śmierci uwidacznia się bardzo wyraźnie w relacji Sawy w akcie drugim. Tym razem w opowiadaniu bohatera sprofanowane martwe ciała dzieciątek poruszają się przed trupem babki, „jak gdyby biegały po ziemi”, przywodząc w ten sposób na myśl barokowe tańce śmierci. Trupkom dzieci nadaje się atrybuty życia, są więc one groteskowe: zamiast znieruchomienia w niewytłumaczalny sposób w widzeniu Sawy ożywiają się przed trupem staruszki i tańczą¹⁰. Przywrócone w tej wizyjnej scenie teatru śmierci do życia, budzą, mimo pozorów śmieszności („one gadzinek ciała/ Są biegające i zręczne” – a. II, w. 284-285), bardziej zapewne grozę i lęk, niż rozbawienie w teatrze śmierci, gdzie „widzem” jest staruszka – matrona¹¹, „aktorami strasznymi”¹² zaś dzieci Gruszczyńskiego.

To prawda, szczególnie uprzywilejowanym środkiem opisu są tu deminutywy¹³, wszak Sawa mówi o „główkach”, „włoskach”, „dzieteczkach”, „trupkach”, które „biegają” i na dodatek jakby „bawią” babkę – a ona „Jak gdyby im błogosławiąc/ Oczyma się podziwiała” (a. II, w. 282-283). W innym miejscu (relacja Pafnucego w akcie trzecim) mowa jeszcze o „głoweczkach”, „ciałkach”, „chłopczykach”, „trumienkach”, „mogiłkach”. W rezultacie, w obrębie naturalistycznie brutalizujących obrazów, powstaje kontrastująca z nimi „osobliwa liryczna igraszka”¹⁴, będąca szczególną cechą estetyki groteski u Słowackiego mitycznego. Jak rozumieć te zdrobnienia i spieszczenia w *Śnie srebrnym Salomei*? Jako próbę oswojenia śmierci? Jednak śmierć wcale nie staje się dzięki nim ani „tkliwa”, ani nie

miętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 37), srebrny kolor chłopskiego pierścionka, który, w zamian za pierścień krwawnikowy, pragnie mieć bohaterka.

⁸ Zob. L. Zwierzyński, *Tragizm w dramatach mistycznych Słowackiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 471-486, s. 476, 477.

⁹ M. Piwińska, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, BN I 29, Wrocław 1991 (wydanie trzecie zmienione), s. CXVII.

¹⁰ Germanista amerykański, Lee Byron Jennings, nazywa tańce śmierci (*danse macabre*) „najlepszym przykładem sytuacji groteskowej”. Zob. tegoż, *Termin „groteska”*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 281-318 (zwłaszcza strony: 297-298, 309-310). Studium dostępne jest też w książce: *Groteska*, pod red. M. Głowińskiego, Gdańsk 2003.

¹¹ O romantycznym „kulcie starości”, zwłaszcza o „Słowackiego hierarchii istot ludzkich”, gdzie matrona i staruszka stoją bardzo wysoko, ciekawie pisze Andrzej Kotliński w książce: *Mistrz „czerwonego rymu”: Słowacki*, Warszawa 2000, podrozdz. *Trzy kobiety*, s. 85-104.

¹² Kategoria „aktora strasznego” (tak nazwał Słowacki Gustawa z IV części *Dziadów* we fragmencie dramatu *Dziady*, w: J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 3, t. VIII, Wrocław 1959, s. 422), a więc kogoś, kto jest żywym i zarazem umarłym, jest – wbrew, temu, co sądził niedawno Michał Masłowski – bardzo istotna, nie tylko w *Księdzu Marku*, także w „romansie dramatycznym w pięciu aktach”. Por. M. Masłowski, „*Sen srebrny Salomei*”: symbol i rola, w: *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001, s. 163-181.

¹³ Aleksander Nawarecki w związku z tendencją u Słowackiego do „miniaturyzacji” świata rzeczy, form, nazywa twórcę *Balladyny* bodaj „najbardziej miękkim ze wszystkich pisarzy polskich” (zob. tegoż, *Czułe słówka Słowackiego*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, pod red. H. M. Małgowskiej i A. Kotlińskiego, Olsztyn 1992; por. też W. Szturc, *Konstrukcja izotopowa „Balladyny”*, rozdz. II, *Te złe „czułe słówka”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1999, T. XXXIV, zwłaszcza s. 61-68). Z kolei Andrzej Kotliński twierdzi, że owa „miniaturyzacja” w twórczości poety z okresu mitycznego powiązana jest ściślej z jego systemem filozoficznym, bo zdrabnianie oznaczać ma „rozdrabnianie” przez ducha form cielesnych (zob. tegoż, dz. cyt., s. 98 i n.).

¹⁴ A. Kowalczykowa, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, dz. cyt., s. XXXIII.

„obdarza piesszczotą”: jest natomiast gwałtem, nie tylko na ciele. W relacji Sawy to przede wszystkim gwałt na duchu babki,

Której trup suchy skamieniał,
I czarny jak zmyta chusta
Otworzone trzymał usta
Krzyżące gwałt i morderstwo:

(a. II, w. 302-305)

Ten właśnie aspekt grozy w grotesce Słowackiego jest bez wątpienia zdecydowanie bardziej istotny od towarzyszącego mu, choć występującego w przywołanym obrazie babki na drugim planie, aspektu śmieszności. Tu nie chodzi już o wywoływanie na przemian w tym samym stopniu reakcji lęku i rozbawiania – to cecha charakterystyczna jeszcze dla barokowego *danse macabre*, dla chimer francuskiej architektury gotyckiej i wszelkich tworów hybrydalnych, łączących w sobie cechy świata ludzkiego, zwierzęcego, a nawet przedmiotów martwych, o których tak interesująco pisze Lee B. Jennings¹⁵. Jak zatem rozumieć reakcję staruszki na widok biegających, skaczących w zabawie „dziateczek z włoskami złotymi”, które „straszą ją razem i bawią”?

Zdaje się, iż chodzi tu o wyrażenie takiego oto stanu ducha: chciałabym się, jak niegdyś, radować i śmiać, a ogarnia mnie teraz (!), w tej przerażającej i nieludzkiej chwili, rozpacz! A więc wspomnienie niedawnych zabaw ukochanych wnuków sprawia, iż wymowa tej dramatycznej sceny staje się bardziej jeszcze poruszająca. Toteż w obrazie babki Gruszczyńskiej obcujemy z tragizmem najwyższej miary. Ma niewątpliwie rację Alina Kowalczykowa, gdy stwierdza, że nie tylko ohyda, także i śmieszność (!) w kontekście tematu śmierci podnoszą w dramacie Słowackiego grozę umierania, bo w rzeczy samej stwarza poeta „w rezultacie nastrój niezwyklego patosu”¹⁶.

Makabryczny taniec trupów, o jakim opowiada Sawa w akcie drugim (romantyczny *danse macabre*, chciałoby się powiedzieć), wydaje się też znakiem istnienia w świecie dramatu zagadkowych sił wewnętrznych panujących nad prawami natury. Świat przez to staje się nagle „Inny”, obcy i chaotyczny, nieuporządkowany i w związku z tym nieprzenikliwy dla rozumu¹⁷. Przenikliwy jednak dla wyobraźni bohaterów, dostrzegających raz po raz w tej najbardziej krwawej materii historii, jaką jest w *Śnie srebrnym Salomei* hajdamac-

¹⁵ L. B. Jennings, *Termin „groteska”*, zwłaszcza s. 292, 295-303, 305-314. Według badacza, najsilniejszy efekt groteskowy „osiąga się wtedy, gdy oba aspekty obiektu – przerażający i śmieszny – są równie wyraźne”, co ma miejsce właśnie „w dürerowskich przedstawieniach Diabła lub chimerach gotyckich katedr, gdzie nagromadzenie pazurów, dziobów, rogów itd. służy w tym samym stopniu zmniejszeniu elementarnej groźby ucieleśnianej przez te postacie, co jej podkreśleniu, a charakterystyczny bestialski grymas wyraża zarówno idiotyczną błazenadę, jak i demoniczną wrogość” (tamże, s. 301).

¹⁶ A. Kowalczykowa, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, dz. cyt., s. XXXIV. Cenne uwagi na temat romantycznej groteski zawiera inna jeszcze książka Aliny Kowalczykowej: *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003 (Seria: „A to Polska właśnie”), rozdz. dziewiąty *Florencja* i jedenasty *Lata ostatnie*.

¹⁷ Aspekt groteski jako dziwacznej i budzącej grozę okropności (a więc niesamowitości) podkreślany jest szczególnie przez Wolfganga Kaysera w klasycznej już pracy: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg 1957. Zob. też tegoż, *Próba określenia istoty groteskowości*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 271-281 (przekład rozdziału: *Versuch einer Wesensbestimmung des Grotesken* z książki Kaysera). Dla niemieckiego badacza groteska to „die verfremdete Welt”, znajomy świat, który nagle staje się dla nas obcy, przerażający i dziwaczny, to innymi słowy wtargnięcie w życie ludzkie królestwa chaosu i paradoksu. Groteska w tej koncepcji jest przejawem działania bezosobowego „Es”, przez które rozumie Kayser nie freudowskie „id”, lecz obcy, nieludzki, demoniczny pierwiastek, który opanowuje świat rzeczy.

ka rzeź, nowy rodzaj piękna, który mógłby uczynić tę okrutną rzeczywistość jednak może w jakimś stopniu zrozumiała. Taki wysiłek podejmują w sztuce przywołani już: Sawa i Pafnucy. Zwłaszcza mnichowi Pafnucemu dane jest uchwycenie w najbardziej okrutnych i „widowskich” obrazach śmierci znaków odsyłających „do wyższego układu odniesienia, który pozwala odnaleźć sens wszystkiego”¹⁸, nawet tak makabrycznych i z ludzkiego punktu widzenia niezrozumiałych zbrodni, jak przerażający mord na dzieciach Gruszczyńskiego. Tajemnicę tej śmierci będzie usiłował odsłonić Pafnucy w akcie trzecim. W relacji bohatera obraz zabitych i sprofanowanych ciałek dzieci okaże się pretekstem do skonstruowania sekwencji nowych obrazów deifikujących w rezultacie męczeńską śmierć. Obrazowanie frenetyczne stanie się tu bardzo nośnym znakiem, wskazującym, że na barokowej scenie teatru świata, jakim jest w dramacie Ukraina, „rozegrało się romantyczne misterium ofiary i zbawienia”¹⁹. Taki był właśnie cel wprowadzenia do dramatu rozbudowanych partii epickich, które zostały w nim wyraźnie podporządkowane funkcjom rewelatorskim.

Powrócimy za moment do tego zagadnienia. W tym miejscu należy natomiast postawić następujące pytanie: czy te obszerne relacje bohaterów są zintegrowane z całością sztuki?

Tak, to prawda, epickie tyrady mocno kontrastują z komediowym przebiegiem scenicznych zdarzeń. Jednak, co ciekawe, nie powodują w *Śnie srebrnym Salomei* rozkładu dramatycznej akcji. Są one ponadto kompozycyjnie ze sobą powiązane, gdyż „tworzą biegnący równolegle z romansowym wątek buntu hajdamackiego”²⁰. Te dwa kontrastowe wątki – tragediowy i komediowy (nazywany też romansowym) – przejawiają się więc w dramacie Słowackiego równolegle, ale ten pierwszy, będący tematem rozbudowanych partii narracyjnych, bynajmniej nie rozbija tego drugiego, ukazanego na scenie. Wszak iluzję romansu podtrzymuje w sztuce fakt, „że na scenie żaden trup nie pada”²¹. „Także – jak zauważa badaczka – w odsłonie finalnej, gdy na scenę wprowadza się związanych buntowników, to raczej epicka panorama okropieństwa niż dziejący się dramat”²². Wyglądają oni „wprawdzie strasznie, podobnie jak pojawiający się w okrwawionych szatach Sawa i Pafnucy, lecz wszystko to nie zakłóca przebiegu romansowego wątku”²³.

W dramacie Słowackiego dochodzi zatem do całkiem przez autora zamierzonego spotkania przeciwstawnych kategorii estetycznych: komedii i tragedii. Słowacki jednak nie zrezygnował w dramacie z podziału na: przed i za kurtyną teatru. Toteż oba wątki nie są chyba, jak sądził Kleiner (a za nim inni krytycy), ze sobą przemieszane. Przylegają do siebie (biegną równolegle), lecz się nie mieszają. Owa tak a nie inaczej przejawiająca się niejednolitość stylistyczna dramatu tworzy w rezultacie „spójny, lecz właśnie pełen kontra-

¹⁸ M. Janion, *Romantyczna wizja rewolucji*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, S. I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 195. Kwiryna Ziemia mówi o swoistej „hiperbolizacji sensowności” w dramatach mistycznych Słowackiego, wykluczającej, jak w systemach ezoteryczno-teozoficznych, „z budowy świata jakikolwiek brak znaczenia, najdrobniejszy przypadek, wszelki obszar niezsemantyzowany” (K. Ziemia, *Poeta-Duch: kilka granic Słowackiego*, w: teże, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 346).

¹⁹ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści* (*Barokowa struktura postaci Słowackiego*), w: *Problemy polskiego romantyzmu*, S. III, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1981, s. 106. Odmienną lekturę frenezji w *Śnie srebrnym Salomei* zaproponował German Ritz w studium: *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009, s. 141-175.

²⁰ A. Kowalczykova, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 189.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Tamże.

stów obraz świata”²⁴. Oto efekt wprowadzenia do dramatu stylu groteskowego. *Sen srebrny Salomei* wydaje się więc utworem o przemyślanej, choć niezwykle złożonej – jak przystało na dramacie romantyczny – strukturze.

Wróćmy jednak do epickiej tyrady Pafnucego, która została podporządkowana w sztuce wyraźnie funkcjom rewelatorskim. Kiedy bohater opisuje wygląd sprofanowanych ciał dzieci Gruszczyńskiego, posługuje się tedy najbardziej kunsztownymi porównaniami, dzięki którym możliwe staje się objawienie duchowej prawdy. Gdy mówi o główkach dziecięcych wbitych na tyki kozackie, to w pewnym momencie główki te nieoczekiwanie przyrównuje do „świętych serduszek”, a ociekające krwią szpikulce przekształcają się nagle w ogniste płomyki. Oto mistyczne piękno frenezji romantycznej, umożliwiającej przemianę makabrycznego obrazu sprofanowanych ciałek w majestatyczną wręcz wizję:

Dwie główki ścięte po szyje
[...]
Zda się, ucieszone obie
Tym wielkim egzaltowaniem,
Tym powietrznym mogiłnikiem,
Tą wolnością i lataniem;
Tym żelazem, co w nie tonał
**I z główek wyszedł ognikiem,
I palił się na wietrze, i płonał**
Jako **świętych serduszek oferta**. –

[a. III, w. 339, 343-350, podkr. moje – K. M.]

W tej niezwyklej halucynacji grot żelaza najpierw t o n i e we krwi, a następnie przestacza się w migocące na wietrze płomyki ognia. Nowy obraz w końcu się usamodzielnia: porażająca wprawdzie makabra traci z czasem jakby siłę swego rażenia, bo przez obraz okaleczonych główek zaczyna wyraźnie przebijać wizerunek „świętych serduszek”, który na dobre utrwala się już w naszej wyobraźni. To przenikanie się dwóch różnych obrazów w onirycznym fragmencie opowiadania Pafnucego nasuwa skojarzenia z techniką malowania ikon, dość powszechną w XVIII i w XIX wieku, kiedy to ikony malowano na innych, starych już i mocno podniszczonych, zwykle okopconych, obrazach (na przykład ikona Matki Boskiej namalowana na ikonie ukrzyżowanego Chrystusa)²⁵. Takie właśnie nakładanie się jednego obrazu na drugi występuje też w widzeniach innych bohaterów, choćby w objawieniach tytułowej bohaterki sztuki²⁶. Ale w wizji Pafnucego takich „ikonicznych”, a więc dwuwarstwowych obrazów występuje chyba najwięcej: najpierw pojawia się w niej wyobrażenie „głów-płonących świec”, zaraz po nim wizerunek „głów-martwych księżyców”, w kolejnym wariacie wbite na tyki główki wyglądają jak „wiosenne lilije”, zaś w punkcie kulminacyjnym, mającym już najwyraźniej charakter epifanii²⁷, jawią się Pafnucemu jako „świętych serduszek oferta”.

²⁴ A. Kowalczykowska, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, dz., cyt., s. XXVII.

²⁵ Interesująco omawia to zagadnienie K. Korotkich, *Ikony Słowackiego. Wyobrażenia Theotokos w „Żmiji”, „Śnie srebrnym Salomei” i „Beniowskim”*, w: *Biżancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004, s. 459-494, s. 478.

²⁶ Tamże, rozdz. III: „*Cala z otowiu i w otowianej spodnicy*”, s. 474-481.

²⁷ Polemizujemy tu z tezami Germana Ritza, stwierdzającego, że frenezja *Snu srebrnego Salomei* pozostaje wyłącznie „historią ciała, i to ciała, które mimo gęstej siatki metafor”, „nie przechodzi w transcendentny wymiar

W ostatnim, „ikonicznym” ujęciu temat śmierci przeistacza się w temat ofiary. Martyrologia zamęczonych dzieci zostaje wpisana w mit ofiary niewinnej, nadającej temu niezrozumiałemu cierpieniu zbawczą wartość. W ten oto sposób poeta stwarza w dramacie horyzont nowego rozumienia wydarzeń dziejących się „za teatru kurtyną”. Dodajmy, iż ten niezwykły wizerunek „głów-serduszek” poprzez swój ukryty misteryjny sens ma działać na odbiorcę. To obraz, który „sam jest misterium, skutecznym poetyckim rytuałem”²⁸. Dla Pafnucego jest on na pewno źródłem przeżycia religijnego, umożliwiającym aktywne uczestnictwo w misterium męki. Zaś dla najbliższego otoczenia Regimentera, a więc dla szlachty polskiej, wsłuchanej z przejęciem w akcie trzecim w dramatyczną relację postać, znakiem budzącym do uśpienia w teatralnej iluzji i zmuszającym do aktywności.

Na ukształtowanie wizji płonących serduszek mogły mieć wpływ obrazy związane z kultem Serca Jezusowego, przedstawiające przebite serce, jako symbol miłości i cierpień Zbawiciela, albo odwołujące się do kultu maryjnego, na których serce Matki Bożej przenika miecz boleści. Oto w makabrycznych obrazach śmierci prześwitują święte znaki²⁹, wskazujące na ukryty, duchowy, mistyczny sens koliszczyzny, interpretowanej w *Śnie srebrnym Salomei* jako „męka ciał”, w której, przywołując słowa poety wypowiedziane w jednym z listów do Zygmunta Krasińskiego, wszystko się wyjaśnia. Dodajmy – nawet rzeź niewinnych dzieci. Tak jakby owe „święte serduszka” odśpiewać miały ową „cudowną harmonią między duchowymi pracami a boleściami ciał”³⁰.

W tym miejscu warto też mieć na uwadze ulubioną po przełomie mistycznym alegorię hermeneutyczną Słowackiego – metaforę „świata-tkaniny” (konkurencyjną w stosunku do barokowego toposu *theatrum mundi*). Formowała się ona w wyobraźni autora *Snu srebrnego Salomei* w związku z matczynym podarunkiem: kobiercem, przedstawiającym zadumaną dziewczynkę z kwiatami w ręku³¹. Krzemieniecka makatka pozwoliła Słowackiemu

zbawczego cierpienia” – G. Ritz, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia*, dz. cyt., s. 163, 161.

²⁸ P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 228.

²⁹ Niewykluczone, że obraz główek-serduszek zawiera też aluzję do *Pana Tadeusza*: w poemacie Mickiewicza (Księga XI: *Rok 1812*) „dwa serduszka z grotem i płomykiem” zdobią ubiór Zosi, pojawiającej się na uroczystościach weselnych w Soplicowie w stroju ludowym („litewskim prostaczym”):

Spodniczkę miała długą, białą; suknię krótką
Z zielonego kamlotu, z różową obwódka;
[...]
Kołnierzyk zadzierzgniony różową zawiązką;
Zauszniczki wyrżnięte sztucznie z pestek wiszni,
Których się wyrobieniem Sak Dobrzyński pyszni
(Były tam **dwa serduszka z grotem i płomykiem**,
Dane dla Zosi, gdy Sak był jej zalotnikiem); [...]

– A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. S. Pigoń, BN I 83, Wrocław 1980, Księga XI, w. 621-622, 630-634, podkr. moje – K. M.

Rolf Fieguth, w związku z inną aluzją do *Pana Tadeusza*, występującą w relacji Sawy („Ojczyzno moja! o złota / Ojczyzno moja kochana / W matkach twoich zarzynana! / I gubiona w matek płodzie” – a. II, w. 236-239), zastanawiał się „czy chodzi tutaj o jednorazową aluzję, o makabryczny żart”, czy o szerszą sieć „odniesień i aluzji do *Pana Tadeusza*?” (R. Fieguth, *Słowacki intertekstualny*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Trzyszyńskiego, Warszawa 1999, s. 52). Motyw serduszek sugerowałby raczej to drugie wyjaśnienie.

³⁰ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, w: J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 3, t. XIV, Wrocław 1959, s. 197 (list do Zygmunta Krasińskiego z 17 stycznia 1843).

³¹ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki* (list z 28 lipca 1843, list z 2 lutego 1844, list z 14 maja 1844 i list z 8 listopada 1845), w: J. Słowacki, dz. cyt., t. XIII. W liście z 14 maja 44 Słowacki komunikuje matce, iż makatka jest w je-

przeniknąć w okresie mistycznym tajemnicę bytu³². W latach czterdziestych poeta odwoływał się kilkakrotnie do metafory kobierca, przekonując, że za chaotyczną, niezrozumiałą (i odrażającą) lewą stroną świata – makatki ukrywa się zawsze strona prawa o pięknym (powiedzielibyśmy: cudownym) i zrozumiałym wzorze. W ten sposób nawiązywał Słowacki do platońskiego mitu o dwóch rzeczywistościach, w którym pojawia się rozróżnienie na „świat wiecznych i niewidzialnych bytów idei (*noumena, noeta*) i świat widzialnych, podpadających pod zmysły widm doczesnych (*horata, horomena*)”³³. Świat cielesny, zmysłowy jest u Platona niedoskonałym odbiciem świata niewidzialnego, duchowego; jest żalną namiastką (cieniem właśnie) prawdziwych kształtów niewidzialnego nadświata. Słowacki używał wprawdzie innej niż Platon metafory (operował metaforą kobierca, a nie jaskini), ale jego myśl podążała w tym samym kierunku: „ten świat jest to dywanik na wywrót widziany, gdzie różne nitki wyłazą i giną znów niby bez celu i bez potrzeby...z tamtej strony są kwiaty i rysunek”³⁴ – tak pisał poeta w jednym z listów do matki.

W [Dialogu troistym z *Helionem, Helois i przeciwnikami*] tłumaczył z kolei, „że tamten duchowy świat jest zupełnie podług logicznej sprawiedliwości urządzony... a objaw jego w formie, będący wypadkiem różnych idących pasm i nici, wydaje się niby zła strona kobierców, mieszaniną bez myśli i ładu...mnóstwem końców uciętych – jedwabi poplątanych ze srebrem, słowem, łąką niedorzeczności i kolorów”³⁵. A więc i u Słowackiego świat materialny jest – jak u Platona – w swej istocie widmowy. W ujęciu romantycznego poety jest to świat „bezsensowny i nielogiczny, niewątpliwie brzydki, wyglądający jak odwrótne strona kobierca”³⁶. Sens tego ziemskiego świata, „który sam w sobie nie ujawnia żadnych wyższych racji swego zaistnienia, ujawnić może tylko tamten świat”³⁷. Tamten wszak jest logiczny i sensowny, prawdziwy i piękny, przypominający prawdziwą stronę kobierca³⁸. Oglądanie tej drugiej, właściwej i „dobrej” strony, przedstawiającej prawdziwy rysunek, dane jest tylko nielicznym, „wybranim”, w rzadkich chwilach iluminacji. W stanach mistycznej ekstazy³⁹.

Wydaje się, że w ten właśnie typ ekstazy popada w akcie trzecim *Snu srebrnego Salomei* Pafnucy, gdy opowiada o główkach dziecięcych wbitych na spisy kozackie. Ten makabryczny obraz wywołuje w nim ruch wyobraźni, który umożliwia mu w rezultacie uchwycenie owej drugiej strony bytu o pięknym wzorze, ukrytej za szpetną i niezrozumiałą stroną świata. W mistycznej ekstazie Pafnucy ogląda przecież piękny i cudowny wzór,

go paryskim mieszkaniu „tęczą [...] bawialnego pokoju – wisi nad kanapą, a naprzeciw jest lustro, które mi ją siedzącemu przy stoliku odbija...” (tamże, s. 449).

³² Zob. R. Przybylski, *Starodawne orędzie. O myśli archaicznej, podrozd. Krzemieniecka makatka*, w: tegoż, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999, s. 147-156.

³³ Cyt. za: R. Przybylski, *Krzemieńska makatka*, w: tegoż, dz. cyt., s. 148.

³⁴ J. Słowacki, *Listy do matki* (list z 8 listopada 1845), w: J. Słowacki, dz. cyt., s. 493.

³⁵ J. Słowacki, [Dziela filozoficznego ciągu dalszy] [I. Dialog troisty z *Helionem, Helois i przeciwnikami*], w: J. Słowacki, *Krąg pism mistycznych*, oprac. A. Kowalczykowa, BN I 245, Wrocław 1997, s. 68.

³⁶ R. Przybylski, *Krzemieńska makatka*, w: tegoż, dz. cyt., s. 150.

³⁷ Tamże, s. 148.

³⁸ Do metafory świata-makatki powróci Słowacki też w jednym ze swych późnych liryków, w wierszu [O *Polsko moja! tyś pierwsza światu*]. W utworze tym, powstałym prawdopodobnie w końcu 1847 lub na początku 1848 r., „strona prawdziwa stworzeń kobierca” jest objaśniana przez poetę obszerniej i jawi się jako tkana „Podług jednego Chrystusa wzoru”. Wiersz ten interpretuje Alina Kowalczykowa, w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1980, s. 137-142.

³⁹ Taka koncepcja poznania zgodna jest również z nauką Platona, mającego szacunek dla poznania intuicyjnego, a także akceptującego ekstazę jako najwłaściwszą formę „penetracji świata istności” (R. Przybylski, *Krzemieńska makatka*, w: tegoż, dz. cyt., s. 149).

a więc obraz „świętych serduszek”, za pomocą którego określony zostaje mistyczny sens wydarzeń rozgrywających się na „łące niedorzeczności”, jaką jest w dramacie historia. Zauważmy, iż przez ruch wyobraźni brzydota i porażająca, groteskowa makabra przemieniają się w nowy rodzaj piękna. W wizji mistycznej bohatera przemiana ta wiąże się z transgresją świata materialnego i jest próbą odsłonięcia tajemnicy bytu. Zagadnienie poznawczej funkcji irracjonalnej wyobraźni w *Śnie srebrnym Salomei* omawia szczegółowo Alina Kowalczykowa. W dramacie Słowackiego wyobraźnia i związana z nią wizyjność – podkreśla badaczka – „metamorfozuje kształty – lub draży w głąb zjawiska, pod dobrze znaną formą odkrywa się nagle zupełnie inne wnętrze, inny duch”⁴⁰. Oznacza to, że wyobraźnia „nie «wymyśla», lecz przede wszystkim «odślania»”, jej zadaniem jest „odkrywanie ukrytych znaczeń”⁴¹. Kowalczykowa koncentruje się przede wszystkim na procesie kosmodyzacji świata w dramacie, gdy „rzeczy zwykłe, codzienne, przetwarzają się nieoczekiwanie w wyobraźni w jakieś ohydne, żywe stwory, chwytające, oplatające, duszące, rozrywające ciało na sztuki...”⁴². To oczywiście ważny wątek dramatu. Usiłujemy jednak pokazać, że w głębokich metamorfozach wyobraźni bohaterów *Snu srebrnego Salomei* równie istotną, jeśli nie najistotniejszą rolę odgrywa ten właśnie moment, kiedy makabryczna groteska przekształca się w inny rodzaj piękna – piękna duchowego⁴³. Te właśnie metamorfozy odsłaniają w dramacie Słowackiego najgłębszą tajemnicę bytu.

W *Śnie srebrnym Salomei* łaski wizyjnego oglądania prawdziwej strony kobierca dostępuje też Sawa, który w akcie czwartym znów relacjonuje na scenie to, co zobaczył „za teatru kurtyną”. W wizyjnej ekstazie tego bohatera „Niektóre resztki z krwawników,/ Ciała smętne nieboszczyków” (a. IV, w. 120-121) przechodzą bardzo przedziwną metamorfozę: otóż w blasku księżycy przeistaczają się nagle i niespodziewanie

W garście złota, w kwiaty cudu,

Które pewnie wzroki ludu,

Co na krwi kałużach wiszą

Obląkane strachu snami,

Nazwą **krwi tulipanami**

I rusałkom je przypiszą,

Widząc **kwitnące** śród cieni...

[a. IV, w. 128-134, podkr. moje – K. M.]

Tym razem druga strona kobierca jawi się bohaterowi już jakby w całej swej okazałości, jako ukwiecona, niczym rajska, łąka, a więc dokładnie tak samo, jak w cytowanym wyżej liście do matki, w którym poeta tłumaczył, że „z tamtej strony są kwiaty i rysunek”. Ten prawdziwy rysunek – jak wynika z powyższego fragmentu – potrafią zobaczyć (oprócz Sawy) przede wszystkim „wzroki ludu”. A więc do mistycznych tajemnic dopuszczony zostaje także gmin. Jakby na życzenie samego Mickiewicza, który w *Lekcji XVI* w podobnym tonie wypowiadał się na temat „słowiańskich bazarzy, poetów z urodzenia”⁴⁴. To

⁴⁰ A. Kowalczykowa, *Wstęp* [do:] J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, BN I 57, Wrocław 2009, s. LIV.

⁴¹ Tamże, s. L.

⁴² Tamże, s. LIII.

⁴³ O nowych kanonach estetycznych, proponowanych „zwłaszcza przez późną twórczość Słowackiego, które czynią z groteski nowy rodzaj duchowego piękna” interesująco pisze M. Saganiak, *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia...*, s. 214.

⁴⁴ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs trzeci*, w: A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. X, Warszawa 1998 (wydanie rocznicowe), s. 198. Podkr. moje – K. M.

samo przecież ustami swego bohatera o wyobraźni i wrażliwości ludowej mówi Słowacki. W *Śnie srebrnym Salomei* nie ma już miejsca na manifestowanie ironicznego dystansu wobec ludowej wiary, który wyraźnie uwidaczniał się przecież w twórczości Słowackiego z okresu przedmystycznego – zwłaszcza w *Balladynie*. Zwraca bez wątpienia uwagę to szczególne wyróżnienie w *Śnie srebrnym* wiary i tradycji ludowej, „gminnej poezji”. Głoryfikacja folkloru przejawia się w sztuce nade wszystko w postaci Wernyhory, czerpiącego natchnienie z ludowych mitów, a więc z tajemniczej mądrości ludu. Niewykluczone, że ta zastanawiająca nobilitacja w *Śnie srebrnym Salomei* tradycji ludowej mogła być właśnie konsekwencją przemyśleń słynnego wykładu o „dramacie słowiańskim”, gdzie Mickiewicz wyeksponował wartość literatury ustnej.

Wizje Pafnucego i Sawy są zatem wzniosłe i majestatyczne – tak samo, jak ekstatyczne wizje bohaterów *Księdza Marka*. Przeciwnego zdania był, jak wiadomo, Juliusz Kleiner: analizując *Sen srebrny*, badacz stwierdzał kategorycznie, że „nie mistyka wzlotów tutaj włada”, tylko „lękliwa, zabobonna mistyka dnia powszedniego”⁴⁵. Analogiczny pogląd wygłosił swego czasu Manfred Kridl, wyrokując, iż mistyka „romansu dramatycznego w pięciu aktach” sprowadza się wyłącznie do „czarów i zabobonów”⁴⁶. Jednak z przeprowadzonej analizy szczegółów obrazowania poetyckiego wynikałoby, że „twórcza mistyka chwil ekstazy” (by posłużyć się wdzięcznym określeniem Kleinera) przemówiła również w *Śnie srebrnym Salomei*. Nie tylko, jak sądzono dawniej, w *Księdzu Marku*.

Przemówiła w sztuce Słowackiego za pomocą ekspresywnych makabryzmów, potraktowanych jednak w estetyzujący sposób przez Pafnucego i Sawę. W ich relacjach właśnie porażająca makabra została ujęta w formę groteski, tworzącej w dramatycznym obrazie świata nastrój niezwykle patosu. Poprzez ruch wyobraźni możliwe okazało się przede wszystkim ujawnienie w tym „prerażającym i nieestetycznym”⁴⁷ dramacie ukrytego piękna, odsłaniającego w ekstatycznych wizjach bohaterów najgłębszą tajemnicę bytu.

⁴⁵ J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław 1969, s. 231.

⁴⁶ M. Kridl, *Antagonizm wieszczów*, Warszawa 1925, s. 342.

⁴⁷ Tak oceniana była przez dawną krytykę sztuka Słowackiego.

Jędrzej Cyganik
(Kraków)

POMIĘDZY TEATREM, SNEM I ŻYCIEM. O *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI* SŁOWACKIEGO I *LA VIDA ES SUEÑO* CALDERONA

Literatura naukowa dotycząca związków Juliusza Słowackiego z twórczością Pedro Calderona de la Barca jest w Polsce obszerna. Badacze wielokrotnie podejmowali ten temat, analizując różne jego oblicza¹. Wielokrotnie cytowano już fragmenty korespondencji Słowackiego, będące świadectwem odnalezienia nowego autorytetu literackiego i duchowego po Byronie i Shakespearze, tego „hiszpańskiego mnicha”, „który mi – jak pisze Słowacki w znanym liście do matki – kości wewnętrzne połamał”². Przekład, czy też parafraza *El príncipe constante* Calderona, znana jako *Książę Niezłomny* Calderona-Słowackiego, stanowiła zawsze centrum tego zainteresowania, przypieczętowanego w końcu świetnym studium translatologicznym Beaty Baczyńskiej³.

Nie chcę zatem powtarzać tu dziejów tej znajomości literackiej, zawartej przez Słowackiego prawdopodobnie już w czasach krzemienieckiej, a na pewno wileńskiej młodości. Celem tego artykułu jest uzupełnienie obszernej bibliografii dotyczącej związków dwóch poetów o zagadnienie dotychczas spychane na dalszy plan, to jest o calderonowskie echa słyszalne w *Śnie srebrnym Salomei* oraz inspiracji odnalezionej przez Słowackiego w bez wątpienia najszczerzej znanym dziele teatralnym Hiszpana, *La vida es sueño*. Jak dotąd na możliwy związek tych dwóch dramatów wskazywał Juliusz Kleiner⁴, jednak mając *Sen*

¹ Podaję wybrane artykuły z bibliografii przedmiotu w porządku chronologicznym: M. Szykowski, *Słowacki i Calderon*, „Biblioteka Warszawska” 1905, nr 3, s. 14-55; J. Kleiner, *Echa calderonowskie w twórczości Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1914, nr 2, s. 205-214; S. Ciesielska-Borkowska, *Calderon w twórczości Słowackiego*, w: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 345-354; S. Treugutt, *Książę niezłomny na murach Baru*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. Z. Stefanowskiej, Kraków, 1972; W. Szturca, *Słowacki hiszpański*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999; K. Mroczkowska-Brandt, *Słowacki i Calderon. Książę Niezłomny. Od imitacji idealnego rycerza do imitacji Chrytusa (studium translatologiczne)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, W. Szturca, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

² J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VI, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1990, s. 395.

³ B. Baczyńska, „*Książę niezłomny*”. *Hiszpański pierwowzór i polski przekład*, Wrocław 2002.

⁴ M. Szykowski ogranicza się do stwierdzenia, że *Sen srebrny Salomei* jest bardziej „niezawisły” od pozostałych dwóch dramatów z okresu przełomu mistycznego, choć „pewne pomysły w treści *Księcia niezłomnego* odbiły się i na tym utworze” (M. Szykowski, dz. cyt., s. 54), M. Ciesielska-Borkowska twierdzi za nim, że romans dramatyczny „mniej jest związany z Calderonem”, choć wymienia parę podobieństw w technice dramaturgicznej (M. Ciesielska-Borkowska, dz. cyt., s. 352). Wśród nowszych studiów Elżbieta Powązka wskazuje na wyraźny związek *Snów* Calderona i Słowackiego, u niej jednak również nie znajdujemy należnego rozwinięcia tego

srebrny za dramat wybitnie nieudany, „zabobonny” i wynaturzony, odmawiał mu ważnych paraleli, sprowadzając podobieństwo do tytułu:

I może u poety (...) działała nawet jakaś przekora, jakaś chęć mistyfikowania w stylizacji tytułu, tak różnej od tytułów dotychczasowych. Bo jeśli myślał o utworach, czyniących dramatem, to jego stanowisko wobec snu, uznawanie go za rzeczywistość, górującą nad życiem jawy, kazało przeciwstawić się calderonowskiej koncepcji.⁵

Taka konstatacja, przy obecnym stanie badań nad twórczością Słowackiego z okresu mistycznego, budzi głęboki sprzeciw i wymaga odpowiedzi. Twierdzę, że, wręcz przeciwnie, najważniejsze, co znajduje Słowacki w dramacie Calderona, to właśnie koncepcja snu i jego roli w życiu jednostki jako rewelacji prawdy ducha wobec złudzeń rzeczywistości kulturowej, przemienionej w scenę teatralną⁶. I nie chodzi tu tylko o „poetykę snu”, o wprowadzanie „onirycznej zasady porządkowania świata w ramy kompozycyjne utworu”, jak chce Elżbieta Powązka⁷, gdyż trudno doszukać się takiej zasady w antyluzyjnym teatrze Calderona.

Brak tu miejsca, by rozszerzać analizę porównawczą na inne korespondujące ze sobą aspekty omawianych dzieł, takie jak retoryka i estetyka barokowa, poetyka spojrzenia, topos wielkiej księgi natury czy intertekstualność jako świadoma strategia w budowaniu znaczeń. To właśnie istniejącemu w obu dramatach zagadnieniu nachodzenia na siebie i przenikania się porządków teatru, snu i jawy, czyli rzeczywistości postrzeganej jako „prawdziwa”, poświęcony będzie ten artykuł. Za punkt wyjścia do takiej analizy posłużyć może artykuł Jarosława Marka Rymkiewicza *Ludzie dwoiści*, który podejmuje szeroko temat Calderonowskiego i barokowego rodowodu postaci w dramatach Słowackiego. Jest w nim miejsce na *Sen srebrny*, jest i miejsce na *Życie jest snem*. Z większością tez Rymkiewicza mogę się zgodzić, jednak wydaje się, że jego tekst wymaga paru przypisów.

Rzeczywiście, stałą cechą dramatów Calderona jest konstrukcja postaci polegająca na odstanianiu wielu ich oblicz, odpowiadających konkretnym rolom społecznym. W różny sposób motywowane są te role, w *La vida es sueño* Segismundo jest człowiekiem-bestią uwięzionym w wieży lub królem, zależnie od decyzji swojego ojca. Przynajmniej do czasu, bo w pewnym momencie, kiedy Segismundo w pełni odzyska wolną wolę, będzie tym, „który wie, że nie wie, kim jest”, nie potrafiąc odróżnić złudzenia od prawdy. Rosaura jest najpierw rycerzem, potem damą dworu Estrelli o imieniu Astrea, ale poza tym wszystkim jest też Rosaurą, córką Clotalda i rosyjskiej damy dworu, która przybywa zemścić się na Astolfie za jego zdradę. Ten zaś jest kandydatem na męża Estrelli, a przez to potencjalnym królem Polski, jednakże jego przeszłość wiąże się z życiem w Moskwie i miłością do Rosaury. W czasie królewskiego snu Segismunda wszyscy udają kogoś, kim nie są. Z kolei Clarín, typowy *gracioso* odpowiadający w teatrze hiszpańskim za deziluzję teatralną, pod-

problemu (zob. E. Powązka, *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog „antyku z barokiem” w twórczości Juliusza Słowackiego*, Kraków 2008).

⁵ J. Kleiner, dz. cyt., s. 120.

⁶ Choć jednocześnie nie można zapominać o ambiwalencji pojmowania natury snu, jego ulotnego, zwodnego charakteru mary wobec sformułowanego twierdzenia o jego właściwościach nadprzyrodzonych; sprzeczność ta odnotowywana jest od starożytności po dzień dzisiejszy, zarówno w kulturze ludowej, jak w literaturze naukowej, filozoficznej i mistycznej (por. obszerny wstęp M. Piaseckiej w: tejsze, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992).

⁷ Zob. E. Powązka, dz. cyt.

szywając się pod Segismunda przed rebeliantami w scenie więziennej *jornady* trzeciej, po swojemu sprowadza problem do żartu i kpi z pomysłów dramaturgicznych autora.

W *Śnie srebrnym* sprawa komplikuje się jeszcze bardziej. Leon, Salusia, Sawa i Księżniczka – wszyscy czworo grają przed Regimentarzem, żyjącym w całkowitej nieświadomości faktycznych związków między młodymi; dodatkowo – Leon gra przed Salusią, Księżniczka przed Leonem, a także przed Sawą; Tymenko udaje Semenkę, Sawa lirnego dziada z wertepem, a Salomea gra przed sobą i innymi pannę szlachciankę na wydaniu. Poza tymi szlacheckimi machinacjami występują tu też postacie o nieustalonej przynależności etnicznej, jak Sawa, który jest człowiekiem „z troistej osoby./ Z Lacha, z Kozaka i z czarta” i nie wie, po której stronie ma się ustawić, bo, podobnie jak Segismundo, wie tylko tyle, że jest tym, kto nie wie, kim jest. Przez to możliwe są różne interpretacje jego postępowania, w tym jego konwersji na polską stronę – Powązka widzi ją jako zemstę wywołaną szokiem, którego Sawa doświadczył po rzezi w Gruszczyńcach⁸, Grabowicz jako konsekwencję ambicji i żądzy awansu społecznego poprzez ślub z Księżniczką⁹.

Bardzo ważnym tropem jest barokowa metafora *theatrum mundi*, jednak Rymkiewicz prowadzi swoją interpretację w stronę romantycznej antropologii i powracającego w XIX wieku tematu sobowtóra. Szukając człowieka romantycznego, mówi Rymkiewicz,

(...) nie tyle dysharmonię i rozdarcie natury ludzkiej pokazuje nam Słowacki i nawet nie tyle tajemniczy związek tego, co w naturze ludzkiej przeciwne, ile przede wszystkim dziwną tę natury niepochwytność.¹⁰

Można i tak. Podobnie jak Rymkiewicz uważam, że Słowacki odnalazł u Calderona tę perfekcyjną dla niego w okresie mistycznym formę, *comedia religiosa*, łączącą porządku ziemski z niebieskim i przeformułował ją do rytmu myśli genezyjskiej. Nie zgadzam się natomiast na to, że postacie *Snu srebrnego Salomei* są właśnie tymi, którym mają być, że:

Kto z woli Boga jest podzielony, ten z woli Boga jest pełny. Jest bowiem miejscem przejścia, jest pomiędzy, i właśnie w tym, właśnie pomiędzy, a nie w którejś z ról i nie poza rolami, jest jego cała i pełna istota. Jedność jest dwoistością, dwoistość jest jednością.¹¹

Może i *Ksiądz Marek* jest dramatem o *Księżciu Niezłomnym*, jednak we *Śnie* postaci takiej nie da się znaleźć. I w końcu, kiedy Rymkiewicz pisze, że „w *Śnie srebrnym Salomei* wszystkie – niemal wszystkie – postaci są kimś innym niż są”¹², to pomijając zamieszanie i logiczną nieściśłość, zapomina wspomnieć o jednej postaci, która, według mnie, jest właśnie tym, kim jest. W *La vida es sueño* taką postacią jest król Basilio, reżyser pałacowego przedstawienia. Mówiąc zaś o *Śnie srebrnym Salomei*, zapomina się zwykle o roli Pafnucego, która w mojej senno-teatralnej interpretacji utworu okaże się porównywalna do roli reżysera.

⁸ E. Powązka, *Poetyka wyzwolenia...*, s. 219.

⁹ Zob. G. G. Grabowicz, *Mit Ukrainy* w „*Śnie srebrnym Salomei*”, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2, s. 32.

¹⁰ J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści. (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, s. III, 1981, s. 84.

¹¹ Tamże, s. 105.

¹² Tamże, s. 91.

I. Teatr. Wymiary sceniczności w świecie kultury

Najpierw jednak trzeba przyjrzeć się bliżej znaczeniu teatralności w strukturze świata przedstawionego w obu dramatach. Wspomniane postacie reżyserów przynależą do innego porządku, niż ten teatralny, aktorski, w którym miotają się bohaterowie. Do ich snów przynależą również na innych prawach. Dopiero analiza struktur snu i teatru przyniesie odpowiedź na pytanie o ich status.

Zjawisko teatralności ma dla omawianych dramatów trojakić znaczenie. Po pierwsze metafora *theatrum mundi* to typowy dla baroku topos opisujący rzeczywistość jako scenę teatralną, na której ludzie-aktorzy wykonują swoje role pod okiem reżysera; czasem jest nim Bóg, czasem, jak w *auto* Calderona *El gran teatro del Mundo*, Świat, czyli przestrzeń kultury – świat uwarunkowań społecznych, finansowych, historycznych. Reżyser rozdaje role i czuwa nad ich prawidłowym wykonaniem. Ludzie rodzą się, by po odegraniu swojej roli, w chwili śmierci, zejść ze sceny i zrobić miejsce następnym wykonawcom. Topos ten wiąże się ze świadomością iluzoryczności życia ludzkiego, które w całości jest udaniem i grą.

Z toposem *theatrum mundi* ściśle wiąże się szereg zabiegów deziluzyjnych, mających pokazać teatralność rzeczywistości scenicznej. Teatr jest najlepszym miejscem do realizacji tej metafory, bo w trakcie spektaklu można na różne przypominać widzom, że są w teatrze, a to, co oglądają, to po prostu przedstawienie, co oczywiście przekłada się na wzmocnienie poczucia teatralności samego świata przedstawianego. Katarzyna Mroczkowska-Brand jako najczęściej stosowane zabiegi tego typu wymienia: komentarze na stronie, komentarze teoretyczne dotyczące sztuki teatralnej, podwójne role i przebrania postaci, konstrukcje sztuki w sztuce, teatru w teatrze, a także wzmożony efekt komiczny lub ironię i strukturę *theatrum mundi*¹³. Jak widać, jawna teatralność i struktura „świata jako teatru” są ze sobą w realizacji scenicznej sprzężone zwrotnie. Z tym że o ile zabiegi jawnoteatralne przynależą bardziej do porządku widzów i ich percepcji, świat-teatr jest rzeczywistością, w której działają postacie. Wyznaczam tę granicę na potrzeby mojej pracy, bo oczywiście w istocie tych praktyk leży jej zniesienie, uświadomienie widzom, że między teatrem a życiem nie ma żadnej różnicy. Pedro Calderon de la Barca był prawdziwym mistrzem w tej dziedzinie. Jak pisze Beata Baczyńska:

Calderonowi udało się dotknąć prawdziwej natury teatru, jego swoistości. Ukazując na scenie paradoksalny charakter zawieszony w czasie ludzkiej egzystencji, poddał tematyzacji sam proces odbioru przedstawienia, a więc życia. Formuła, jaką na zakończenie drugiego aktu wypowiedział Segismundo, oddaje przecież w sposób dosłowny „jednoczesność procesów identyfikacji i dystancjalizacji”, na których „dialektyce opiera się w jakiejś mierze doznanie estetycznej przyjemności dostarczanej przez sztukę teatru”.¹⁴

Nie będę omawiał szerzej trzeciego oblicza teatralności, to jest zależności między kształtem tekstu dramatycznego a współczesnymi mu możliwościami realizacji teatralnej, wpływu teatralnej techniki na sposób kształtowania świata przedstawionego. Warto jednak wspomnieć krótko kwestię światła i ciemności, barokowego światłocienia, bardzo istotną dla obu dramatów. Hiszpańskie *corrale* były odkrytymi teatrami, dającymi przedstawienia

¹³ Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Overt Theatricality and the Theatrum Mundi Metaphor in Spanish and English Drama 1570 – 1640*, Kraków 1993.

¹⁴ B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderon de la Barca*, Wrocław 2005 s. 446.

w ciągu dnia; w scenach rozgrywających się nocą, jak choćby w pierwszych scenach *La vida es sueño*, aktorzy musieli więc werbalnie informować widzów o zalegających ciemnościach¹⁵. W *Śnie srebrnym Salomei* noc rozciąga się ponad czterema pierwszymi aktami, postacie poruszają się w ciemnościach, sporadycznie rozświetlanych blaskiem pochodni, ognisk i świec. Noc panująca w dramacie nie utrudnia im jednak widzenia, jest jasna i transparentna, „ale jaka inna – pyta Alina Kowalczykowa – mogłaby być noc w utworze wizyjnym? Jeśli okiem można przejrzeć prawdę ducha, to czemu noc miałaby być nieprzenikalna?”¹⁶. To jedno. Ale ta prawda ducha jest ściśle związana ze snem, sen daje nam jej obraz. Podobnie jak w *La vida es sueño*, choć tylko częściowe to podobieństwo, oglądamy postacie pogrążone w letargu, oglądamy ich sny. Sny śnione w teatrze świata.

Theatrum mundi, theatrum mortis

Kiedy Segismundo, po zamieszeniu i szkodach, jakie spowodował grając króla w pałacu, budzi się znowu w swojej wieży, mówi „en sueños” przez sen:

*Salga a la anchurosa plaza
del gran teatro del mundo
este valor sin segundo;
porque mi venganza cuadre,
vean triunfar de su padre
al príncipe Segismundo.*¹⁷

(VES, II 2072-2077)

W tym fragmencie książę nie tylko przywołuje dobrze znany widowni topos, lecz mówiąc o teatrze świata, mówi też konkretnie o świecie, w którym przyszło mu się wychować. W snach wydaje się przenikać jego naturę, widząc, że to, co dotąd robił, było spektaklem zaplanowanym przez jego ojca, że nie spełnił swojej roli tak, jak należało, że jedynym sposobem, by odzyskać wolność jest teraz tylko zemsta i przejście reżyserskiego stołka.

Przy okazji analizy postaci przywołałem za Rymkiewiczem układ ról i ich zmian, jaki przyjmują postacie zależnie od sytuacji. Środowisko królewskiego dworu, kierujące się w swoich działaniach etykietą i układami, musiało być wzorem udawania i gry aktorskiej w prawdziwym życiu. Każde zdanie wypowiedane przez dworzan było silnie naznaczone retoryką, miało wywierać zamierzony skutek i przedstawiać mówcę w określonym świetle. Jak pokazuje przykład pierwszego spotkania Segismunda z Astolfem, książę od początku nie chciał grać przeznaczonych mu ról. Dlatego został z królewskiego teatru usunięty.

Zgodnie z zapowiedzią powrócił jednak do walki, mądrzejszy o doświadczenie snu, rzeczywistości jako snu. Kiedy jego żołnierze-buntownicy mierzą się z armią Astolfa i Basilia, król komentuje pole walki jako:

¹⁵ Pisze o tym wyczerpująco B. Baczyńska, *Wstęp* do: P. Calderon de la Barca, *Życie snem; Książę Niezłomny*, Wrocław 2003.

¹⁶ A. Kowalczykowa, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, Wrocław 2009, s. LIX.

¹⁷ „Niech wyjdzie na szeroki plac teatru świata owa wartość, co nie zna większej; moja zemsta wystarczy. To ona zwycięży ojca księcia Segismunda”. Podaję własne tłumaczenia fragmentów *La vida es sueño*, względu na „imitacyjny” charakter przekładu Jarosława M. Rymkiewicza oraz podążające za formą bardziej, niż za znaczeniem, tłumaczenie Edwarda Boyé.

*El dosel de la jura, reducido
a segunda intención, a horror segundo,
teatro funesto es, donde importuna
representa tragedias la Fortuna.*¹⁸

(VES III 2440-2443)

Walczący żołnierze, przelewający krew za jednego z dwóch kandydatów o tron są tu kukiełkami poruszonymi przez rozkazy swojego dowódcy, a wobec śmierci – przez zmienne kaprysy fortuny. W chwili walki rozgrywa się przyszły kształt scenariusza, jaki przyjdzie odgrywać postaciom. Trudno w tym miejscu odrzucić tezę, że Juliusz Słowacki znał *La vida es sueño*, jeśli zacytujemy fragment *Snu srebrnego*, pochodzący z relacji Pafnucego:

Że ze srebrnego jeziorka
Zrobi się teatrum nowe
Na którym śmierć jak aktorka
Swe tragedie purpurowe
Będzie odgrywać w ciemności; (...)
I temu, co trupy wskrzesza
A niebios jest gospodarzem;
Takim okropnym cmentarzem
Ta ohydna monarchini,
Mająca świat w panowaniu;
Przy wiekuistém wskrzeszaniu,
Litość albo strach uczyni
I horror.

(SSS, III 211-227)

Nie docenił Pafnucego Rymkiewicz, kiedy cytując powyższy fragment (tylko do wersu „będzie odgrywać w ciemności”) stwierdził, że dość niespodziewane to słowa, „bo ten Pafnucy, człowiek prosty, nigdy w teatrze chyba nie był i chyba mało o teatrze słyszał”¹⁹. Pafnucy rozumie doskonale naturę teatru, bo rozumie naturę świata. Jego monolog niesie podobne przesłanie, jak wypowiedź Basilia, z tą różnicą, że Pafnucy, w składniowych zakrętach i niejasnych słowach, po cichu dopisuje do teatru śmierci instancję „tego, co trupy wskrzesza, a niebios jest gospodarzem”. Choć przy lekturze całego fragmentu może wydawać się, że najważniejszą rolę gra tu śmierć.

Jeśli jednak to jest teatr śmierci, to co oznaczać mają poprzedzające tę kwestię słowa Regimentarza, który ciesząc się „świegotaniem” i „śmieszkami” Księżniczki, które „smętny czas, grożący nocą, żywo po anielsku złocą”²⁰, mówi, że

¹⁸ „Niczym tronowa narzuta, sprowadzona do niecnych zamiarów, do drugiego już horroru, jest ten teatr przeklęty, gdzie uciążliwa fortuna odgrywa swoje tragedie”.

¹⁹ J. M. Rymkiewicz, dz. cyt., s.65.

²⁰ Złoto to obok srebra i czerwieni najważniejszy kolor w plastycznej warstwie konstrukcji dramatu, wiążący się u Słowackiego ze światłem słońca i Chrystusa, z epifanią Absolutu (por. M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 31). Taką funkcję ma światło „złotego Betlejem” bijące z wertepu Sawy, z jego teatralnej reprezentacji Bożego Narodzenia. W cytowanym fragmencie, podobnie jak w finale, kiedy Regimentarz wznosi toast „z tój złoconej filiżanki”, mamy do czynienia z degradacją tego symbolu w nieodpowiednich rękach.

(...)zdaje się, gdy świegocą,
Że ta ziemia cała gajem
Zielonym, gwiazdą i rajem;
Gdzie za teatru kurtyną
Ludzie lepsi za kraj giną.

(SSS, III 59-63)

Skoro zielone dekoracje rajskie w szlacheckim dworku stanowią przestrzeń sceny, to prawda rozgrywa się na polu bitwy, za teatru kurtyną? Ale tam przecież także śmierć-aktorka rozgrywa swoje purpurowe tragedie. Nawet Sawa mówi o główkach martwych chłopczyków, co „na teatrze/ Zakrwawionym czyniły horory” (SSS, II 128-129). Wydaje się, że mamy tu do czynienia ze spiętrzoną konstrukcją teatrów w teatrze. Aktorzy przynależą do różnych porządków, czasem do paru równocześnie, ale postrzegają jeden z poziomów teatralności, zależnie od swojej roli. Regimentarz mówi o teatrze, w którym sam gra jedną z głównych ról i o prawdziwej rzeczywistości za kulisami, która jednak jest mu daleka. O to samo *theatrum* szlacheckie idzie Sawie, kiedy mówi Regimentarzowi, że dworku jego „kotary i tych lip wiekowych cienie” mogą dawać schronienie zdrajcy, komuś, kto gra tylko rolę sługi, kto udaje kogoś, kim nie jest. Kozak jednak zna też rzeczywistość krwi i mordy, scena teatru śmierci nie jest mu obca, może jednak nie widzi różnicy między jedną grą, a drugą. Tylko Pafnucy wydaje się ogarniać wzrokiem całą konstrukcję teatralną, na której szczycie dopiero „złoci się” prawda.

Skąd jednak taka samoświadomość w słowach Regimentarza, Sawy? Jak Regimentarz może mówić, że za kurtyną giną „ludzie lepsi”, a sam jednocześnie bawić się w „dramatyczne romanse”? Dlaczego Sawa w finale też wybierze romans, po doświadczeniu ognistej wizji Gruszczyńskiego nad trumną Salomei, po „odgrywaniu roli diaczka” w obozie chłopów? Nie bez powodu to sen jest „tytułowym bohaterem” tego niezwykłego dramatu. Bohaterowie śnią, a we śnie mają inne spojrzenie, niż mieliby na jawie, inaczej postrzegają, inaczej rozumieją. A poza tym – świat przedstawiony przez Słowackiego jest snem śnionym w teatrze, więc, wzorem hiszpańskich mistrzów, poeta raz po raz podkreśla tę teatralność, również za pośrednictwem kwestii swoich bohaterów.

Metody jawnej teatralizacji rzeczywistości przedstawionej

Komentarze bohaterów utożsamiające świat z teatrem mają również charakter antyiluzyjny. Cały czas mamy wrażenie, że są oni świadomi swoich ról, co nie znaczy, że mogą przestać je odgrywać. Konstrukcja teatru w teatrze, gdzie widz z widowni spogląda na widza na scenie, obserwujące działającego aktora również najlepiej obrazuje działanie naszej percepcji, w której procesy identyfikacji i dystancjalizacji przebiegają jednocześnie – w taki sam sposób dla aktora-widza „pośredniego”.

W *La vida es sueño* takim widzom jest Basilio, obserwujący z ukrycia zachowania Segismunda, któremu wyreżyserował pałacowy sen. Wachlarz chwytów deziluzyjnych Calderona jest jednak znacznie bogatszy. Poza parabazą w finale dramatu, stałym elementem konstrukcyjnym hiszpańskiego dramatu²¹, w której aktor przeprasza widzów za błędy

²¹ Dodajmy – elementem przejętym i przeformułowanym również przez Słowackiego w *Śnie srebrnym Salomei*, gdzie ostatnie słowa Regimentarza są wychodzącą z ram przedstawienia dedykacją poświęconą Salomei Bécu i jej świętej imiennicze, a równocześnie przywołaniem powstania listopadowego; zabieg ten każe rozważać wymowę dramatu w połączeniu z planem historycznym, implikującym dzieje i postępowanie narodu polskiego oraz

w swojej pracy i między innymi chwytami dramaturgicznymi, jak na przykład przełamania dworskiej retoryki przez Segismunda, które mają niszczyć iluzję przedstawiania, obficie występują w dramaturgii autora *El gran teatro del mundo* wypowiedzi *aparte*, na stronie, metateatralne komentarze dotyczące sztuki teatralnej w ogóle, przesadny komizm oraz ironia. Tradycyjnie w dramaturgii Złotego Wieku postacią najsilniej zbudowaną wobec scenicznej iluzji jest *gracioso*, tu Clarín, giermek Rosaury. Kiedy na przykład zostaje on w *jornadzie* trzeciej wzięty przez rebeliantów za Segismunda, mówi (na stronie!):

*Vive Dios, que va de veras!
Si es costumbre en este reino
prender uno cada día
y hacerle príncipe, y luego
volverle a la torre?
Sí, pues cada día lo veo;
fuerza es hacer mi papel.*²²

(VES, III 2241-2248)

Błazen nie zastanawia się, czy ma grać swoją rolę, czy lepiej nie. Wie, że taka obowiązuje na świecie kolej rzeczy. Kiedy zaś staje w obliczu zagrożenia, schwytany dnia pierwszego przez Clotalda i jego żołnierzy pod wieżą Segismunda, do której nikomu dotąd nie wolno było się zbliżać, kontynuuje wywód Rosaury, która prosi o litość w konceptualnym przeciwstawieniu pokory i pychy, w następujący sposób:

*Y si Humildad y Soberbia
no te obligan, personajes
que han movido y removido
mil autos sacramentales,
yo, ni humilde ni soberbio,
sino entre las dos mitades
entreverado, te pido
que nos remedies y amparaes.*²³

(I 347-354)

Nawiązując do personifikacji Pokory i Pychy, postaci występujących często w *autos sacramentales*, Clarín podkreśla teatralność, tj. sztuczność tych cnót i woli nie utożsamiać się z żadną z nich, sytuując się gdzieś pośrodku. Ironia *graciosa* jest tu też zresztą autoironią Calderona, mistrza *autos*.

W *Śnie srebrnym Salomei* brak *graciosa*²⁴, Słowacki jednak umiejętnie dodaje kolejne frazy destruujące teatralną iluzję prawdziwości. Często są to jawnoteatralne komentarze po-

ewentualną rolę samego poety i jego bliskich w tym planie. W tym świetle otwartym pozostaje pytanie o nieślubną ciężę Salusi.

²² „Wielki Boże! Co tu się dzieje doprawdy [naprawdę]? Czy jest zwyczajem w tym królestwie chwycić kogoś każdego dnia i czynić go księciem, by później wrzucić do wieży? Jest, wszak każdego dnia to widzę. Muszę zatem zagrać swoją rolę”.

²³ „A jeśli pokora i pycha cię nie przekonują, te postacie które napędzały i poruszały [akcję] tysiaca *autos sacramentales*, ja, ani pokorny, ani pyszny, a pomiędzy tymi dwoma środkami przemieszany, proszę cię, abyś nas strzegł i wspierał.”

staci, jak narracyjna wręcz wstawka Sawy „Zazgrzytał” (SSS, III 563), dotycząca słów zdenerwowanego zniknięciem Salomei Regimentarza, czy wypowiedź *na stronie* Książniczki „Otóż znów, spod rysiej burki, szlacheckie pokazał ucho” (V 221-222), którą komentuje nagłą zmianę tematu przez Regimentarza – od rzezi do wesela – puszczając równocześnie oko do publiczności.

Za deziluzję odpowiada też Pafnucy. Jego komentarze mają trochę inny charakter, mnich zdaje się „współpracować” z publicznością, podsuwając im gotowe sensory lub ilustrując zjawiska, które na scenie bardzo trudno pokazać. Za przejaw takiej sytuacji można uznać scenę z pierwszego aktu rozgrywającą się w obozie Gruszczyńskiego, kiedy starzec czyta poniżający list od Regimentarza i wpada w coraz większy gniew. Pafnucy obserwując go pyta: „Co się zdarza Waćpanu? Bledniesz czytając...” (I 517-518), a za chwilę poleca: „Nie zmieniaj cery!” (I 524). Innym razem wrażenie, że przemawia wprost do publiczności, można odnieść wobec sceny, w której po relacji z walki i klęski oddziału Gruszczyńskiego, po wyjściu na jaw zniknięcia Salomei, wreszcie po otrzymaniu informacji, że Leon dostał się do niewoli, wszyscy za Regimentarzem zrywają się do działania, na scenie zostaje zaś sam Pafnucy. Ten tajemniczy żołnierz wygłasza wtedy krótki monolog:

Ach! Ukrainy nie będzie!
 Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą.
 Ach! Róż polnych z jasną rosą
 Zabraknie, bo je ludzie ci kochankom rozdadzą.
 Ach dumy w grobach ucichną!
 Bo się pieśni, do polskich już rycerzy uśmiechną.
 Ach koniec Ukrainie!
 Bo się sztandar szlachecki na kurhanach rozwinie.

(SSS, III 583-590)

Tę wypowiedź można by uznać za przepowiednię ze względu na jej język, ale jest to raczej po prostu konstatacja. Zapowiedź zakończenia, bo takie właśnie zakończenie przyniesie dramat. Pafnucy dobrze wie, jaka historia rozgrywa się na tym teatrum śmierci i wie, co z niej wyniknie. Tylko skąd?

II. Sen. „*Qué toda la vida es sueño!*”

Ponieważ z problematyką snu, kluczową dla obu dramatów, zajmuję się pośrednio lub bezpośrednio w całym artykule, tutaj skupię się tylko na omówieniu trzech podstawowych przejawów funkcjonowania zjawiska snu w *Śnie srebrnym Salomei* i w *La vida es sueño*, jak i w dziele literackim w ogóle.

Za punkt wyjścia posłuży mi klasyfikacja dokonana przez Aleksandrę Okopień-Sławińską²⁵, która wśród snów literackich wyróżnia kolejno: sen jako motywowaną anegdotę, historię w historii służącą zwielokrotnieniu znaczeń; sen jako model wizji poetyckiej, czyli poezję jako ekwiwalent snu oraz podejmowanie snu jako głównego tematu wypowiedzi literackiej. *Sen srebrny Salomei* korzysta ze wszystkich trzech sposobów literackiego

²⁴ W postaci Ślaza widzi go za to Rymkiewicz, analizując *Lilę Wenedę* pod kątem inspiracji calderonowskich (por. M. Rymkiewicz, dz. cyt.)

²⁵ Zob. A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka...*

wykorzystania snu, więc mimo że w przypadku *La vida es sueño* nie da się mówić o kategorii onirycznej poetyki, każdemu z tych zagadnień poświęcę chwilę uwagi.

Sen jako struktura narracyjna

W *Śnie srebrnym Salomei* śnią prawie wszyscy. Tylko trzech głównych bohaterów nie mówi nic o swoich snach – Regimentarz, Leon i Pafnucy, ale milczenie każdego z nich można odpowiednio uzasadnić. Nie ma tu też miejsca na szczegółową analizę wszystkich snów śnionych w dramacie; również dlatego, że uważam za właściwe rozpatrywać na jednym poziomie sny, wizje i przepowiednie – w mglistym i krwawym świecie Koliszczyzny zjawiska te mieszają się ze sobą, również na poziomie leksykalnym²⁶. Proponuję inny podział, na sny-produkty wyobraźni, czyli te „nieprawdziwe”, sny wieszczę dosłowne i sny mówiące wiele, ale wymagające interpretacji.

Przykładem osobnym wykorzystania snu jest sen udawany, „bezsenny”, sen Semenki w obecności Księżniczki, służący podstępowi i podsłuchaniu rozmowy Wiśniowieckiej z Regimentarzem; to oczywiście tylko znany dramaturgiczny zabieg. Są poza tym inne sny na jawie, zawierające w swej treści złudzenie. Takim snem są marzenia Semenki o bogactwie, własnym gospodarstwie, żonie, przeziąknięta sentymentalną nutą wizja awansu popowicza. To sen zupełnie ziemski i w nadziemskim porządku dramatu Słowackiego ziścić się nie może (SSS, I 198-220). Kłopoty sprawiała krytykomz kolei przepowiednia „wyniżona” Gruszczyńskiemu przez Wernyhore, która nie spełniła się w całości – stary szlachcic nie skończył „prócz głowy cały w grobie” (I 94-101); trudno powiedzieć, dlaczego akurat tutaj Wernyhora się mylił. Może dlatego, że Wernyhora, „stary dziad stepowy”, który powtarza wciąż: „ja nic nie wiem” – faktycznie nie wie wszystkiego? Mniej prawdopodobne, że tylko zwodzi i straszy, tak jak jego ulubiona Wiśniowiecka, która wobec pytań o los Salomei recytuje:

Śniła mi się Dejanirą
Porwaną, a potem śniła
U dziada ze srebrną lirą,
Jakoby brzoza pochyła
Dumająca nad dumkarzem;
Potem gwiazdą nad cmentarzem.

(III 544-549)

Sen wpisuje się tu tylko w ogólny nastrój dramatu, pod względem kolorów i przedmiotów, oraz w profil osobowości księżniczki, poprzez koncepty, gry, zwodzenia. Nawet jeśli Księżniczka ma rację, jeśli porwana Salomea po cmentarnej scenie (kolejność odwrócona) trafi do Wernyhory, to chyba sama w to nie wierzy.

Są inne wizje i sny, które mówią wprost o tym, co się stanie. Jest ich chyba najwięcej. Jest wspomniana przepowiednia Wernyhory i druga – dana Księżniczce. Dalszą jej część

²⁶ Wynikać to może z takiego traktowania snów przez Słowackiego, który w listach do matki również używa tych pojęć wymiennie; np. w tym liście, bezpośrednio poprzedzającym pracę nad *Snem srebrnym Salomei*: „Ty wiesz, droga, ile nikłych marzeń snuło się nam po głowie, kiedyśmy zgłębiali tę mgłę pełną melancholii, w którą kiedyś wejść musimy i zniknąć... (...) odrzucaliśmy je, nie śmieliśmy wierzyć, sądząc, że są grą naszej imaginacji (...). A któż tak śnił? Oto piękniejsze tylko dusze, które zwano poetycznymi (...)", Paryż, 28.08.1843, w: J. Słowacki, *Dziela wybrane...*, s. 358.

przypomni Wernyhora na końcu dramatu. Wypełni się też sen Salomei, w którym matka, ścigana przez krwawego kozaka prosi ją o konie i pomoc w ucieczce. Do tego rodzaju zaliczam też wizję Sawy, który patrząc na Gruszczyńce „snów miał pełną duszę, widzeń pełne oczy” – to go zmusiło, by sprawdzić sytuację w zaścianku. Podobnie Gruszczyński nad swoim domem widział „krwawe serce z płomyków”, co odczytał jako zwiastun śmierci. Trafnie.

Najciekawsze są oczywiście sny wymagające interpretacji – pozostawiona jest ona czytelnikowi. To przede wszystkim dwa sny Salomei. Pierwszy o tym, jak dziewczyna chowała się przed srebrzystym upiorem swojej matki w krzaku róży. Leon przedstawia swoją interpretację:

Sałyńka, będziesz bogatą,
Srebrny sen bogactwo wróży.
A że się chowałaś w róży,
To dobrze, pisano w górze,
Że w twym życiu będą róże.

(I 882-806)

Moja interpretacja nie różni się znacznie od powyższej, trzeba ją jednak uzupełnić. Matka z pewnością jest w tym śnie martwa, szuka Salomei, przez której próżność została zamordowana; srebrzystość jej „ołowianej spodnicy, niby z perłowej macicy”, nie zwiastuje raczej bogactwa. Tropem jest róża i narcyz, którego w tym śnie jeszcze nie ma, barwą korespondujący z całą srebrzystą sferą ducha. Narcyzami będzie wyściełana trumna Salomei w relacji Sawy z IV aktu. Narcyz to między innymi symbol snu, letargu, ale i nieczułej, egoistycznej urody. Parę róży i narcyza przywoła Sawa, który na polecenie Regimentarza, by przyniósł „ciche kwiatki narcysowe/ Pod srebrną staruszką głowę” (IV 519-520), Sawa odpowiada: „Ale ty mi, za narcysy,/ Będziesz musiał oddać różę”. Zbliżamy się do zakończenia, w którym róże, dwie panny na wydaniu (jedna udawana, druga ciężarna), zakwitną przy swoich kawalerach (jednym udawanym, drugim zdrajcy). W ostatnich strofach Leon zwraca się do Salomei *per* „Narcysie mój...” – na co poprawia go Regimentarz: „Już nie narcys, ale róża...” (V 731-732). Białe narcyzy są kwiatami ducha, piękne, czerwone róże urzekają ludzi. Salomea na drodze przez swój srebrny sen przechodzi dwukrotnie transformację, zbliża się do świata duchów, by na koniec powrócić na ziemię i wziąć udział we własnym weselu, zostając przy różach. Każdy ma swoje miejsce boskim planie, „każdy duch ma wid pół-jasny”, jak mówi Wernyhora.

Ale jest jeszcze ostatni sen Salomei, reminiscencja z długiego letargu, kiedy to śniła coś „biało – biało...”:

W krainie jakiś bez brzegu,
Gdzie jedna tylko na śniegu
Plama – okropna – czerwona...
Ach, strach mówić, com ja śniła...

(V 716-721)

To pewne uzasadnienie tezy Rymkiewicza, jakoby Salomea była „bramą”, miejscem spotkania dwóch światów; jakby była zapowiedzią kogoś, kto dopiero się narodzi (może z jej zapominanej przez wszystkich krytyków ciąży?). Sen dotyczy przyszłej historii Polski.

Przez obecnych zostaje oczywiście spędzony z powiek jak kurz długiej nocy, jednak czytelnikom może dawać do myślenia. Dość jednoznacznie – ogromne połacie Syberii z kroplą polskiej krwi, przelewanej przez zesańców. Wywołuje też kolejne skojarzenie intertekstualne odsyłające do Mickiewicza – tym razem wprost do *Dziadów*. To znowu, jak w przypadku dedykacji, wpisanie dziejów Polski w historię ducha, sen wieszczy, którego absolutnie nikt już nie rozumie i nie próbuje zrozumieć, bo pozornie wszyscy otrząsnęli się z swoich snów.

Owo przebudzenie jest jednak wysoce problematyczne. Tak samo trudno orzec o jawie w *La vida es sueño*, choć bohaterowie nie śnią tam z takim zapamiętaniem, jak u Słowackiego. Do snów „wieszczych” zakwalifikować da się tylko moment sprzed przebudzenia Segismunda w wieży pod koniec aktu drugiego, kiedy *en sueños* przepowiada on swoje zwycięstwo w walce o tron i upadek ojca. Poza tym pozostaje tylko sen zainscenizowany, trwająca przez cały drugi dzień akcja zabawa w złego króla i szlachetnych, znękanym poddanych. Z tym że tylko dla królewicza wspomnienie tej zabawy będzie miało imię snu, a dzięki temu tylko królewicz zdobędzie się na refleksję zrównującą życie z sennym majakiem, nie wartym nic w perspektywie życia pośmiertnego. Wahając się, czy walka o tron ma w takiej sytuacji jakiś sens, Segismundo opowie swój pałacowy sen jednemu z żołnierzy, który w dobrej wierze, ufając w słowa swego księcia, powie:

*Cosas grandes
siempre, gran señor, trajeron
anuncios; y esto sería,
si lo soñaste primero.*²⁷

(VES, III)

Pałacowy sen faktycznie się ziści, ale główny bohater będzie już innym człowiekiem, mądrzejszym o ten sen, sen życia. Żadnego prawie znaczenia nie mają tu prawdziwe sny, śnione nocą, opowiadane na scenie przez postacie. Sen jest głównym tematem dzieła, co nie znaczy, że musi być „oniryczny”.

„Choć księżyc wszedł nad futury (...) ...” – Sen czyli poezja

Calderon w *La vida es sueño* nie korzysta też z sennej poetyki w kształtowaniu rzeczywistości scenicznej. Momenty „magiczne”, elementy uwielbianej przez romantyków „cudowności” występujące w dziele są trwale związane z „twardą” rzeczywistością króla-maga, nie ma bajecznych, nierealnych wydarzeń rodem z Lopego de Vegi. Tak jakby autor chciał pokazać rzeczywistość jak najbardziej realistyczną, akcję jak najbardziej prawdopodobną i zbliżoną do życia, by ponad nią, w warstwie wypowiedzi, przeprowadzić jej krytykę, podważyć jej fundamenty i tym samym wyrzucić większe wrażenie na widzach, którzy zwątpiliby w realność i wagę własnego życia doczesnego.

Słowacki wręcz przeciwnie, konstruuje dramat jako jedną, długą senną wizję. Służą mu w tym celu wspomniane wcześniej środki, takie jak jednorodna kolorystyka, noc panująca na scenie, mroczna, magiczna leksyka z symboliką lunarną i akwaticzną, mglistość znaczeń, nagle przeskoki stylistyczne. Również na tym połączeniu „romansu” z „hororem” zyskuje jakość irracjonalną, nierzeczywistą, tak zresztą krytykowaną przez badaczy chcą-

²⁷ „Wielskie sprawy zawsze, jaśnie panie, dają zapowiedzi; i tym był twój pierwszy sen.”

cych widzieć w dramacie albo jedno, albo drugie²⁸. Oniryczny wymiar ma wreszcie przenikanie się świata natury z rzeczywistością ludzką. Nie chodzi tylko o znaki boskiej księgi zawarte w strukturze każdej rzeczy, ale też o swojego rodzaju ożywienie, antropomorfizację przyrody i przedmiotów. Nie jest to raczej tylko środek stylistyczny używany w zretozowanych monologach, bohaterowie chyba faktycznie widzą świat tak, jak go opisują. Na przykład Pafnucy, który wie i widzi znacznie więcej, tak relacjonuje atak chłopstwa na odział Gruszczyńskiego:

Rzekłbyś, że na ziemi onój
 Jałowców ciemne ogrojce
 Przeradzają się w siekiery,
 W noże i w spisy i w zbójce –
 Że te straszne jaru ciemnie
 Całe krwią się zarumienia,
 I wyreżą się wzajemnie
 I w dwie mogiły zamienia

(SSS, III 203-210)

W podobnie przerażający sposób Sawa opisuje las:

Wszedłszy tam, gdzie mgła jesieni
 Mży, a liść lipowy cięży,
 I na miesięcowych strunach
 Kładzie swoje czarne plamy;
 Gdzie gałęzie, jak kłęb węży
 Lecących z piekielnej bramy,
 Matki, przy synach ksykunach
 Zatrzymały się i leżą, (...)
 A patrzą, gdzie żądłem uderzą.
 I na serce trupów świszczą;

(IV, 135-146)

Węże i gady to jeden ze stałych elementów obrazowania, z tych powtarzających się w różnych konfiguracjach i kontekstach wątków, którymi tkane jest całe dzieło. Przedmioty często nabierają gadzich cech, rzeczywistość jest śliska, wroga i groźna. Ta odmiana oniryzmu ma swoje bezpośrednie źródło w myśli genezyjskiej Słowackiego. Cała rzeczywistość jest przeniknięta duchem, cała żyje i pulsuje tym życiem. I każdy może to zobaczyć we śnie.

„*Wszystko sen i prawda żywa!*”, czyli co to właściwie za sen?

Juliusz Kleiner wytykał Słowackiemu, że *Sen srebrny* łamie się i chwieje, że jest nie-spójny estetycznie i ideowo. Że sen Gruszczyńskiego się nie sprawdził, że nie zgadzają się pory roku w poszczególnych aktach. Twierdził wreszcie, że:

²⁸ Jako przykład upartego odrzucania duchowej strony utworu można podać artykuł Marii Czernerle: *Romanse panienek w „Śnie srebrnym Salomei”*, „Dialog” 1961, nr 6, s.121-128; autorka uważa, że „Historyczny huragan przyniósł tylko jeden konstruktywny rezultat: romanse panienek dojrzały w czasie burzy, kawalerowie okrzepli w próbach”, s. 128.

Wzgardzona sprawa Boża oznacza konfederację barską. Jaki jednak związek między nie-
szczęściami starca dzielnego, a jego obojętnością wobec upadku Baru – dramat nie wyjaśnia.²⁹

Sen Gruszczyńskiego już rozważaliśmy, są w dramacie też inne sny, które się nie sprawdzają. Niezgodność pór roku tłumaczy się chyba wystarczająco wobec poetyki onirycznej, zaś przytoczona w cytacie wątpliwość nie ma według mnieuzasadnienia, skoro sam Kleiner rozwiewa ją w pierwszym zdaniu. Gruszczyński wzgardził sprawą Bożą, nie posłuchał przestrogi danej mu przez Jezusa, za co kara spotkała jego i jego rodzinę. Znaki, przepowiednie i sny wieszczą to „przenajświętsze objawienia” zsyłane na ludzi przez ducha i należy ich słuchać, bo zawsze mówią prawdę. Salomea nie posłuchała i cała rodzina przypłaciła jej próżność życiem. Leon, Regimentarz, Sawa – wszyscy oni mają do snów stosunek co najmniej lekceważący. Zaleniwione duchy nie chcą słuchać dobrych rad. Segismundo inaczej traktuje objawienia, kiedy mówi „fue mi maestro unsueño”. Co prawda inny sen był mu nauczycielem, pałacowy sen jawy, teatralne złudzenie życia, jednak jak pokazałem wcześniej, dla królewicza nie ma tu różnicy między doświadczeniem człowieka śniącego naprawdę, śpiącego, a jego doświadczeniem natury rzeczy. Sen jest źródłem poznania prawdy o świecie, jego struktura i charakter oddają ją lepiej, niż kwestie wypowiediane przez aktorów grających najmądrzejsze nawet postacie.

A jednocześnie to, że *życie jest snem*, nie powoduje wcale, że staje się ono więcej warte, sen nie traci nic na swojej iluzoryczności, wciąż pozostaje tylko pozorem. Segismundo porzuca myśli o świecie doczesnym, jedyne czego chce, to czynić dobro, by zapewnić sobie po śmierci udział w Wiecznej Prawdzie. Rozważając najważniejszą ziemską, „romansową” sprawę dramatu, konflikt między jego miłością do Rosaury a obroną jej czci, co oznaczałoby doprowadzenie do jej ślubu z Astolfem, dochodzi w końcu do wniosku:

*Esto es sueño; y pues lo es,
soñemos dichas ahora,
que después serán pesares. (...)*
*Si es sueño, si es vanagloria,
quién por vanagloria humana
pierde una divina gloria?*
*(...) Pues si esto toca
mi desengaño, si sé
que es el gusto llama hermosa,
que la convierte en cenizas
cualquiera viento que sopla,
acudamos a lo eterno;
que es la fama vividora
donde ni duermen las dichas,
ni las grandezas reposan.³⁰*

(VES III 2964-2985)

²⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, s. 133.

³⁰ „To [wszystko] jest snem, zatem śnimy właśnie nasze powodzenia, po których zaraz nie zostanie śladu. (...) [i] jeśli to sen, jeśli to próżna chwała, kto dla próżnej ludzkiej chwały poświęci chwałę boską? (...) Zatem jeśli to pozbawia mnie złudzeń, jeśli wiem, że to tylko piękny płomień rozkoszy, który w popiół obraca byle podmuch wiatru, zmierzajmy do wieczności, która jest nieśmiertelną sławą, gdzie nie śpią żadne szczęścia, gdzie żadna potęga nie odpoczywa.”

Tu objawia się najlepiej ta podstawowa ambiwalencja, snu-mary i snu-objawienia, który sam w sobie nie jest żadną z tych wartości; tylko wybór sposobu jego pojmowania może prowadzić do prawdy lub do iluzji. Ambiwalencja ta widoczna jest też wyraźnie w *Śnie srebrnym*, gdzie akt V nie jest wcale „przebudzeniem po śnie straszliwym”, jak chce Kleiner. Za oknem świta, ale izbę Regimentarza wypełnia „jarzące światło” – wciąż jesteśmy daleko od rzeczywistości. Wernyhora ruszając w step „na sen, na ciszę” mówi przecież wyraźnie: „Pany! Wasz dom purpurowy niech śpi... – i ja spatybudu” (SSS, V 540-541). Czy to przebudzenie? To tylko nowy, inny już sen, sen życia, w który, jak mówi Powązka:

(...) zapadają wszyscy po odejściu widuna – jest to sen codzienności i trywialnych sytuacji życiowych, dalekich od wielkich spraw Bożych – sen, który zaczyna się w finale dramatu, po krwawej rzezi dwóch narodów, weselnym toastem.³¹

Zgoda, ale ten sen nie zaczyna się w finale dramatu. Trwał już wcześniej, kiedy to Gruszczyński, nie zważając na znaki, grzał się w swoim zaścianku, a Regimentarz zlecał napisanie listu Semence. Akcja *Snu srebrnego* to czas przebudzenia przynajmniej części postaci – Gruszczyńskiego, Salomei, Wernyhory, Semenki, w pewnym stopniu też Księżniczki i Sawy. Ale, zaznaczmy, przebudzenia do snu, ze snu życia do snu ducha, kiedy na chwilę dane jest im spojrzeć w głąb Tajemnicy. Konstrukcja snu w śnie odpowiada konstrukcji teatru w teatrze. Co więcej, jak pisze Anne Ubersfeld:

Freud nas poucza, że kiedy śnimy, że śnimy, sen znajdujący się wewnątrz snu mówi prawdę. Przez podwójną negację sen o śnie jest prawdą. Tak samo „teatr w teatrze” ukazuje nam nie to, co rzeczywiste, lecz to, co prawdziwe, zmieniając znak iluzji i odkrywając ją w całym kontekście scenicznym, który go otacza.³²

Bohaterowie *La vida es sueño* i *Snu srebrnego* śnią sen w swoim śnie, grają podwójne role na dwóch różnych scenach. Przez taką sieć przebiega samozwrotny proces semiozy – teatralność odsyła do teatru, a senne wizje, przez to, że odrzucane i traktowane jak mary, do snu. Prawda o świecie zostaje zainscenizowana w swoim naturalnym środowisku – środowisku iluzji. Najwyższa instancja, wieńcząca tę zawiłą konstrukcję, zarówno dla Calderona jak i dla Słowackiego znajduje się w niebie, to Absolut, tylko jego emanacje są różnie identyfikowane, jako Bóg-Stwórca, Jezus, czy Duch. Ta siła odpowiada za reguły gry, jest też jej milczącym obserwatorem. Są jednak na ziemi ludzie, uzurpatorzy i wybrańcy, którzy pośredniczą w funkcji reżysera. Bowiem to ziemia jest właściwym miejscem działalności ludzkiej w walce o wyższe wartości.

III. Życie. Poeci w teatrze historii

Nie da się oddzielić od siebie trzech planów rzeczywistości scenicznej, na których toczy się akcja. Po zanalizowaniu przestrzeni gry teatralnej i strefy śnienia, czas postawić pytanie o trzeci człon triady – o życie. Powiedziano już, że jest ono teatrem, że jest ono snem. Warto jednak przyjrzeć się osobno temu światu, gdzie postacie działają, a także działaniom przeprowadzanym na tych postaciach przez różnego rodzaju siły. Zazwyczaj w obu przy-

³¹ E. Powązka, *Poetyka wyzwolenia...*, s. 117.

³² A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przeł. J. Żurowska, Warszawa 2002, s. 39.

padkach działanie powoduje konkretne konsekwencje w kształcie owego świata i ma w nim realną wartość. Przestrzeń, o której tu mowa, to przede wszystkim świat historii. Ze względu na wagę, jaką tematyka historiozoficzna zyskała w XIX wieku, rozdział ten umieszczam na końcu artykułu i czynię go obszarem podsumowań.

Reżyser teatru w teatrze

W ten sposób dochodzę do postaci Pafnucego i pełniącego podobne funkcje u Calderona króla Basilia. W scharakteryzowaniu ich ról znów pomocne okażą się spostrzeżenia Katarzyny Mroczkowskiej-Brand, zawarte w jej książce o jawnej teatralności w hiszpańskim i angielskim dramacie XVII wieku. Jeden z jej rozdziałów autorka poświęca podwójnej metaforze życia snu i teatru i towarzyszącej jej postaci reżysera wewnętrznego³³. Postać ta na planie akcji ma znaczną przewagę nad innymi, może kierować wydarzeniami i wymuszać posłuszeństwo wobec siebie. Cechą stale powtarzającą się w takiej konstrukcji jest decydujący dla siły sprawczej reżysera element magiczny, za pomocą którego może on wpływać na przebieg akcji. Mroczkowska-Brand jako przykłady tej prawidłowości podaje między innymi *Sen nocy letniej* i *Burzę* Szekspira, a także *Życie jest snem*.

Reżyserem w królestwie polskim jest oczywiście król Basilio. Ten stary mędrzec i astrolog posiadał zdolność czytania przepowiedni z układów gwiazd. Kiedy dowiaduje się, że jego syn ma być krwawym tyranem, który pozbawi go tronu i życia, decyduje się na pierwszą i kluczową interwencję – zamyka dziecko w wieży, odbierając mu niezbywalną, wedle katolickiej myśli kontrreformacyjnej, dyspozycję człowieka, to jest wolną wolę. Potem znów użyje zabiegu magicznego, podając dorosłemu synowi narkotyk, który wprawi go w stan letargu. Po nieudolnym wedle reżyserskich zamysłów Basilia występie Segismunda w pałacu, król znów wyda dyspozycje i zamknie syna w wieży. Wszyscy dworzanie, z Astolfem i Clotaldem włącznie, odgrywają rolę, które Basilio im narzuca. Jego władza nad dworskim spektaklem jest niemal nieograniczona, jak zauważa Mroczkowska-Brand, nawet w oddalonym od zamku lesie żołnierze muszą nosić maski.

Władza ta okaże się jednak równie iluzoryczna, jak władza Segismunda. Ujawnienie jej nadużycia wywoła rebelię, która doprowadzi do obalenia króla pod wodzą jego syna. Na szczęście dla Basilia przegra on podwójnie – Segismundo okaże się sprawiedliwym władcą i dobrym człowiekiem. Gwiazdy oszukały więc Basilia lub Basilio oszukał się na gwiazdach. Uzurpacja władzy reżysera i przywilejów widza zostanie ukarana przez jedyne prawowitego Władcę tego świata.

Uważam, że funkcję podobną do reżyserskich kompetencji króla Polski pełni w *Śnie srebrnym* Pafnucy. Nie jest on jednak uzurpatorem, a działającym z nadania sił wyższych wykonawcą woli ducha. Kleiner zastanawiał się, jak to możliwe, że Pafnucy rozpoznając rękę sługi w obelżywym liście do Gruszczyńskiego nie próbował przekonać starca o podstępie. Poczytał to za błąd Słowackiego. Tymczasem poeta już wprowadzając Pafnucego na scenie mówi o nim w didaskaliach: „pewien wojak Pafnucy”. Ta drobna przydawka nie jest zwyczajna dla odautorskich wskazówek scenicznych, wprowadza jakąś nieokreśloność, odsyła do porządku baśni lub mitu, jak w formule „opowiem wam pewną historię...”. W dialogu z Gruszczyńskim jego odpowiedzi są krótkie i konkretne – gani dowódcę za małą wiarę, podkreśla siłę i nieodwołalny charakter boskich rozkazów, z niewzruszoną pewnością

³³ Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Overt theatricality...*, s. 62-68.

uspokaja starca niepokojącego się o swoją córkę. Na końcu tej rozmowy wygłasza pierwszy z dwóch monologów na pustej scenie, kierowany, jak się zdaje, do publiczności:

O wielki Boże! sprawdzać się zaczyna
 Domowi temu wróżona ruina,
 I Chrystusowe do drzwi zapukanie,
 Karcące za późne krwi ofiarowanie,
 Spełni się jako straszliwa nauka
 Dla czekających, aż Pan Bóg zapuka...
 Leniwy starzec był – teraz ognisty.
 Więc choć to pewno zmyślone są listy,
 Teraz go w małej mogile położą
 Za to, że wzgardził wielką sprawą Bożą.
 Lecz sądy Boże są nieprzewidziane!
 Cokolwiek będzie – piersią przy nim stanę.

(SSS I 565-576)

Nie trzeba chyba objaśniać treści tej przemowy. Dość powiedzieć, że Pafnucy doskonale rozumie prawa rządzące postępowaniem ducha, że by odkupić swoją winę Gruszczyński musi złożyć ofiarę, będącą zarazem dowodem na wyjście jego ducha ze stanu zalenienia. Pafnucy może zatem zapobiec katastrofie, ale z drugiej strony nie może odmieniać wyroków boskich. Jeśli ktoś w tym dramacie jest pośrednikiem między światem ziemskim a światem metafizycznym, jest nim właśnie ten franciszkanin, a nie Salomea, on przynajmniej świadomie pełni swoją rolę, nawet jeśli nie zna wszystkich „sądów Bożych”. Również wobec widzów ma chyba pełnić funkcję interpretatora wypadków, ma im objaśniać, wychodząc z ram scenicznej iluzji, genezyjskie znaczenia dzieła. Ale i to okaże się za mało, by trafić do „chłopka bogatego z rodziną czytać umiejacą – za sto lat”, jak projektował Słowacki odbiór Snu. W tym może objawiać się jego „zaślepienie” mistyczne, o którym pisze Kleiner – w tym, że jasność i pełność jego filozofii wydawała mu się, po jej ustanowieniu, zrozumiała i oczywista.

Dowody pełnego widzenia objawień ducha daje Pafnucy również w relacji z krwawej walki z chłopstwem. Między innymi są to opisy Gruszczyńskiego w chwili jego męczeńskiej śmierci (jeszcze wtedy nie dopełnionej) – w których męka Chrystusa w cierniowej koronie na krzyżu staje się prefiguracją ofiary starca. Mogłoby się wydawać, że jego nadrzędna funkcja polega na zbawieniu Gruszczyńskiego, na doprowadzeniu do jego przeanielenia. Gdy spełni swe zadanie, pomaga pozostałym szlachcicom zapaść z powrotem w głęboki sen, przynosząc zagubiony pierścień i tym samym doprowadzając do „szczęśliwego” zakończenia podwójnym weselem.

Rzecz ostatnia – Pafnucy także gra. I zmienia rolę odpowiednio do potrzeb teatru, w jakim przyjdzie mu grać. Ale niezależnie od tego, czy jest wojakiem, czy też franciszkaninem, jest przede wszystkim sługą bożym, wykonawcą wyroków ducha. I wie, że na przebudzenie Polski jest jeszcze za wcześnie, bo jeszcze nie wszystkie „męczeństwa oznaki” widać, jeszcze nie ma „złotychoń na głowach”,

Bo te płomieniste ptaki
 Później na czołach nam usiądą,
 Gdy się już duchy podniosą.

(V 623-625)

Tak jednoznacznych prognoz nie daje Wernyhora, który również aspiruje do funkcji wewnętrznego reżysera. Jego autorski pomysł na polsko-ukraińską historię interpretuje Maria Janion z Marią Żmigrodzką w przełomowym dziele *Romantyzm i historia*³⁴. Wernyhora chciałby buławy hetmańskiej dla Sawy-Ukraińca, który byłby pierwszym łącznikiem narodów polskiego i ukraińskiego na drodze do ich ściślej wspólnoty. Dlatego ukrywa w swojej lirze i zakopuje pod kurhanem świadectwo polskiego tytułu szlacheckiego posiadanego już przez Sawę-Calińskiego i dlatego po klęsce rewolty chłopów ukraińskich, kiedy wiadomo już, że „Ukrainy nie będzie!”, bo Sawa całkowicie przeszedł na stronę polską i wdał się wawię gry romansowe ze szlachciankami – oddaje mu owe „dokumenta”. Sawa wraz z Polakami zapada w sen, również zrezygnowany Wernyhora odchodzi na step, podobny w swojej porażce do króla Basilia, który swój własny scenariusz przedłożył nad przedwieczne prawa boskie. Ale w *Śnie* prawa boskie okazują się dla odbiorcy zaskakujące. Objawia się demokratyczny duch Słowackiego, który daje narodowi ukraińskiemu pierwszeństwo na drodze postępu ducha.

Rola zła, okrucieństwa i ofiary w planie dziejowym

Rok 1843 to burzliwy i przełomowy czas w biografii Słowackiego. Następuje wtedy jego odstąpienie od Koła Sprawy Bożej Towiańskiego, po roku wiernego oddania i poetyckiego milczenia. W sierpniu Słowacki kończy pisać *Księdza Marka*, następnie na cały wrzesień wyjeżdża do Pornic, gdzie powstaje pierwsza redakcja *Genezis z Ducha*. Po powrocie do Paryża przystępuje do pracy nad *Snem srebrnym Salomei*, który zostaje ukończony w parę dni przed imieninami jego matki i rocznicą powstania, w ostatnich dniach listopada 1843 roku. Taką chronologię proponuje, wbrew tendencjom przeważającym w badaniach nad twórczością mistyczną brata Juliusza, Alina Kowalczykowska³⁵. Wobec braku wskazówek autora przyjmując argumentację Kowalczykowej jako znacznie bardziej przekonującą, niż stanowisko Stanisława Witkowskiego z 1904 roku³⁶, podtrzymywane przez większość badaczy z Kleinerem włącznie, którzy nie znajdowali bliższych związków trzech dramatów mistycznych z myślą genezyjską.

Jak zaznacza Kowalczykowa, wobec znieważającej wszelkie przyzwyczajenia estetyczne makabry w *Śnie srebrnym Salomei* nie zwracano należytej uwagi na okrucieństwo *Genezis z Ducha*, ponieważ tam podlegały mu przedmioty natury nieożywionej i zwierzęta na niższych etapach drogi przeobrażeń ku wyższym formom. W dramacie z dziejów koliszczyzny Słowacki pokazuje ten sam ruch ku górze ducha – „Wiecznego Rewolucjonisty” – tyle że na poziomie ludzkim, przedmiotem „przeanielenia” czyniąc lud ukraiński.

To polski duch okazuje się zaleniwiony w idyllicznych sarmackich dworkach, gdzie toczą się miążskie, próżne romanse, a szlachta ani myśli o działaniu, jak Gruszczyński pod-

³⁴ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, rozdz. *Koliszczyzna*, Warszawa 2001, s. 117-152.

³⁵ Zob. A. Kowalczykowa, „*Genezis z Ducha*” Słowackiego – czy na pewno rok 1844?, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4, s. 209-215; zob. też: A. Kowalczykowa, *O „Genezis z Ducha”; Słowacki i Pornic; „Genezis z Ducha” – czy na pewno rok 1844?*, w teście, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, red. i opr. A. Janicka, G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. I, Białystok 2014. Z najbardziej przekonujących argumentów wymienić warto dedykację Towiańskiemu, która w 1843 roku mogła jeszcze przejść Słowackiemu przez gardło, podobieństwa krajobrazów *Genezis* w pełnych zachwytych listach do matki z Pornic (rok później entuzjazm nie był już tak duży) i przede wszystkim funkcję łącznika, jaką pełni *Genezis* pomiędzy myślą *Księdza Marka* a tą ze *Snem srebrnym Salomei*.

³⁶ Zob. S. J. Witkowski, *Czas napisania „Genezis z Ducha” i jej stosunek do „Samuela Zborowskiego”*, „Pamiętnik Literacki” 1904, z. 4, s. 598-614.

dający bez walki sprawę Baru. To chłopci ruscy decydują się na ostateczny krok, wybierając wolność lub śmierć. Wobec przewagi militarnej Polaków otrzymują śmierć, jednak to także jest droga do wyzwolenia. Do wyzwolenia ze snu, chce się dorzucić. Podniesienie ich duchów odbywa się w pierwszej kolejności w języku. Cytowana już wielokrotnie w tej pracy relacja Pafnucego czy opowieść Sawy o jego wizycie w obozie rebeliantów dają przykłady na to, jak duch poprzez transformacje i gry barw objawia się w rzeczywistości. Dodać warto może tylko jeden, jakże wymowny, fragment opisu obozu:

Ta góra węży i nożów,
 Nożów, które w Boga imię
 Poświęcone wśród rozruchów,
 Mają zaciętą naturę,
 I okropną świętość duchów.

(SSS, IV 84-88)

Poza tym świętość jest zaznaczona w świecie walczących chłopów przez dwukrotne wpisanie ich w rzeczywistość Tajemnicy Narodzenia Pańskiego. Raz opowiada o nim Salomea w rozmowie z Semenką; to trochę sentymentalne wspomnienie panienki o Bożym Narodzeniu wśród chłopstwa jest jednocześnie bardzo znamienne – parokrotnie przywoływane wspomnienia Księżniczki czy Regimentarza (IV, 16-52) z dawnych kontaktów z prostym, ale „wiedzącym” ludem ukraińskim przynoszą także atmosferę magii i świętości. Wreszcie Sawa przebrany za diaczka z wertepem, teatrem „Łojówką złotym”, wystawia w obozie czerni jasełka, czyli:

To, o czém, jak wiecie sami,
 Śni się nam pod mogiłami.
 I tak to Betlejem złote
 Oświecone... gwiazdą było
 Rozlewającą tęsknotę:
 Słońcem, myśli zakrwawionych:
 Bo niektórym o domach mówiło,
 O dziecięczech straconych,
 O śpiewanych gdzieś kolędach (...)

(SSS, IV 184-197)

Sawa przynosząc do obozowiska straceńców przedstawienie Bożego Narodzenia powtarza niejako mityczną historię, dziejącą się zarówno *in illo tempore*, jak i tu i teraz. Jej przeniesienie na chłopów ukraińskich poprowadzi, przez śmierć, do ponownego narodzenia w postaci aniołów. Ostatnim znakiem zbawienia ludu ruskiego będzie spalony Semenka z kikutami rąk, które tryskającymi na „piasek złoty” strumieniami krwi „zda się pisać/Prześwięte Y Jezusowe” (V 591-591). Nawet Regimentarz wyzna, że jego „sądy z aniołów idą nakazu”, nawet jeśli nie wie do końca, co to oznacza. A duchy polskie, przebudzone na chwilę do snu, by sparafrazować słowa Salomei, zaledwie „się trzepocą/ Jak gołębie krwią zwalane” (I 828-830) w tej ogrodowej altanie, która stanowi oś obrotów ich chocholego tańca.

Pozostaje jeszcze problem zła. Semenka może wzbudzać czasem sympatię, jednak w warstwie językowej on i jego chłopci charakteryzowani są przez środki związane na zmianę ze sferą *sacrum* i sferą infernalną. Poza tym, że Kozak sam parokrotnie nazywa się

czartem, że szlachta wciąż określa jego i Ukraińców jako diabłów, dramat przetykany jest motywem piekła i pojęć z nim związanych w ten sam sposób, w jaki wciąż ogrywane są w różnych kontekstach anioły i gady. I tutaj, jak w całej twórczości Słowackiego, diabeł tkwi w szczegółach. Leon podczas ogrodowej schadzki radzi Salomei: „Ot byś lepiej szła nabożna... – Do stu diabłów!” (I 647-648). Księżniczka po zgubieniu sygnetu ze świętym Franciszkiem powie, że rzuciła go do piekła (II 108). Pochopnie rzucane przekleństwa we śnie mogą się spełnić. Piekłem w świecie koliszczyzny stanie się obóz czerni hajdamackiej – tam też trafi Salusia, tam uniesie sygnet Semenka, żeby mieć lud herbem Regimentarza.

Jak bożonarodzeniowa szopka może świecić złotem, zwiastując Cud Narodzin w samym jądrze piekielnego zła? Odpowiedź na to pytanie również znajduje się w myśli genezyjskiej Słowackiego. Zło w późnym okresie jego twórczości traci swój podstawowy wymiar etyczny, religijny i metafizyczny; pisze Magdalena Bizior:

Poeta dokonuje swoistej funkcjonalizacji i kompensacji zła: próbuje nadać mu znaczenie w wymiarze całości, wskazując jednocześnie na jego ogromną rolę w kształtowaniu świata. Słowacki nie umniejsza zła, wręcz przeciwnie: pokazuje jego moc i znaczenie. (...) Utwory mistyczne Słowackiego stanowią zobrazowanie procesu przekształcania się zła w pozytywne dobro oraz realizację tezy o dobru realizowanym przez zło. Czy można zatem mówić o prawdziwym złu w filozofii genezyjskiej Słowackiego? Czy nie jest to zło pozorne, które jawi się jako zło jedynie w perspektywie ludzkiej i stanowi błąd w wartościowaniu?³⁷

Jeśli tak jest, to na świecie nie ma prawdziwego zła, wszystko ma swoje miejsce w Boskim planie ducha.

Oddaliłem się znacznie od dramatu Calderona, więc na koniec tego rozdziału chciałbym nawiązać kilka nici łączących powyższe wątki z *La vida es sueño*. Rzecz jasna w katolickim uniwersum Hiszpana nie zmieściłaby się wizja zła podobna do powyższej. W odniesieniu do trzech omawianych tu pojęć kluczowych, ofiary, okrucieństwa i zła chcę tylko wskazać podatny grunt dramatu, na który mogła paść myśl Słowackiego, by wykiełkować w zupełnie nowe, własne, genezyjskie formy.

Katarzyna Mroczkowska-Brand pisze na przykład o kategorii *embrión de violencia*, embrionu przemocy, jako jednej z ponadczasowych wartości dramatów Calderona³⁸. Rozumie ją jako „dramatyzację prawdy o tym, że przemoc mści się zawsze i długo, z pokolenia na pokolenie, a brak miłości deformuje człowieka”³⁹. Tak dzieje się w *La vida es sueño*, na Segismundzie mszczą się gwiazdy i śmierć matki w połogu. Zamknięty w więzieniu Segismundo staje się zwierzęciem. Uwolniony przez rebeliantów działałby zapewne dalej wedle zarządzeń losu, gdyby nie nauka, której zaczerpnął ze snu. Myślę, że, zachowując duży margines ostrożności, można przełożyć te relacje na związki ruskiego chłopstwa z polską szlachtą⁴⁰. Sen Słowackiego przekazuje jednak inne nauki i tu porównanie wypada błado. Ważniejsza wydaje się ofiara z życia składana przez hajdamaków.

³⁷ M. Bizior, *Od egzotyki do mistycznej całości. Przemiany wizji zła w twórczości Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 179.

³⁸ K. Mroczkowska-Brandt, *Ponadczasowe wartości dramatów i teatru Calderona*, w: *Teatr Calderona: tradycja i współczesność*, pod red. U. Aszyk, Katowice 2002, s.73-91.

³⁹ Tamże, s. 79.

⁴⁰ Poza tym Jack S. Bailey pisze o Segismundzie jako przedstawicielu ludzkości, personifikacji człowieczeństwa, twierdząc, że „w jego dziejach odbija się rozwój człowieka od dzikości, przez człowieka rządzącego się rozumem, aż po osiągnięcie poziomu zdrowego rozsądku i głębokiej odpowiedzialności moralnej.”; zob. tegoż, *Algunas ideas filosóficas en „La vida es sueño” de Calderón*, „Ábside” 1976, r. XL, nr 4, Méjico, s. 382-392.

Ofiara bowiem również znajduje swoją realizację w *comediño* polskim królewiczu. Segismundo, jak wspomniałem, widząc po raz pierwszy Rosaurę, zakochuje się w niej. Potem miłość będzie dla niego jedynym epistemologicznym punktem orientacyjnym, jedynie Rosaura zostanie mu w pamięci jako zjawisko ze świata prawdy. W ostatnich scenach wyrzeknie się tej miłości na rzecz ratowania utraconej czci damy i na rzecz zachowania porządku w państwie – ślub Rosaury z Astolfem, a jego własny z Estrellą obie te kwestie prostuje. U Calderona honor, hiszpański honor pozostaje tą wartością ziemską, za którą warto poświęcić życie.

IV. Misjonarze i emisariusze

Honor to też jeszcze jedna wartość dramaturgii Calderona, która odbiła się szerokim echem u Słowackiego, także w *Śnie srebrnym*, w okresie jego fascynacji hiszpańskim mni-chem. Fascynacja zresztą musiała być tak wielka, że nie sposób przecenić dziś jej wpływu. Nie sposób też omówić wszystkich nici wiążących te dwie ogromne duchowości. Dalszego omówienia wymaga kwestia ewolucji ludzkiej natury, streszczającej się w historii Segismunda i w biografii bohaterów *Snu srebrnego* czy też pytanie o wspólnych źródła tych przemian w *Metamorfozach* Owidiusza, które mogłyby być punktem wyjścia do porównań Segismunda, „compuesto de hombre y fiera”, mieszaniny człowieka i zwierzęcia, z węzową naturą Leona⁴¹. W tym świetle ciekawym wydaje się zjawisko „antropodecentryzacji”, obserwowalne w obu dramatach. Rozwinięcia domagałaby się kwestia wersyfikacji *Snu srebrnego Salomei*, możliwych związków z formą *autos sacramentales* oraz środków stylistycznych z barokowego repertuaru wspólnego Słowackiemu i Calderonowi.

Przede wszystkim wspólny dla nich obu był mocny związek z historią własnego narodu i z danym momentem dziejowym. Mimo to, nie tylko Słowacki czuł jakieś pokrewieństwo między dwoma odległymi krajami, Joachim Lelewel podobieństwem dziejów Polski i Hiszpanii poświęcił w 1830 roku obszerną rozprawę historyczną⁴². Choć tysiące kilometrów i dwa wieki dzieliły ich w czasie i przestrzeni, tej geograficznej i tej kulturowej,

Hiszpania uległa uwewnętrznieniu, duch hiszpański wszedł w Słowackiego – jak pisze Włodzimierz Szturc – (...) w 1845 roku nie była [ona] tylko krajem, lecz elementem duchowej natury Słowackiego i podstawą idei o zbawieniu na drodze cichej i niewinnej ofiary.⁴³

To jedna z możliwych odpowiedzi na pytanie, co znalazł Słowacki w Calderonie. A znaleźć w *La vida es sueño* mógł wiele, możliwe postawy, za Antoniem Reglado, to Calderon – „ateista, katolik, sceptyk, buntownik, konformista, determinista, stoik, pelagianista, manichejczyk, nawet Calderon-kantysta, który ustanawia imperatyw kategoryczny”⁴⁴. A kogo znalazł Słowacki? Jeszcze jeden cytat, tym razem z Rymkiewicza:

⁴¹ A przecież Basilio określa wprost Segismunda jako „viborahumana del siglo”, „ludzkiego gada stulecia”! (VES, I 675).

⁴² J. Lelewel, *Historyczna paralela Hiszpanii z Polską*, oprac. J. Kieniewicz, Warszawa 2006; choć zestawienie nie jest może najwłaściwsze, bo jak pisał Słowacki: „Lelewel miał natchnienie, gdy mu przyszło Polskę z Hiszpanią porównać – ale w pisaniu odbiegło go, a rozum oszukał”; cyt. tamże, s. 16.

⁴³ W. Szturc, *Słowacki hiszpański...*, s. 191.

⁴⁴ Zob. A. Reglado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona 1995; cyt. za: B. Baczyńska, *Wstęp...*, s. XL.

U Calderona – tego, którego wybrał – ziemia i niebo były powiązane. Calderon tłumaczył, skąd się dwoistość ludzka wzięła i kto jest jej sprawcą. Tego Słowacki szukał i to u Calderona znalazł.⁴⁵

Bez wątpienia, Calderon i Słowacki dążyli ze wszystkich swoich sił w tę samą stronę – ku górze. Próbując przedostać się do rzeczywistości prawdziwej, a nie tylko realnej, starali zgłębić strukturę snu i analogicznie poskładaną strukturę teatru, mającą tak wiele wspólnego z rzeczywistością sennych marzeń, w których musieli czuć się zanurzeni, jeden w obliczu upadku swojego państwa, powszechnego *desengaño* i zatury dawnych wartości narodowych, drugi na wygnaniu, bez ojczyzny i bez nadziei na jej wskrzeszenie. Obaj jednak pracowali właśnie nad wskrzeszeniem.

Teraz ci powiem, droga moja, że ja sobie żadnego z moich utworów terazniejszych wytłumaczyć nie mogę – nie wiem bowiem, skąd przychodzą i dokąd idą – ale czasem względem nich są dziwne okoliczności, które mi dowodzą dziwnego związku tych rzeczy ze światem niewidzialnym, a stąd i potrzeby ich dowodzą. [...] Rzeczy te małe, uważane, dowodzą, że spełniamy jakąś misją, że nas trzeba było, abyśmy byli, a nie będzie, jak nie będzie potrzeba.⁴⁶

Dowodem na wagę *La vida es sueño* i *Snu srebrnego Salomei* w misjach tych dwóch mnichów może być to ostatnie porównanie: *Życie jest snem* zostało opublikowane po raz pierwszy w 1636 roku, w *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*⁴⁷. Nad wydaniem tym czuwał sam autor, on prawdopodobnie ustalił układ zawartych w nim dzieł. Na pewno nieprzypadkowo dramat *La vida es sueño* znalazł się na pierwszym miejscu spisu treści (który zamykał *El príncipe constante*), musiał być dla autora bardzo ważnym dziełem, szczególnie że wiele lat później napisze *auto sacramental* pod tym samym tytułem, oparty na tej samej idei i tym samym mniej więcej układzie postaci dramat sławiący boskie przeistoczenie podczas święta Bożego Ciała.

Podobnie było ze Słowackim. Kiedy jego matka wysłała mu pełen wyrzutów i krytyki list, dotyczący otrzymanego przez nią nowego dramatu, *Snu srebrnego Salomei*, syn odpowiedział cytowanym już ostrym listem, w którym replikował:

(...) odczytaj, mówię, te wyrzuty Twoje i rady i pomyśl, czyliby one mogły być dane przez Chrystusa. Z tym jednym tonem ewangelicznym możemy równać nasze utwory, aby zobaczyć ich wartość. Otóż ja Ci powiem, że przed Chrystusem nie śmiałbym deklamować *W Szwajcarii* – ani innych osobistych poematów – ale deklamowałbym spokojnie opis walki na stepie z trzeciego aktu *Salusi* albo też Wernyhory dramę w piątym...⁴⁸

Poemat *W Szwajcarii*, ukochane dziecko Słowackiego, musiał ulec „piorunom poezji” hiszpańskiej. Krwawa historii koliszczyzny musi pobrzmiwać jej grzmotami, skoro swoją „brylantową imaginację” wyposażył Słowacki w „rym błyskawicowy” Calderona.

⁴⁵ J.M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści...*, s. 101.

⁴⁶ List do matki, Paryż, 30.11.1844, w: J. Słowacki, *Dziela wybrane...*, s. 385-386.

⁴⁷ Informacje dotyczące historii teatru hiszpańskiego Złotego Wieku oraz dramatu Calderona podaje, jeśli nie zaznaczono inaczej, za: B. Baczyńska, *Dramaturg w wielkim teatrze historii. Pedro Calderon de la Barca*, Wrocław 2005.

⁴⁸ J. Słowacki, *Dziela wybrane...*, s. 394.

Zbigniew Kaźmierczak
(Białystok)

WIERSZ POŚRÓD NIESNASKÓW... JULIUSZA SŁOWACKIEGO – EKSPRESJA PARADOKSALNYCH WIESZCZEŃ

Paradoks mocy

Pośród niesnasków – Pan Bóg uderza... – słynny wiersz, w którym Juliusz Słowacki wieści pojawienie się przepotężnego słowiańskiego papieża – uczy nas również o rzeczach niezwiązanych ze wzniosłym wieszczaniem. Wiersz ten pokazuje, że istnieje pewna sprawiedliwość w ludzkiej *psyche*, która wszystkim nieostrożnym przygotowuje tę samą krwawą łaźnię – łaźnię logiczną. Nieostrożni, którzy są zbyt chciwi mocy, zbyt szybko i zbyt rozlegle popadają w sprzeczności i paradoksy. Nieostrożni ryzykują sprzeczności, udając się na wędrówkę w poszukiwaniu mocy.

Jednym z faktów najbardziej niewychwytalnych w historii kultury jest to, iż przezwycięzenie jakiejś energii jest również analogiczną do niej energią, a nie rzeczywistością **o innej istocie**. Przezwyciężając instynkt seksualny – naturalnie wówczas, kiedy im się to faktycznie jakoś udaje – asceci wszechczasów chcą zrobić na publiczności wrażenie, że oderwali się od tego świata i że w rzeczywistości wkraczają w całkiem odmienną, nadprzyrodzoną rzeczywistość. Faktem jest natomiast to, że, przezwyciężając energię natury, wcale nie wykroczyli poza nią, ale jedynie wkroczyli w inne jej obszary. Z faktu, że ktoś nie przyjmuje posiłków dla Boga, wcale nie wynika, że wykroczył poza ciało, tak jak nie wykracza poza ciało osoba, która nie przyjmuje posiłków z niereligijnych powodów. Każdy z nich pogrąża się jedynie w zespole biologiczno-psychicznych fenomenów, właściwych dla głodu. Asceci po prostu myślą moc, pewien rodzaj mocy z nadprzyrodzonością i duchowością. Nie tylko bowiem zmysły mogą przynieść poczucie mocy (na przykład w stanach wszelkiego rodzaju ekscytacji) – podobne poczucie (i zapewne również ekscytację) mogą przynieść również akta przezwyciężenia zmysłów. Droga od przezwyciężenia zmysłów do nadprzyrodzoności jest jednak tak samo długa, jak droga od zmysłowości – albo tak samo krótka.

To spostrzeżenie ma znaczenie ogólniejsze i dotyczy nie tylko zmysłów i czystej aksjologii. Dotyczy również ontologii, wypowiedzi o istnieniu: można bowiem także afirmować rzeczywistość jak energię, gdyż w każdym fragmencie rzeczywistości obecna jest moc. Obecna jest ona albo w formie pewnego dynamizmu (na przykład ruchu, dążenia itd.), albo w formie oporu dla ruchu czy dążeń. Tym samym można dokonywać aktów afirmacji i przezwyciężenia afirmacji rzeczywistości na tej samej zasadzie, na jakiej można dokonywać aktów afirmacji zmysłów (natury) i przezwyciężenia afirmacji zmysłów (natury). Afirmacja rzeczywistości może być zatem traktowana jako zdobycie mocy, podobnie jak przezwyciężenie tej afirmacji również może być traktowane jako zdobycie mocy – mocy

przewyciężenia (o ile dana rzeczywistość jest na zewnątrz jednostki) lub samoprzewyciężenia (o ile dana rzeczywistość znajduje się wewnątrz jednostki). Wszystkie te obserwacje sprowadzają się do wniosku, że wypowiadając jakieś sądy o świecie, wypowiadamy zdania nie tylko o wartości **semantycznej**, ale również o wartości **kratofanicznej** (od greckiego słowa *kratos* – moc). Zdania pozytywne głoszą afirmację istniejącej mocy-rzeczywistości, zdania negatywne negację istniejącej mocy rzeczywistości.

Sposoby przewyciężenia mocy-rzeczywistości mogą przyjąć różne formy: można przewyciężyć afirmację rzeczywistości przez negację jej wartości albo wręcz przez negację jej istnienia. Można więc, dla przykładu zanegować aktywność Boga, którą się wcześniej zakładało albo nawet zanegować istnienie Boga, które się wcześniej deklarowało. Można przewyciężać rzeczywistość również przez ignorowanie czy lekceważenie przypisywanych jej wcześniej atrybutów. Czyniąc to wszystko – anulując, ignorując, lekceważąc – dokonuje się aktu przewyciężenia owej rzeczywistości, a tym samym osiąga się mniejsze lub większe poczucie mocy przewyciężenia lub, jeżeli rzeczywistość owa jest wewnątrz człowieka, mocy samoprzewyciężenia.

Szukanie mocy zarówno w afirmacji jakiejś rzeczywistości, jak i następnie w jej negacji, nie wygląda na procedurę racjonalną – i rzeczywistość nią nie jest. Dlatego, jak zostało powiedziane wcześniej, najchętniej dokonują jej nieostrożni, trochę szaleni, trochę bezmyślni. (Cóż jednak począć, kiedy bezmyślność jest tak powszechna, że powstaje nieodparte wrażenie, że jest wręcz warunkiem ludzkiej egzystencji?) Moc jawi się dualnie, a każdy człowiek, pragnący jej na sposób nieostrożny, może, a raczej musi, pragnąć jej **na sposób sprzeczny** – zarówno poprzez afirmację, jak przez jej negację.

Klasyczny przykład nieostrożności, o której tutaj jest mowa, występuje w ideale ascetycznym. W nim uobecnia się w sposób wyrazisty paradoks mocy: tzn. paradoks afirmacji i niezbędności jej przewyciężenia. Nie chodzi przy tym o faktyczne przypadki namnożenia się sprzeczności w twórczości mistyków¹. Wynika ów paradoks z samej natury ascetyczności, która dąży, jak się okazuje, nie tylko do mocy samoprzewyciężenia, ale również do mocy tego, co przewyciężone – która dąży do **obydwóch mocy**, do **wszechmocy**. Wynika ów paradoks nie tylko z faktu, że pomimo różnych form ascetyczności, asceta przecież je i pije, oddycha i jest zmęczony, a zatem, jak każdemu człowiekowi, sprawy ciała są z konieczności mu bliskie. Wynika on również z faktu, że przewyciężając jakiś element naturalny, de facto się go również zakłada, zakłada się jego moc. To właśnie dlatego asceta zmierza ku szczytom sobie właściwym, bo odczuwa pilną potrzebę wyzwolenia się od jakiejś potężnej mocy, która go zniewala – od potężnej mocy cielesności. Tak więc w aktach samoprzewyciężenia założone jest przeświadczenie o wielkiej mocy tego, co przewyciężone.

Zresztą paradoks mocy ascetyzmu ujawnia się również od innej strony. Zauważmy, że posiadanie mocy wywołuje poczucie euforii i własnej wartości – jest elementem, który wzbudza podziw w otoczeniu. Jakże więc owe poczucie własnej wartości uzyskane w samoprzewyciężaniu można by zaprzepaścić, negując całkowicie wartość i istnienie tego, co się przewyciężyło? Czy wielkim byłoby się rycerzem, gdyby się dawało do zrozumienia, że zwyciężyło się w walce z dziećmi? Ważne jest dowartościowanie natury – akurat wbrew głównemu celowi ascetyzmu – po to, aby pokazać, że walkę stoczyło się z innym rycerzem,

¹ O czym miałem okazję napisać w: Z. Kaźmierczak, *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistrza Eckharta i Jana od Krzyża*, Białystok 2009.

z całą ich gromadą. Podsycanie ognia sfery naturalnej leży więc w interesie ascety, prowadząc do paradoksu mocy.

Przykład ascetyzmu i jego paradoksalności może pozwolić lepiej zrozumieć nam inne formy paradoksu mocy, formy występujące poza ascetyzmem. W tym ostatnim skupia się jak w soczewce wielkie dążenie ludzi do mocy oraz konfuzja, jaką paradoks mocy wprowadza w umysły nieostrożnych adeptów mocy. W wierszu Słowackiego *Pośród niesnasków...* – również tutaj – mamy do czynienia z paradoksalną wolą osiągnięcia mocy – wolą osiągnięcia **całej możliwej** mocy. Nawet wieszcz zatem nie może mieć wszystkiego – również wieszcz musi ulec – jeżeli nie przed sobą, to na pewno przed nami – paradoksowi mocy, który prowadzi go do wypowiedzania nieharmonizujących ze sobą stwierdzeń.

Bóg i człowiek w okowach paradoksu przewycięzenia

W *Pośród niesnasków...* Juliusz Słowacki prezentuje nam niewątpliwie Boga aktywnego. To przecież Bóg czyni Słowianina papieżem – fakt ten stanowi początek, uroczysty początek, całej historii. Pan Bóg otwiera dla Słowianina tron:

Pośród niesnasków – Pan Bóg uderza
W ogromny dzwon,
Dla Słowiańskiego oto Papieża
Otwarty tron².

Nie jest ów Bóg zgoła jakimś *deus otiosus*, gdyż jest dla papieża wzorem walki:

On [papież] śmiało jak Bóg pójdzie na miecze³.

Nie jest też Bóg z omawianego wiersza Bogiem dalekim czy *Dieu caché*, gdyż jego moc jest widzialna i dotykalna – jest to moc, która ingeruje, kieruje, tworzy świat – to, bowiem, co słowiański papież pokaże kiedyś światu, będzie twórczością Boga:

Boga pokaże w twórczości świata
Jasno jak dzień⁴.

Wersy te mówią o aktywnym, teistycznym Bogu, Bogu, któremu trzeba podlegać, bo nie można nigdzie uciec przed jego przenikliwym okiem i potężną dłonią. Poeta jest w tych zdaniach z pewnością po stronie tak rozumianego Boga, nie boi się ani jego przenikliwości, ani jego siły – ów wymarzony papież przyszłości przyniesie wszak nieocenione dobro, które mogą się spełnić w tym świecie dzięki potędze i dobroci boskiej. Słowacki zatem w *Pośród niesnasków...* rzeczywiście afirmuje moc Boga.

Jednak poeta okazuje się zarazem nieco nieostrożny we wcześniej określonym sensie. Poeta pragnie dużo mocy, pragnie **całą moc**. Skutki nie dają na siebie długo czekać. Okazu-

² Opieram się na wersji wiersza *Pośród niesnasków* opublikowanego przez Jacka Kolbuszewskiego: S. Kolbuszewski, *Autograf wiersza Słowackiego „Pośród niesnasków”*, „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, 1957, z. 3, s. 19-20.

³ Tamże, s. 19

⁴ Tamże, s. 20.

je się, że czuje się zmuszony przewyciężyć Boga teistycznego. Stąd pojawia się obraz Boga ukrytego, bezsilnego, nieco deistycznego. Innymi słowy mówiąc, poeta przełamał potęgę Boga teistycznego, **przewyciężył** go. Metafory doznają przy tym lekkiego wstrząsu, bo przewyciężając teistycznego Boga, nie ma go odtąd poniżej siebie, pod sobą, ale odsuwa go od siebie w górę, ponad chmury, w nieprzejrzyistą dal.

Nic łatwiejszego, ani nic bardziej nierozsądnego niż nie dostrzec wagi tego momentu. Przewyciężając teizm, Słowacki zdystansował się do religii, bo religia oparta jest jedynie na teizmie. Moc przewyciężenia zatryumfowała w sposób najbardziej spektakularny, bo do lamusa dziejów wyгнаła Boga religii. Dlatego trudno nie uznać, że wiersz Słowackiego w pewnym istotnym sensie jest **antyteistyczny** (a więc tym samym również **antychrześcijański**).

Na czym jednak w istocie polegałby deizm wiersza? Polegałby on na wskazywaniu na moce papieża, które ograniczają albo ignorują aktywność Boga. Owa bezczynność Boga jest w tym wypadku szczególnie **wyrazista** – dość wyrazista, aby mówić wręcz o pewnym nurcie deistycznym – gdyż protagonistą wiersza jest przecież papież, a zatem osoba, któremu tradycja katolicka przypisuje szczególnie znaczącą, preradzającą się wręcz w jego nieomyślność, asystencję Ducha Św. Papież, który, jak w wierszu *Pośród niesnasków...*, dokonuje spektakularnych czynów bez pomocy Boga, atakuje ideę teizmu bardziej niż jakakolwiek jednostka na ziemi wykonująca to czy tamto w sposób samodzielny. Słowiański papież zatem robi wiele dla świata, ale czyni to **bez pomocy Boga, łaski Bożej**. Okazuje się, że wedle pewnych wypowiedzi moc swoją czerpie – i sam poeta najwyraźniej wraz z nim – z mocy narodów:

Moc mu pomoże sakramentalna
Narodów stu⁵.

Wiersz *Pośród niesnasków* wydaje się niezgodny z antropologią chrześcijańską, gdyż słowiański papież jest po prostu herosem, dokonującym precudownych rzeczy samodzielnie, na mocy własnych niezwykłych zdolności, które posiada sam z siebie czy z łaski narodów, ale na pewno nie z łaski Boga.

Tym samym dochodzimy do stwierdzenia, iż w tekście Słowackiego ujawnia się wielka moc ludzka zawarta w wielkich dokonaniach słowiańskiego papieża. Tak więc mimo że na samym początku czytaliśmy, że Bóg otwarł dla papieża tron, to kilkanaście wersów dalej Słowacki pisze coś innego – pisze tutaj, że tron ów jest **dziełem samego papieża**:

Bo on [papież] na tronie stanął i tworzy
I świat – i tron⁶.

Okazuje się zatem, że słowiański papież jest *self-made-manem*, a nie jakimś wystawnikiem czy pomazańcem Bożym. W sposób radykalny oddalamy się od chrześcijaństwa i teizmu, kiedy czytamy w wierszu, iż ów papież przyszłości pełni bardzo szczególną rolę – rolę Zbawiciela. To, co w teizmie (judaizm, islam, chrześcijaństwie) przynosi Bóg, to co specyficznie na gruncie chrześcijaństwa przynosi Zbawiciel Jezus Chrystus, u Słowackiego przynosi ów słowiański heros:

⁵ Tamże, s. 20.

⁶ Tamże.

Wszelką z ran świat wyrzuci zgniłość,
Robactwo – gad,
Zdrowie przyniesie – rozpali miłość
I zbawi świat⁷.

Można by zatem rzec: niewidomi widzą, chromi chodzą, trędowaci są oczyszczeni za sprawą papieża przyszłości (do dokonania pełnej kopii z Ewangelii zabrakło jedynie wzmianki o ubogich i umarłych, których według scenariusza poety, przyszły papież jednak nie wskrzesza)⁸. Rzeczywiście tylko Zbawiciel, zawierający w sobie moce iście boskie, może dokonywać dzieł, do których zdolny będzie ów Słowianin – ten bowiem będzie nawet rozkazywać przyrodzie:

Jeśli rozkaże – to słońce stanie⁹.

Chrześcijański Bóg Ojciec – wraz ze Zbawicielem, jego Synem, Jezusem Chrystusem – zostają wyraźnie zmarginalizowani na rzecz tego nowego Zbawiciela i Cudotwórcy.

W żywiołowym świecie ludu i ponad wszelkim światem

Czy moc posiada u Słowackiego również znamiona zmysłowe – czy poeta wyróżnia jakieś elementy zmysłowe, które wyrażałyby naturalną stronę mocy? Czy uwzględniając człowieka w **jego relacji do zmysłów**, schemat paradoksu mocy – typowy dla wszelkiego ascetyzmu – został w tym wierszu zachowany?

Wydaje się, że istnieją poszlaki, aby tak myśleć. Wiąza się z pewnym określeniem tego słowiańskiego Zbawiciela: papież słowiański to mianowicie „Ludowy – brat...”. Wprawdzie afirmacja zmysłowości nie jest w tym wierszu wprost wypowiedziana, to jednak zdaje się wynikać z wyobrażeń o tym, czy jest „lud” – lud jak za czasów Słowackiego, tak i dzisiaj zakłada naturalność, witalność, żywiołowość – zakłada zatem cechy, które są sprzeczne z myślą ascetyczną.

Zgodnie z paradoksalną naturą mocy owa witalna ludowość zostaje szybko przezwyciężona w wierszu Słowackiego. Kwestia, tego, jaki jest stosunek słowiańskiego papieża do ascetyzmu, nie zostaje wprawdzie szerzej omówiona, ale sprawa się rozstrzyga z innego oczywistego powodu: przecież bohater słowiański jest papieżem, a więc kapłanem katolickim, czyli osobą, która, idealnie rzecz biorąc, ucieleśnia wartość przezwyciężenia seksualności, a zatem również jakoś cielesności.

Nie przezwyciężając seksualności *expressis verbis*, papież w wierszu *Pośród niesnasków...* jednak niewątpliwie przezwycięża „świat” – ten świat, który w tradycji religijnej aż do Jana Pawła II jest także synonimem nieliczenia się z Bogiem w domenie cielesnej, w tym także w domenie swobody seksualnej. Zwróćmy uwagę, że według opisu poety świat jest czymś poślednim wobec jego mocy papieskiej, mocy, która – jak nie omieszkał zauważyć Słowacki zgodnie z niezwykle trafną intuicją kratofaniczną – jest wprost „**sa-kramentalna**”:

⁷ Tamże.

⁸ Por. Mt 11, 4-5.

⁹ J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 19.

Sakramentalną moc on pokaże,
Świat wzięwszy w dłoń¹⁰.

Świat, który jest wzięty w dłoń, świat razem ze swoimi dążnościami, namiętnościami, zmysłowym szaleństwem, jest z pewnością bytem przewyżczonym przez papieża słowiańskiego.

Moc ludu – przewyższająca moc papieża

Ludowość słowiańskiego papieża zwraca naszą uwagę na problem jego relacji do ludów. I znowu dostrzegamy ambiwalencje między afirmacją tego, co naturalne a jego negacją – tym razem między afirmacją rzeczywistości społecznej ludu i przewyżczeniem tej afirmacji. A więc również w kontekście **relacji człowieka do innych ludzi** zarysowuje się paradoks mocy: z jednej zatem strony papież słowiański jest ludowy, z drugiej jednak stoi w pewnej opozycji do ludu.

Najpierw przewyższanie wszelkiej społeczności wyłania się jako istotna charakterystyka przyszłego papieża. Wszak już pierwsze wersy informują nas, że papież przychodzi wszak z pełnomocnictwem od Boga. To Bóg otworzył dla niego tron, dzięki czemu mogło rozpocząć się jego panowanie. Jego namaszczenie, nawet bez szczególnych jego działań, sprawia, że staje się przewodnikiem dla ludzkości. Dlatego już na samym początku, w drugiej zwrotce czytamy o tym przewodnictwie:

Twarz jego, słońcem rozpromieniona
Lampą dla sług,
Za nim rosnące pójdą plemiona
W światło – gdzie Bóg¹¹.

Wspomnieliśmy już przecudowne moce przyszłego słowiańskiego papieża, jego zdolność do wymuszania posłuchu u ciał niebieskich. Nie zdziwi nas przeto, jeżeli teraz dodamy, że pod jego panowaniem znajduje się również lud:

Na jego pacierz i rozkazanie
Nie tylko lud –
Jeśli rozkaże –
to słońce stanie,
Bo moc ta cud¹².

Jego władza nad ludem jest z pewnością błahostką, być może niegodną wzmianki. Władza ta jest niczym w porównaniu do działalności nie tylko zawieszającej prawa natury, ale wręcz wywołującej akty natury sprzeczne z tymi prawami. Papieża aktywność doprowadza do przewrócenia do góry nogami praw przyrody:

¹⁰ Tamże, s. 20.

¹¹ Tamże, s. 19.

¹² Tamże.

Cofnie się w żyłach pod jego słowy
Krew naszych żył¹³.

Okazuje się jednak, że nie jest to ostatnie słowo w sprawie relacji papieża do ludu. Od trzeciej zwrotki wiersza rozpoczyna się przemodelowanie papieskiego Zbawiciela. Teraz nie jest już pomazańcem Pańskim, który zarządza ludem według swoich rozkazów, ale sam jest, jak zostało wspomniane, dziełem tego ludu, jako ludowy brat. Lud, a konkretniej narody, jest źródłem jego mocy. Narody w swojej wielkiej liczbie stanowią tak poważną, sakralną niemal moc, że Słowacki nie waha się nadać mu epitetu, który jest zrozumiany dla wszystkich, którzy poznali wagę mocy w kulturze: „sakramentalny”. Przypomnijmy cytowany już tu fragment:

Moc mu pomoże sakramentalna
Narodów stu¹⁴.

*

Wiersz *Pośród niesnasków...* Juliusza Słowackiego jest wierszem paradoksów. Ze względu na wahania odnoszące się do obrazu Boga i człowieka nie sposób odnaleźć w nim jednoznacznego przesłania. Pomimo pozorów, które stwarzane są przez pojawienie się Boga teistycznego czy papieża w bardzo aprobatywnym świetle, nie sposób go nazwać również wierszem chrześcijańskim. Gdybyśmy zaakceptowali ten wiersz jako wiersz chrześcijański, mielibyśmy zwłaszcza pewien problem natury teologicznej o szczególnie istotnym znaczeniu. O ile bowiem na gruncie niektórych religii pojawienie się kolejnego zbawiciela nie stanowi problemu, w chrześcijaństwie jest to problematyczne. Czy możliwe jest chrześcijaństwo z dwoma lub większą liczbą zbawicieli? Na to pytanie udzieliliśmy już odpowiedzi negatywnej.

Jednak dzieje papieża słowiańskiego, który pojawił się pod koniec XX wieku i którego wiele osób wiązało w wieszczeniu Słowackiego w wierszu *Pośród niesnasków...*, przedstawiają pod tym względem nad wyraz intrygujący scenariusz – scenariusz, który przynosi odpowiedź pozytywną¹⁵.

¹³ Tamże.

¹⁴ Tamże, s. 20.

¹⁵ Zob. Z. Kaźmierczak, *Zarys i konsekwencje myśli teodycealnej Jana Pawła II*, „Idea” XXIII, s. 232-239.



Krzemieniec, góry Czerca i Bona, Polskie Towarzystwo Krajoznawcze, J. Słowacki, 1809-1909

Swietłana Musijenko
(Grodno, Białoruś)

MIT ŚMIERCI NAPOLEONA W POEZJI JULIUSZA SŁOWACKIEGO I MICHAŁA LERMONTOWA

1.

W kulturze światowej temat Napoleona jest obecny już od 200 lat. I, jak się wydaje, po dziś dzień nie traci on swej aktualności. Zagadkę popularności tego historycznego heroisa próbują odgadnąć nie tylko literaci, ale też historycy, psychologowie, artyści, muzycy. Nieprzypadkowo mit Napoleona jest żywy nawet na początku XXI wieku, rozwija się mitotwórstwo, rodzą się nowe hipotezy dotyczące jego życia, roli historycznej i śmierci. Tak jak za życia Bonapartego, legendy i mity o nim znajdują swoje odbicie zarówno w jego ojczyźnie, jak też w wielu innych krajach.

Napoleon Bonaparte (1769–1821) pochodził ze skromnej korsykańskiej rodziny. W trakcie swego stosunkowo krótkiego życia (przeżył w sumie 52 lata) zrobił błyskotliwą karierę, pokonując drogę od kaprała do cesarza Francji i wodza, który ujarzmił liczne kraje i narody. Wojenna i polityczna działalność Napoleona doprowadziła do zmiany losów nie tylko większości państw Europy, ale nawet Afryki i USA, gdzie nigdy nie był. W wyniku wojen napoleońskich zamieniały się granice i porządek struktury społecznej wielu krajów. Członków swojej mało znaczącej rodziny osadzał na królewskich tronach, stanowiskach dyplomatów i wpływowych dostojników. Wątpliwe, czy istnieje w historii ludzkości postać, która w ciągu niecałych jedenastu lat swego życia (1793–1804) pokonała drogę od najniższych stopni drabiny społecznej do stanowiska cesarza Francji. Jego karierę zapoczątkowała Wielka Rewolucja Francuska, która otworzyła drogę i dała szerokie możliwości przedstawicielom trzeciego stanu. Ta rewolucja napisała na swoich sztandarach szlachetne hasła braterstwa, równości, wolności, z których skorzystała głównie burżuazja.

Z walką rewolucyjną były związane także pierwsze sukcesy Napoleona. Będąc człowiekiem o wybitnych zdolnościach, posiadającym niewiarygodną próżność i pociąg do władzy, Napoleon umiejętnie wykorzystał osiągnięcia rewolucji dla osobistych interesów. Nie czuł litości dla ludzi i dla kariery zawsze wykorzystywał dowolne środki. Napoleon był nie tylko błyskotliwym politykiem, ale też wspaniałym aktorem. Z łatwością manipulując świadomością społeczną i grając na nastrojach ludu, osiągał maksymalny efekt w oddziaływaniu na masową świadomość żołnierzy własnego wojska i narodów, które zdobywał. Bonaparte umiał przewidywać sytuacje, odgadywać życzenia narodu i mówić to, co chcieli usłyszeć ludzie. Zagadką pozostaje natomiast fakt, że charyzma tego człowieka nie upadła po tym, kiedy poniósł klęskę w Rosji i po ostatecznym upadku w bitwie na Waterloo.

Trudno dziś powiedzieć, kto zapoczątkował mitotwórstwo dotyczące Napoleona, ciężko jest też odpowiedzieć na pytanie, czy on sam wierzył w swoją wielką misję historyczną.

Nie ma wątpliwości co do tego, że bezapelacyjnie stał u źródeł zmian rewolucyjnych we Francji, tworzył prawa, budujące demokratyczny status kraju, ale, kiedy było to dla niego korzystnie, z łatwością i przy tym własnoręcznie nałożył na swą głowę cesarską koronę. Istnieje kilka wersji listów, w których Napoleon tłumaczy fakt własnej koronacji. Naturalnie, ideowi przeciwnicy zganili Bonapartego. Jedną z nich była Germain de Staël, której przedstawił koronację jako historyczną potrzebę.

Madam – pisał Napoleon – nie uzurpowałem władzy, a tylko złapałem padającą koronę.

Ciekawą wersję „usprawiedliwienia” koronacji przytacza dla przykładu S. Gonczar. Napoleon, będąc już na zesłaniu, powiedział jakoby generałowi de Montholon o swojej koronacji tak: „nie uzurpowałem korony. Wziąłem ją ze strumienia, a naród założył mi ją na głowę”¹.

Interesujące, że w żadnej z wypowiedzi Napoleon nie wspomina o tym, iż owa korona padała razem z głową koronowanego monarchy Ludwika XVI, straconego zgodnie z decyzją rewolucyjnego Konwentu. I ani naród, ani rzymski papież, a sam Napoleon własnoręcznie założył koronę na swoją głowę. Posiadając zadziwiającą umiejętność przydawania swoim czynom nie tylko społeczno-politycznej wagi, ale też psychologicznej siły przekonywania, Napoleon umiał uzasadniać konieczność swojej zdobywczej polityki, która w istocie zapewniła mu panowanie nad światem. Z łatwością przeistaczał się z wodza armii w pierwszego konsula-obywatela republiki, a następnie także w cesarza Francji; bez trudu zmieniał stosunek do własnego narodu: to przyciągał go wolnościowymi hasłami, to kazał strzelać do niego z dział. Zaborcze wojny Napoleona uzasadniane były potrzebą wprowadzenia w zdobytych krajach demokratycznych przekształceń, a pełnienie funkcji cesarza było jakoby potrzebne dla zaprowadzenia porządku we Francji. Napoleon umiał oczarowywać ludzi zarówno wojennym geniuszem, jak też zdolnościami organizacyjnymi i talentem politycznym. Wszystko to tworzyło podatny grunt dla mitotwórstwa i mitologizacji jego postaci. W tym procesie w równej mierze brali udział światowa społeczność i sam Napoleon.

Jeśli przeanalizujemy mitotwórstwo dotyczące Bonapartego w przekroju czasowym i społeczno-historycznym, to widoczna będzie jego ewolucja. Podczas wspinania się po szczeblach kariery oraz w trakcie zwycięskich wojen Napoleon pojawia się w blasku sławy i wielkości: jest ulubieńcem narodu, wojska, kobiet, ale gotów jest poświęcić wszystko, w tym też szczęście osobiste, w imię interesów ukochanej Francji. Co prawda, w okresie rodzinnej idylli z gorąco kochaną żoną, Josephine de Beauharnais, łatwo i często zamieniał kochanki, a w chwili, kiedy był potrzebny żonie, opuścił ją i ożenił się z austriacką księżną Marią Luizą, żeby mieć prawowitą spadkobiercę swojego tronu, wprawdzie zdobytego nie w prawomocny sposób... W stereotyp kochającego małżonka nie wpisuje się jedynie przygoda z polską arystokratką, Marią Walewską, która urodziła mu syna, ale nie następcę tronu, dlatego Napoleon nie okazał mu ani uwagi, ani ojcowskich uczuć, a nawet nie chciał spotkać się z byłą ukochaną przed wyprawą na Rosję.

¹ С.В. Гончар, *Миф Наполеона во французской, польской и русской литературах XIX века*, Гродно 2008, с. 122.

2.

Jako historyczny mąż stanu Napoleon ma wiele twarzy. W podbitych przez siebie krajach starał się grać tę rolę, której oczekiwał od niego naród. Dlatego w świadomości społecznej europejskiej inteligencji umocniła się myśl o Napoleonie jako o postępowym działaczu. Było to szczególnie aktualne dla państw, które utraciły swoją niepodległość. Jednym z nich była Polska. I Napoleonowi udało się przekonać Europę, że prowadził wojnę w imię wolności narodu polskiego. Jak podkreślał polski historyk Szymon Askenazy: „Napoleon zrobił dla Polski to, co było niezbędne dla własnego narodu i Europy... Przywrócił polski rząd i wojsko. Zniszczył akty rozbioru kraju... Tego Polska nie zapomniała”².

W trosce o swoją renomę Napoleon zapoznawał się z najwybitniejszymi przedstawicielami kultury. Wśród jego wielbicieli był nawet Byron, a Stendhal jako oficer napoleońskiego wojska dzielił z nim sławę wojen i gorycz klęski w Rosji. Mimo tego, że to Rosja w pełni zburzyła rolę mesjasza, zwycięzcy, wyzwoliciela narodów i zmusiła do obnażenia zaborczej istoty prowadzonych przez niego wojen, a jego samego – jako uzurpatora. Jednak ta niepełna prawda historyczna nie naruszyła napoleońskiego mitotwórstwa. Co więcej, klęska w Rosji stała się nie tylko przyczyną katastrofy kariery Napoleona, ale przyczyniła się do powstania nowych odgałęzień w mitotwórstwie. Bonaparte pojawia się w nowej roli – tragicznej jednostki, skrzywdzonego niewolnika i wygnańca, zdradzonego przez swój naród, przyjaciół, współtowarzyszy i tych, których wywyższył i którym wierzył.

Po zesłaniu na Wyspę Świętej Heleny ponownie staje się Napoleon bohaterem literackim, ale bohaterem tragicznym, samotnym i jak dawniej gotowym poświęcić życie dla Ojczyzny. Tak oto zarówno życie na wygnaniu, jak i śmierć Napoleona nabierają charakteru mistycznej tajemnicy, którą również w XXI wieku karmią się mity o tym francuskim wodzu. Ze wspaniałego bohatera – cesarza i boga wojny Bonaparte w romantycznej literaturze przeistacza się w „fatalnego męża”, „tragicznego wygnańca”, którego przeznaczeniem zgotowanym przez los jest cierpienie z powodu niedoskonałości świata i zdrady jego szlachetnych ideałów. Jest to zadziwiający fakt, który przejawiał się w sferze społecznej europejskiej świadomości. Mamy do czynienia z sytuacją kiedy mit zwycięża rzeczywistość.

W rzeczywistości Napoleon był ofiarą własnych ambicji, własnej żądzy władzy i prerażliwie przerośniętego zadufania. Mit i literatura romantyzmu, wbrew rzeczywistym faktom historycznym, zamieniają go w tragicznego bohatera, nietypowego dla pragmatycznej epoki XIX wieku, kiedy w Europie romantyczne i rewolucyjne złudzenia odchodziły w niebyt, a dokładniej przekształcały się w burżuazyjny praktycyzm. W jakiejś mierze również ten czynnik stał się przyczyną późniejszych klęsk Napoleona. Słynne 100 dni jego powtórnych rządów we Francji po przegranej w Rosji były jaskrawym świadectwem nie tylko społeczno-politycznych, ale też psychologicznych zmian, które dokonywały się w społeczeństwie. Drugi raz Francuzi nie zechcieli poświęcać życia dla swojego bożyszczka. W literaturze i mitotwórstwie temat Napoleona wyglądał zasadniczo inaczej.

3.

Jak wiadomo, Napoleon był naturą wielopłaszczyznową, różnorodną, dokładnie kalkulującą swoje działanie, szczególnie w podbitych przez siebie krajach, których losy kształ-

² S. Askenazy, *Napoleon a Polska*, Warszawa 1994, s. 13-14.

towały się rozmaicie. Bonaparte zaś starał się doprowadzić do załagodzenia historycznych konfliktów, ale w taki sposób, by dokonało się to tylko dzięki jemu jako politykowi i „wolności”, którą na bagnietach niosło jego wojsko, aby „wzbudzić dobre uczucia względem wyzwoliciela”. Plotka puszczała w niepamięć te wypowiedzi Napoleona, które nie odpowiadały jej ideałom: „cóż znaczy dla mnie zagłada jakichś dwustu tysięcy ludzi” albo „miły jest mi zapach zabitych wrogów”, ale przekształciła w aforyzm słowa, powiedziane jakoby przez niego przed ucieczką z Elby: „Orzeł, pomalowany w nasze kolory polecą od dzwonnicy do dzwonnicy i usiądzie na kopule Soboru Paryskiej Matki Boskiej”. Do świata mitów i legend nie przeniknęły też „gry polityczne, które prowadził Bonaparte w Polsce. W istocie złudne Księstwo Warszawskie przyjęli Polacy jak fakt wyzwolenia kraju, co wywołało porowy sympatii i ciepłych uczuć dla Napoleona”. Co więcej, naród „wybaczył mu błędy i przewinienia”³.

Upadek kariery Napoleona dokonał się o wiele szybciej, niż jej wzlot. Pośpieszny odwrót z Rosji i powrót Bonapartego do Paryża były pierwszym i jedynym niechlubnym zakończeniem wojny. 31 marca 1814 roku wojska sojusznicze wkroczyły do Paryża i Napoleon zrzekł się tronu na korzyść swojego syna François Josepha Napoleona II, księcia Reichstadt. We Francji przywrócono władzę Burbonów, syn został wysłany do Austrii, a sam Napoleon – zesłany na Elbę. Ucieczka Bonapartego z Elby oraz jego próby odzyskania władzy i dawnej wielkości zakończyły się krachem. Napoleon został ponownie wzięty do niewoli i w 1815 roku zesłany na Wyspę Świętej Heleny, gdzie też zmarł 15 maja 1821 roku. Zdziwienie budzi fakt, że Bonaparte wspierał to mitotwórstwo nie tylko w okresie blasku swej chwały, ale też w najbardziej gorzkich chwilach upadku kariery, ostatecznej utraty władzy i druzgocących wojennych porażek i klęsk. Lew Tołstoj wiązał rolę Napoleona w historii ludzkości zarówno z jego osobistymi cechami – „obłądem samouwielbienia”, „arogancją występków” i „szczerością kłamstwa”, jak też z jego przeznaczeniem, uważając, że „fatum obrało Napoleona swoim narzędziem”⁴. Podobną myśl o swoim przeznaczeniu wypowiedział jakoby też sam Napoleon: „Ja nie buduję iluzji. Jestem tylko narzędziem w rękach Opatrzności. Będzie mnie ona chroniła dopóki będę jej potrzebny, kiedy zaś przestanę być użyteczny, rozbije mnie, niczym kielich”⁵.

Czy słowa Napoleona były porywem szczerości, czy też jedną z jego aktorskich kreacji, dziś nikt tego nie wie. Wątpliwe jest jednak, czy dążenie Bonapartego do odzyskania władzy po klęsce pod Waterloo i jego ucieczkę z Elby można nazwać pokorą wobec przeznaczenia. Wydaje się, że istotę losu Napoleona dokładniej niż on sam, określił rosyjski poeta M. J. Lermontow:

Пускай историю страстей
И дел моих хранят далекие потомки:
Я презрю песнопенья громки;
Я выше и похвал, и славы, и людей!⁶

³ S. Askenazy, dz. cyt. s. 14.

⁴ Л. Толстой, *Война и мир*, Т. 4, Москва 2005, с. 127.

⁵ А. Платов, *Так говорил Наполеон*, Москва 2003, с. 266.

⁶ М. Ю. Лермонтов, собр. соч. в 4-х томах. Москва, 1983. Т. 1, с. 107. „Niechaj historię namiętności/ I spraw moich zachowują dalecy potomkowie:/ Ja będę miał w pogardzie głośne pieśni:/ Jestem ponad pochwały, i sławę, i ludzi!”.

Należy zaznaczyć, że w utworach Lermontowa Napoleon został ukazany niejednoznacznie. Jest on przede wszystkim romantycznym bohaterem, „mrocznym wygnańcem”, „bez przodków i potomstwa”, zrodzony z „gry losu przypadkowej”, „choć zwyciężony, ale bohater”.

Obraz Napoleona przedstawił Lermontow w kontrastowych opisach: „wielki”, ale „bez przodków i potomstwa”; „pokonany”, ale „bohater”. Poprzez swoistą grę przeciwieństw autor podkreślił romantyczną tajemniczość, tragizm losu i wielkość bohatera.

...пролетел, как буря, мимо нас;
Он миру чужд был. Все в нем было тайной,
День возвышенья – и паденья час.⁷

Pojawia się też u Lermontowa inny Napoleon, który nie jest godny swojego przeznaczenia i wielkości. Poeta dziwi się:

Зачем он так за славою гонялся?
Для чести счастье презирал?
С невинными народами сражался?
И скипетром стальным короны разбивал?
Зачем шутил граждан спокойной кровью?
Презрел и дружбой и любовью
И пред творцом не трепетал?⁸

Ten to Napoleon napadł na jego ojczyznę, ale został pokonany przez „moskiewskie mury”. Lermontow przenosi uwagę z Bonapartego na bohatera zbiorowego – rosyjski naród. W wierszach *Borodino* (*Бородино*) i *Pole Borodina* (*Поле Бородина*) poeta opisuje heroizm rosyjskiej armii i walczącego narodu. O Napoleonie nie ma nawet wzmianki, ponieważ twórcze zadanie autora było inne. Wiersze, poświęcone Napoleonowi, związane są nie z tematem jego sławy, władzy, wojen i nawet nie z klęską, lecz z jego zesłaniem, śmiercią, stosunkiem ludzi do jego pamięci i roli historycznej.

Los Napoleona nie przestawał poruszać Europejczyków nie tylko za jego życia, ale również po jego śmierci w 1821 roku. Nowa fala mitów i legend o Bonapartem pojawiła się po ponownym pochówku jego prochów. 15 grudnia 1840 roku prochy Napoleona zostały przewiezione z Wyspy Świętej Heleny do Francji i pochowane na nowo w Paryżu w Kościele Inwalidów. To wydarzenie szeroko omawiane było w prasie, szczególnie francuskiej, i znalazło odzwierciedlenie w literaturach wielu krajów, niezależnie od tego, jaką rolę w ich losach odegrał Napoleon.

W tym planie szczególnie interesująco przedstawia się twórczość dwóch poetów-romantyków: rosyjskiego Lermontowa (1814–1841) i polskiego Słowackiego (1809–1849). Lermontow poświęcił pamięci Napoleona siedem wierszy. W dziełach Słowackiego Bonaparte pojawia się dwukrotnie: w 1840 roku w wierszu *Na sprowadzenie prochów Napoleona* i w 1847 roku – w uzupełnieniu do poematu Mickiewicza *Pan Tadeusz*. W utworze Mickiewicza nie ma portretowej charakterystyki Bonapartego. Autor wykorzystuje jego

⁷ М. Ю. Лермонтов, собр. соч. в 4-х томах. Москва, 1983. Т. 1, с. 215. „... przeleciał, jak burza, obok nas;/ Obcy był światu. Wszystko w nim było tajemnicą, / Dzień wywyższenia – i upadku godzina”.

⁸ М. Ю. Лермонтов, собр. соч. в 4-х томах. Москва, 1983. Т. 1, с. 106. „Po co tak uganiał się za sławą? /Dla szczytu szczęściem gardził?/Z niewinnymi narodami walczył?/I berłem stalowym korony rozbijał?/ Po co bawił się niewinną krwią obywateli?/ Wzgardził przyjaźnią i miłością / I przed twórcą nie drżał?”.

imię jako symbol walki o wolność Polski. U Słowackiego Napoleon pojawia się w Sopli-cowie, ale nie w gwiazdzistej aureoli sławy, a jako prosty człowiek, podróżnik, który prze-rwał swoją podróż. Jednak w jego opisie jest owa wielkość, która zbliża Napoleona do ro-mantycznych bohaterów, wyróżnia go z tłumu i podkreśla to, że jest on wybranem. Cha-rakterystryki te przeplatają się. Według koncepcji autora jego bohater powinien być jedno-cześnie bliskim ludziom, a zarazem wznosić się ponad nich, albowiem jest wywyższony przez los: jest wodzem, cesarzem, któremu kłaniają się całe kraje.

Tymczasem wchodzi do pokoju
Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnego stroju;
(...) dosyć piękny na twarzy i blady
Mimo zimna. Twarz była jak marmur niezmienna,
Owszem rzekłbyś, że bielsza od mrozu, promienna,
Jak miesiąc złota⁹.

Realne przymioty Napoleona w literaturze romantyzmu pojawiają się bodajże po raz pierwszy: „podróżny strój”, „niewielki wzrost”, „dosyć piękny” – taki opis z łatwością od-nosi się do detali, które mogą cechować „innych” – zwykłych ludzi, jednak Słowacki nie chce zaliczać Napoleona do kategorii „wielu” zwykłych ludzi i podkreśla jego niezwykłość: „blady”, „Twarz (...) jak marmur niezmienna”, „promienna, jak miesiąc złota”. Roman-tyczna charakterystyka bohatera u Słowackiego bliska jest opisowi Bonapartego w lirykach Lermontowa: „ostre spojrzenie z podniesionym czołem”, „nieruchome śniade oblicze”, „bystre spojrzenie, zadziwiający słaby umysł”. Pojawiają się też u Lermontowa szczegóły portretu Napoleona, zaczerpnięte z malarstwa oraz opisów zawartych w dokumentach i lite-raturze, ale tym realistycznym atrybutom poeta przydaje romantyczną wzniosłość. „On wciąż ten sam... – zaznacza autor – Pod kapeluszem ze zmarszczonym czołem. // i dwie ręce, złożone na krzyż”. Co prawda Lermontow opisuje nie rzeczywisty obraz żywego Na-poleona, ale jego pośmiertne widmo.

Do opisu widma Bonapartego sięga też Juliusz Słowacki. Wystarczy przypomnieć, że obaj poeci należeli do jednego pokolenia i do wspólnej szkoły romantyzmu, jednak repre-zentowali różne literatury narodowe, przy czym były to literatury dwóch narodów, między którymi ze znanych względów konflikty w XIX wieku były skrajnie zaostrzone. Także rola Napoleona w każdym z tych krajów była inna. Dla Rosji Napoleon był uzurpatorem, dla Polski – wyzwolicielem. Mimo to, obaj twórcy wypowiedzieli się na temat jego ponowne-go pochówku z jednakowym oburzeniem. Lermontow specjalnie poświęcił temu wydarze-niu wiersz *Ostatnia droga* (*Последнее новоселье*), Słowacki – utwór *Na sprowadzenie prochów Napoleona*.

Analiza porównawcza wymienionych utworów pozwala wyciągnąć wniosek, że rosyj-ski i polski poeta, po pierwsze, wyrażają jednakowe oburzenie obłądą i zdradą francuskiego rządu; po drugie, przedstawiają Napoleona jako genialnego przedstawiciela ludzkości, któ-ry dążył do wcielenia w życie ideałów wielkiej rewolucji francuskiej; po trzecie, obaj poeci stali się twórcami nowego mitu o Napoleonie, który można nazwać życiem Bonapartego po śmierci. Ten mit intensywnie rozwijał się w większości literatur europejskich.

Powracając do wydarzenia ponownego pochówku Napoleona, zaznaczę, że oba dzieła zostały napisane prawie jednocześnie: przez Słowackiego – w 1840 roku, kiedy w czasie

⁹ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, T. 1-17, red. J. Kleiner, Wrocław 1952–1975, t. XII, cz. 2, s. 337.

jego pobytu w Paryżu francuska prasa zaczęła rozdmuchiwać jakoby pragnienie narodu pochowania na nowo swojego bożyszcza. Lermontow odpowiedział już na sam fakt ponownego pochówku, który doszedł do skutku 15 grudnia 1840 roku. I w marcu 1841 roku, w numerze piątym czasopisma „Oteczestwiennyje zapiski”, opublikował swój wiersz *Ostatnia droga* (*Последнее новоселье*).

Tak oto, niezależnie od siebie, Słowacki i Lermontow rozpoczynają swoją opowieść od oburzenia wobec tych, którzy naruszyli spokój prochów wielkiego człowieka. U Słowackiego czytamy:

I wydarto go z ziemi – popiołem,
I wydarto go wierzbie płaczącej,
Gdzie sam leżał ze sławy aniołem,
Gdzie był sam nie w purpurze błyszczącej,
Ale płaszczem żołnierskim spowity,
A na mieczu jak na krzyżu rozbity¹⁰.

U Lermontowa:

Wtedy, gdy upojona sobą, rozśpiewana,
Wśród okrzyków radości i oklasków, Francja
Wita ostygłe prochy zmarłego w kajdanach
Bez skargi i bez łzy wygnańca;¹¹

Obaj poeci ganią zdradę, jakiej dopuścili się zarówno naród, jak i władze Francji, które za życia odebrały Napoleonowi władzę, sławę, syna. Ze szczególnym współczuciem w obu utworach odzwierciedlony został duchowy ból Napoleona po stracie syna.

U Słowackiego czytamy:

On przeczuwał, że przyjdzie godzina,
Co mu kamień grobowy rozkruszy;
Ale myślał, że ręka go syna
W tym grobowcu podźwignie i ruszy,
I łańcuchy zeń zdejmie zabojcze,
I na ojca proch zawoła: – Ojcze!¹²

U Lermontowa:

Pozbawiony w ojczyźnie prawa do wszystkiego,
Sam zerwał z czoła wieniec, który los mu spowił,
I dał wam w zastaw syna swego rodzonego,
Syna wydalicie wrogowi!¹³

Jedyny syn Napoleona i austriackiej księżnej Marii Luizy, François Joseph Napoleon II, nazywany księciem Reichstadt (1811–1832), w 1815 roku został wysłany do aresztu

¹⁰ J. Słowacki, *Wiersze i poematy (wybór)*, Warszawa 1971, s. 41.

¹¹ M. Lermontow, *Wiersze i poematy*, Warszawa 1980, s. 180-181.

¹² J. Słowacki, s. 41-42.

¹³ M. Lermontow, dz. cyt., s. 182.

domowego w Austrii. Żył jedynie 21 lat i umarł na gruźlicę płuc, przeżywszy ojca zaledwie o 11 lat.

Ze szczególnie ostrą krytyką w wierszach przedstawieni zostali zdrajcy. U Słowackiego są to sfery rządzące, rząd i cesarz Francji, Ludwik Filip. Poeta przedstawia żałobny orszak z prochami Napoleona. Cała historia ponownego pochówku utrzymana jest w tonie dramatycznej groteski. Autor śledzi wszystkie etapy pogrzebu, przeobrażonego w gorzką polityczną farsę.

Ale przyszli go z grobu wyciągać,
 Obce twarze zajrzały do lochu;
 I zaczęli prochowi urągać,
 I zaczęli nań wołać: – Wstań, prochu!
 Potem wzięli tę trochę zgnilizny
 I spytali – czy chce do ojczyzny?¹⁴

Naturalnie, nikt nie czekał na odpowiedź i nikogo ona nie interesowała. Słowacki uważał Napoleona za symbol rewolucji, symbol sprawiedliwości i równości, a powracał do Francji reakcyjnej, znajdującej się pod wpływem Burbonów Orleańskich. Pogrzebową procesję, płynącą z Wyspy Św. Heleny do Paryża, widzi cała Europa, która zdradziła Napoleona.

Z tronów patrzą szatany przestępne,
 Car wygląda blady spoza lodów,
 Orły siedzą na trumnie posępne
 I ze skrzydeł krew trzęsą narodów
 Orły, niegdyś zdobywcze i dumne,
 Już nie patrzą na słońce – lecz w trumnę.¹⁵

O ile Słowacki koncentruje uwagę na przedstawicielach władzy i tłumie zdrajców, o tyle Lermontow obarcza winą również naród, uważając, że właśnie dla dobra narodu Bonaparte wcielał w życie hasła wielkiej rewolucji. Zwracając się do ludu, poeta oburza się:

Tyś jest nieszczęsny, tyś jest mały!
 Tyś nieszczęsny dlatego, żeś gotów jest wszystko
 To, co święte na ziemi – wiarę, sławę, cnotę,
 Z wieczną drwiną na ustach dać na pośmiewisko
 I każdą wielkość zmieszać z błotem.
 Tyś ze sławy uczynił jedynie cel drwiny,
 Wolność opracy dałeś w ręce podłe
 Legendę ojców, chwałę, bohaterskie czyny
 Tyżeś porąbał, tnąc na odlew...
 Gdy kruszyły się jego ostatnie bagnety,
 Nie pojmując swej hańby, tchórze, w tajemnicy
 Wyście zdradzili go tak jak kobiety,
 Wyście sprzedali go jak niewolnicy.¹⁶

¹⁴ J. Słowacki, dz. cyt., s. 42.

¹⁵ Tamże, s. 42.

¹⁶ M. Lermontow, dz. cyt., s. 181.

Odmienne rozłożenie akcentów wina przez polskiego i rosyjskiego poetę wynika ze społeczno-historycznej sytuacji i nastrojów panujących w społeczeństwie. Znajdujący się na wygnaniu Słowacki odzwierciedlił poglądy na Napoleona z perspektywy jego kultu, zachowanego w środowisku polskiej emigracji. Lermontow rozmyślenia o Napoleonie i jego losie wiązał z rozgromieniem dekabrystów, których, jak wiadomo, naród nie poparł. Obaj poeci wykorzystują chwyt kontrastu, ukazując minioną sławę Napoleona i dokonujące się obecnie bezczeszczenie pamięci o wielkim człowieku i politycznej grze, rozgrywającej się nad jego prochami.

U Słowackiego:

Prochu! Prochu! o, leż ty spokojny...,
Ale nigdy, o nigdy! choć w rękę
Miałeś berło, świat i szablę naga,
Nigdy, nigdy nie szedłeś śród jęku
Z tak ogromną litości powagą,
Z taką mocą... i z tak dumnym obliczem,
Jak dziś, wielki! gdy powracasz tu z niczem¹⁷.

U Lermontowa:

Gdy do ojczystej ziemi wódz powrócił wreszcie,
Znów wokół niego wszyscy cisną się gromadą
I w przepysznym grobowcu, w hałaśliwym mieście,
Ostygłe jego prochy kładą.
Późne swoje pragnienia spełnił naród płochy.
Zachwył minął, już dawno stał się dniem powszednim,
I dzisiaj obojętnie depta jego prochy
Ta ciżba, która drżała przed nim¹⁸.

Przedstawione analizy pozwalają wyciągnąć następujące wnioski:

- Napoleon niewątpliwie był wybitną postacią historyczną, której tajemnica popularności po dziś dzień nie została odgadnięta.
- W literaturze XIX wieku temat Napoleona był jednym z najbardziej aktualnych. Napoleon stał się jednym z najpopularniejszych bohaterów literatury i mitów.
- Mit o Napoleonie uległ poważnej ewolucji, ponieważ był bezpośrednio związany z jego obrazem, z jego życiem i śmiercią oraz pośmiertnym odrodzeniem.
- Mitotwórstwo dotyczące Napoleona, zrodzone za jego życia, rozwijało się także po jego śmierci, będąc po dziś dzień procesem otwartym: mity o Napoleonie nie tylko nadal powstają, ale też sycą wciąż artystyczną i historyczną świadomość.
- Lermontow i Słowacki w literaturze XIX wieku stali u źródeł nowego mitu o Napoleonie, związanego z pośmiertnym odrodzeniem jego sławy, bohaterstwa, działalności państwowej.
- Zarówno Lermontow, jak i Słowacki w osobie Napoleona ukazali bohatera, który za swego życia starał się zmienić niedoskonały świat, jednak świat ów, zjednoczo-

¹⁷ J. Słowacki, dz. cyt., s. 42-43.

¹⁸ M. Lermontow, dz. cyt., s. 183.

ny w swym przeciw niemu odporze, nie tylko zdradził i wypędził go, ale też znie-
ważył jego prochy.

- Obaj poeci celowo idealizowali obraz Napoleona, pokazali jego wielkość, przeciwstawiając mu haniebną rzeczywistość, w której panują zdrada, fałsz, złość, zabijające dobro, piękno i szlachetność.

Krzysztof Biliński
(Wrocław)

WOKÓŁ WYBRANYCH LIRYKÓW GENEZYJSKICH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Liryka genezyjska Juliusza Słowackiego przedstawia niewątpliwie obraz trudności, z którymi musi się zmierzyć każdy, kto próbuje wniknąć w jej uwarunkowania. Mam tu na myśli zawiłą i niejasną chronologię, niełatwe niekiedy aluzje historyczne i (auto)biograficzne, wreszcie konieczność specyficznej interpretacji utworów. Z całą pewnością można stwierdzić, co zresztą wydaje się truizmem, że w latach 1843–1849 w twórczości autora *Genezis z Ducha* dochodzi do głosu nie tylko perspektywa filozoficzna i religijna wraz z fundamentem teologicznym, lecz oryginalna historiozofia, która z kolei rzutuje na postrzeganie świata.

W języku poetyckim owocuje to pogłębionym, malarskim uchwyceniem rzeczywistości z jednoczesnym dostrzeżeniem metaforyki ruchu, gry światła i kolorów. Oczywiście, ich umiejscowienie nie jest przypadkowe, wiąże się bowiem ze sprecyzowaniem aksjologicznym. Inaczej mówiąc, otaczający kosmos jest zhierarchizowany i poddany racjom moralnym i estetycznym. Przykładem takiej kreacji może być wiersz [*Na jednej górze podczas zawieruchy...*]:

Na jednej górze podczas zawieruchy
Widziałem Polski najstraszniejsze duchy.
Zeszły się cicho w nocy i mówiły:
Dobądźmy trupa polskiego z mogiły...
A wykażemy, że to bez żywota
Nie żywy anioł jest – lecz garstka błota.
I rzekł z nich jeden, wychudły i zbladły,
Którego już wszystkie wszy pogryzły i zjadły,
A który gnaty suchemi grzechotał:
Jam – rzekł – tę Polskę jak pajak omotał!
Jeżeli chcecie trup obejrzyć siny,
Zdejmcie – koszulę z niego – z mojej śliny...
Wtenczas na pierwsze z tym trupem szarmycie
Dwaj – a moskiewscy przyskoczyli hycle...
.....
.....¹

¹ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera przy współudziale W. Floryana, t. XII, cz. pierwsza, Wrocław 1960, s. 191 i dalej z podaniem strony.

Utwór nawiązuje w ewidentny sposób do tendencji ugodowych, które były widoczne w Kole Towiańczyków, przede wszystkim zaś do sympatii prorosyjskich. Nie znaczy to jednak, że Słowacki poprzestał tylko na wspomnieniu o tym – wręcz przeciwnie – nadał temu wymiar historiozoficzny. Nie dziwi szeroki oddźwięk, jaki został wywołany przez wspomnianą koncepcję. Dla autora *Genezis z Ducha* owo wydarzenie odbywa się w scenarii genezyjskiej. Duchy Polski jawią się tutaj jako moce zła, upiory naradzające się nad przyszłością kraju. Są to „najstraszniejsze duchy”, co tylko potęguje napięcie i porażającą grozę. Ich zadaniem jest wykazanie martwoty narodu, który funkcjonuje bez życia i działania. Ten swoisty eksperyment, utrzymany w scenarii żywcem wyjętej z dzieł Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna, uświadamia, że nie ma szans wskrzeszenia wolności i niepodległości ojczyzny. Szatańska sceneria, widoczna już w *Kordianie*, ma za zadanie udowodnić demoniczną atmosferę, tym bardziej że dostrzec też można uwidocznienie władzy nad światem, co zostało pokazane w płaszczyźnie wertykalnej (góra) oraz w charakterystycznym odgłosie – zawierusze. W tym wypadku jest ona, jak się wydaje, anty-Boska, bowiem szum wiatru w *Biblii* to jawna manifestacja Stwórcy

Zadanie szatanów sprowadza się do wykazania, iż Polska została na pewno pozbawiona życia. Trzeba jednak się o tym przekonać, czy ostateczny efekt będzie miał naturę anielską, czy też będzie „garstką błota”. Słowacki nawiązał do *Księgi Rodzaju* i stworzenia człowieka z prochu ziemi, który jednak był martwy, dopóki Bóg nie dał mu tchu żywota, czyli niematerialnej siły życiowej. Losy narodu są niewątpliwie podobne. Jeśli zabraknie mu życia – wtedy pozostaje martwą materią. Stwórca daje jednak każdej ojczyźnie anioła opiekuńczego, który troszczy się o nią i stara się zachować od wszelkiego zła.

Ów wspomniany eksperyment przekonuje, w sposób zgoła komiczny, że jeden z tych, jak mogło się wydawać, odrażających duchów prezentuje się wcale osobliwie. Jest chudy, błydy, pogrzyziony przez wszy, jednym słowem – szkielet. Chodzi więc o ośmieszenie wyglądu i sposób, w jaki do tego doszło. Tym różni się to wyobrażenie od średniowiecznego „tańca śmierci”, w którym widać pozorne podobieństwa. Rodzi się pytanie: czy taki „najstraszniejszy duch” może wyrządzić jakąkolwiek szkodę? Okazuje się, że to on właśnie jest odpowiedzialny za losy Polski, ale więcej w nim odpychającego diabła (ślina) niż przedmiennego bytu.

Aluzja do towiańszczyzny pojawia się w ostatnim wersie. Mamy więc tutaj dwie niejako refleksje: polityczną, sugerującą, że bratanie się z Rosją jest dla nas zgubne i historiozoficzną: ucieszny diabeł i jego szatańscy „najstraszniejsi” kompani nie pogrzebią Polski na zawsze².

Poetycki wykład nauki genezyjskiej pomieścił z kolei poeta w utworze [*Bóg duch, innego zwać nie będziecie...*]:

Bóg duch, innego zwać nie będziecie
 W nieszczęściu waszym, o bracia moi.
 Duch Syn – objawion formą w świecie,
 W gwiazdach – w miesiącach i w słońcach stoi,
 A w nim Miłości duch – Duch Święty,
 Przemienion w róże i dyjamenty.
 Tym trzem... się nasze duch należą,

² A. Boleski [A. Baumfeld] w pracy *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*, Łódź 1949, uznał przedstawiony obraz za przykład „wyobraźni upiornej” przy zastosowaniu „brutalnie naturalistycznego słownictwa” (s.86).

W tych trzech – się rodzą – pracują – palą;
A nieśmiertelne – w co tylko wierzą,
Nawet, że globy w słońcu zapalą,
Nawet, że ruszą ciało z mogiły,
Wszystko mieć będą – w co uwierzyły.
Niechże twarz wasza nie będzie blada,
Niechże w was duchy nie drżą przed ciałem,
Niechże wam rozpacz krwi nie wyjada
Ani was rzuca wściekłych – zapałem;
Boście strażnicy globu północni,
Wy słońc duchowie – w duchu wszechmocni.

(s. 202)

Próba nowego określenia prawdy o Trójcy świętej staje się tutaj fundamentalnych przedmiotem dociekać. Zwraca się więc szczególną uwagę na duchowy byt wszystkich osób Boskich. Jedynym zatem określeniem Stwórcy to „Bóg duch” i właśnie ono jest kwintesencją zarówno Jego transcendencji, jak i immanencji. Do Niego trzeba zwracać się w chwilach trudnych, w tragediach, które nawiedzają ludzi, a konkretnie Polaków („bracia moi”). Z kolei Syn, dzięki swej cielesnej powłoce, czyli formie, zaistniał w doczesnej rzeczywistości, ale nie oznacza to, że należy Go postrzegać jako Zbawiciela. Jest On bowiem władcą Nieba i Ziemi, tym który ma w swojej pieczy gwiazdy i księżycy. Z Niego też rodzi się Duch Święty – doskonała Miłość, charakteryzowana materialnie przez róże i diamenty. Oznacza to Piękno, skupione w barwie, wonności i drogocенności.

Człowiek powinien oddawać cześć i chwałę całej Trójcy Świętej, albowiem nasze duchy są niejako zatopione w Niej. Można to ująć jeszcze inaczej: jesteśmy skazani, zdeterminowani Boskim Istnieniem i tylko w Nim możemy cokolwiek zrobić. Nasza duchowość tak naprawdę wynika z przesłania Najwyższego, a co więcej wiara staje się prostą drogą ku nieśmiertelności. Istota ludzka ma w sobie niezmierną moc duchową, co zresztą nie dziwi, gdy przypomnimy sobie słowa Jezusa: „Jeśli będziecie mieć wiarę jako ziarno gorczyczne, rzeczenie tej górze: Przejdź stąd tam, a przejdzie, a nic niepodobnego wam będzie (Mt 17, 19) i dalej: „Zaprawdę, zaprawdę powiadam wam, jeślibyście mieli wiarę, a nie wątpilibyście, nie tylko z figowym drzewem uczynicie, ale też gdybyście tej górze rzekli: Podnieś się, a rzuć się w morze, stanie się” (Mt 21, 21; zob. także Mk 11, 23)³.

Słowacki jako pilny czytelnik *Biblii* znał, jak wolno przypuszczać, te fragmenty i oparł się na nich, aby przybliżyć swą naukę. Okazuje się więc, że istota wierząca otrzyma wszystko, o co poprosi Boga, nawet o zmartwychwstanie. Z całą pewnością streszcza się tutaj teologiczna tajemnica przyszłego życia. Duchy mogą osiągnąć wysoki stopień doskonałości, jeśli tylko pozostaną wierne Trójcy Świętej i dzięki Niej będą mogły ziszczyć swoje plany. Kolejne swobodne nawiązanie do *Pisma świętego* można dostrzec w wersie 13 („Niechże twarz wasza nie będzie blada”): „Gdy zaś pościcie, nie bądźcie jak obłudnicy smutni; albowiem wyniszczają twarze swoje, aby się okazali ludziom, że poszczą. Zaprawdę powiadam wam, że wzięli zapłatę swoją” (Mt 6,16).

Istotną refleksją jest pokazanie pozornego dualizmu ducha i ciała, który może się zaznaczyć, jeśli wkradnie się strach. Uczynki ciała nie mogą w żadnym wypadku stanowić o duchu, toteż wszelki lęk jest nieuzasadniony. Nie wolno również poddawać się innym

³ Cyt. za: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W.O. Jakuba Wujka S. J.*, wyd. trzecie poprawione, Kraków 1962.

złym emocjom: wściekłości czy rozpacz, albowiem nie one stanowią o jestestwie człowieka. Naczelnym przesłaniem utworu jest optymistyczna perspektywa aksjologiczna („w duchu wszechmocni”), czyli soteriologiczny wymiar przyszłości. Dodać do tego należy Boży pierwiastek, który tkwi niezmiennie w ludziach, co w wierszu zostało ujęte w formie nawiązania do starożytnego wyobrażenia siedziby bogów („Boście strażnicy globu północni”).

Czesław Zgorzelski uchwycił sens utworu w sposób następujący:

Stanowią one [sekstyny] wykład prawd nowej wiary i pouczenie „braci” o Trójcy Boskiej w przejawach świata i o ich własnej duchowej wszechmocności we współdziałaniu z tak pojętym jednym Bogiem. Zdumiewać może, jak ten abstrakcyjno – teoretyczny i jaskrawo niepoetycki temat Słowacki rozwinąć stara się w figuratywnym, obrazowo poetyckim języku (...). To nie jest przyozdabianie Boga przejawami natury, to widzenie Go w metaforycznych skojarzeniach otwartych ku dalszym, nieskonkretyzowanym jeszcze perspektywom znaczeniowym. A wszystko ujęte w trójczłonową konstrukcję wywodu, kolejno, logicznie rozwijającą myśl, począwszy od sformułowań o Trójcy Świętej, poprzez przekonanie o mocy duchów „nieśmiertelnych do końcowego wniosku – wezwania”⁴.

Charakterystyczny rys polskiej emigracji i jej zachowań, osadzony w niewątpliwym kontekście biblijnym, można dostrzec w wierszu [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*]:

Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli,
 Bośmy się duchem Bożym tak popili,
 Że nam pogórza, ojczyste grobowce
 Przy dźwięku fletni skakały jak owce,
 A góróm onym skaczącym na głowie
 Stali olbrzymy – miecza aniołowie.
 Ustały dla nas bić godzin zegary,
 Duch nie znał czasu – a czas nie miał miary,
 Szedł błyskawicą do wieczności progu
 Duch – a stał wieczność – kiedy stanął w Bogu.
 Zaprawdę powiem, bracia moi mili,
 Żeśmy się duchem przeświątym popili.
 Teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni,
 Bracia rozumni – czcicie pieczeni...
 W głowach się nie ćmi jak pierwej słonecznie,
 Fletnie nie grają – mogiły spią wiecznie,
 Czas nasz zgodzony z ziemi zegarami,
 Stoim – i spiemy... a świat spi pod nami.

(s. 230)

Wiersz w dramatyczny sposób ilustruje znamienne dla emigracji polskiej postawy. Z jednej strony jest to przemożna aktywność, w której wielkość miesza się ze śmiesznością, z drugiej natomiast bierność, ukazaną w formie ziemskich przyjemności. Słowacki w mistrzowski sposób operuje tutaj ironią, wskazując, że wszelkie przejawy działania wynikały z przesadnej wiary w Boską ingerencję. Zasadną wątpliwość rodzi więc rzeczywisty charakter tego przekonania. Okazuje się bowiem, iż tak naprawdę było ono iluzoryczne, a efekt

⁴ C. Zgorzelski, „*W Tobie jest światłość*”, Lublin 1993, s. 96.

finalny zaznaczył się nieuzasadnioną euforią. Poeta odwołał się w tym utworze do *Dziejów Apostolskich*, a konkretnie do fragmentu mówiącego o zesłaniu Ducha Świętego: „A gdy dopełniły się Pięćdziesiątnicy, byli wszyscy razem na tym samym miejscu. I nagle stał się z nieba szum, jakby nadchodzącego wichru gwałtownego, i napełnił cały dom, w którym siedzieli. I ukazały się im rozdzielone języki jakby ognia, i usiadł na każdym z nich z osobna. I napełnieni zostali wszyscy Duchem Świętym, i poczęli mówić rozmaitymi językami, jak im Duch Święty dawał mówić (...) I zdumiewali się wszyscy, i dziwili się, mówiąc wzajem do siebie: Cóż to ma być? Inni zaś, naśmiewając się, mówili: Że ci moszczu są pełni” (2, 1-4, 12-13).

Autor *Genezis z Ducha* uchwycił w dosadny sposób, że fascynacja własną tożsamością nie ma żadnych podstaw, a przeświadczenie o rzekomym posłannictwie emigracji czy też szczególnej roli do odegrania należy postrzegać właśnie jako biblijne upicie się młodym winem. Widać tu jawny kontrast między sądem o wybraństwie a zwykłym mirażem, co w konsekwencji prowadzi nie do powagi i dumy, ale właśnie do śmieszności. Co znamienne, wspomniana prawda skłania do charakterystycznej pomyłki, zawartej w kolejnej aluzji do *Pisma Świętego*. Aniołowie stojący więc na straży raj (Rdz 3, 24) mają za zadanie ochronę tego pięknego mirażu, pełnego obrazów szczęścia i rzekomego wlotu duchowego, w którym miał się też zatrzymać czas.

Anna Nesteruk dobitnie podkreśliła przesłanie tego utworu:

W wierszu [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*] zapisane zostało gorzkie przeświadczenie o straconej szansie, o tym, że sen braci może niepostrzeżenie stać się snem śmierci. Niedawno tak przejęli się „duchem”, że zapomnieli o ziemi, teraz podporządkowani „zegarom ziemi” – zapomnieli o duchu. W jednej i w drugiej sytuacji wynik jest ten sam: rozwój świata został zahamowany. Wyjściem z błędnego kręgu „pijaństw” i „wytrzeźwień” może być tylko przyjęcie perspektywy jednoczącej plan realny i idealny – nie według zasady podporządkowania, lecz komplementarności pojętej na sposób dialektyczny: antynomie mają być przewyciężone w dialektycznym ruchu myśli. Zadanie skonstruowania takiego właśnie widzenia świata i wyrażenia go w poezji podjął Słowacki w ostatnim okresie swojej twórczości. Jego utwory stają się świadectwem nowego widzenia rzeczywistości, konstruująca to widzenie – poezja, jak rzeczywistość, staje się mową nieskończoną i otwartą⁵.

Jako kolejną próbę interpretacyjną warto zaproponować liryk [*Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*]:

Jest najsmutniejsza godzina na ziemi,
Która na morzu po północy dzwoni,
Kiedy Dyjanna z oczyma złotemi
Świta mi rankiem i wynika z toni.
W niej smętek – i ci, którzy szerokiemi
Morzami płyną – gdzie je wicher goni,
Pólsenni...
Takie uczucie mojemu duchowi
Znane – bo nieraz przed czystości Panną
Stał, kiedy inni zorzami różowi
Świecili gwiazdą na morzu poranną;

⁵ A. Nesteruk, [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*], w: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, praca zbiorowa pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1980, s. 87-88.

Noc nachylona ku nowemu dniowi,
 Fala wznosząca na wiatr szybę szklaną.

.....

(s. 237)

Uderza tutaj doskonale uchwycona gra czasu: między nocą i porankiem trwa pozorny kontrast – z jednej strony ogólnie pojęty smutek, tak charakterystyczne dla postawy romantycznej, z drugiej osobiste przejęcie się jednostkowego „ja”. Motyw morza roztapia się w wielkiej zasadzie ontologicznej: oznacza ludzką egzystencję, codzienne bytowanie, które jest zmienne i nieprzewidywalne. Tragedia polega na niemożliwości przewyciężenia tego stanu, ogarnia on bowiem zarówno otaczającą rzeczywistość, jak i postawy ludzi. Owa „najsmutniejsza godzina na ziemi” to swoista zapowiedź osobistego przeżywania w tak skonstruowanym świecie. Wynika z tego, że jest on zdeterminowany, a smutek jako wartość aksjologiczna wpisany został w jego istnienie.

Nie można go w żaden sposób przewyciężyć, a jedynie właśnie przeżyć. Nawet zbliżający się poranek nie przynosi ukojenia, ponieważ wszyscy tkwią w półśennym stanie życia. Motyw żeglowania ma, jak się wydaje, znaczenie drugorzędne, które należy odczytywać jako wielką metaforę ścierania się człowieka z losem. Morze więc to wszelkie przeciwności, Schopenhauerowskie wyobrażenie pełni kosmosu, muzyka ziemskich i zarazem niebieskich sfer, orientalnie pojęte zespolenie osoby z naturą. Od zbiorowości przechodzi się z kolei do doświadczeń indywidualnych. Wynika z nich, że takie przeżycie jest znane „ja” lirycznemu. Różnica polega jednak na innym niż gwałtowna przyroda odczuciu smutku. Dokonuje się ono przed Matką Boską, a działo się to wtedy, gdy ludzie promieniowali jasnością. Niestety, fragment ten urywa się w istotnym momencie, toteż trudno o rozbudowaną interpretację, choć nie bez powodu możemy dopatrzeć się w tym utworze wspomnianych wątków orientalnych.

Andrzej Boleski zauważył słusznie, że natura ulega wyraźnie sferze duchowej:

Nie dość jasne aluzje następnych wierszy pozwalają jednak stwierdzić, że znów nie przyroda sama dla siebie jest tu przedmiotem i celem ujęcia poetyckiego, że kontemplacja objawów jej życia w najściślejszym związku pozostaje z tajną życia duchowego, tak iż nieraz wydaje się tajników tych projekcją tylko czy materializacją. Ten stosunek do świata natury, właściwy Słowackiemu jako poecie już przed przełomem, ulega teraz jednakże ewolucji tej samej, co jego postawa duchowa w ogóle. Określenie, jakie dawniej on sam podsuwał, mówiąc o swoim panteizmie, teraz byłoby błędne, wobec pełnie chrześcijańskiego teizmu, do jakiego doszedł obecnie. Nowe jego „poznanie natury” jest natomiast do głębi spirytualistyczne i to właśnie określa rolę przyrody także i w lirykach tego okresu⁶.

Warto, na koniec, przyjrzeć się jeszcze jednemu lirykowi poety – [*Panie, jeżeli zamkniesz słuch narodu...*]:

Panie! Jeżeli zamkniesz słuch narodu,
 Na próżno człowiek swe głosy natęży,
 Choćby miał siłę i odwagę męża,
 Z niemilowania – umrze tak jak z głodu.
 Próżno na ręce rękawice kładą

⁶ A. Boleski [A. Baumfeld], dz. cyt., s. 58-59.

I jako szermierz wystąpi zapaśnię...
Lice mu wyschną i oko zagaśnie,
Sprzepaści się pierś – i głos w nią zapadnie.
Ale komu Ty twoje namaszczenie
Włożysz na czoło – ten bez żadnej pracy
W powietrzu twoim jak powietrzni ptacy
Pływa, a święte karmią go promienie.

(s. 243)

Bóg jest tu ukazany jako, podobnie jak w innych utworach genezyjskich, jako władca absolutny, który sprawuje swe rządy również nad poszczególnymi krajami. Ich „słuch” można, jak się wydaje, utożsamiać z potencjalną energią, z chęcią działania, wreszcie – z wszelką aktywnością. Brak miłości Stwórcy („niemiłowanie”) prowadzi niezawodnie do upadku, mimo ziemskiej mocy. Innymi słowy, narody stają przed znamienym wyborem: albo pójdą własną drogą, która prowadzi donikąd, stając się źródłem zatrażenia, albo też wybierze się szlak wyznaczony przez Stwórcę. Wiersz ten, zaczynający się apostrofą do Najwyższego, zawiera prośbę o nieodwracanie się od spraw polskich, ponieważ w przeciwnym wypadku nastąpi prawdziwy, czyli duchowy, upadek.

Słowacki wskazał, jak wolno przypuszczać, że walka zbrojna nie jest najszcześniejszym rozwiązaniem bolączek, prowadzi bowiem do klęski („sprzepaści się pierś”) i tym samym do zabójstwa ducha. Prawdziwy wybawienie może dać tylko Boski znak, swoisty stygmat, będący znakiem przymierza. Jego otrzymanie nie wiąże się z żadną konkretną służbą („pracą”), lecz wynika z wielkiej idei wybraństwa, którą Bóg wyznacza, komu chce, nie będąc skrepowany niczyją wolą ani uczynkami. Po raz kolejny daje się do zrozumienia, że naczelnym przesłaniem staje się wiara połączona z wolnością wyboru, co jednak nie zwalnia z odpowiedzialności. Wiersz ten jest skądinąd luźną parafrazą psalmu 127.

Andrzej Boleski stwierdza, podnosząc jednostkowy charakter doznań:

Pomimo wspólnego charakteru refleksji, psalm ten od pierwowzoru odróżnia wyraźnie bezpośrednio we wszystkich trzech strofach zwracanie się do Pana, przez co też mocniej się zaznacza emocjonalna postawa poety. Mocniej się też przez to uwydatnia, że chociaż dosłownie wzięte wiersze te dają dwa „wizerunki” duchowe dwóch jakoby od siebie różnych ludzi, są to jednak raczej dwa stany duchowe, nawet dwa okresy życia wewnętrznego jednej osobowości. Z żywotów świętych i mistyków religijnych najlepiej są one znane jako stan „oschłości” i stan „łaski”. Przepaść te dwa stany dzieląca może wywołać wrażenie, że istotnie mamy przed sobą dwóch ludzi, tak zupełnie innych, iż wydaje się niemożliwością wyprowadzić z nich jedność, a tym mniej tożsamość osobową. Stąd też tak biegunowo odrębny jest „materiał”, jakim się poeta posługuje dla zobrazowania każdego z tych stanów. W obrazie stanu „łaski” stosuje znów nową odmianę tak często teraz pojawiającego się lotu, ty razem w skojarzeniu z drugim równie częstym motywem – promienności⁷.

Nieco inaczej zagadnienie to ujmuje Czesław Zgorzelski:

Przemawia w tych strofach prorok, który wie, że działanie jego zależy całkowicie od siły, jaką go Pan wesprze. Ale ta nadprzyrodzona moc jawi się w wierszu w metaforze konkretno zmysłowo doświadczalnych: słuch narodu zamknięty przed natężonym głosem wieszczca, „niemiłowanie” porównane do głodu, prorok występujący jako szermierz z rękawicami i jego klęska

⁷ Tamże, s. 61-62.

zobrazowana w fizycznych symptomach umierania. Podobnie jak działanie Łaski, uzewnętrznione namaszczeniem czoła, wystąpi w ostatniej strofie w postaci lotu w promieniach; nie grozi mu już głód „niemiłowania”, skoro w powietrzu „święte karmią go promienie” (...) Wszystko, co psychiczne, przekształcono tu w przejawy zmysłowo doświadczalne; wszystko, co nieziemskie, stało się w tym ujęciu naturalne; a wszystko, co mistyczne, przybrało kontury rzeczywistości realnie odczuwanej. Wartości doznań duchowych urzeczywistnia prorok w słowach nasyconych konkretnością doświadczeń zmysłowych. A siłę jego przeświadczeń, moc ufności, jaką żywi wobec Tego, który nad nim czuwa, wymierza lakoniczna zwartość i konsekwencja konstrukcyjnych linii wypowiedzi, opartej na kontrastowym zestawieniu „męża” działającego w „niemiłowaniu” i człowieka namaszczonego ręką Pana⁸.

Wybrane liryki genezyjskie pokazują nam w dobitny i konsekwentny sposób trójczłonową relację jednostka – naród – Bóg. Mogą one przyjmować formę spekulacji filozoficznych i teologicznych, ale też prześmiewczych, by nie powiedzieć groteskowych zestawień. Generalnie jednak dominuje przekonanie o wartości przeżyć duchowych, które dane są wybrańcom Pana, tym, którzy wierzą w Niego i ufają Mu. Słowacki, co nietrudno zauważyć, podkreślał znaczenie przeżycia mistycznego jako jedyne sposobu innego pojmowania otaczającej rzeczywistości. Równie ważną rolę ma do odegrania naród, przeznaczony do spełnienia specjalną misję, prowadzącą do uzyskania wolności zarówno tej ziemskiej, jak i moralnej, podnoszącej na wyższy stopień doskonałości. Można zatem stwierdzić, że autor *Genezis z Ducha* w dogłębnym rozpatrywaniu wzajemnych zależności między człowiekiem i Bogiem stara się udowodnić, że niezależność i swoboda tego pierwszego prowadzi do zrozumienia konieczności wiary w transcendentnego i zarazem immanentnego Boga.

⁸ C. Zgorzelski, dz. cyt., s. 104-105.

VI

RECEPCYJNE APORIE I PRZEŁOMY



Włodzimierz Szturc
(Kraków)

PIĘKNO MELANCHOLII

I

„Smutek jest dolą człowieka. I nawet najpogodniejszemu trafiają się okresy depresji, gdy świat wokół niego ciemnieje i sam siebie widzi w ciemnych kolorach” – pisał Antoni Kępiński, uznając melancholię za stan depresji związany z różnymi stanami chorobliwego obniżenia nastroju wyrażającymi ludzki smutek¹. To właśnie ów „ludzki smutek” będzie tu kluczem otwierającym drzwi melancholii, bo nie tylko perspektywa psychologii i każdej innej nauki o człowieku okazuje się istotna. Melancholia przecież ze swej istoty wyklucza wiedzę pragmatyczną: przeszłość to chaotyczny kalejdoskop zdarzeń! Niejasnych i nieobliczalnych zarazem, przyszłość – nieodgadniona, mętna i pozbawiona horyzontu. Melancholii nie można opisać. Jest doświadczeniem podmiotu w istocie swej nieprzekazywalnym w żadnym systemie językowym ani piktoralnym. Można ją przybliżyć o tyle, o ile mieści się również w doświadczeniu drugiej osoby: czytelnika, widza, słuchacza. Poprzez gąszcz symboli i archetypów odwołuje się zatem do sfery emocji, dotyka zmysłów człowieka, omija natomiast świat intelektu, siatkę pojęć i logikę wypowiedzenia. Należy do świata wyobraźni, a nie do świata obrazów.

Zamiast słowa „wyobraźnia” lepiej używać określenia „dynamiczne wyobrażenie”. Stosuję je zgodnie z archetypologią Gilberta Duranda, który używał formuł opisujących istnienie jako „szlak antropologiczny”, przebiegający przez wyobraźnię i emocje człowieka od sfery ciemnych, podświadomych napędów po uporządkowany kosmos idei². Zamiana słowa *L' imagination* na *l' imaginaire*, dokonana przez antropologa w latach sześćdziesiątych XX wieku w duchu idei Jean-Paul Sartre'a³ i Gastona Bachelarda⁴ (mistrza i profesora

¹ A. Kępiński, *Melancholia*, Warszawa 1979, s. 15. Warto w tym miejscu przywołać także cechy osobowości Profesora, o których wspominają Jego uczniowie. Miał dwoistą naturę, bywał ostry i surowy dla innych i dla siebie, ale w swoim sumieniu bezustannie dbał o ogień miłości do człowieka. To rozdwojenie bywało przyczyną Jego melancholii, potrzeby heroizmu i niezłomności, wiązało się też z okresami oddalenia się od wiru życia, dzięki czemu potrafił nawiązywać głębokie kontakty z uzależnionymi np. od alkoholu czy despotycznej władzy pacjentami. Był przecież psychiatrą artystów i ich kreatorem. Zob. Zygmunt Trziszka, *Portret z pamięci Antoniego Kępińskiego*, „Tygodnik Kulturalny” nr 6, r. 1982.

² *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 11^e édition, Paris 1992 (wyd. pierwsze – 1969); omówienie idei spotykamy u wielu antropologów zob. zwłaszcza: André Leroi-Gourhan, *Evolution et Technique I: L'Home et la Matière*, Paris 1943 (zanim zmienił Durant pojęcie „łańcucha symboli” na wyobrażenie „symbolicznej konstelacji”); s. 103.

³ Wielokrotnie cytowanym dziełem Sartre'a jest książka *L' imagination*, Paris 1940, szczególnie strony 69-115 oraz analizy zawarte w esejach *Baudelaire Situation I*, Paris 1947.

Duranda), miała na celu ujawnienie ciągłego, dwubiegunowego ruchu archetypów szukających sposobów, w jakich mogą być wyrażone. Owa dwubiegunowość tak podważana przez ikonoklazm, religie monoteistyczne, doktryny wyznaniowe i pychę rozumu, najpełniej realizuje się w dziele sztuki, w rytuale i niektórych stanach określanych często mianem choroby (manie, melancholia, urojenia królewskie, w schizofrenii, cyklofrenii)⁵.

Jeśli jest prawdą to, co pisał Seneka, to istotnie *nullum magnum ingenium sine mixta dementiae [est]*⁶. Stoik, choć mający w rozumie nieco szaleństwa, i melancholik napiętnowany manią samounicestwienia był jednak bardziej powściągliwy niż Arystoteles, który w dziele *Problemata* (XXX, 1) pisał, że wszyscy ludzie niezwykli i przez los obdarowani talentem w filozofii, polityce, sztuce i poezji są zawsze melancholiczni.

Przypuszczam zresztą, że tak jest w istocie. Są to twórcy idący szlakiem Schopenhauera, Tertuliana, Moliera. Zagadnienie to nazwijmy *dylematem Schopenhauera*. Filozof, zapytany o to, dlaczego w swoim życiu zachowuje się zupełnie przeciwnie, niż głosi jego czarna, skupiona na woli śmierci, filozofia, odpowiedział: „Przecież i tak nikt nie widział drogowskazu, który idzie do miejsc, które pokazuje”. Celna riposta, znakomity chwyt erystyczny określający dualizm postawy melancholicznej i ironicznej.

Trudno w tej chwili ułożyć katalog mieszkańców „podwójnego sumienia”. Pozostaliśmy przy tych, przed którymi – wierni czy ateusze – zginają karki i padają na kolana. Szalony faraon Echnaton, najpiękniejszy (portretowany z profilu) mężczyzna wszechczasów, twórca nowej religii, którą wprowadził w ciągu jednej nocy, w godzinach nadliczbowych⁷ oddawał się alkoholizmowi i rozpuście; św. Augustyn, podobnie jak wielu innych afrykańskich filozofów (Tertulian, Scypion), odznaczał się nie tylko przykładowym istnieniem *con dolor*, ale jeszcze drugim, dość radosnym zresztą. Puchlina wodna św. Tomasza też znikąd się nie wzięła, bowiem każda wątroba ma swoją wyporność. Swift miał ciągle napady melancholii, był zgryźliwy. Dyson nazwał go zresztą *the crazy fabric*⁸; dodałbym, że Swift posługiwał się sadystyczną wyobraźnią w narracjach o sposobach zadawania bólu Anglikom i ich dzieciom (przyzwoitość zakazuje mi przytoczenia akcji z przypowieści *A Tale of a Tub* (opowieść o balii).

Autor *Podróży sentymentalnej*, Laurence Sterne, wylewał łzy z oczu czytelniczek, tworząc melancholijne krajobrazy i przestrzenie w bezcelowych smutkach przy pomocy ginu, zapewne wydobywanego z pludrów. Swift wybierał whisky. Osiemnasty wiek obfitował zresztą w twórców o wyraźnym rozdwojeniu osobowości, a trzeba oddać, że z zawodu byli oni albo prawnikami, albo księżmi. Jest też czymś zupełnie oczywistym, że najwięksi komediopisarze, jak Arystofanes, Molier, Gogol, Goldoni, Fredro i jeszcze Meander, Plaut, byli melancholikami, których osobowość ujawniała się w napadach furii, jak u Moliera, manii prześladowczej, jak u Meandra czy Fredry, w cynizmie nie do zniesienia (Arystofa-

⁴ Durand cytuje wszystkie dzieła swego mistrza, ale najczęściej korzysta z jego prac z II połowy lat czterdziestych XX wieku, zwłaszcza, że po okresie inspiracji pracą *La formation de l'esprit scientifique*, Paris 1941, odkrył jego książki z zakresu fenomenologii żywołów, stanowiące *opus magnum* (lata 1943–1960).

⁵ *On de disfiguration of image of Man in the West*, Cambridge 1977 oraz *Mito e sociedade. A Mitanalise a sociologia das profundeza*, Lisbonne 1983.

⁶ „W każdym wybitnym umyśle jest domieszka szaleństwa”. Seneka Młodszy, zw. Filozof, *Apokolokyntosis*, przeł. I wstęp L. Ćwikliński, Poznań 1926, s. 22.

⁷ Zob. znakomity zbiór artykułów pod red. Daniela Kalinowskiego *Twórczość w godzinach nadliczbowych*, Słupsk 2006, w której to książce odnajdziemy m.in. sekretne życie Kafki, Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej i wielu artystów powszechnie uznawanych za uosobienie lęku i fobii śmierci.

⁸ Anthon Edward Dyson, *The crazy fabric. Essays in irony*, New York 1965. I tegoż: *Swift: the metamorphoses of irony*, w: *Essays and studies*, London 1958.

nes), hipochondrii (Gogol), lęku przed zamknięciem (Goldoni), ustawiczną ucieczką przed prawdą o biednym, niemal poddańczym dzieciństwie (Plaut).

Daleki jestem od wyciągania jakiegoś wspólnego mianownika, ale przecież nie można nie zanotować faktu o wspólnocie doznań melancholicznych, kompensowanych przez skrajne stany emocjonalne. Biblia melancholii, *Cierpienia młodego Wertera* Goethego, jest antyobrazem życia Goethego. To zresztą najwyższy „drogowskaz Schopenhauera”. Był Werter nie tylko wyznaczeniem – dosyć prymitywnej zresztą – ścieżki do samobójstwa (cóż bardziej nieestetycznego niż pistolet przytknięty do skroni?), ale i ironiczną spowiedzią sprawcy samobójstw uwiedzionych przez poetę – powiedzmy – dziewic. Goethe odżegnawał się od autorstwa *Wertera*, jak Mickiewicz od *Wallenroda*, ale przecież mógł przyjąć nawet Piłatową odpowiedzialność typu „com napisał, tom napisał”. Te rekuzy świadczą właściwie o jednym: o podziwu godnej pysze melancholików, pysze będącej efektem rodzącej się manii wielkościowej⁹.

Jest jeszcze jeden trop, trop będący głównym duktem naszych rozważań: otóż melancholia ujęta w wędzidło ironii (lub autoironii) przekształca się w smutek. I wtedy jest piękna. Intuicyjnie określały to zjawisko kultury Wschodu, na przykład Japonii, w których dwa słowa: piękno i smutek, oznacza ten sam ideogram.

Taką właśnie piękną melancholię znajduję w twórczości – nie tylko literackiej – Słowackiego. Rzecz jasna nie tylko w jego twórczości, bo i Rimbauda, Coleridge’a, Novalisa, u Safony i Kawafisa, Herberta i Poświatowskiej. Ale ponieważ taki jest zamiar pomysłodawców tego spotkania, zarzucając pokusę badań z dziedziny komparatystyki, spójrzmy na piękno melancholii Słowackiego, piękno bez porównania.

II

Zacznę od określenia bezbrzeżnych obszarów melancholii wieku dzieciństwa i młodości Słowackiego przez granice ironii w *Fantazym*. O tej ironii pisano już wielokrotnie, wiążąc ją z tematem ruiny¹⁰. Weryfikacją uczuć i szablonów emocjonalnych¹¹, konstruowa-

⁹ Były by one związane z opisem w postfreudowskiej psychoanalizie *kompleksem Otella*, który wynika z różnorodnych uzależnień, np. używania trucizn, narkotyków, alkoholu, także z toksyczności samej melancholii. Właśnie w scenerii powieści sentymentalnej rozgrywają się okrutne akty samobójstw, morderstw itd., będące wynikiem działania konkretnego bodźca. Szekspirowski Otello został zbrodniarzem, bo stał się całkowicie zależny od manii prześladowczej; zdrada ukochanej jawi się jako absolutna prawda, zaś do wykonania czynu zmuszają niejako halucynogenne opary siarki, rodzaj narkotycznej zawiesiny chlorowodoru oraz siarkowodoru.

Romans Goethego w *Werterze* był też takim narkotykiem, zwłaszcza że funkcjonował głównie w opowiadaniach o nim. Każdy czytelnik mógł dopowiedzieć zatem nowe warianty ucieleśniać fabułę na wzór własnej wyobraźni... Prócz tego, jeśli kto czytał *Wertera*, to czytał po niemiecku, a wiemy, do jakiego stopnia każde laickie tłumaczenie pierwowzoru jest mylące i do tego jeszcze wymusza emfazę i empatię. Były zresztą okropne naśladowania romansu w landach niemieckich i to one głównie zatruwały polską – wiejską jednak i siernięzną, a przy tym ciekawską – wrażliwość. Głośnym dziełem, literackim horrorem był romans *Siegwart. Eine Klostergeschichte* Johanna Martina Millera (tłumaczony na język polski w 1779 r.). Romans Goethego został spolszczony dopiero w 47 lat po edycji niemieckiej. Czytano go ponoć po francusku, ale, jak wiadomo, język ten nie nadaje się do wyrażania grozy, bo jest wówczas po prostu śmieszny.

W Polsce, jak to w Polsce, wszyscy chwalili i błędli z wrażenia, ale *Wertera* Goethego właściwie nikt nie znał.

¹⁰ G. Królikiewicz *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, „Ruch Literacki” 2001, z. 1.

¹¹ J. Sieradzki *Juliusz Słowacki, „Fantazy”*, w: *Dramat polski interpretacje*, Cz. I, red. J. Ciechowicz i Z. Majchrowski, wstęp i postłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001, s. 292.

niem przestrzeni gry scenicznej¹², a w około dwustu pracach, w których mowa o ironii, także w *Fantazym*, winniśmy wyłonić ponad sto kontekstów, w których może obracać się ironiczny wytrych. Rację miał Gerard Genette, kiedy pisał, że ironią jest to, co można tak nazwać, że staje się figurą tylko wtedy, jeśli jest udawana (fałszywe ustępstwo, fałszywa naiwność, fałszywy namysł, itd.)¹³. Ironia zatem musi być udawana, nie jest właściwością ludzkiej osobowości, lecz rolą i maską, która z tej przyczyny, że jest zakładana, nie unicestwia melancholii, lecz ją zaledwie określa w różnych jej przejawach. To właśnie dlatego ironia jest – często pozawerbalnym – wyrażeniem prawdy. Ma charakter aksjologiczny, czego uznania domaga się przede wszystkim jej dramatyczna odmiana.

Odwołam się do fragmentu o *Eutyfronie* Platona z własnej książki pt. *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*¹⁴. I kiedy Jacek Sieradzki pisze o „figurynkach”, które reprezentują ludzki i teatralny los w *Fantazym*¹⁵, to zupełnie się z nim zgadzam. Określają one kierunek działania postaci, obrysowują ich ból i niedolę, wreszcie przywołują tę znaną „nimfę”, „polską chorobę”, czyli melancholię z pieśni o Beniowskim. Ale ta melancholia wiązała się nie tylko z obszarem krajobrazu i portretem wewnętrznym autora, ale również z rejestrem tematów „owych estetycznych hybryd” [określenie Grażyny Królikiewicz], wśród których dominuje sceneria frenezji i grozy oraz ruiny Rzymu, Aten, Herkulanum i Pompei. W rozmowie w XIII scenie I aktu *Fantazego*, toczy się taka konwencjonalna wymiana pytań i odpowiedzi związanych z żywymi postaciami wplecionymi w scenerię wiecznego miasta:

(HRABINA)

[...]

Dawno pan z Rzymu przybył na Podole?

(FANTAZY)

Pół roku.

(HRABINA)

Któż tam z naszych?...

(FANTAZY)

Daję słowo, że oprócz kilku wielkich dziwołagów

Suchych, co jeden za drugim się wleką

Powysychani na kształt wodociągów

I wydają się ruinom opieką

Jak mech i chwasty – nie ma w całym Rzymie,

Kogo bym wspominał...

(HRABINA)

Przecież dla nas, sielan,

Wszystko ciekawe

(FANTAZY)

Przy ruinach drzymie

Jeden katolik... Polak i szambelan

Cesarskiej mości... Wielki filharmonik,

Rogaty złotą lirą Apollina,

¹² W. Szturc „*Fantazy*” *Słowackiego. Ironia jako sztuka rozdawania ról, nie zawsze ironicznych*, w: *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994, s. 29-41.

¹³ G. Genette, *Figurek. Essais*, Paris 1966, s. 218. Przekład polski: W. Krzemień, *Figury*, „Pamiętnik Literacki” 1977, z. 2, s. 302.

¹⁴ Kraków 2004, s. 9-21.

¹⁵ *loc. cit.*, s. 291, 292.

Śpiewa, ale tak jak Egerii ponik
 Mrucząc – niteczka głosu tylko sina
 Z ust mu wypływa – młynów nie obróci,
 A jednak ciurka wciąż włoską ruladą.
 Milczenia anioł w nim siedzi i nuci:
 Pitagor z całą swych uczni gromadą
 Milczącą siedzi z nim – i rzec, by można,
 Że swojej szkolnej zasady nie łamie.

(HRABINA)

Któż więcej?...

(FANTAZY)

Jedna hrabina pobożna,
 Której spadają loki aż na ramię,
 A w każdym włosie pierścieniu ukryty
 Albo kanonik, albo monsigniore...

(HRABINA)

Dewotka... Jakież są więcej kobiety?

(FANTAZY)

Najwięcej – blade są – i bardzo chore...
 Ruiny kobiet... resztki Karlsbadu,
 Wód stalaktyty – zgasłe Wezuwiusze.

(HRABINA)

Zacytuj mi pan jedną dla przykładu!

(FANTAZY)

Ach! Jest tam, chora do głębi – na duszę,
 Znajoma pani – hrabina Idalia,
 Rodzaj pani Staël – machina parowa
 Pisząca listy

(HRABINA)

Czy ładna?

(FANTAZY)

Jej talia
 Jest do połowy syrenia... połowa
 Bez kości – sprężyn... samą siłą skrętu
 Idącą naprzód – zresztą w oczach cała...

(HRABINA)

Piękne?

(FANTAZY)

Dwie czarne plamy atramenta
 Na prześcieradle białym¹⁶.

Zadziwiający tekst: oto melancholik (autor) wprowadza postać dramatu, Fantazego, również chorego na melancholię, aby mówić cierpiącej na *spleen* Hrabinie o typowej pozie melancholiczki Idalii, przed którą, jak romantyczny „rejter miłości”, ucieka w melancholię upadającego powoli polskiego dworku. Ta hiperboliczna atropia figury melancholii, która, jako „choroba epidemiczna” wieku (*Beniowski*), zaraża sposób myślenia i mówienia postaci, jest wzięta w nawias w ironiczne uogólnienia dotyczące historii Polski, dziejów emigra-

¹⁶ J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. trzecie, t. VIII, *Dramaty*, Wrocław 1959. Dalsze cytaty z tego wydania oznaczam: J.S. D. oraz podaję tom i stronę.

cji, rangi Kościoła, mitu śródziemnomorskiego, a wreszcie i samego „czarnego romantyzmu” *à la* Mme de Staël.

Fantazy, manifestując *brak* należnego *szacunku wobec ruin* (określenie Grażyny Królikiewicz), odsłania również własne rozczarowanie tradycją; jego postawa jest wyrazem kryzysu osobowości utkanej z tych samych doznań estetycznych i konwenansów obyczajowych, jakie wyszydza u Idalii i – zupełnie bezczelnie – u Hrabiny Respektowanej. Sytuacja wielokrotnego piętrzenia, podobna do retorycznej amplifikacji przez powtórzenia, jest wprowadzona przez właściwy Słowackiemu styl dramaturgiczny, oparty na kaskadowości układów segmentów wypowiedzi (bliskiej techniki Calderona), na rozproszeniu istoty i sensu zdania w różnych wariantach syntaktycznych przekształcających konstrukcję fazową konwersacji w nakierowaną na samą siebie kompozycję fugi. A właśnie fuga, a zwłaszcza *partita*, jest charakterystyczna dla konstrukcji obrazu tworzonych przez melancholika. Zwykł on mieć spójność zdań, stosować metody bliskie *collage’u* czy kalejdoskopu, wykorzystać cechy *poematu rozkwitającego*, jak rzekłby Tadeusz Peiper, i tworzyć konstrukcję wyobrazeniową o charakterze interlacyjnym¹⁷. To konstrukcje wyrażane na sposób ironiczny (konstrukcje mogą być wyrażane, kiedy *spół sposób mówienia* staje się *przedmiotem mówienia*), właściwy parodiom, pastiszom, relacjom z podróży, a zwłaszcza wielkim subgatunkom o toposie konstrukcyjnym typu *relata refero*. Wyrażają melancholię rozczarowań oraz tworzą obrazy próżnego, choć pięknie ustylizowanego, podmiotu mówiącego w dramacie, podmiotu, który powoli i konsekwentnie wytraca własne bogactwo egzystencjalne.

Proces „derywacji wstecznej”, polegający na ściągnięciu obrazu do kilku kresek karykatury lub sloganu, jest w takim postępowaniu czymś właściwym dla temperamentu melancholika. W języku polskim istnieje poręczne i wieloznaczne słowo określające ten stan; jest nim po prostu zgryźliwość, siermiężna wersja cynizmu i rodzima postać niedopowiedzianego, udawanego dominowania nad przedmiotem kąśliwej uwagi. Retoryka chętnie upatruje w tym zjawisku z dziedziny socjologii języka tzw. *cliché wspólnego mianownika*, wytrychu, którym można nie otworzyć, ale wyważyć wielkie drzwi (wytrych ten chowają w kieszeniach najczęściej psychologowie behawioralni, przebrani w pachnące ubranka psychoterapii). *Cliché wspólnego mianownika* jasno opisała szkoła perswazji lingwistycznej na przykładzie wypowiedzi Mefistofelesa pocieszającego cierpiącego Fausta: Małgorzata nie była pierwszą kobietą, która straciła dziewictwo, wprzód utraciłszy zmysły i rozum, dlatego czyn gwałciela (Fausta) można odpuścić. W końcu prostytutka, podobnie jak hazard, jest cechą charakteru i uzależnieniem, a nie tylko określonym zawodem. *Mundus vult decipi* – świat chce być oszukiwany.

Przypuszczam, może niesłusznie, że także melancholia jest rodzajem uzależnienia, które znakomicie uczy rozmaitych technik oszustwa. Najpierw tych, które należą do sztafetu póź i modeli akademickiego piękna! Potem nauczycieli, którzy mówiąc o cnotach i o wiedzy, tę cnotę i tę wiedzę sprzedają na targowisku handlarzom liczmanów. Służy temu zawołaniu melancholia jako znakomita zasłona kłamstwa, wenecka szyba: melancholik widzi wszystko, ale nie daje się ujrzyć, bo zamiast odbicia w szybie zobaczymy po prostu lustrzaną taflę.

¹⁷ Pojęcie to stosowałem zwykle dla form narracyjnych opartych na wielokrotnym rozgałęzianiu opowieści (ang. *interlacement*) w romansach średniowiecznych i *Opowieściach kanterberyjskich* Chaucera. Technika interlacji polegała tu na tym, że jeden wątek, jak jedna droga labiryntu, mógł być opuszczony dla drugiego, a ten z kolei mógł być zastąpiony przez następny. W konstrukcji dramatycznej interlacja wynika jednak nie ze sposobu opowiadania, ale z wieloperspektywiczności oglądu przedmiotu dialogu, którym w tym przypadku jest hybrydyczna ruina.

Możemy wymienić kilka fałszywych tropów melancholii znanych ze sztuki XIX wieku: kobieta w stepie, włosy o zapachu konwalii, nastroje harfy, wzniosłe kurhany, koń, romantyczny zresztą, rozwiana szata, wędnące kwiaty, ruiny (najczęściej i tak sztuczne), moda na Wertera, na René, na dandysa we fraku *à la guêpe* (jak osa), z fontaziem *à la papillon* (na motyla), z żabotem typu *dindon* (indyk nadymający się jednak na biało), często wystrychiwanym na dudka (franc. *être le diodon de la farce de la vie*, *być indykiem w komedii życia*, czyli po polsku: *ofiarą*), z wąsem *à la polonais* (lub: *turque*) – ozdobionym w wąs polski lub turecki (*le moustache polonais*), ale nie sarmacki, obuwie angielskie (trzewiki, meszty – arabskie, skórkowe, malowane kozaczki), duże czarne oczy pełne łez jak u sarny (znowu *à la biche*), kokardy, sprzączki, bransolety (typ babilońskich pieczęci rurowych lub typ egipski, reliefowany) – a to wszystko *na sposób, na modłę, na coś, na koś*; jak długie włosy *na Pana Jezusa* lub łysa *czaszka na Draculę*.

Pozorne piękno wyobrażeń melancholicznych w swoim natłoku staje się ironiczne; stąd już tylko krok do groteskowej deformacji tak niesmacznie dekorującej strojne i umalowane manekiny i *archimimusy* owej hybrydalnej formy udającej życie. Wystarczy jedna wizyta w gabinecie Madame Tissaud, pielgrzymka po mauzoleach wodzów i katów, rzut oka na wystawy sklepowe, na lalki Barbie, a nawet na ruskie matroszki, aby zobaczyć jak *dominium melancholiae* staje się kosmosem poromantycznego świata, który nie odtrąbił wcale swojego odejścia, przynajmniej jako estetyczny kicz.

Dzięki ironii (i autoironii) melancholiczne piękno współtworzy smutek zadumy nad rzeką Heraklita. To ironia zmienia dwa melancholiczne obrazy: płaczący Heraklit i śmiejący się Demokryt, w toposy przeciwsymetrii: *Heraclitus ridens* i *Democritus plens*. Inaczej niż Michał Bachtin, nie widzę tu karnawalizacji i groteski, lecz przypuszczam, że taka ironia melancholii prowadzi do nihilizmu ukrytego w zetknięciu dwóch systemów znakowych. Bliżej tu więc do Johna Ruskina¹⁸ i do Wolfganga Kaysera¹⁹, bliżej do Gilberta Duranda²⁰ i Jeana Starobinskiego²¹ niż do estetycznych teorii zjawisk kulturowych.

Ironizowanie melancholii prowadzi do zakwestionowania podstaw melancholicznej transgresji, ujawnia jej chwiejność i banalizuje język, którym się próbuje określić.

III

Oczywiście, byłoby niesłuszne i niepełne mówić o melancholii wyłącznie w ironicznym kontekście, podobnie jak twierdzić, że każdy ironista jest melancholikiem, co nie jest zresztą dalekie od prawdy. A jednak w takim przypadku piszący o melancholii człowiek jest w dużej części natchniony przez wielką bibliotekę prac na temat i to głównie w związku z badaniem życia i twórczości Antoniego Młodego, Juliusza Słowackiego, twórczości poetów okresu Młodej Polski oraz polskiego malarstwa z dominującym w tym zakresie dziełem Jacka Młodego. Także tematy i idee związane z melancholią są zna-

¹⁸ Chodzi tu o poczucie dysonansu egzystencjalnego budowanego przez sztukę, zwłaszcza gotyku. Zob. znakomity esej Marcela Prousta, *John Ruskin*, przeł. J. Margański, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1-2 (zadziwiające jest to, że Proust nie znając dobrze angielskiego tłumaczył wielkie dzieło Ruskina o estetyce, tak, że esej Prousta jest bardziej tłumaczeniem siebie samego, niż ducha Ruskina).

¹⁹ *Postawy i formy epickie*, w: *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym. Antologia* wybór tekstów, oprac. i przekł. R. Handke, Kraków 1980.

²⁰ *Science de l'homme et tradition*, w: *Le nouvel esprit anthropologique*, Paris 1975.

²¹ *L'invention de la liberté 1700–1789*, Genève 1964.

komicie opracowane, zwłaszcza przez znawców romantyzmu, którzy nie traktują tej epoki jako wyłącznie historycznej, lecz jako doświadczenie podmiotu, wyrażenie bólu egzystencji. Grupę tematyczną daje się jeszcze podzielić na opracowania dotyczące pejzażu, stylu życia, obrazu przeszłości i przyszłości, samotności oraz sposobów jej wyrażania, stosunku do cywilizacji śródziemnomorskiej i tradycji biblijnej, a więc tej dziedziny badań, która ostatnimi czasy rozwija się najbardziej dynamicznie, zwłaszcza w sferze nauki o hellenizmie, Bizancjum i Rzymie²².

Czy istnieje język melancholii, czy da się go ująć w kategorię tematu (sposób mówienia jako podmiot wypowiedzenia) poza sferą melodyki, stylu, ornamentacji, a także genealogii? Odpowiadam twierdząco. Wypowiedź melancholiczna opatrzona jest swoistą konstrukcją słowa, którego granicznymi punktami są z jednej strony krzyk, z drugiej – zanikające brzmienia, czyli to, co antropologia określa francuskim słowem *manducation de la parole* (saczenie słów, mruczenie słów, zanikanie brzmienia). Na szczęście w polskiej literaturze pojawiły się dwa piękne i melancholijne teksty: *Na sprowadzenie prochów Napoleona* i pieśń Chóru w *Samuelu Zborowskim* Słowackiego²³.

Pierwszy z nich przynosi sformułowaną poetykę dystychu elegijnego; to najstarsza forma stroficzna, której istotą jest zamknięta struktura, wewnętrzna symetria metrów i pentatonizm (odpowiednik najstarszej skali muzycznej – gamy pięciostopniowej) dającej w sumie pentamet. Ten pentamet, jako miara lamentacyjna, stopa bólu i cierpienia, zostaje zespolony z heksametrem, czyli miarą bohaterską. Jest w tym coś z cierpiącego Prometeusza lub cierpiącego św. Sebastiana z obrazu Salwatora Rosy.

Dystych elegijny:

Czyli Non Est | In me di |CO|| sem PRE || re le || Ve tur ut |Ae ga In ter |DUM doc |TA
||PLUS va let |AR te ma |LUM

Odpowiednik metryczno-intonacyjny elegii u Słowackiego:

I wydarto go ziemi – popiołem,
I wydarto go wierzbie płaczącej,
Gdzie sam leżał ze sławy aniołem,
Gdzie był sam, nie w purpurze błyszczącej,
Ale płaszczem żołnierskim spowity,
A na mieczu jak na krzyżu rozbity.²⁴

²² Gdy chodzi o interpretację melancholii w perspektywie wyrażalności egzystencji – sięgam po książki Marii Kalinowskiej: *Mowa i milczenie – romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989; tejsze: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, a także kanonicznych rozpraw z dziedziny estetyki romantycznej pióra Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej oraz do dziedzictwa tzw. KUL-owskiej szkoły romantyzmu (Czesław Zgorzelski, Marian Maciejewski) oraz Ireneusza Opackiego i jego uczniów. W scenerii ruinowej, malarskiej i rzeźbiarskiej najlepiej czują się prace Grażyny Królikiewicz, zwłaszcza jej książka *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993 i wszelkie książki i artykuły historyka sztuki Wojciecha Bałusa. Czytelnik odnajdzie egzystencjalnie ujęte tematy melancholii w wielu pracach drukowanych w serii „Czarny Romantyzm” (Uniwersytet w Białymstoku).

²³ Czytelnika odsyłam do najistotniejszej książki: *Świat z tajemnic wypowiedzany... Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, praca zbiorowa pod red. M. Kalinowskiej, J. Skuczyńskiego i M. Bizior, Toruń 2006.

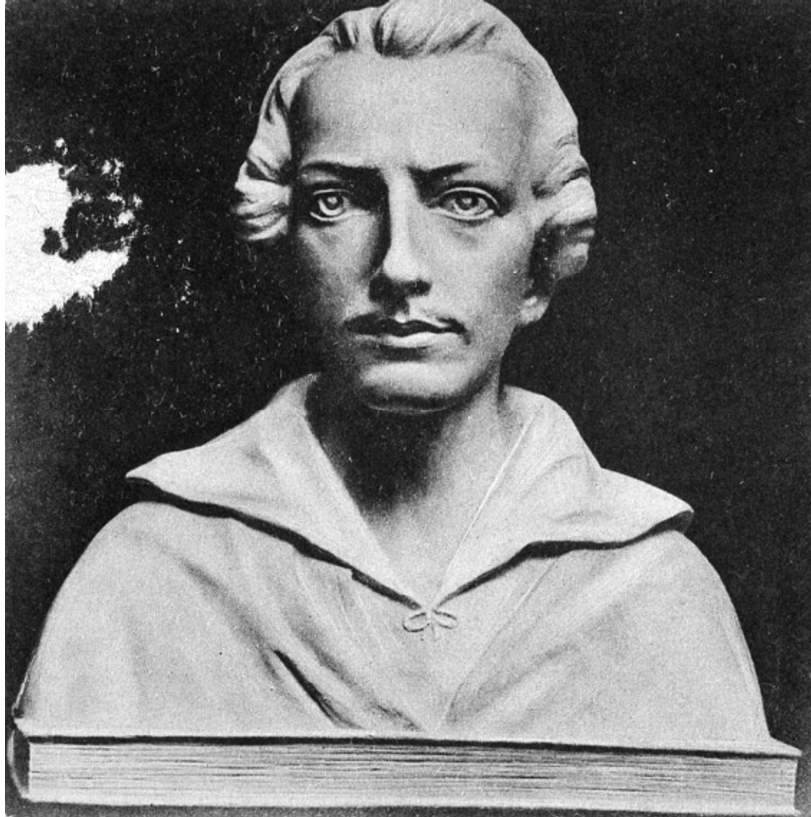
²⁴ J. S. D., I, 110.

Trudno tutaj rozrysować cały kardiogram dystychu Słowackiego, bowiem należy to zadać studentom I roku polonistyki... Trzeba wierzyć *in verba magistra*, że całość wiersza Słowackiego jest takim rygorom poddana. To tworzy właśnie metryczny obraz wielkiego Napoleona, który do niegodnej jego przodków Francji Orleanidów wraca jako garstka prochów, na wielkim okręcie. Kategoria wzniosłości, a więc kategoria w istocie przeciwna ironii, czyni z tego sprowadzenia prochów przedmiot królewskiej i poetyckiej lamentacji, zakończony krzykiem narratora, bo przecież w formach elegijnych ma on swoje miejsce i swoje znaczenie. Tylko, że ten krzyk urywa się na słowie: *niczym!* To Napoleon powraca jako nic. I to budzi sprzeciw. Dalej już tylko milczenie pustych przestrzeni kraju bez godności i bez ducha wiary – orleańskiej, Ludwikowo-filipowej Francji, której anarchistyczny poeta po prostu nie ufał. Którą gardził jak Paryżem.

Drugi tekst to oczywiście pieśń „O smętny, o kochany, srodze ty oszukany”. Jest ona rozwinięciem pentametru heptametru o jednolitych antykadencjach wykrzyknikowych (O! SMEŃ tny, O! KO chany) i jednolitych kadencjach, czemu jednolitości dodają zgrzebne rymy a-a, b-b, c-c, a-a, b-b, c-c. Sprawia to, że wypowiedź ogromnego chóru, staje się wypowiedzią jednoosobową, odpowiada więc tym funkcjom chóru antycznego, który w tragedii wypowiadał (tylko nieliczne kwestie przecież) *unisono*. Dopełnieniem tak widzianej melancholii rytmu (zapisanej w rytmie) jest wizja pustego sarkofagu, kreślona prawie ręką dziecka, obnażająca inną, bo pustą transcendencję śmierci, czekanie na powszechne zmartwychwstanie.

I twoje sarkofagi
Straciły... twój proch – ciało...
Nic z nich – nie zmartwychwstało.
[...]
W grobowcu znalezieni –
Jak leśny orzech pusty,
W którym nic nie zostało,
Choćby też muszki ciało (...).²⁵

²⁵ Tamże, X, 267.



Pocztówka z wizerunkiem Juliusza Słowackiego, ok. 1910 roku

Janusz Skuczyński
(Toruń)

ESTETYKA METATEATRALNA W KOMEDIACH ROMANTYCZNYCH LUDWIGA TIECKA

Już pierwszym zabiegiem metateatralnym zastosowanym przez Ludwiga Tiecka jest to, iż w *Kocie w butach*. *Bajce dla dzieci w trzech aktach z intermediami, prologiem i epilogiem* (1797) oraz w *Świecie na opak*. *Widowisku historycznym w pięciu odstępach* (1798) – dwu komediach, które stają się teraz przedmiotem mojej uwagi – w sposób mniej czy bardziej bezpośredni nazywa on przyświecające mu intencje twórcze. W odniesieniu do pierwszego utworu formułuje je Poeta, zwracając się nie tylko do prezentowanej w nim publiczności przedstawienia „wewnętrznego” ze słowami: „Podjąłem się próby przeniesienia państwa w odległy świat odczuć z lat dziecięcych tak, abyście nie rozumieli przedstawionej tu bajki jako niczego ważniejszego niż jest w istocie”. Mówiąc krócej: jego zamierzeniem jest – jak dodaje – aby mogli oni „stać się na nowo dziećmi”¹.

W drugim utworze jego kolejne akty poprzedzone zostają przez swoiste uwertury, metatekstowe partie prezentujące muzykę słowami, w których dochodzi do głosu – na wzór niejako chórów w tragediach i komediach greckich¹ – „ja” autorskie; ono to o trwającym aktualnie przedstawieniu mówi: „Trzeba tu dołożyć więcej starań, jeśli chcemy wprowadzić kogoś w nastrój poetyckiego zachwytu” (s. 69). A w innym miejscu – zwracając się znowu (jak w *Kocie w butach*) wprost do widza przedstawienia w przedstawieniu – wskazuje: „Chcę na ciebie zawsze spoglądać jak na dzieło sztuki, które mnie zachwyca” (s. 83). W tych metateatralnych wypowiedziach autotematycznych w jednym i drugim wypadku chodzi autorowi w końcu o to samo: aby udziałem odbiorców jego komedii stało się nowe zupełnie podówczas doświadczenie teatralne: zaprzeczające „ociężałej codzienności” (s. 101) – jak w innej uwerturze autor nazywa też negowany przez siebie punkt wyjściowy – doświadczenie istnienia swoiście dziecięcego, poetyckiego, estetycznego.

Jest to zamysł nadawczo-odbiorczy *par excellence* romantyczny. W tym samym czasie Fryderyk Schlegel – teoretyk literatury romantycznej jako „progresywnej poezji uniwersalnej” – w słynnym *Fragmentie II6* stwierdza wzrost, iż jej celem jest „ożywiać poezję, czynić ją sprawą towarzyską i społeczną, życie zaś i społeczność upoetyczniać”². Jednocześnie za „najważniejszy środek formalny wiodący ku ideałowi” tej nowej poezji³ uznaje on – da-

¹ L. Tieck *Kot w butach, Świat na opak*, przeł. i opr. L. Libera, Zielona Góra 2007, s. 62; odtąd miejsca cytatów z obu tych dramatów podawał będę od razu w tekście wywodu.

¹ Chórów o muzycznej (i tanecznej) przeciwieństwie.

³ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. J. Ekier, cyt. za: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, opr. T. Namowicz, Wrocław 2000, s.207.

⁴ T. Namowicz, *Wstęp* do: dz. cyt., s. LVI.

lej w tych *Fragmentach* – ironię romantyczną, krótko definiowaną przez siebie jako nieustająca parabaza i transcendentalna bufonada.

To, co Schlegel formułuje wtedy od strony teoretycznej, to samo twórca *Kota w butach* i *Świata na opak* realizuje w praktyce⁴ – uciekając się do owych tytułowych w moim wystąpieniu rozwiązań z kręgu estetyki metateatralnej. Jest bardzo dobry znawcą teatru, nie tylko sobie współczesnego, tym łatwiej przychodzi operować mu tymi rozwiązaniami.

Zanim powstaną dwie interesujące nas komedie Tiecka, jego uwagę przyciąga zjawisko iluzji teatralnej. Znane dużo wcześniej z widowisk operowych, w teatrze dramatycznym pojawiło się dopiero pod koniec XVIII wieku, kiedy to w ramach włoskiej sceny pudełkowej jako pudła osiąganey środkami malarskimi iluzji zaczęto coraz ściślej wiązać słowną akcją dramatyczną z grą aktorską oraz dekoracjami; odtąd klasycystyczną zasadę podobieństwa do prawdy wypiera dążenie do uzyskania na scenie pełnego złudzenia tej prawdy. I to nie tylko w teatralnym naśladowaniu mimetycznym⁵. W eseju *O cudowności u Shakespeare'a* Tieck zgłębia mechanizmy powoływania iluzji „cudownościowej”, poetyckiej i formułuje dwa warunki nadawania jej znamion naturalności. Po pierwsze: wyobraźnia widzów nie powinna być bynajmniej skoncentrowana, ale wręcz przeciwnie: umiejętnie rozpraszana, utrzymywana „w zamęcie”⁶, tak, aby nie mogli oni zatrzymać uwagi na jakimś wybranym obiekcie. Po drugie: akcji teatralnej winna towarzyszyć muzyka; „Już dzięki dźwiękom fantazja [widzów – J. S.] zostaje [bowiem – J. S.] zjednana, a trzeźwy rozsądek uspiomy” – stwierdza autor⁷, idąc zaś dalej: muzyka prowadzi do zacierania konturów prezentowanych zdarzeń i gwarantuje płynne przechodzenie jednego w drugie. Tymi dwoma sposobami powołana zostanie w teatrze całkowicie odrębna, zamknięta w sobie rzeczywistość, która jawiąc się jako nieporównywalna z rzeczywistością życiową, nie zakłóci powstałego omamienia, złudzenia scenicznej rzeczywistości poetyckiej. Mówiąc zaś ogólniej: kryterium prawdopodobieństwa świata zastąpione zostanie w widowisku przez siłę sugestywności płynącej z respektowania w nim immanentnych praw dzieła teatralnego.

Obserwacje z eseju *O cudowności u Shakespeare'a* przenosi Tieck na sposób konstruowania świata przedstawionego w *Kocie w butach* i w *Świecie na opak*, na cały sposób konstruowania tych dramatów. Przychodzi mu to czynić znowu tym niejako łatwiej, iż już w punkcie wyjścia nadaje temu światu, tym dramatom charakter niemimetyczny, fantastyczny i poetycki. W *Kocie w butach* fabułę opiera na motywach baśni Charlesa Perraulta o tym samym tytule, w *Świecie na opak* prezentuje walkę teatralnej proweniencji postaci Skaramusza – błazna z komedii dell'arte – z mitologicznym Apollem o panowanie nad światem nie tylko sztuki. W parze z tym idzie operowanie w obu komediach z jednej strony materiałem wtórnym literacko, teatralnie, kulturowo, z drugiej: wykorzystywanie w jego ukształtowaniu od dawna już wyzwolonych z klasycystycznej zasady prawdopodobieństwa reguł literatury skarnawalizowanej, dopuszczającej rozmaite przebieranki, mezalianse, ekscentryczność, wreszcie: obraz świata na opak, który wprost znalazł się w tytule drugiego

⁵ Jak twierdzi L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s.114: „*Kota w butach* czytać można jako urzeczywistnienie myśli zawartych w *Fragmentach* Schlegla [z tego samego 1797 r. – J. S.], albo rzecz traktować zupełnie odwrotnie: *Fragmenty* oceniać jako refleksję teoretyczną inspirowaną lekturą *Kota w butach* (...). Można postawić i inną, najprawdopodobniejszą hipotezę, iż były to publikacje prawie równoczesne, ale inspiracyjnie zupełnie od siebie niezależne”.

⁶ Dokładniej zob. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.

⁷ L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare'a*, przeł. M. Leyko, w: tenże, *O cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, opr. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 55.

⁸ Tamże, s. 60.

utworu⁸. Znaleźć się musiał, skoro już na samym początku akcji rolę greckiego boga poezji Apolla przejmuje w nim błazeński Skaramusz, który „uczynił Parnas (...) użytecznym” (s. 97) i zaprowadza w świecie porządku oparte na „rozsądku” (s. 89) i pragmatyczności⁹. Komedia dell'arte kontynuowała zresztą w epoce nowożytnej konwencje literatury skarnawalizowanej, źródła swoje mającej jeszcze u Arystofanesa.

Do w taki sposób ukształtowanych tematycznie i fabularnie obu komedii Tieck może „bezkolizyjnie” wprowadzać – tak jak to postulował w eseju *O cudowności u Shakespeare'a* – elementy muzyczne i operowe; ze szczególnym upodobaniem odwołuje się w tym postępowaniu do *Czarodziejskiego fletu* Wolfganga Amadeusza Mozarta. A jednocześnie cały czas może przerywać w nich linearny tok akcji dramatycznej poprzez uruchamianie innych jeszcze niż wystąpienia automatyczne zabiegów metateatralnych.

Akcja dramatyczna prezentowana jest w *Kocie w butach* i w *Świecie na opak* wobec publiczności teatralnej, która należy również do świata przedstawionego tych utworów, więcej, urasta do rangi głównego bohatera w rozgrywających się w nich przedstawieniach. W *Kocie w butach* reprezentanci widowni cały czas na gorąco komentują baśniowe wydarzenia sceniczne z różnych perspektyw: estetycznej, moralnej, społecznej, ba, nawet politycznej. W *Świecie na opak* czynią to samo na mniejszą skalę, ale jednocześnie udział widzów w przebiegu scenicznych wypadków jest tu o tyle większy, iż jeden z nich zastępuje aktora w roli błazna Pierrota – innej postaci z komedii dell'arte, ten ostatni bowiem zapragnął zostać widzem: „czymś najważniejszym, czym można zostać w teatrze” (s. 78) – jak stwierdza inny widz Scaevola.

Jeszcze więcej. Tieck w obu swoich komediach cały czas odsłania machinę iluzji teatralnej – i to już od miejsca akcji dramatycznej poczynając. W *Kocie w butach* sytuuje je – jak czytamy we wstępnych didaskaliach – „W teatrze na parterze, [gdzie są – J. S.] światła zapalone, muzycy zgromadzeni w orkiestronie (...), ludzie rozmawiają ze sobą” (s. 9). Tak jest na początku i przez cały czas trwania akcji, na jej końcu zaś – znowu według didaskaliów – „dekoracja zostaje wyniesiona, widać teraz tylko gołe ściany teatru [tj. sceny – J. S.], widzowie zaczynają wychodzić, sufler wydostaje się ze swojej budki” (s. 61). W *Świecie na opak* miejsce akcji prezentowane jest jeszcze krócej: na początku przedstawienia – jak informują didaskalia – „Kurtyna idzie w górę, scena przedstawia teatr” (s. 71), teatr włącznie znowu z widownią – dodajmy. I to już całe wyjściowe rozwiązanie przestrzenne¹⁰.

Teatr zostaje w obu komediach Tiecka obnażony jako w punkcie wyjścia przestrzeń do zagospodarowania przez twórców przedstawienia w przedstawieniu. W parze z tym idzie odsłonięcie ich najważniejszych działań *stricte* technicznych w tworzeniu w ogóle przedstawienia teatralnego, w przypisanych im w tym zakresie rozmaitych zadaniach teatralnych. Jakie to są zadania? W istocie cały czas chodzi o jedno: o kreowanie iluzji przedstawianej w teatrze rzeczywistości. Opiera się ta iluzja każdorazowo na mistyfikacji, mówiąc zaś mniej drastycznie: na umowie z widzami, że zastosowane w spektaklu elementy realne – jak to sformułowała Stefania Skwarczyńska – „przeobrażają się w coś innego niż są”¹¹.

⁹ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 189-190.

¹⁰ Mieszczący się w ramach świata na opak karnawalowy temat „z chłopą król” dochodzi z kolei do głosu w *Kocie w butach* w obrazie losów Gotlieba.

¹¹ W Polsce za twórcę tego rozwiązania przestrzennego uchodzi dopiero S. Wyspiański w *Wyzwoleniu*.

¹² S. Skwarczyński, *O rozwoju tworzywa słownego i jego form podawczych w dramacie*, w: tenże, *Studia i szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 127.

W obu komediach obok Poety, Publiczności, Suflera, a także Dyrektora teatru, prezentuje się również Maszynista teatralny. W *Świecie na opak* ujawnia on choćby sekrety wywołania przez siebie na scenie burzy – tłumacząc pozostającemu pod wielkim wrażeniem tego efektu teatralnego Skaramuszowi swoje działania następująco: „Mam tu sproszkowaną kalfonię, którą dmucham na snop płomienia, z tego jest błyskawica, w tym samym momencie na górze toczy się żelazna kula, i to oznacza wtedy grzmot” (s.90). Odstąpienie od strony technicznej rozwiązania – w tym kształcie stosowanego zresztą w całej inscenizacji romantycznej¹² – niszczy iluzję przedstawionego na scenie zjawiska natury. Dzieje się tak przy tym – dodajmy – na żądanie postaci scenicznej z fikcyjnej akcji teatralnej, która na ten moment „wychodzi” z kreowanej przez siebie iluzyjnie roli teatralnej.

Nie tylko w tym momencie. W obu komediach Tiecka aktorzy co rusz wypadają z tworzonych ról, wchodząc w dialog z innymi, przywołanymi wyżej twórcami przedstawienia; najczęściej zaś czynią to na własny rachunek. W *Świecie na opak* Karczmarz wyjaśnia pochodzenie granej przez siebie postaci: ze sztuk angielskich – jak informuje, a jednocześnie sam weryfikuje zgodność ujęcia tej postaci przez autora z „regułami dramaturgii” (s. 143), tj. z horacjańską zasadą *decorum*. Wspominając w rozmowie z córką antycznego króla Midasa, natychmiast zauważa: „Jak może jakiś karczmarz robić dowcipne aluzje do Midasa! Chyba że wcześniej została by w obszerny sposób umotywowany i spreparowany; musiałyby być wiadomym, że ten karczmarz pobrał znakomite wykształcenie i czytał nawet starożytnych, i tylko dziwne przypadki sprawiły, że prowadzi teraz karcznię” (s. 144). Te warunki utrzymania „stosowności”, prawdopodobieństwa postaci w jego wypadku nie zostały zachowane. Odsłaniając zaś wprost ten mankament, aktor w roli Karczmarza przestaje wcielać się w postać, uchyla znowu powoływaną na scenie iluzję teatralną.

Wreszcie w *Świecie na opak* Tieck nie poprzestaje na jednym (tak jak w *Kocie w butach*) przedstawieniu w przedstawieniu. W komedii tej z okazji urodzin Skaramusza grana jest z inicjatywy Melpomeny „mała sztuka teatralna” (s. 104), w której Grünhelm jako Prologus wychwala zasługi boga Apolla dla poezji, boga, którego rolę Skaramusz przejął samowolnie. W ramach tej sztuki pojawia się następnie druga, w której występuje Ojciec – mający również urodziny – razem z Obcym jako Młodym Człowiekiem i ten ostatni także przygotowuje dla niego z tej okazji „małą sztukę teatralną” (s. 113). W tej sztuce Obcy-Młody Człowiek gra nieszczęśliwie zakochanego w Melpomenie-Emilii, na drodze do ich szczęścia staje bowiem inny Ojciec. Przed jego gośćmi oboje kochankowie wystawiają znowu „małe przedstawienie” (s. 119) w stylu pasterskiej sielanki, w której oboje – jako z kolei Laura i Fernando – wyznają sobie ogromną miłość, a jednocześnie żalą się na wrogość stojącego między nimi Ojca.

Wszystkie te „małe sztuki” mnożą się piętro i dezorientują Scaevolę, widza w jednym jeszcze „wyjściowym” przedstawieniu, który w rezultacie konstatuje: „Nie można tego znieść”. I tłumaczy swoje oburzenie: „Patrzcie ludzie, siedzimy tu jako widzowie i widzimy sztukę teatralną. W tej sztuce siedzą widzowie i widzą sztukę teatralną. I w tej trzeciej przedstawiona jest przez trzykrotnie przeistoczonych aktorów jeszcze jedna sztuka” (s. 124). Więcej jeszcze. Na stwierdzenie Scaevoli inny widz ripostuje w słowach: „Ludzie, pomyślcie, że przecież jest możliwe, że my sami też jesteśmy aktorami w jakiejś sztuce (...) Wtedy to my bylibyśmy pierwszą sztuką tutaj.” I dodaje: „Może patrzą na nas aniołowie” (s. 124-125). Przywołuje tym samym topos „wielkiego teatru świata”, w którym Spektato-

¹³ Por. M. A. Allevy-Viala, *Inszenizacja romantyczna we Francji*, przeł. W. Natanson, Warszawa 1958.

rami są aniołowie. I powoduje, że liczba przedstawień w przedstawieniu zwielokrotnia się ostatecznie do pięciu; ostatnie z tych przedstawień uzyskuje wymiar metafizyczny.

W parze z całym tym powołującym wciąż nowe poziomy iluzji teatralnej procesem mnożenia pięter teatru w teatrze na zasadzie kompozycji szkatułkowej oraz odwołaniem się do idei *theatrum mundi* idą jeszcze dwa inne efekty teatralne. Piętrowość ról w trzech z pięciu przedstawień w przedstawieniu kieruje uwagę widzów na stający się udziałem aktora sam proces „przeistoczenia” – jak to nazywa Scaevola, metamorfozy aktora w postaci scenicznej. Ponadto przywołuje się rodem z Szekspirowskiego *Hamleta* figurę teatru jako „pułapki na myszy”. Młody Człowiek i Emilia zamierzają „użyć (...) sceny po to – jak to formułują – żeby (...) przedstawić siebie i naszą sytuację” (s. 155) i tą drogą złamać opór Ojca wobec ich miłości. Prezentując w jego obecności przedstawienia ze swoim udziałem, rezultat ten uzyskują środkami iluzyjnymi, które biorą górę nad realnością – tyle że jest to realność w ramach innej iluzji teatralnej.

*

Zabiegi metateatralne w twórczości dramatycznej (i teatralnej) dochodziły do głosu właściwie od samego początku jej zaistnienia¹³. Na przestrzeni dziejów przybierały tylko różne rozmiary i uzyskiwały odmienne kształty oraz znaczenia.

W twórczości dramatycznej Williama Szekspira w sposób najwyraźniejszy doszło do połączenia znanych już wcześniej dwu podstawowych elementów z kręgu estetyki metateatralnej. Chodzi z jednej strony o bardzo stary w dziejach myśli ludzkiej topos teatru świata – tego „wielkiego teatru”, w którym Twórcą i Spektatorem jest bóstwo, Bóg, oraz „mniejszego”, z samym człowiekiem jako równocześnie jego inscenizatorem i aktorem. W świetle tego wędrownego obrazu rzeczywistość ludzkiego życia staje się – na podobieństwo sztuki teatralnej – jedynie iluzją. Z drugiej zaś strony, chodzi o wpisanie w ramy utworu dramatycznego konstrukcji teatru w teatrze, przedstawienia w przedstawieniu. Ten zabieg kompozycyjny może nie tylko przekazać w sposób najadekwatniejszy koncepcję światopoglądową *theatrum mundi*, ale zarazem w ramach dublowania gry scenicznej i konfrontowania jej różnych poziomów pozwala na ujawnienie narzędzi i środków wyrazowych sztuki teatru, demonstrowanie właściwego jej aktu odbioru, zasad oddziaływania na odbiorców itd. Tiek w obu swoich komediach odwołuje się do tych dwu ideowo-kompozycyjnych zabiegów metateatralnych właśnie poprzez medium Szekspira jako podówczas jeden z największych miłośników i znawców jego twórczości¹⁴.

Poza tym poszukiwania metateatralne Tiecka odnieść można do innego zjawiska estetycznego. Dramat (i teatr) postdramatyczny swojego prekursora i jednego z prawodawców ma w twórcy słynnych *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* (obok Wsiewołoda Meyerholda jako działającego w tym samym czasie z kolei inscenizatora). O tym to dziele dramatycznym Luigi Pirandella napisał bez wahania Leszek Libera – pierwszy właściwie u nas badacz Tiecka, któremu też zawdzięczamy od niedawna tłumaczenia *Kota w butach* i *Świa-*

¹⁴ W *Królu Edypie* Sofoklesa Chór myśląc o ludziach, którzy obrażają bogów, w tym o bohaterze tytułowym tragedii, wprost stawia pytanie – łamiąc iluzję teatralną – o sens swoich występów na scenie, tj. orchesterze: „Jeśli by takie część miały roboty, / Na cóż me tańce i śpiewy?” – Sofokles, *Król Edyp*, przeł. K. Morawski, w: Aj-schylos, Sofokles, Eurypides, *Antologia tragedii greckiej*, opr. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 277; w komediiach Arystofanesa Chór zdejmując maski, kierował się bezpośrednio do widowni w parabazach.

¹⁵ Jak głosi anegdota, wąpił on w dziewictwo Ofelii i gotów był stanąć w tej sprawie do pojedynku z angielskim szekspirologiem; obok przywoływanego eseju *O cudowności u Shakesperae'a* przygotował (razem m.in. z A.W. Schleglem) tłumaczenia kompletu dzieł dramatycznych autora *Hamleta*.

ta na opak¹⁵ – że jest to utwór sceniczny – oceniając rzecz z punktu literacko-estetycznego – nie wnoszący nic nowego od czasu Tiecka, więc, że „Pirandello – wbrew wielokrotnym zapewnieniom (w *Przedmowie*) o rzekomych własnych nowych odkryciach – kopiuje technikę teatralną” Tiecka¹⁶. Z sądem tym – jawnie uproszczonym i niesprawiedliwym – nie można się zgodzić.

Od Pirandella (i Meyerholda) poczynając rozpoczyna się proces stopniowego „rozbrajania” maszyny iluzji teatralnej, służącej wcześniej w różny sposób autorom dramatów (i inscenizatorom ich dzieł) do powoływania fikcji dramatycznej w funkcji reprezentowania rzeczywistości pozascenicznej (i dramatycznej). W rezultacie tych działań spoza świata przedstawionego utworów dramatyczno-teatralnych zaczyna się wyłaniać z coraz większą wyrazistością jako jego podstawa bytowa świat przedstawiający; odsłania się stopniowo cała realność sceny i widowni, które uczestniczą każdorazowo w akcie żywego, zakorzenionego w „tu i teraz” spotkania z widzem; manifestuje się nieprzesłonięty rolą teatralną sam aktorski żywioł wykonawczy, performatywny; ze skończonego produktu różnych zabiegów estetycznych przedstawienie teatralne staje się nieodsyłającym do żadnego „tam i wtedy”, do żadnej innej rzeczywistości – procesem, zdarzeniem. Działo się i dzieje się to wszystko z powodów ideologicznych (obok Meyerholda – Bertolt Brecht), z myślą o stworzeniu swobodnego rytuału w teatrze (Antonin Artaud, Jerzy Grotowski), czy też po prostu z przyczyny utraty wiary w mimetyczne możliwości fikcji dramatycznej i iluzji teatralnej (obok Pirandella – Tadeusz Różewicz). Od dawna wiadomo, że w tym ostatnim zakresie o wiele większe możliwości artystyczne prezentuje kino, dziś ponadto nowe media. To pod wpływem głównie tych najnowszych środków przekazu dramat (i teatr) postdramatyczny czasów nam współczesnych staje się terenem manifestowania – mówiąc najkrócej – kryzysu reprezentacji¹⁷.

Inaczej zupełnie rzecz się ma z autorem *Kota w butach* i *Świata na opak*. On nie ma takiej świadomości artystycznej, mieć jeszcze nie może. Chodzi mu o dopiero co odkrywaną przez dramaturgi w teatrze iluzję, omamienie, złudzenie – tyle że szczególnego rodzaju¹⁸. I w szczególnych rolach.

Komedie Tiecka oglądane z perspektywy zarysowanego wyżej krótko rozwoju estetyki metateatralnej w dziejach dramatu i teatru nowożytnego sytuują się dokładnie między Szekspirem a dzisiejszym dramatem (i teatrem) postdramatycznym. Wyróżniają się na tym tle za sprawą – ujmując rzecz najkrócej – swojej romantyczności. Romantyczna już z nazwy jest antimimetyczna ironia kreacyjna, artystyczna, w której ramy wpisują się w końcu wszystkie zastosowane przez twórcę obu sztuk zabiegi metateatralne. Realizuje się w nich zasada permanentnej parabazy, wywiedziona przez Schlegala z „pięknych komedii” Arystofanesa¹⁹, a którą u nas obrazowo ujął Wincenty Pol w słowach: „ta niema ironia, w któ-

¹⁶ Szkoda, że niewolne od językowych potknięć.

¹⁷ L. Libera, dz. cyt., s.161; w przypisie badacz jeszcze dodaje, że „Pirandello doskonale znał język niemiecki, literaturę niemiecką – studiował filozofię w Bonn”.

¹⁸ Por. H.T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska i M. Sugiera, Kraków 2004; A. Adamiecka-Sitek, *Teatr i tekst. Inscenizacja w teatrze postdramatycznym*, Kraków 2005.

¹⁹ S. Kolbuszewski (*Polski teatr romantyczny. Prolegomena do estetyki*, Gniezno 1931, s. 54-55) uznaje Tiecka za twórcę przeciwnej iluzji naiwnej (dążącej do całkowitego utożsamienia się widza z rzeczywistością sceniczną) tzw. iluzji wiedzy, opartej na „krytycznym opanowaniu utworu” teatralnego, na „wzniesieniu się ponad dzieło”.

¹⁹ O czym mówiłem dokładniej w referacie *Arystofanes – patron ironii romantycznej* (zob. *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Korotkich, Ł. Zabielski, Białystok 2013).

rej widzimy autora jakby za kulisą stojącego²⁰. I zasada transcendentalnej bufonady, którą z kolei Zygmunt Krasiński określił następująco: „ciągłe pojedynczych części stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie” dzieła²¹. A która poprzez prowadzoną przez autora grę wzajemnie niwelujących się elementów pozwala mu na przekraczanie wszystkich granic i barier, odbiorcą zaś tej autorskiej gry sytuuje ponad wszelkimi uwarunkowaniami i ograniczeniami życia, w rejonach innego, wyższego wymiaru istnienia poetyckiego.

Właśnie, Tieck poprzez zabiegi metateatralne, z kręgu ironii romantycznej, realizuje również romantyczny zamysł, aby współczesną sobie „społeczność upoetyczniać”. Przy czym – jak na reguły ironii kreacyjnej przystało – nie czyni tego wprost.

Widzowie w jego przedstawieniach to typowi mieszczenie, uważający się za wychowanków oświecenia, reprezentujący gust estetyczny o klasycystycznej jeszcze proveniencji (przy całym zarazem otwieraniu się przez nich na operę czarodziejską i tragedię rodzinną). Z tego powodu w *Kocie w butach* informują oni Poetę, iż nie chcą wcale „stać się na nowo dziećmi”. „Nasze wykształcenie kosztowało nas wiele wysiłku – tłumaczą – ile się napociłiśmy ze strachu” (s. 62) – dodają; wszystko to czynili nie po to, aby teraz ktoś miał temu zaprzeczyć. A na końcu sztuki „Publiczność z parteru obrzuca poetę zgniłymi gruszkami i jabłkami oraz kulkami” (s. 63), co powoduje, że ucieka on ze sceny. Z kolei w *Świecie na opak* widzowie stają po stronie Skaramusza i „Wdzierają się na scenę”, aby „walczyć w jego obronie do ostatniej kropli krwi” (s. 159) przeciwko zwycięskiemu w finale Apollowi.

Nieprzypadkowo bogu poezji przypada w końcu zwycięstwo w tej komedii. Tieck wszystkie swoje zabiegi metateatralne, rozwiązania z kręgu estetyki metateatralnej prezentuje ostatecznie przez inną jeszcze publicznością aniżeli ta przedstawiona w obu jego komediach. To realna publiczność, realni widzowie tych komedii i oni to – odpowiadając na swoistą prowokację, jaka została dla nich przygotowana przez autora *Kota w butach* i *Świata na opak* – powinni spełniać jego oczekiwania nadawczo-odbiorcze, aby „stać się na nowo dziećmi”, zostać wprowadzonymi „w nastrój poetyckiego zachwyty”, zacząć przypominać „dzieło sztuki”. Czarno na białym i do końca zostaje im oto zademonstrowane – jak to formułuje wprost zwycięski Apollo w finale *Świata na opak* – że „wszyscy tu (tj. w teatrze – J. S.) jesteście tylko aktorami i to wszystko nie jest niczym innym jak grą” (s. 160). Grą z teatrem i grą w teatrze. Opiera się ta gra na względności pozoru i prawdy, rozumu i szaleństwa, manifestuje się przez tę grę ludyczność życia wyzwolonego z wszelkich nakazów i konieczności.

Czyż skonfrontowanie w teatrze z takim obrazem świata nie jest w stanie uczynić w końcu „prawdziwej” publiczności (w tym i nas) poetami?

²⁰ W. Pol, *Teatr i Aleksander Fredro*, w zbiorze: *Polska krytyka literacka 1800–1918. Materiały*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1953, t. II, s. 41.

²¹ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: tenże, *Dzieła literackie*, opr. P. Hertz, Warszawa 1973, t. III, s. 257.



Portret Juliusza Słowackiego, Warszawa ok. 1860 roku

Łukasz Zabielski
(Białystok)

„ANIÓŁ-DUCH Z TAMTEGO ŚWIATA” CZY STARZEC O „SZATAŃSKIM RODOWODZIE”? O SŁOWACKIM I „OJCACH” RAZ JESZCZE

Juliusz Słowacki w 1832 roku w jednym z listów zamieścił uwagę, od której moje rozważania chciałbym rozpocząć:

Ośmielam się prosić Pana, abyś raczył księciu Adamowi Czartoryskiemu egzemplarz moich poezji ofiarować; jest to słaby dowód uwielbienia, jakie mam dla wielkiego człowieka, który się tak dobrze ojczyźnie naszej zasłużył. Nadużywając jeszcze jego dobroci, proszę, abyś pan drugi egzemplarz Jul[ianowi] Niemcewiczowi ofiarował jako hołd od młodego autora – patriarsze literatury naszej, pod którego cień, jak pod cień królewskiego dębu w Anglii, my, małe i może ostatnie latorośle wycieńczonej nieszczęściami ziemi, garniemy się¹.

W niniejszym szkicu skupię się na kilku wybranych zagadnieniach związanych z – szeroko omawianym w literaturze przedmiotu, aczkolwiek bynajmniej nie wyczerpanym – tematem stosunku autora *Króla-Ducha* do „pokolenia ojców”. Rozważania poświęcone będą trzem osobom: Julianowi Niemcewiczowi, Adamowi Jerzemu Czartoryskiemu oraz Teodorowi Januszewskiemu.

Wracając jeszcze do cytowanego fragmentu listu, warto przede wszystkim zastanowić się nad powodem, dla którego w tej zaledwie dwuzdaniowej wypowiedzi – ulega zmianie gramatyczna kategoria liczby rzeczownika: liczba pojedyncza („ja”) przekształca się w mnogą („my”).

Przez Karola Sienkiewicza przesyła romantyk tomik wierszy własnego autorstwa dwóm osobom. Pierwszym z obdarowanych okazuje się Adam Czartoryski – jeden z najbardziej wpływowych wówczas ludzi w Europie², główny kandydat („król *de facto*”) do tronu [ewentualnie] reaktywowanego Królestwa Polskiego. W tym przypadku „obdarowyjącym” jest Juliusz Słowacki, młody poeta, który w ten sposób pragnie złożyć „dowód swego uwielbienia”, a tym samym podtrzymać pamięć lidera Hôtel Lambert o sobie („JA mam uwielbienie”) i swym głębokim oddaniu – „dobrze ojczyźnie naszej służącemu” – politykowi.

Natomiast Julian Niemcewicz – co niezwykle ciekawe – tego samego „egzemplarza poezji” nie otrzymuje od Juliusza Słowackiego. W tym przypadku dar pochodzi od członka

¹ Do Karola Sienkiewicza, Paryż. 16 kwietnia 1832 roku, w: J. Słowacki, *Listy do krewnych...*, w: tenże, *Dzieła*, t. 14, oprac. J. Pelc, Wrocław 1952, s. 54.

² Zob. J. W. Borejsza, *Dyplomacja bez listów uwierzytelniających*, w: tenże, *Piękny wiek XIX*, Warszawa 1990, s. 62-70.

licznego – zawsze go wielbiącego i czczącego – pokolenia romantyków („MY garniemy się”)³. Owszem, można widzieć tu przejaw wyrachowanego, jakże prozaicznego „dbania o własne interesy”: autor *Powrotu posła* nie był Słowackiemu, w jego „osobistym” czy „zawodowym” życiu szczególnie „użyteczny”. Jednak nietrudno dostrzec w tym wszystkim inną znamioną tendencję: Słowacki wobec Niemcewicza nie przejawiał najmniejszej choćby sympatii, nie żywił szacunku, podziwu dla bogatej spuścizny literackiej i politycznej⁴ lub nawet – należnego mu – uznania dla życiowych dokonań zasłużonego weterana walk narodowowyzwoleńczych⁵.

Tezę tę zdają się potwierdzać listy do matki, gdzie nazwisko autora *Śpiewów historycznych* pojawia się kilkakrotnie, przede wszystkim w relacji jej syna ze spotkania obu poetów. A miało to miejsce na początku jesieni 1830 roku. Już sam opis podróży do Ursynowa, jaką odbył Słowacki wraz z hrabią Tomaszem Potockim, okazuje się niezwykle ciekawy: „Myśl, że jadę do starego poety – pisze młody twórca – który wiek Stanisława Augusta z naszym wiekiem łączy, zajmowała mnie bardzo – nadto niepewny byłem, jakie mnie tam spotka przyjęcie, bo Niemcewicz, przez kobiety popsuty, bardzo się kapryśnym zrobił”⁶.

Zauważmy, że – choć nie dochodzi tu jeszcze do zderzenia „tworu imaginacji” („Niemcewicz wyobrażony”, „Niemcewicz-legenda”) z namacalną rzeczywistością („Niemcewicz realny”), marzeń z jawą, przedwiedzy z doświadczeniem empirycznym – już podczas owej podróży przyszły twórca *Mazepy* oczyma wyobraźni dostrzega wyraźną dwoistość, charakteryzującą – przynajmniej patrząc z perspektywy romantyka – człowieka ukrywającego się pod nazwiskiem: Julian Ursyn Niemcewicz. Człowieka-legendy, człowieka-autorytetu, który łączył ze sobą dwa – tak różne pod każdym względem – stulecia. Taka postawa Słowackiego świadczyć może o jego prawdziwej nieufności wobec Niemcewicza oraz niezdecydowaniu odnośnie do problemu, kogo w tej, powszechnie adorowanej i uwielbianej, osobie ma tak naprawdę dostrzegać. Jako indywidualista – powtórzmy tę tezę – nie chciał uznać takiego autorytetu, lecz jako członek pokolenia romantyków – za którego wówczas jeszcze z pełnym przekonaniem się uważał – był do tego zobligowany.

Z analizy powyższego fragmentu listu można wysunąć spostrzeżenie, że Słowacki uważa za wyraźną cezurę, oddzielającą dwie literackie epoki: klasycyzm i romantyzm. A co szczególnie interesujące, druga z tych epok nie okazuje się bezpośrednią kontynuacją pierwszej. Nie jest nawet owocem jakiegokolwiek ewolucji, rozwoju, skoro – żyjący jeszcze – „giganci pióra” wieku Stanisława Augusta, dziś uchodzą jedynie za karykatury, cienie swej dawnej świetności: kapryśni, popsuci, dziedzinniali...

Posługując się skrótami myślowymi, możemy skonstatować, że każdy „łącznik”, aby zachować „właściwości łączenia” wewnątrznie odmiennych, niekoherentnych „materii”, „produktów” czy „substancji”, sam powinien posiadać elementy obu ich natur. Ów „wielki”

³ Michał Kuziak, pisząc o relacjach Mickiewicza z Niemcewiczem, użył określenia „figura ojca” (M. Kuziak, *Mickiewicz o Niemcewicz. Figura ojca*, w: *Julian Ursyn Niemcewicz, pisarz, historyk, świadek epoki*, red. J. Wójcicki, Warszawa 2002, s. 349). Zob. też: M. Kryszczuk, *Juliusz Słowacki wobec tradycji szlacheckiej*, Warszawa 2011, s. 19-28.

⁴ Zob. J. Ławski, *Przekłete „serce Europy”. Wyobraźnia polityczna w „Śpiewach historycznych” Juliana Ursyna Niemcewicza*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2004, s. 385-438.

⁵ Por. D. Zawadzka, *Wokół dedykacji Marii*, w: *też*, *Pokolenie kłęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odłudkach*, Warszawa 2000.

⁶ J. Słowacki, *Dzieła*, t. XI: *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1949, s. 7-8. List z 15 września 1830 roku.

Niemcewicz-autorytet do postaci pasująca do pełnej patosu epoki: czasów panowania ostatniego króla Polski, heroizmu Kościuszki, zwycięstw Napoleona itd., natomiast „dziś” okazuje się jedynie – spoufalającym się z dziećmi służby – groteskowym starcem, pozwalającym nazywać siebie „głupcem”⁷. Jak może świadczyć to o epoce (przypomnijmy znamieną kwestię jednego z metafizycznych bohaterów *Kordiana*: „Wiek, co przyjdzie, ucieszy szatany”⁸), w której przyszło żyć i tworzyć Juliuszowi Słowackiemu?

Wróćmy do momentu przyjazdu młodego romantyka do Ursynowa: „Przywitał nas dosyć obojętnie – ułożyłem mu jakiś naprędce komplement, którego przyjął z uśmiechem – zaczął rozmowę o Wilnie rąbiącym tonem Jana Śniadeckiego. O źle! Pomyślałem sobie, na toż przyjechałem tutaj, żebym mu potakiwał; szczęściem, że rozmowa ta prędko się skończyła”⁹. Trudno uwierzyć w tę „spontaniczną” reakcję Słowackiego. Kto przez całą drogę rozważał, jakiego Niemcewicza ujrzy: „świećcościami dawnym swoich przodków świetnym”, czy raczej zniewieściałego, kapryśnego dandysa, ktoś taki nie musiałby przecieżyć „układać naprędce jakiegoś komplementu”. Jeśli Słowacki użył takiego, a nie innego zwrotu w cytowanym liście, świadczyć to może o jego – pełnej lekceważenia i obojętności – postawie wobec nestora polskiej poezji. Z czego ona wynika?

Zwróćmy uwagę, że Niemcewicz nie okazał się – przynajmniej podczas wzajemnego przywitania – „zepsutum przez kobiety” starcem, lecz właśnie uosabiał siłę, pewność siebie i powagę dawnej swej epoki. Słowacki poczuł się jednak rozczarowany, spodziewał się bowiem czegoś zupełnie przeciwnego: „nie przyjechałem tutaj, żebym mu potakiwał”. Co ciekawe, przywołana zostaje tu również postać Jana Śniadeckiego, lecz już nie owego wyrozumiałego i opiekuńczego – który to obraz wyłaniał się z adresowanego doń listu Juliusza – patrona-protectora rodziny Euzebiusza Słowackiego, lecz starca ze „szkiełkiem i okiem”, postaci żywcem wyjętej z ballady *Romantyczność*. Jak pamiętamy, był to swoisty – stworzony przez Mickiewicza – „szablon” klasyka, wroga romantyzmu¹⁰. Szablon, do którego z powodzeniem dawało się przypasować wszystkie znienawidzone przez młodych poetów perfony klasycyzmu postanisławowskiego: tu warto wymienić nazwiska braci Śniadeckich, Ludwika Osińskiego czy Kajetana Koźmiana. Lecz przecież Niemcewicz – to wiemy z relacji prawie wszystkich przedstawicieli pierwszego pokolenia polskich romantyków – występował wówczas powszechnie w innej roli, „świętego starca”¹¹. Młodzież mogła do niego zgłosić się przede wszystkim po radę czy zadeptykować – najbardziej nawet romantyczny – utwór (patrz: *Maria* Antoniego Malczewskiego)¹².

⁷ Nieprzypadkowo Słowacki umieścił w liście ten oto, jakże wymowny oraz zabawny epizod: „Przy nogach Niemcewicza siedziały dwie maleńkie dziewczynki. Są to córki jego kamerdynera, którym często pozwala swawoląc z sobą. Jedna z nich przy gościach kilka razy mu mówiła: «Pan jesteś tak głupi jak ja». A stary z uśmiechem przyjmował ten grzeczny komplement” (J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 8, 15 września 1830 roku).

⁸ J. Słowacki, *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny*, w: *Dzieła*, dz. cyt., t. 3, s. 94.

⁹ Tenże, *Listy do matki*, s. 8. List z dnia 15 września 1830 roku.

¹⁰ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 377.

¹¹ Wystarczy odnotować, że jeden ze sztandarowych krytyków literackich XIX wieku, Maurycy Mochnacki, do grona romantyków polskich zaliczył Niemcewicza, Brodzińskiego czy nawet Woronicza. Zob. T. Grabowski, *Krytyka literacka w Polsce w epoce romantyzmu (1831–1863)*, Kraków 1931, s. 156.

¹² Zob. D. Zawadzka, *Pokolenie kłęski* (rozdz. *Wokół dedykacji „Marii”*); E. Dąbrowicz, *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861*, Białystok 2009, s. 145–147; J. Winiarski, *W poszukiwaniu kontekstów „Marii” Antoniego Malczewskiego*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*, red. H. Krukowska, Białystok 1997, s. 43–64. Warto też odnotować, że Elżbieta Feliksiak w *Marii Malczewskiego* dostrzegła jawną polemikę ze *Śpiewami historycznymi* Niemcewicza: „Nie śpiewów historycznych nam trzeba – zdaje się mówić [Malczewski] – lecz męznego rozejrzenia się po otaczającej nas pustce” (E. Feliksiak, *„Maria” Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997, s. 32).

Słowacki w autorze *Powrotu pośta* dostrzegają przedstawiciela, budzącego niechęć oraz odrazę wśród polskich romantyków, pokolenia klasyków postanisławowskich, niewiele różniącego się – nawet pod względem fizycznym („Oczy ma szare, przenikliwe i z wielkimi najeżonymi brwiami, jak oczy Jana Śniadeckiego”)¹³ – od twórcy tekstu *O pismach klasycznych i romantycznych*. Ta postawa poety znalazła swą kulminację w wyznaniu: „Myślę, iż szczęśliwy, kto może tak pisać jak Niemcewicz słodko i przyjemnie, bez trawienia się własnym ogniem; szczęśliwy odpocznie na starość w tak cichym domku, wtenczas gdy na grobach młodszych od niego ludzi trawa porastać będzie”¹⁴.

Przypominam, że list pochodzi z września 1830 roku, zatem powyższe słowa stanowią wierne echo ówczesnych burzliwych nastrojów młodych „zapaleńców” wobec zachowawczej i ugodowej postawy członków Warszawskiego Salonu, których najwyższym pragnieniem w tamtych czasach był wszak „odpoczynek na starość” (patrz: *Salon Warszawski* w trzeciej części *Dziadów* Mickiewicza). Okazał się Słowacki – jak wiemy – „na poły” prorokiem: rzeczywiście wkrótce groby młodych ludzi¹⁵ zaczęła porastać trawa (w *Beniowskim* ubolewał poeta nad fenomenem „grobow, co się w Polsce mnożą”¹⁶), lecz sam Niemcewicz bynajmniej nie „odpoczął na starość w cichym domku”.

Ci dwaj poeci mieli jeszcze okazję spotkać się w Londynie we wrześniu 1831 roku. Wówczas, obok pesymistycznego nastawienia – jak go Słowacki nazwał – „staruszka” odnośnie prognoz powodzenia dalszych walk powstańców listopadowych („Staruszek trochę chory – smutny – i niepewny przyszłości – ale Bóg czuwa nad nami”¹⁷), pojawiła się też następująca kwestia: „Wyrzucił mi [Niemcewicz – Ł. Z.], że mojej tragedii litewskiej grać nie kazałem”¹⁸. Ten – wypowiedziany rzekomo¹⁹ przez Niemcewicza – zarzut był owocem fascynacji²⁰, z jaką sędziwy poeta miał odebrać pierwszą tragedię Słowackiego (*Mindowe*),

¹³ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 8. List z 15 września 1830 roku.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Jeżeli chodzi o wzajemne zależności i relacje pokolenia wstępnego z pokoleniem zstępnym, ojców z synami, w dramatach Słowackiego zachodzi pewna zależność, na którą zwróciła uwagę E. Dąbrowicz: „Ojcowie nad światem nie panują. Ich dzieci są mordowane, odbierają sobie życie lub składają siebie w ofierze. Przy czym żaden z tych aktów niczego w świecie na lepsze nie zmienia. Dziedzictwa nie udaje się następcom przekazać, bo albo nic już do przekazania nie ma, albo nie ma nikogo, komu przekazać by można”, E. Dąbrowicz, *Ojcowie. Niemcewicz – Słowacki*, w: *Na początku wieku. Rozważania o tradycji*, red. Z. Trojanowiczowa, K. Trybuś, Poznań 2002, s. 198.

¹⁶ J. Słowacki, *Beniowski, Pieśń III*, w. 97-99, w: tenże, *Dzieła wybrane*, dz. cyt., t. 2, s. 82. Zob. *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego: struktura, konteksty, recepcja*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011.

¹⁷ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 25. List z 10 września 1831 roku. Zob. E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, s. 87-88. Szturm wojsk gen. Paskiewicza na Warszawę – jak wiemy – rozpoczął się 6 września, natomiast wizyta Słowackiego u Niemcewicza w Londynie musiała mieć miejsce przed 4 września, ponieważ wtedy dopiero młody poeta opuścił Londyn.

¹⁸ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 25. List z 10 września 1831 roku.

¹⁹ Elżbieta Dąbrowicz przyznaje, że cała ta scena nosi w sobie duży pierwiastek prawdopodobieństwa: „*Mindowe* w rzeczy samej mógł Niemcewicza poruszyć. Spod jego pióra wyszedł przecież swego czasu (1820) *Kiejstut*. Obaj więc autorzy sięgnęli do historii litewskiej, obu zainteresował dramat władzy i pasowanie się chrześcijaństwa z pogaństwem. Choćby przez pamięć na spoczywającego wśród niewydajnych rękopisów *Kiejstuta* Niemcewicz musiał z uwagą wysłuchać utworu młodego poety. I rozpoznał w nim znamienne dla jego własnych tragedii sprzężenie losu minionego ze współczesnym” (E. Dąbrowicz, *Ojcowie. Niemcewicz – Słowacki*, s. 194).

²⁰ Powszechnie znana jest opinia Niemcewicza o autorze *Kordiana*, która w pełni kontrastuje z uczuciem zachwytu i fascynacji: „Powróciwszy do siebie – notuje nestor polskiej literatury w swym pamiętniku – znalazłem przysłane mi przez p. Błotnickiego nowe poema jednego z wariatów naszych, pod tytułem *Kordian*” (cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrał i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnochołowski, Wrocław 1963, s. 42-43), po czym autor wyraża – posłużmy się eufemizmem – skrajnie niepochlebne opinie o tym dramacie, a właściwie jego autorze, nazywając go m.in. „wierszogrzyzmolą”. Pamiętajmy jed-

czytaną mu przez młodego romantyka podczas przywoływanej wizyty w Ursynowie. Przytoczmy tę relację: „Czytałem dalej – słuchał cierpliwie; kiedy skończyłem, powiedział: «Cieszę się, iż przed śmiercią widzę, że jeszcze zostanie w Polsce poeta, co ma tak wielki talent – i duch obywatelski utrzyma»»²¹.

Co może najbardziej zastanawiać czytelnika obu adresowanych do Salomei Bécu listów, to reakcja (w zasadzie jej brak) Słowackiego na pochwały, pochodzące z ust nestora polskiej literatury. Fakt, że człowiek tak bardzo wyczulony na każde słowo krytyki czy pochlebstwa wobec jego dzieł, jak autor *Kordiana*, nie podzielił się z matką tym, jak zareagował na komplementy²² Niemcewicza, świadczyć może o jednym: nie traktował ich nadawcy poważnie.

Ta żywiona wobec Niemcewicza oraz całego pokolenia klasyków postaniszawowskich niechęć – szybko przeradzająca się w nienawiść – w wyniku wydarzeń związanych z wybuchem powstania listopadowego jedynie się zaogniła. Sprzeciw wobec działalności przywódców, inicjatorów, mentorów, generałów – wszystkich, którzy (w jego opinii) przyczynili się do upadku rewolucji – postanowił poeta wyartykułować w sposób inny, niż poprzez adresowaną jedynie do matki, najbliższych czy przyjaciół korespondencję. W ten sposób spisany został – wydany anonimowo w Paryżu w 1834 roku – *Kordian. Część pierwsza trylogii. Spisek koronacyjny*.

W kontekście leitmotiwu naszej pracy warto zwrócić uwagę na kilka znamienych fragmentów tego dramatu. Przede wszystkim na kwestię, którą w *Przygotowaniu* wypowiedział Mefistofeles: „[...] temu narodowi stwórzmy dygnitarzy, / Aby nimi zapychał każdą rządu dziurę” (s. 96). Jak wiemy – a opieramy tę wiedzę na tradycji chrześcijańskiej, z kręgu której wywodził się Juliusz Słowacki – moce kreacjonistyczne posiada tylko i wyłącznie Bóg-Stwórca, tylko On może kogokolwiek i cokolwiek na tym stworzonym przez siebie świecie powoływać do życia, ale też budować, łączyć, rozmnażać itp. Natomiast każda metaforyka piekła, obejmująca zapis całokształtu działań sił Zła, skupia się wokół pojęć: podstęp, iluzja, kuszenie, upadek, burzenie, niszczenie, destrukcja itd. Niniejsza – znacznie uproszczona – myśl służy uwypukleniu niezwykłości sceny z *Kordiana*, w której paradoksalnie – lecz w pełni wpisali się jej twórca w konwencję ducha romantyki – to Diabli stwarzają, powołują do istnienia („Dziś **mamy prawo stwarzać** królów i nędzarzy”).

Zwróćmy uwagę, że owocem działań tych sił nie są monarcha, dyktator, przywódca – bez znaczenia: jeden czy kilku – który w przyszłości doprowadzi do wypełnienia „szatańskiego planu”. Oto „rodzą się” dygnitarze, którzy zapełnią każdą rządu dziurę (liczba mnoga bardzo ważna!), tworząc hermetyczną, szczelną „czarę”, po brzegi wypełnioną pierwiastkami Zła. A zatem cała – sprawująca realną władzę w Królestwie Kongresowym – warstwa społeczeństwa („pergaminowym świecą czołem”) w tym świetle okazuje się oligarchią „rodem z piekła”. Co ciekawe, rząd – bez owej „ceremonii” z *Przygotowania* –

nak, że ta wypowiedź Niemcewicza o niczym tak naprawdę nie świadczy, bowiem z całą pewnością nie wiedział on wówczas, kto jest autorem *Kordiana*. Por. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana”*, Wrocław 1959, s. 126-142 (rozdział *Współcześni o „Kordianie”*). O powodach, dla których Julian Niemcewicz swoją początkowo pozytywną opinię o Juliuszu Słowackim i jego dziełach ostatecznie zmienił na skrajnie niepochebną, pisze Małgorzata Chachaj: zob. praca: „*Poeta, co ma wielki talent i duch obywatelski utrzyma*” czy „*jeden z wariatów naszych*” – *Julian Ursyn Niemcewicz o Juliuszu Słowackim*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, s. 323-336.

²¹ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 9. List z 15 września 1830 roku.

²² Słowacki, w całej powyższej relacji z pobytu w Ursynowie, o swym stosunku wobec komplementów Niemcewicza wypowiedział tylko jedno zdanie: „Przy końcu drugiej sceny wykrzyknął [Niemcewicz] głośno: «Ach, czemuż tej tragedii grać nie można!». Ten wykrzykownik bardziej mnie pochlebił niż wszystkie potem dawane pochwały”. J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 9. List z 15 września 1830 r.

w swej naturze i tak byłby „zły”, ale – to możemy wyczytać z *Kordiana* – Dobro miałyby jeszcze szansę ingerencji. Tej szansy zostało jednak całkowicie pozbawione.

Lecz oto kolejny paradoks: jedną z osób „stworzonych do rządu” był książę Adam Czartoryski, a co – w jego przypadku – szczególnie ważne: „mimo czary / Wyszedł [to] jakiś człowiek godny” (s. 97). Zaskakująca okazuje się nie tyle informacja, że Zło powołało do życia „dobrego człowieka”, lecz że „rzuciło go biednym ludziom z nieba”. Autor – jeśli tak to możemy ująć – stara się odwrócić uwagę czytelnika od *niewygodnej* prawdy, że „stworcami” w tym przypadku są Szatan, Diabli, Czarownice. „Król *de facto*” formowany jest w kotle z „dyjamentu”, przy użyciu sekretnej atramentu, pochodzącego wprost z kałamarza Talleyranda. Poza tym, aby wzmocnić wymowę sceny, pojawiają się tu określenia typu: „okulary rozsądku”, które niosą za sobą wyłącznie pozytywne konotacje. „Efekt końcowy”, co ma podkreślać wyjątkową „przewrotność” sił Zła, otrzymuje od nich „sprzeczne z naturą nazwisko”: Czartoryski. Antonimami „czarta”, „diabelskość” są wszak – jak wiemy – „anielskość”, „boskość”. Ostatecznie bohater zostaje zesłany z *nieba* na pomoc *biednym ludziom*.

Ośmielę się jednak przeciwstawić interpretacjom *Kordiana*, w których dostrzega się tutaj apologię osoby Czartoryskiego. Owszem, skoro powyższa scena miała za zadanie ukazać „narodziny” wszystkich – związanych z rządami Królestwa Kongresowego – dygnitarzy, to w ich gronie powinien znaleźć się też książę Adam. Ale Słowacki ukazał – w sposób szczegółowy – moment „stwarzania” zaledwie kilku osób²³, a zatem zrozumiałe jest, że bohater ów nie pojawił się ani w samym dramacie, ani też w „diabelskim kotle” przypadkowo, jako „produkt uboczny”, czyli coś, co wyszło Szatanowi „niechcący”. Wręcz przeciwnie: w przypadku postaci Chłopickiego, Krukowieckiego, Lelewela czy Niemcewicza bez trudu zauważamy ich „antybohaterskość”, „piekielną naturę”. Lecz Czartoryski okazuje się najgroźniejszy z nich wszystkich, bowiem jego „szatański rodowód” został błyskotliwie zakamuflowany. Czytając ten fragment *Przygotowania*, zapominamy (celowy zabieg autora), że bohater ten również wyszedł z diabelskiego kotła, zapominamy, że stworzyły go Siły Zła, a co najważniejsze: zapominamy, po co właściwie – jako swoisty prolog do *Kordiana* – została skonstruowana cała pierwsza scena.

Zwróćmy uwagę, skąd przybywają Diabli na Łysą Górę: z „błękitu podniebień”, „Spadł z nieba deszcz szatanów” (s. 91). Mefistofeles spóźnił się na umówione wcześniej spotkanie, bowiem „na grobie przyjaciela odmawiał pacierze” – „taki się teraz zrobił chyły i pobożny”. Jedną z funkcji, które tego typu stwierdzenia mają pełnić, jest – jak możemy się domyślać – zwrócenie uwagi, czy wręcz niejako „ostrzeżenie” czytelnika przed ironią, przewrotnością, pozorami, iluzją, nieprawdą, „podwójnym dnem” całej tej sceny. Zauważmy nawet, że pojawiające się w wypowiedzi Szatana antonimy „przyoblekają postać” synonimów: „Oni się będą modlić, zabijać, przeklinać”, „Ten naród się podniesie, zwycięży i zginie”. Sekwencje tych stojących ze sobą w sprzeczności wyrazów (modlitwa ↔ zabijanie – przeklinanie; podniesienie się – zwycięstwo ↔ zginiecie), wypowiedzianych jednym tchem i jednym ciągiem, rodzą w odbiorcach poczucie dezorientacji, chaosu, niejednoznaczności.

²³ Oczywiście, celem *Przygotowania* miało być ukazanie, jak powstają dygnitarze (liczba mnoga odgrywa tu ważną rolę), mogący zapełnić „każdą rządu dziurę”. Podzielił ich Słowacki na dwie grupy: jedną tworzyli: Chłopicki, Czartoryski, Niemcewicz, Lelewel, Krukowiecki. Druga grupa („wymuskanych rycerzy – ospalców”) – której moment stworzenia został zastąpiony lakonicznym stwierdzeniem: „Twórzmy razem wielkich wiele”, to ów „tłum”, który „polecał na ziemię”. Zdecydowanie liczniejszy, ale – jak możemy się domyślać – nie tak ważny jak wspomniane postacie. Zob. J. Maciejewski, *Kordian. Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961.

I oto wśród mrowia tego typu niejasności dowiadujemy się, że Szatan chce posłać Mefistofelesa na Ziemię, aby „pomóc” jednemu z „narodów wielu”. Mefistofeles wpada na inny, zdecydowanie bardziej perfidny pomysł: podsuwa ideę, aby „temu narodowi stworzyć dygnitarzy”, a więc „szatańskich” pośredników. Lecz główny cel, powód zainteresowania Szatana tym oto narodem, który „nosi krzywe szable, jako księżyc dwurożny, jako rogi diabła; i rękojeść tych kordów nie ma kształtu krzyża” (s. 95), jest cały czas ten sam: pozyskanie, albo raczej, jak chce poeta: „obłąkanie ich dla swojej sprawy”.

Zatem wszyscy ci dygnitarze – w tym również Czartoryski – powołani zostają do życia, aby pomóc w „szatańskim planie” zniewolenia świata. W tym przypadku więc – jak możemy się domyślać – przewrotność nie leży w fakcie, że „diabelskie stworzenie” (Czartoryski) otrzymuje „sprzeczne z naturą nazwisko”, lecz właśnie w tej – jakże kłamliwej, zwodniczej – informacji. A wówczas, jeśli tęzę tę uznamy za prawdziwą, na (wspomniane przez Szatana) „pośmiewisko” zostają wystawieni wszyscy czytelnicy, którzy w nią (informację, że Czartoryski otrzymuje „sprzeczne z naturą nazwisko”) uwierzyli.

W kontekście obranego przedmiotu badań w mej pracy zdecydowanie bardziej – niż Czartoryskiego, Krukowieckiego czy Chłopickiego – interesująca okazuje się postać Juliana Ursyna Niemcewicza, jedynej osoby z grona „diabelskich stworzeń”, która bezpośrednio związana jest ze światem literatury:

Rzucić w kocioł Lachów dzieje,
Słownik rymowych końcówek;
Milijon drukarskich czcionek,
Sennego maku trzy główki.

(s. 98)

To, oczywiście, ironiczna ocena artystycznego dorobku autora *Śpiewów historycznych*. Co jednak istotne, w diabelskim kotle pojawia się Niemcewicz w całej swej okazałości: nie tylko pod postacią poety/pisarza/literata, ale również jako wódz, rycerz, starzec. Ów „łącznik dwóch epok”, człowiek, w którym pokolenie romantyków bynajmniej nie dostrzegało zniecierliwionego klasyka, lecz jednego ze „swoich”, w którym widziało oparcie, autorytet.

W tym przypadku – w świetle dramatu Słowackiego – nie mówimy już o Niemcewiczu-indywiduum, lecz o szablonowym przedstawicielu – uprawiających i popierających, „zachowawczą” w stosunku do osoby Cara, politykę – grupy klasyków postanisiaławowskich. Zwroty typu: „starzec, zastygły pod wspomnień bryłą”, „poeta – rycerz – starzec – nic”, „dziewięciu Feba sułtanów Eunuch...” są tak nieprecyzyjne, tak uogólniające, że równie dobrze mogłyby pasować – a wręcz bardziej niż do Niemcewicza pasowałyby – do Kajetana Koźmiana czy Ludwika Osińskiego. Skąd takie przypuszczenie? Zwróćmy uwagę choćby na wypowiedzianą w *Przygotowaniu* przez Archaniola kwestię: „[...] jeśli Twoja [Boże] dłoń ich nie ocali, / Spraw, by krwi więcej niżli łez wylali...” (s. 101). Osobami, które zdecydowanie bardziej były skore do płaczu – szczególnie do ubolewania nad „nie wdzięcznym” pokoleniem romantyków – niż do wylewania krwi (co się w szczególności spóźniło w trakcie powstania listopadowego), byli nie Niemcewicz czy Leleweł, lecz właśnie wspomniani członkowie Warszawskiego Salonu, którzy udziału w walkach narodowowyzwoleńczych nie wzięli.

Nie oznacza to jednak, że Juliusz Słowacki do „starców” żywił wyłącznie urazę, a za „żywością”, zdrową tkankę społeczeństwa uznawał tylko młodych przedstawicieli swego pokolenia. *Kordiana* tworzył w 1833 roku, natomiast rok wcześniej, zatem już po wybuchu

powstania listopadowego, napisał poeta list do swych bliskich, w którym znalazła się poniższa uwaga:

[...] wiersz napisany przez kochanego Dziadunia zdaje mi się najsmutniejszym, bo on mi się wydaje jak jakiś **anioł – duch z tamtego już na wpół świata wyglądający**, który wśród płaczących, zawsze jedne i znane mi napisał słowa: „Ja ciebie, mój kochany wnuku, pozdrawiam i powodzenia życzę”. Ta jednotonność słów robi te słowa tak uroczystymi, że mi się zdają **błogosławieństwem Boga**... Więc, Dziaduniu kochany, klękam przed Tobą, a przyrzekam Ci, że wnuk Twój będzie umiał kiedyś jak Twój syn starszy dług wypłacić, którego Ty dla starości wypłacić nie mogłeś... I Ty, kochana **Babuniu, nie wstydz się wnuka wierszoklety** – bo on oprócz wierszy ma jeszcze do rozrządzenia życie – a może Bóg mu pozwoli skonać, jak skonali...²⁴

Słowa te moglibyśmy uznać wyłącznie za „puste” formułki, podyktowane względami grzecznościowymi, formalnymi, podobnie jak wcześniejsza prośba do Jana Śniadeckiego o jego protekcję. Wszak dziadkowie Słowackiego, rodzice Salomei Bécu, byli członkami owego – naprawdę nielicznego – grona osób, które kochało Juliusza miłością prawdziwie bezinteresowną, więc na utrzymaniu dobrych relacji z nimi musiało poecie istotnie zależeć. Szczególnie, że Teodor Januszewski – pomimo moralnego ku temu prawa, wynikającego z sędziwego wieku oraz stopnia pokrewieństwa z młodym Słowackim – nie używał „rąbiącego tonu Jana Śniadeckiego”, nie osądzał, ani też – jak możemy wnioskować na podstawie zachowanej korespondencji – nie pouczał wnuka. Tego typu uwagi prawdopodobnie czyniła babcia poety, skoro prosił ją, aby nie wstydziała się „wierszoklety”.

Zastanówmy się jednak: co zrodziło patos, który przepełnia wypowiedź Słowackiego? Dziadek – w opinii nadawcy listu – nie jest bynajmniej „podejrzany”, jak Niemcewicz, „łącznikiem dwóch epok”, mędrcom-sędzią, któremu siwizna zezwala potępiać, osądzać czy choćby oceniać współczesność. Niezwykłość figury dziadka polega – tak sędzę – na tym, że przedstawia się on Słowackiemu jako – jeśli możemy użyć tu takiej metafory – „żywa skamielina”, jako „anioł – duch z tamtego świata”, zatem ktoś, kogo właściwie już nie ma, kto okazuje się całkowicie nieprzystający do współczesności, kto w pełni należy już do wieczności.

Padło tu również porównanie do... Boga: słowa dziadka są niczym błogosławieństwo Stwórcy – właśnie dlatego, że dziadek przemawia głosem przeszłości, wieczności. A co najważniejsze – podkreślmy to jeszcze raz – nie narzuca własnych prawd, nie wymusza postaw czy działań, lecz pozwala na samodzielność, niezależność, swobodę. Afirmuje wartości, na których Słowackiemu najbardziej zależało.

²⁴ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 81. List z 4 października 1832 roku, Paryż.

Sebastian Kochaniec
(Białystok)

CZY JULIUSZ SŁOWACKI WIELKIM MALARZEM BYŁ? ROZWAŻANIA

„Malarstwo mię zatrudnia – chciałbym w tych płótnach
więcej wyrazić, niż kolorowość natury”

Juliusz Słowacki, *List do matki z 14 grudnia 1846 roku*¹

Słowacki „malarSKI”

O pięknie Juliusza Słowackiego można, a nawet należy mówić w kontekście interdyscyplinarnym. Świadczą o tym – po pierwsze, teksty zebrane w pierwszym i drugim tomie z cyklu *Piękno Juliusza Słowackiego*², poświęconego osobie i twórczości autora *Króla-Ducha*. Po drugie, względny i interdyscyplinarny status pojęcia, jakim jest piękno.

Biorąc pod uwagę tematykę i problematykę zamieszczonych w dwóch pierwszych tomach serii artykułów, postać polskiego poety romantycznego uznać można nie tylko, obok Mickiewicza, za najbardziej kompletnie opisanego polskiego twórcę pierwszej połowy XIX wieku. Można bez przesady rzec, że mamy do czynienia ze zjawiskiem, które badacz we wstępie do drugiego tomu studiów nad osobą i twórczością Słowackiego określa mianem „kulturowego uniwersum Słowackiego”³. Ten specyficzny rodzaj przestrzeni gromadzi wokół poety czytelników, artystów, badaczy dla których Słowacki to nie tylko skatalogowany i przeanalizowany relikwyt przeszłości, lecz osobliwy i alternatywny model przeżywania świata i sztuki⁴. Model, w którym poeta i jego twórczość zaczynają funkcjonować jako rodzaj kulturowego artefaktu. Ów artefakt za sprawą – i w obrębie owej przestrzeni – osiąga ontologiczną odrębność oraz obiektywność swej estetycznej i artystycznej wartości.

Wspomniana interdyscyplinarność w podejściu do twórczości Słowackiego objawia się w tym, że dotychczasowy, rzecz by można stereotypowy, wizerunek poety jako narodowego wieszczka i piewcy patriotyzmu w trudnym dla ojczyzny okresie ustępuje na rzecz wielowymiarowego sposobu interpretacji. Mamy więc Słowackiego od polemik z Mickie-

¹ J. Słowacki, *List do matki z 14 grudnia 1846 r.*, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1963, s. 144.

² *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, pod red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012 oraz *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria II, *Universum*, pod red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

³ J. Ławski, *Universum Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria II, s. 17.

⁴ Tamże, s. 17.

wiczem, od nawiązań do Krasińskiego czy Byrona, Słowackiego apokaliptycznego, ironistę, Słowackiego jako nowoczesnego inteligenta, a nawet poetę jako bankiera i ekonomistę. Wszystko to wskazuje na to, że twórczością poety zajmować się możemy nie tylko w odniesieniu do dyskursu literaturoznawczego, lecz z o wiele szerszej perspektywy – kulturoznawczej.

Z tego punktu widzenia pragnę w poniższym szkicu przyjrzeć się tej postaci. Chodzi mi bowiem o Słowackiego od malarstwa⁵, a przedmiotem rozważań uczynić wydany w 2009 roku przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich *Album rysunkowe z podróży na Wschód*⁶. Unikalny notatnik, należący bezapelacyjnie do najcenniejszych pamiątek po Juliuszu Słowackim, stanowi niezwykle ważny dokument dla badacza życia i twórczości Słowackiego. Przede wszystkim jest świadectwem wrażliwości i świadomości estetycznej polskiego romantyka, zarówno tej poetyckiej, jak i wizualnej. Dokładna fotokopia albumu zawiera liczne szkice, grafiki i akwarele, których krytyczna analiza stawia przed nami pytania: o status i wartość estetyczną prac, ich znaczenie dla badacza zajmującego się twórczością i wyobraźnią artystyczną Słowackiego oraz o to, czym są zawarte w *Album rysunkowe...* prace plastyczne dla Słowackiego. Innymi słowy, w jakim stopniu i czy w ogóle ich wartość estetyczna pozwala nam traktować je jako autonomiczne dzieła lub ilustracje konkretyzujące interpretację zawartych w albumie wierszy.

Związek polskiego poety romantycznego ze sztukami plastycznymi nie jest tematem nowym. Świadczy o tym: po pierwsze, „duch epoki” w której Słowackiemu przyszło żyć i tworzyć. Romantyczna filozofia uprawiania sztuki sprowadzała się do tego, co terminologia literaturoznawcza określa mianem synkretyzmu, zaś jako zjawisko artystyczne przedstawia się w postaci wzajemnego oświetlania się sztuk⁷.

Według romantycznych twórców, wzajemne dopełnianie się sztuk, ich eksplikacja, wyrażanie jednej przez drugą, jest sprawą oczywistą. Tak ujęty problem jedności sztuki do literatury romantycznej wprowadził jako pierwszy Ludwig Tieck w *Wędrownkach Franza Sternbalda*, w których główny bohater, malarz, uważa, że te same treści można przekazywać różnymi drogami artystycznego wyrazu⁸. Doskonałym tego podejścia przykładem jest postać Wiktora Hugo, u nas przypadek Norwida. A co ze Słowackim? Wrócimy do niego... Po drugie, dysponujemy zasobem literatury przedmiotu niezwykle ciekawie omawiającej relacje łączące poetykę Juliusza Słowackiego ze sztukami plastycznymi. Warto przywołać tutaj poświęcone temu zagadnieniu studia Wiesława Juszcza i jego rozprawę o pejzażu *Króla-Ducha*⁹, Józefa Ujejskiego¹⁰ czy Ignacego Matuszewskiego piszących o związkach Słowackiego z sztuką modernistyczną¹¹. Kluczową pozycją podejmującą temat Słowackie-

⁵ Równie dobrze można by zastosować tutaj sformułowanie „obrazowanie Słowackiego”. Jednak takie ujęcie problemu odnosiłoby się do szeroko pojętej wizualności – ikonosfery i sposobach funkcjonowania w niej wizerunku poety. To niezwykle interesujące zagadnienie w poniższym szkicu traktowane jest jedynie fragmentarycznie. Nie stanowi przedmiotu głębszej analizy, którym są zamieszczone w *Album rysunkowe z podróży na wschód* prace. Stąd takie, a nie inne określenie.

⁶ J. Słowacki, *Album rysunkowe z podróży na Wschód*, pod red. S. Treła, wstęp i kom. E. Grzęda, Wrocław 2009.

⁷ Pojęcie to wprowadzam tutaj w rozumieniu Aliny Kowalczykowej, zob. A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, w: A. Kowalczykowa, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, w: teje, *Pisma rozproszone i zarzucone*, T. I, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.

⁸ Odwołuję się tutaj do spostrzeżeń K.K. Polheima w interpretacji Aliny Kowalczykowej. Zob. A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, dz. cyt., s. 406.

⁹ W. Juszcza, *Lekcja pejzażu według Króla-Ducha*, w: *Ikonografia romantyczna*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 320.

¹⁰ J. Ujejski, *Wstęp do: J. Słowacki, Anelli*, Kraków 1945.

¹¹ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka*, Warszawa 1904.

go plastycznego jest książka Doroty Kudelskiej *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*¹², w której autorka pewne kwestie dotyczące estetycznej myśli poety uzupełnia, inne sprostowuje. Badaczka zwraca uwagę nie tylko na obecność sztuk plastycznych w polu zainteresowań poety, lecz również na obecność w jego poezji plastykę wyobraźni poetyckiej, która wywarła niezaprzeczalny wpływ na *praxis* artystyczną malarstwa polskiego¹³.

O Słowackim malarskim można mówić na dwa sposoby. Pierwszy odnosi się do estetycznej konkretyzacji poszczególnych utworów literackich, która dokonuje się w próbie ich eksplikacji przez medium malarskie. Stanowisko takie charakteryzuje wszystkich przywołanych wyżej autorów, którzy odwołują się do dzieł malarskich w celu ułatwienia odbiorcy odczytania obrazów poetyckich¹⁴. Tak czyni na przykład Józef Ujejski, który uważa patriotyczną symbolikę zawartą w malarstwie Grotgera za jedyną, właściwą formę mogącą w sposób metaforyczny przybliżyć odbiorcy wizję zawartą w poemacie *Anhelli*¹⁵. Ignacy Matuszewski widzi z kolei analogie do ugrupowania prerafaelitów¹⁶. W odczuciu Wiesława Juszcza „jedynym malarzem romantycznym, z którego obrazami obrazowanie Słowackiego może być porównane, jest Turner”¹⁷. Dużo wcześniej Krasieński z kolei bezspornowo stwierdza, że w utworach Słowackiego płyną farby dawnych mistrzów malarstwa włoskiego renesansu – Corregia i Rafaela¹⁸.

Drugi sposób polega na analizie zawartych w *Album...* akwale i grafik, które świadczą nie tylko o wrażliwości estetycznej poety, lecz stanowią mogące ilustracje uzupełniające zawarte w albumie utwory poetyckie – aspekt ten rozpatrzmy jednak nieco później. Tymczasem...

Pytaniem, jakie należy sobie tutaj postawić, jest kwestia tego, jaki cel ma to żonglowanie nazwiskami i stylami zaczerpniętymi z historii malarstwa europejskiego w celu zilustrowania twórczości poetyckiej artysty i czy nie prowadzi to przypadkiem – jeśli przyznamy przywołanym sądom rację – do niespójności w odbiorze dzieła Słowackiego. Wątpliwości pogłębiają się w chwili, gdy uzmysłowimy sobie, że język poetycki jest nieprzetłumaczalny na system znaków, jakim posługuje się medium malarskie. Gdybyśmy byli w stanie ustalić, jakie barwy, tony, formy etc. odpowiadają poszczególnym słowom, sytuacja wyglądałaby zupełnie inaczej¹⁹. Moglibyśmy wtedy prowadzić szerokie studia nad

¹² D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1977.

¹³ Przykład stanowi m.in. postać Jacka Malczewskiego, który niejednokrotnie przyznawał się do pozostawania pod wpływem dzieł poety.

¹⁴ A. Kowalczykowa, dz. cyt.

¹⁵ J. Ujejski, dz. cyt., s. 21.

¹⁶ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 23.

¹⁷ W. Juszcza, *Lekcja pejzażu według Króla-Ducha*, s. 320.

¹⁸ Z. Krasieński, *O Juliuszu Słowackim*, w: *Pisma*, Kraków 1912, s. 21-22.

¹⁹ Warto pokusić się w tym miejscu o pewną dygresję dotyczącą literackości sztuki przedstawiającej. Literatura stanowi bez wątpienia rodzaj klucza fabularnego i anegdotycznego dla dzieł sztuki malarskiej, której tematem jest człowiek targany doświadczanymi związanymi z trudami życia. Historia malarstwa dysponuje całym diapazonem przedstawień ukazujących wizerunek człowieka dotkniętego uczuciem szczęścia, melancholii, zadumy, tragedii etc., którym to motywom ikonograficznym odpowiadają pewne układy kompozycyjne. Inaczej przedstawia się sytuacja w chwili, gdy sztuka malarska dąży do wyrażania istoty pojęć takich, jak byt, nicność, zło, miłość. Wtedy mamy do czynienia ze zjawiskiem abstrakcji malarskiej, w której, jak twierdzą wielu teoretycy związanych z tym kierunkiem ruchów artystycznych – sztuka przedstawia artystę ulegającego wrażeniu. Jednak wszelkie nasze doświadczenia mają rację swojego bytu w rzeczywistości, od której sztuka abstrakcyjna tak się odcina. Więcej na ten temat zob. w: S. Machniewicz, *O sztuce wiecznej i przemijającej, O sztuce abstrakcyjnej, Sztuka i życie*, w: tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934; oraz J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki*, Warszawa 1996.

powinowactwem różnych sztuk, doszukując się analogii w twórczości Słowackiego i na przykład Rafaela²⁰.

Problem ten w nieco szerszym ujęciu – eksplikacji języka różnych gatunków artystycznych w dobie romantyzmu – podejmuje w studium *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie* Alina Kowalczykova²¹. W artykule poświęconym przekładalności języka artystycznego jednego gatunku na przestrzeń wyrazu innej kategorii artystycznej autorka jako przykład podaje twórczość Słowackiego i próby ujęcia plastyki jego poezji poprzez analogie odnajdowane w dziełach malarstwa europejskiego. Tego typu działanie określone zostaje jako „potężna ingerencja w dziedzinę cudzych doznań estetycznych (...), próba narzucenia określonego stylu odbioru dzieła sztuki”²². Ten rodzaj symbolicznej przemocy na odbiorcy można potraktować jako sposób ilustrowania twórczości Słowackiego. Plastycznego skonkretyzowania utworu literackiego. Być może problem ów by nie zaistniał, gdyby nie fakt, że przywołane konkretyzacje mają subiektywną, osobistą podstawę, wynikającą z erudycji odbiorcy, która narzuca – w sposób arbitralny – relację zachodzącą pomiędzy utworami poetyckimi a dziełami malarstwa europejskiego. Mimo tego, że rezultat wydaje się tutaj odmienny do zakładanych intencji, ostateczna konkluzja jest pozytywna.

Zjawisko powinowactwa sztuk, eksplikacji jednego gatunku w przestrzeni wyrazu innej kategorii artystycznej to zagadnienie, które powinno być rozpatrywane w kręgu badań świadomości, a więc poszukiwania pokrewieństw w sferze wyobraźni, a tam żadne zestawienia nie mogą być uznane za nieprawidłowe²³. Można jedynie zastanawiać się, które z nich bardziej odpowiadają „duchowi epoki” romantycznej, pamiętając o tym, że u ich podstaw leżą nasze własne upodobania. Sytuację taką trafnie opisał w *Mnemosyne* Mario Praz²⁴. Autor podstawowej rozprawy o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych zwraca uwagę na to, że każdy kolejny badacz w sztuce minionych epok widzi nowe wartości, które percypuje odmiennie. Przeszłość interpretujemy w duchu teraźniejszości. O twórczym wyniku wzajemnego oświeclania się sztuk świadczy to, że umieszczenie dzieła w kontekście innego rodzaju sztuki pozwala nam na uzyskanie o nim dodatkowych informacji²⁵. Wzbogaca odbiór i interpretację. W większości przywołanych wcześniej refleksji badaczy (z wyjątkiem Ujejskiego) widzimy tę właśnie chęć wyrażenia piękna poety w sposób, który literacko jest niewyraźny.

Przywołana wcześniej mozaika nazwisk i stylów nie świadczy tym samym o niespójności dzieł Słowackiego. Różnorodność porównań świadczy o bogatej zawartości intelektualnej dzieła, aczkolwiek można się obejść bez odczytywania przywołanych przykładów jako obiektywnych zależności między utworami Słowackiego a malarstwem²⁶.

Jest jeszcze jeden aspekt, związany z kwestią plastyki utworów Słowackiego, któremu warto poświęcić kilka akapitów. Chodzi o porównanie konstrukcji poematów polskiego romantyka z kompozycją obrazu malarskiego. Kwestię tę otwiera kategoria koloru.

²⁰ A. Kowalczykova, dz. cyt.

²¹ A. Kowalczykova, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, s. 400.

²² Tamże, s. 402.

²³ Tamże, s. 405.

²⁴ Zob. M. Praz, *Mnemosyne. Rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, przeł. W. Jekiel, Gdańsk 2007.

²⁵ A. Kowalczykova, dz. cyt., s. 404.

²⁶ Tamże, s. 410.

Kolor w malarstwie romantycznym uchodzi za jedną z najwyższych kategorii w hierarchii środków, jakimi dysponuje sztuka malarska²⁷. Jest elementem nadrzędnym nawet wobec rysunku. Stanowi podstawę malarskiej metafory – kolorami widziano świat. Nasycony jest bogatą symboliką lub impresją, które obciążają kolorystyczną kompozycję znaczeniami – czynią ją mniej uchwytną niż w przypadku późniejszych epok. Sam Słowacki kolor utożsamiał z malarstwem, kategorie te traktując jakby synonimicznie.

Jednak pisanie o kolorze w poezji romantycznej to rzecz niezwykle trudna, o ile pragniemy wykroczyć poza kategorię stosowania koloru jako elementu opisu odnoszącego się przede wszystkim do sfery przedmiotów. Związane z stosowaniem koloru w poezji kłopoty wynikają oczywiście z nieprzekładalności barw na język słowa. W stosunku do obrazu malarskiego wzrok chwyta barwne refleksy w sposób bezpośredni. W przypadku poezji i literatury odbywa się to poprzez słowo, które nazywa barwy i tonacje. Problem w tym, że przypadku poezji ocenia się jakby te właśnie znaczenia słów – bardzo często w kontekście ich leksykalnej wartości. W celu przewyciężenia tego leksykalnego ograniczenia stosuje się porównania poszczególnych utworów do malarstwa. Porównania tego typu nie są wymysłem badaczy – romantycy sami dawali ich przykłady, określając jakość koloru poprzez dodanie nazwiska artysty: „błękit Rafaela” – i temu podobne²⁸.

Jednym z najbardziej „malarskich” utworów romantycznych jest *Król-Duch* Słowackiego. Historiozoficzny poemat, w którym kolor nie służy jedynie dekoratywnemu opisowi przedmiotów, lecz stanowi metaforę oglądu świata – walki Ducha. Metaforę składającą się z barw pojmowanych z perspektywy całości kompozycyjnej. Słowacki kolorem stara się przedstawić zjawiska świata kosmicznego i duchowego²⁹. Barwą charakteryzuje byt, oddaje ona jego esencję. Trudno więc dziwić się Juszczakowi, który dla mistycznego okresu twórczości poety szuka analogii w drapieżnym, dynamicznym i swoście historiozoficznym malarstwie Turnera. Z kolei Alina Kowalczykowa w tekście poświęconym kolorystyce *Króla-Ducha*³⁰ porównuje kompozycję utworu Słowackiego do kolorów malarstwa impresjonistów. Autorka powołuje się na wypowiedź Romana Ingardena na temat twórczości bohaterów Salonu Odrzuconych: „Plamy barwne stanowią niezbędny warunek zaktualizowania przez widza pewnego określonego wyglądu. Tym samym pośrednio umożliwiają one ujrzzenie przedmiotów, przedstawianych widomie w obrazie i estetyczną ich percepcję”³¹.

Słowacki kształtuje swoje obrazy poetyckie podobnie. Wymaga od odbiorcy nie tylko zrozumienia, lecz odpowiedniej – opartej na uwzględnieniu rozkładu barw – percepcji. Z tym, że u Słowackiego Ingardenowska pośredniość ma jakby dwie, nakładające się na siebie płaszczyzny: pierwsza to słowo określające i nazywające występującą w utworze barwę. Druga to ujrzzenie poprzez słowa – stanowiące kompozycję utworu – przedmiotów. Kompozycja barwna dociera więc do odbiorcy przez słowa, które czytane kolejno – od lewej do prawej – nawarstwiają w sposób linearny poszczególne barwy i zakodowane w słowie sposoby ich widzenia. Trzeba mieć tutaj na uwadze to, że kompozycja słowna utworu literackiego jest – wobec płaskiej powierzchni obrazu malarskiego ograniczonego ramą – otwarta, dynamiczna. Nie ma z góry narzuconej statyczności. Malarstwo ze swojej natury tego dynamizmu jest pozbawione – nieruchome i nieme, a mimo wszystko domaga się pre-dyspozycji do tego, aby przemawiać, opowiadać i przekazywać idee.

²⁷ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 2, Kraków 1979.

²⁸ A. Kowalczykowa, *Tęcze Rafaela*, w: dz. cyt., T. I.

²⁹ Tamże.

³⁰ A. Kowalczykowa, *Tęcza Rafaela*, w: dz. cyt., s. 398.

³¹ Tamże, cyt. za: R. Ingarden, *O budowie obrazu*, Kraków 1946, s. 40.

Mistrzostwo poezji Słowackiego objawia się więc w plastyce i kolorystyce poetyki jego utworów. Słowacki stosując barwy w swoich poematach pragnie przewyciężyć statykę słowa określającego i nazywającego barwę. Nie stosuje kolorystycznych epitetów w celu dekoratywnym, lecz jako element konstrukcji utworu prowadzący do zmysłowego widzenia treści jego twórczości³².

Alina Kowalczykowa pozostawia jeszcze na marginesie ciągle otwarte na interpretację zagadnienie związane z próbą „widzenia” Słowackiego przez kontekst plastyki współczesnej³³. Tego typu podejście jest w pewnym sensie, co zauważa również badaczka, interpretacyjnym wykroczeniem poza „ducha epoki”. Z drugiej jednak strony usprawiedliwieniem takiej postawy jest owo „*Uniwersum Słowackiego*” pozwalające na analizę w kontekście sztuki czasu teraźniejszego. Sztuki, która *nota bene* jest swoistą egzemplifikacją filozoficznych założeń „jednoczącej całości”, głoszonych w dobie romantyzmu między innymi przez Friedricha Schlegla lub Filipa Ottona Rungego.

Otóż schleglowskie rozumienie poezji – jako jednoczącej całości, gdzie sztuki dopełniają się wzajemnie, znajdzie wyraz w awangardowych realizacjach z początku XX wieku i legitymizujących je jako sztukę koncepcjach teoretycznych odnoszących się do tzw. sztuki totalnej. Z kolei idea Rungego oscyluje wokół marzenia o stworzeniu i wystawieniu w specjalnie w tym celu skonstruowanej budowli kompozycji, w której w jedno zlałyby się: malarstwo, muzyka i literatura, w której harmonijnie i hieroglificznie połączyłyby się słowa, tony, barwy i linie, umożliwiając sztuce coś więcej niż tylko możliwość wzajemnego oświetlania się jej rodzajów. Chodzi tu o możliwość dopełnienia się, mającego na celu uzyskanie autonomicznej tożsamości³⁴. Tak opisana idea to z perspektywy współczesnego dyskursu sztuk wizualnych nic innego, jak schematycznie sformułowana definicja obiektu artystycznego spod znaku instalacji bądź sztuki wideo.

Poeta jako temat sztuki współczesnej

Jaki jest obraz Słowackiego w sztuce współczesnej? Dwojaki. Zależy to przede wszystkim od sposobu potraktowania zagadnienia, jakim jest współczesna sztuka wizualna. W zależności od tego, czy rozpatrywać będziemy je w kontekście szeroko pojętej ikonosfery, czy hermetycznego świata działalności artystycznej, obraz ten będzie wyglądał inaczej.

Funkcjonowanie obrazu Słowackiego we współczesnej kulturze wizualnej przybiera charakter groteskowy, ironiczny i bardzo często ogranicza się do przemysłu kulturalnego. Wizerunek poety obecny jest na okładkach zeszytów, zakładkach do książek, t-shirtach etc. Biorąc pod uwagę instrumentalną funkcję, jaką pełni symbol w amorficznej przestrzeni XXI wieku, oraz symboliczny status Słowackiego jako wieszczka utożsamianego

³² W szczególności dotyczy to *Króla-Ducha*.

³³ W tym momencie należy wprowadzić pewne sprostowanie w kontekście rozumienia pojęcia „plastyki współczesnej”, które traktuję tutaj w sposób zupełnie inny, niż miała to w zamyśle autorka. Dla problematyki obrazowania i eksplikacji poetyki Słowackiego we współczesnej sztuce w dalszej części tekstu posługiwać będę się terminem sztuki wizualne oraz wszelką odnoszącą się do tej dziedziny terminologią związaną z wchodzącymi w jej skład kategoriami artystycznymi.

³⁴ A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświetlaniu się sztuk w romantyzmie*, s. 407.

z diapazonem przynależnych temu określeniu epitetów, staje się Słowacki elementem ludzycznych, wizualno-werbalnych gier w postaci tzw. „memów”³⁵.

Kontynuując ten trop, wchodzimy w kategorię rozważań dotyczących funkcjonowania wizerunku poety w kulturze popularnej, co niewątpliwie stanowi temat dyskusyjny, lecz wróćmy do kręgu sztuki wizualnej w węższym, bardziej hermetycznym tego słowa znaczeniu – do współczesnej działalności artystycznej.

Wybitny historyk sztuki, Jan Białostocki, w wielu pismach teoretycznych i estetycznych poruszających problemy z obszaru sztuk pięknych odnosi się do kategorii relacji zachodzącej pomiędzy tym, co w sztuce uchodzi za tradycję, a tym, co uznać należy za innowację. W tej właśnie relacji – ukazywania tradycji innowacyjnymi środkami wyrazu artystycznego, należy rozpatrywać twórczość Słowackiego w polu sztuki współczesnej. Doskonałym przykładem tego typu zabiegów estetycznych, jest praca polskiego artysty – Huberta Czerepoka *Lux Aeterna*.

Jak wielu współczesnych artystów, Czerepok wykorzystuje w swojej twórczości istniejące obrazy, kody i znaki, które poddaje swoistemu recyklingowi, co sprowadza się do tworzenia semiotycznych gier z wykorzystanych fragmentów kultury wizualnej i werbalnej. W przypadku pracy *Lux Aeterna* jednym z takich fragmentów jest Słowacki, a konkretnie fragment *Kordiana* w którym bohater wygłasza słynny monolog na szczycie góry Mont Blanc³⁶.

Już w kwestii formalnej *Lux Aeterna* jest dziełem – podobnie jak wiele innych współczesnych – realizującym romantyczne założenia jedności sztuk. Kształt, kolor, wydźwięk, czyli kategorie pracy ludzkiego ducha, odpowiadające kolejno rzeźbie, malarstwu oraz muzyce i poezji – o których wspomina w liście do Rembowskiego Słowacki³⁷, scalają się w jedno trzydziestominutowe wideo, którego zakończeniem jest monolog Kordiana. Istotna dla analizy okazuje się wizualizacja sceny na Mont Blanc. Po pierwsze, nie jest sprecyzowane, czy skaliste szczyty, które ogląda odbiorca, to widoczne we mgle spiętrzenia i przeпаści Dachy Europy. Wrażenie takie nasuwa się dopiero poprzez słyszany monolog. Znamienne dla całości zobrazowania poetyki Słowackiego jest tutaj sposób prowadzenia narracji wizualnej. Widz odnieść może wrażenie, jakby razem z Kordianem, który poddaje się woli chmury nakazującej mu „siadać w mgłę”, lawirował pomiędzy spowitymi mgłą szczytami w nie do końca sprecyzowanym celu. Nie ma tu farb Corregia, błękitów Rafaela ani barw jakie kładł Paolo Veronese. Jest chłód, pustka, poczucie braku orientacji. Nasycona szarością paleta barw, stapiająca całość kompozycji w spowijającej wszystko dookoła mgle. Słowacki jest tutaj bezbarwny.

³⁵ Pojęcie to zostało wprowadzone przez biologa Richarda Dawkinsa. Z definicji „mem” jest terminem wywodzącym się od greckiego *mimesis* i określa jednostkę ewolucji kulturowej, analogicznej do genu, będącego jednostką ewolucji biologicznej. „Memy” powielają się przez naśladownictwo, replikację i powielanie. W środowisku użytkowników sieci internetowej, portali społecznościowych „mem” odnosi się do dowolnej porcji informacji (najczęściej grafiki i tekstu) rozprzestrzeniającej się pomiędzy powielającymi go osobami przy użyciu sieci. Bardzo często występuje w charakterze groteskowego komentarza, ironii etc. W przypadku Słowackiego są to np. „memy” przedstawiające dwa zdublikowane portrety poety z przyporządkowanymi im podpisami: „Juliusz Słowacki, Juliusz Polski”.

³⁶ Celowo pomijam tutaj szczegółowy opis pracy, odnieść będę się jedynie do ogólnej charakterystyki dzieła, aby skupić się wyłącznie na tym, co stanowi temat artykułu – obrazowaniu postaci Słowackiego.

³⁷ Odwołuję się tutaj do cytatu przywołanego przez Alinę Kowalczykową w: A. Kowalczykowa, *Tęczę Rafaela*, dz. cyt., s. 398, za: J. Słowacki, *List do Rembowskiego*, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1952-1975, t. 15, Wrocław 1955, s. 207.

Pozostając przy walorach estetycznych, warto przyjrzeć się kwestii przedstawiania przez współczesne media artystyczne tradycyjnych motywów romantycznych – zarówno ikonograficznych, jak i literackich, jakimi są góry oraz postać szaleńca, które to tematy w pracy Huberta Czerepoka ukazane zostały intrygująco.

Człowiek a góry oraz portret szaleńca – to romantyczne kategorie tematyczne, które Kowalczykowa – w kontekście wzajemnego oświeclania się sztuk w romantyzmie – sytuuje w polu „kryteriów negatywnych”³⁸. Są to według autorki tematy, które z różnych względów nie mogą znaleźć swojego odpowiednika w systemie znaków artystycznych innych sztuk, co zdecydowanie przekreśla kwestię przeladności języków artystycznych³⁹.

Człowiek a góry. Temat dla świadomości romantyków niezwykle istotny. Jako symbol potęgi natury góra bardzo często występuje w ikonografii i literaturze sztuki romantycznej, pełniąc w niej ważne funkcje ideologiczne. Jednak zarówno warsztat malarski, jak i sztuka literacka ujmują motyw góry zupełnie inaczej. Sposób przedstawienia gór w literaturze – najczęściej Alp i Mont Blanc – to przede wszystkim obraz człowieka na ich szczycie – dominatora, jednostki doskonałej, stworzonej nie na wzór i podobieństwo Najwyższego, lecz z Nim tożsamej. To również próba „intelektualnego opanowania zmysłowej rzeczywistości” – pisze badaczka⁴⁰. Góra jest więc motywem, który ukazuje wyższość człowieka nad naturą. Z kolei ówczesne malarstwo przedstawiało ten temat w nieco inny sposób. Góra malarska to majestatyczne ukoronowanie potęgi natury, którą ludzie – usytuowani u jej podnóża lub na zboczu – zachwycają się bądź wpadają w przerażenie. W malarstwie nie ma mowy o dominacji człowieka nad naturą.

Szaleniec wyidealizowany. Taki jest „nietypowy” typ bohatera polskiego romantyzmu. Nietypowy, ponieważ mimo postradania zmysłów przebiegała z jego postawy szlachetność i piękno uczuć, które w parze z poświęceniem się ideałom czyniły z niego osobę wyniesioną ponad świat ludzi normalnych. Malarstwo romantyczne nie zna takiego typu bohatera. Portret nie jest w stanie oddać szlachetności postawy w obłąkanych oczach i grymasie wykręconej twarzy – jak w całej serii obrazów namalowanych przez Gericault. Nie pozwala na to nakaz utrzymania harmonii kompozycji malarskiej. Literatura jest z kolei w stanie to wszystko opowiedzieć.

Z powyższego wynika, że jesteśmy w stanie określić pewne granice dotyczące wzajemnego oświeclania się sztuk w romantyzmie, co powoduje, że struktury znaczeniowe charakterystyczne dla danego rodzaju sztuki nie mogą pojawić się w medium innego. Granice, które jednak dzięki doświadczeniom sztuki w pierwszej połowie XX wieku i jej kondycji obecnej, nie tyle stały się bardziej elastyczne, ile w ogóle przestały istnieć. Zawdzięczamy to sztuce współczesnej, dla której elementy struktury dzieła w sztuce romantycznej uważane za graniczne są jedynie uwarunkowanym kulturowo – a więc umownym – systemem znaków i znaczeń. Statyczny obraz umożliwiający utrwalenie tylko jednego momentu czasowego nabiera walorów poetyckiego i literackiego dynamizmu. Pole sztuki się rozpadło i odnosząc się do przywoływanej charakterystyki sztuk pięknych według Słowackiego jesteśmy w stanie dokonać jej parafrazy, mówiąc, że wygłos (muzyka i poezja) może być dziś elementem kształującym (rzeźbiarskim), zaś kolor (malarstwo) stać się wygłosem itd.

³⁸ A. Kowalczykowa, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, s. 410.

³⁹ Kowalczykowa jako przykład podaje fragment *Beniowskiego* Słowackiego, zob. A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 410.

⁴⁰ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 411.

Elementy te zawiera w swojej strukturze *Lux Aeterna* Huberta Czerepoka. Góry w omawianej pracy wideo są wprawdzie majestatyczne i tajemnicze, ale ukazane w sposób charakterystyczny dla malarstwa Friedricha⁴¹. Odbiorca jest jakby zawieszony pomiędzy znaczeniami – literackim a malarskim – motywu góry. Majestat i potęga natury są obecne, ale w każdej chwili mogą zostać sprowadzone do funkcji podrzędnej wobec człowieka, którą w *Lux Aeterna* przedstawia się jako myśl techniczna, inżynierska⁴². O czym to wszystko świadczy i do czego się sprowadza? Do jednego z największych smutków, jaki, według Stanisława Machniewicza, może ować człowieka w jego stosunki i relacji do świata – obojętności⁴³.

Szaleniec. Przypomnijmy, że interpretatorka podkreśla, iż temat ten odmiennie ukazwany był przez medium malarskie i literackie, pozostawiając większe pole do opisu literaturze, co autorka kwituje w sposób następujący: „(...) na portrecie malarskim nie sposób harmonijnie i przekonująco ukazać twarzy naraz skrzywionej szaleństwem i promiennej szlachetnością”⁴⁴. Wydaje się, że w tej kwestii nic nie uległo gruntownym zmianom, mimo rewolucji środków wizualnej wypowiedzi artystycznej. W przypadku *Lux Aeterna* mamy wprawdzie do czynienia z obrazem szaleńca, lecz poznajemy go jedynie poprzez jego myśli, na które składają się fragmenty *Mein Kampf*, tekstów Andrew Berwicka czy Theodora Kaczyńskiego, ich zaś myśli zwieńczone zostały sceną z *Kordiana* na Mont Blanc.

Starając się o podsumowanie tego, co do tej pory powiedzieliśmy o plastyce utworów Słowackiego, warto wrócić do kwestii poruszonej na początku artykułu: czy Słowacki może zostać przez nas uznany za artystę, którego twórczość odzwierciedla romantyczne idee przekładalności języka sztuk, jak Norwid czy Hugo? Tak. Aczkolwiek nie jest rzecz jasna jedynym poetą, w którego utworach jesteśmy w stanie dopatrzeć się schleglowskiej idei jedności. Innym przykładem jest Mickiewicz i scena z *Pana Tadeusza*, która doskonale pokazuje model przekładalności języka różnych gatunków sztuk. Mowa rzecz jasna o koncercie Jankiela, gdzie „czytelnie” wyrażone zostały najnowsze dzieje narodu⁴⁵.

Słowacki wydaje się jednak zdecydowanie ciekawszym przykładem. Jego wyjątkowość osadza się w następującym paradoksie – Słowacki poetycki jest na wskroś malarski. Zaś Słowacki malarski jest niezwykle – na wzór klasyczny – skonkretyzowany. Aby lepiej zobrazować ten paradoks należy odnieść się do źródła – oprawionej w skórzaną okładkę książki, z wyciętym złotym napisem – *Rękopisma Juliusza Słowackiego*.

Rysownik czy kolorysta?

Ze sztukami pięknymi poeta miał styczność już w okresie dzieciństwa. Atmosfera domowa sprzyjała artystycznemu rozwojowi smaku estetycznego poety. Tak krzemieniecki,

⁴¹ Niemiecki malarz ukazywał wszak w swoich obrazach człowieka usytuowanego na szczycie góry, jednak był to jedynie wierzchołek bliżej nieokreślonego wzniesienia, widocznego u dołu obrazu.

⁴² Jest to uległość odmienna od tej, jaką widzieli romantycy, związana z intelektualnym opanowaniem zmysłowej rzeczywistości. Uległość w *Lux Aeterna* to ten rodzaj podporządkowania, jaki zachodzi pomiędzy kulturą a naturą w momencie zaangażowania się techniki. Dobitnie problem ten przedstawił Martin Heidegger w eseju *Pytanie o technikę*, zob. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał i oprac. K. Michalski, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977.

⁴³ S. Machniewicz, *Oczy, które patrzą, a nie... widzą*, w: tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.

⁴⁴ A. Kowalczykowska, *O wzajemnym oświeclaniu się sztuk w romantyzmie*, s. 411.

⁴⁵ Tamże, s. 407.

jak i wileński salon, prowadzony przez rodziców Słowackiego, były chętnie odwiedzane przez luminarzy ówczesnej polskiej nauki i sztuki. Z tego okresu, konkretnie z lat 1813–1814, pochodzi portret pięcioletniego Słowackiego, autorstwa Jana Rustema – profesora malarstwa na Uniwersytecie Wileńskim. W tym właśnie ośrodku poeta jako młodziemiec uczęszczał na lekcje rysunku, gdzie w pierwszych samodzielnych pracach zdradzał zamiłowanie do pejzażu ujmowanego bardzo konkretnie⁴⁶. Konkretność ta widoczna będzie w późniejszych szkicach powstałych podczas podróży Słowackiego na Wschód, stając się jednocześnie jedną z cech charakterystycznych jego prac.

Okres krzemieniecko-wileński ukształtował przede wszystkim podstawową wiedzę o sztuce i warsztat plastyczny młodego Słowackiego. Nauczyciele, na których lekcje uczęszczał późniejszy poeta, byli bowiem akademikami. Oprócz szacunku dla dawnych mistrzów, wpajali młodym adeptom zagadnienia związane z formą, rysunkiem, a także towarzyszącą im poprawnością, harmonią, szlachetną prostotą i statyczną wielkością dawnych mistrzów. W szczególności znacząca była neoklasyczna spuścizna przejawiająca się w umiłowaniu linii, zamykającej formę w swoim konturze.

Rok 1831 można uznać za niezwykle ważny dla ukształtowania się poglądów na sztukę Słowackiego. Wyjeżdżając do Paryża, w którym od lat 20-tych trwa konflikt pomiędzy salonami akademickimi a cieszącą się coraz większą popularnością sztuką romantyczną, Słowacki, zarówno poprzez obserwacje, jak i możliwość czytania tamtejszej prasy⁴⁷, poznaje nowy kierunek lub może raczej sposób myślenia o malarstwie nie jako o wiernym odtwarzaniu rzeczywistości, wyborze tematów i dosłownej prawdzie, lecz przede wszystkim jako sposobie odczuwania świata⁴⁸. W okresie, w którym poeta przebywał na emigracji w Londynie, a następnie w Paryżu, wykształcenie artystyczne zaszczerpięne w młodości czekała nie lada konfrontacja. Zdecydowanie krótszy w porównaniu do tego, jaki poeta przeżył w Paryżu, czas spędzony w Londynie pozwolił mu zetknąć się z ówczesnym objawieniem londyńskiej akademii – malarstwem Williama Turnera, choć badacze ze środowiska akademickiego sceptycznie podchodzą do kwestii wpływu malarstwa brytyjskiego protoromantyka na polskiego wieszcz. Skłonni są raczej, jak Wiesław Juszcak, pisać o analogiach, przekładalności języka artystycznego, w których to tematach malarstwo Turnera ma oddawać plastykę myśli polskiego romantyka.

Jest to niewątpliwie pole spekulacji. Argumenty przemawiające za jednym, jak i drugim stanowiskiem będą się równoważyć. Z analizy pejzaży zamieszczonych w *Album rysunkowym* wynika jednoznacznie, że twórczość Turnera nie wpłynęła znacząco na sztafaze komponowane przez Słowackiego. Brytyjczyk był malarzem, w którego przypadku obrazowanie natury doskonale odzwierciedla estetyczne poglądy o wyższości sztuki nad naturą. Dynamizm, energia, orgiastyczna relacja pomiędzy tonami barwnymi nijak mają się do encyklopedycznych kompozycji akwarel, wykonanych przez Słowackiego podczas podróży na Wschód. O ile jednak malarstwo Turnera nie wpłynęło znacząco na twórczość

⁴⁶ J. Słowacki, *Album rysunkowego z podróży na Wschód*, Wrocław 2009.

⁴⁷ Wpływ zarówno na poglądy polityczne, jak i teorie estetyczne poety, mogły również wyrzucić wydane w roku 1831 w prasie, a następnie jako zbiór, pisma krytyczne Gustave'a Planche'a. Zawarte tam spostrzeżenia i uwagi na temat malarstwa Salonu 1831 i takich poetów płótna, jak Delacroix, Geriacault, Gros, zagadnienia z obszaru formy, wyobraźni, doskonałości polegającej na syntezie rysunku i barwy, nie mogły być obojętne uwadze Słowackiego, tym bardziej, że poruszane przez paryskiego krytyka kwestie dotyczące „nowej i poważnej rasy, zrodzonej wczoraj, dziś wielkiej i potężnej”, jaką stanowiła burżuazja, jej wpływu na społeczeństwo i sztukę, można odnaleźć w listach pisanych w tym okresie przez Słowackiego m.in. do matki.

⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Co to jest romantyzm?*, w: tegoż, *Salon 1846*, w: H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, tom 2, *Romantyzm*, Warszawa 1977.

polskiego poety, można wskazać – jak czyni to Juszcak – świadomościowe i wyobrażeniowe analogie pomiędzy mistycznym okresem poezji Słowackiego a dojrzałym malarstwem Turnera, o czym wspominałem już wcześniej. Nie ma jednak żadnych podstaw do rysowania powinowactwa pomiędzy tymi dwiema postaciami na polu ekspresji czysto malarskiej.

Obrazy i tzw. tematy ramowe są żywe, jak zaznaczał Jan Białostocki, i funkcjonują w świadomości społecznej niezmiennie⁴⁹. Myślimy wszakże obrazami, a tych z kolei nie jesteśmy w stanie oglądać inaczej, jak przy użyciu pewnych pojęć. Tak samo jest w przypadku Słowackiego, zarówno tego obrazowanego, jak i obrazotwórczego. W ten sposób jego wpływy i inspiracje własne klasyfikują się do inwentarza obrazów stworzonych przez ludzką wyobraźnię, która w myśl teorii ikonologicznej jest zmienna względem zmieniających się warunków historycznych, a podstawowe tendencje ludzkiego umysłu „wyrażają się przez specyficzne tematy i idee, te tematy i idee przez obrazy, rzeczy i czynności, a te rzeczy i czynności przez formy”⁵⁰ – chciałoby się dopowiedzieć: poetyckie bądź plastyczne.

Akwarele i rysunki namalowane przez Słowackiego zdradzają zarówno w swojej strukturze kompozycyjnej, jak i tematyce, istotne dla całości malarstwa romantycznego i indywidualnego stylu poety elementy, jak: naturalizm, egzotyka, które – obok ideologii związanej z ucieczką do „pierwotnej prostoty” – w kontekście sytuacyjnym potraktować można jako swoiste aksjomaty tematyczne. Poza tym, rysunki i grafiki przedstawiające ruiny kompleksów świątynnych mają w sobie coś z preromantycznego sentymentalizmu Jana Jakuba Rousseau – szukania pociechy i pokrzepienia wśród natury, pierwotności, dawnych czasów i zmierzchłych dziejów. Słowacki niewątpliwie mógł na Wschodzie szukać odrodzenia swojego wewnętrznego „ja”, koić ból po wspomnieniu upadku powstania listopadowego. Środkami poetyckimi i, jak się okazuje, malarskimi w dalekich wyprawach duchowych i empirycznych poszukiwał historiozoficznej prawdy.

Wschód bez wątpienia pozwalał również wyobraźni poety na pewien rodzaj swobody, wyzwolenia polegającego na rozluźnieniu zaciśniętego wokół literatury i malarstwa gorsetu nakazującego artystom kształtować narodową świadomość. Sztuka polska lat 30. XIX wieku była bowiem ograniczona przez wartości patriotyczne, którym estetyka – ukierunkowana nie na wartości artystyczne, lecz etyczne i moralne – była w pełni podporządkowana⁵¹.

Słowacki to naturalista, którego młodzieńcze zamiłowania do pejzażu podczas podróży na Wschód ukazują się w pełnej krasie. Zachwycony tym, co widzi, pragnie oddać na płótnie wrażenie w takiej właśnie postaci. Potwierdzeniem tego mogą być słowa poety, skierowane w liście do matki, w których pisze, że musi malować, ponieważ pewne rzeczy, które przyszło mu oglądać, nie dają się oddać słowami. Niezatytułowana akwabela przedstawiająca skalisty brzeg morza jest niezaprzeczalnie najciekawszą ze znajdujących się w *Album rysunkowym* pracą. Przede wszystkim jej struktura formalna zdradza wewnętrzną chęć przełamania przez Słowackiego maniery rysunkowej, czystego poddania się wrażeniowości. Słowacki zмага się tutaj z linią i konturem. Chęć odnalezienia swoistej poetyki barw, przejawiającej się w kontrapunktach tonów ciepłych i zimnych, to wyraźny cel arty-

⁴⁹ J. Białostocki, *Obrazy i symbole*, w: *Wybór pism estetycznych*, wpraw., wyb., i oprac. A. Kuczyńska, Kraków 2008.

⁵⁰ J. Białostocki, *Obraz i znak*, w: dz. cyt., s. 105.

⁵¹ Więcej na ten temat zob. A. Kowalczykova, *Czas romantyzmu. Wydarzenia historii a przemiany kryteriów estetycznych*, w: A. Kowalczykova, dz. cyt., s. 323, oraz T. Walas, *Czy jest możliwa inna historia literatury?*, Kraków 1993.

sty w pracy. Jakże inna jest ta praca w porównaniu z pozostałymi grafikami i akwarelami. Poetycka, niemal eteryczna w porównaniu do tych skonkretyzowanych, ujawniających czysty warsztat artystyczny i zmysł spostrzegawczy. Akwarela ta ma w sobie zdecydowanie więcej ekspresji i widocznej – w porównaniu z inną, przedstawiającą Luksor – pewności ręki oraz swobody kompozycyjnej.

Zestawiając przywołany wyżej pejzaż z pozostałymi rysunkami i akwarelą przedstawiającą Luksor oraz tratwę, którą poeta wraz z towarzyszami podróżował po Nilu, jesteśmy w stanie nakreślić pewnego rodzaju kryterium, stanowiące dialektyczną relację pomiędzy rysunkiem a malarstwem. Kryterium to, charakterystyczne dla krytyki XIX-wiecznej, odnosi się do środków i sposobów wykonania zawartych w samym dziele. W sprawozdaniach z Salonu 1846 Charles Baudelaire określa te elementy jako zalecanie rysunku kolorystom i koloru rysownikom⁵².

Jak ma się to do twórczości Słowackiego? Polski romantyk to urodzony rysownik, o czym wcale nie świadczy przewaga szkiców lub grafik nad akwarelami. Słowacki jest rysownikiem w taki sam sposób, jak byli nim klasyczni malarze epoki odrodzenia bądź spadkobiercy tzw. „szkoły Davida”. Całość kompozycji podporządkowuje linii i konturowi. Subtelność prowadzenia ręki kreślącej linię w obrazie, konkretność w ukazywaniu rzeczy i zjawisk czynią z niego filozofa na wzór Rafaela, z którego twórczością zapoznał się podczas wizyty we Włoszech, a którego malarstwo przez romantyków było niezwykle cenione. Jest to widoczne w akwareli przedstawiającej Luksor i tratwę podróżniczą. Pejzaż jest linearny i mimo próby uchwycenia harmonii tonów, uwidaczniającej się w próbie skonstruowania przeważających brązów z błękitem nieba i żółcieniem piasku, jest silnie zobiektywizowany i skonkretyzowany.

Te właśnie elementy uniemożliwiają poecie zabiegi malarskie, do jakich wyraźnie dąży we wcześniej analizowanej akwareli z morskim krajobrazem. Subtelność rysunku, stonowane i utrzymane w bezwzględnej jasności tony, wszystko to uniemożliwia zamasytowane ruchy pędzla i rozmiłowanie się w barwie. Jednak mimo niezwyklej konkretności kompozycyjnej przedstawiania, akwarela przedstawiająca Luksor, jak i wiele innych grafik, ujawniają również różnego rodzaju braki w warsztacie. Kolokwialnie rzecz ujmując: perspektywa u Słowackiego leży lub rozlewa się w bliżej nieokreślonych kierunkach, a całość przedstawienia zdaje się utrzymywać w pocztówkowej, jarmarcznej estetyce.

Innym z kolei – znamionym zarówno dla rysunków, jak i akwareli – elementem charakterystycznym jest teatralizacja przedstawienia, przejawiająca się w sposobie zakomponowania obrazu poprzez stosowanie równoległych i sferycznych warstw przedstawienia na wzór stosowanych przez Friedricha, a niekiedy Constable'a. Przyglądając się akwareli przedstawiającej Luksor, łatwo dostrzec można ów równoległy sposób komponowania całości: plan pierwszy tworzą tratwa i stojące nad brzegiem ptactwo. Dalej kolejno, chciałby się powiedzieć stopniowo: rozległa, piaszczysta równina, zabudowania architektoniczne, błękit nieba namalowany nieco jaśniejszym pigmentem niż tafla wody.

Z kolei szkic przedstawiający Edfou na Nilu z widocznymi w tle egipskimi pylonami sprawia wrażenie teatralnej scenografii, a biorąc pod uwagę współczesne media wizualne, narzuca skojarzenia z kadrem filmowym. Świadczy to między innymi o tym, że Sło-

⁵² Ch. Baudelaire, *A więc po co krytyka?*, w: tegoż, *Salon 1946*, w: H. Morawska, dz. cyt.

wacki był nie tylko człowiekiem, który patrzył, lecz również kimś, kto przede wszystkim widział⁵³.

Wracając jednak do kwestii formalnych zawartych w *Album rysunkowym*, warto zwrócić również uwagę na sposób budowania narracji, szczególnie w akwareli z tratwą. Jest to klasyczny, linearny i płaszczyznowy sposób zakomponowania, charakterystyczny również dla wspomnianego wcześniej Rafaela, a objawiający się w budowaniu obrazu od lewej do prawej. Głębia w sensie malarskim w rysunkach i akwarelach Słowackiego nie istnieje. Budowana jest racjonalnie przy użyciu technik związanych z linią i rzutem perspektywicznym.

Należy zastrzec tutaj, że nie można mówić o twórczości plastycznej Słowackiego w konwencji – dobrego lub złego malarstwa. Słowacki był przede wszystkim poetą słowa, nie obrazu. Rozróżnienie to jest wyraźnie widoczne w jego akwarelach, które, zdaje się, najpełniej oddają jego możliwości twórcze. Słowacki był malarzem dobrym, ba! – nawet bardzo dobrym w przyjętej przez nikogo innego, jak... samego Słowackiego, konwencji malarstwa. Mówienie o nim jako o w pełni ukształtowanym malarzu nie byłoby do końca sądem sprawiedliwym, podobnie jak określenie go mianem hochsztaplera. Określmy go więc jako poetę, który parał się malarstwem, ze wszelką świadomością zagadnień związanych konstrukcją i dekoratywnością.

Czy w pełni uświadomiony w tym, co robi jako artysta, Słowacki, idąc w stronę plastyki, byłby w stanie stać się poprzednikiem Wyspiańskiego? Polskim Davidem, który na dwuwymiarowej powierzchni za pomocą kompozycji składającej się z barw, linii i światła nadałby *Beniowskiemu* czy *Kordianowi* heroiczną aktywność rewolucyjnego klasycyzmu *Przysięgi Horacjuszy*? Nie. Częściowo zresztą odpowiedzi na to pytanie udzieliła Alina Kowalczykowa, pisząc o „negatywnych granicach” przedstawiania pewnych motywów charakterystycznych dla sztuki romantyzmu tak w odmiennych od siebie sztukach, jak literatura i malarstwo. Nie da się odmalować Kordiana takim, jakim literacko wykreował go Słowacki, a, jak wiadomo, język malarski nie jest aż tak giętki, by oddać wszystko, co pomysłili głowa.

⁵³ Owo porównanie odnoszę tutaj do eseju klasyka polskiej estetyki Stanisława Machniewicza: „Oczy, które patrzają, a nie... widzą”, w którym podejmuje zagadnienie wrażliwości percepcji człowieka na piękno sztuki minionych epok. Zob. S. Machniewicz, *Oczy, które patrzają, a nie... widzą*, w: tegoż, *Estetyka życia codziennego*, Lwów 1934.



Reprodukcja pocztówki prezentującej scenę z *Kordiana* J. Słowackiego, Kraków 1900

Jolanta Dragańska
(Białystok)

JANA AUGUSTA KISIELEWSKIEGO OPOWIEŚĆ O *HORSZTYŃSKIM*. PROPOZYCJE LEKTURY

Piękno Słowackiego zachwyca dziś i zachwycało dawniej... Zachwycało także Jana Augusta Kisielewskiego. Powziął on bowiem myśl, aby pourywane dzieło Mistrza nie tyle uzupełnić o brakujące fragmenty, ile opowiedzieć od początku, po swojemu, na młodopolską modłę...

11 października 1906 roku Jan August Kisielewski wygłasza w sali lwowskiego, elitarnego Związku Naukowo-Literackiego opowieść o *Horsztyńskim*. Kilka dni później powtórzył ją w Sali Politechniki Lwowskiej. Odczyt spotkał się z niezwykle życzliwym odbiorem publiczności, a także prasy lwowskiej¹. W późniejszej recenzji Makuszyński napisał: [Kisielewski] „Czytał z takim aktorskim mistrzostwem, z takim szczerym przejęciem, z taką swadą, że słuchaczy ogarnął entuzjazm”². Dramaturg stworzył swoją opowieść z 2/3 oryginalnego tekstu dramatu Juliusza Słowackiego³. Pozostałą część subiektywnie odtworzył, przepisał i uzupełnił, nadając dziełu zupełnie nową treść i nowy wydźwięk.

Nieco wcześniej w kwietniu i maju tegoż roku Jan August Kisielewski wydrukował *Opowieść o Horsztyńskim* w „Myśli Polskiej” – dopiero co założonym tygodniku „poświęconym zagadnieniom życia narodowego w zakresie politycznym, społecznym, naukowym, literackim i artystycznym”. Był to czas poprzedzony współpracą pisarza ze słynnym Zielonym Balonikiem w roku 1905. Kisielewski był urodzonym satyrykiem, dlatego działalność kabaretowa była dla niego swoistą satysfakcją, rekompensującą niemoc twórczą, która od czasu wydania *Karykatur* towarzyszyła mu nieustannie. Narastająca już w tym czasie choroba umysłowa uniemożliwiła mu dalszą współpracę z kabaretem. Jak powszechnie wiadomo, Kisielewski cierpiał na megalomanię i manię prześladowczą. Jego wygórowane mniemanie o sobie poważnie utrudniało kontakty międzyludzkie, w których niejednokrotnie przyjmował postawę dyktatorską, apodyktyczną, autorytatywną.

W listopadzie wystosował list do Komitetu Zielonego Balonika z dwiema propozycjami związanymi z wydarzeniami z 1905 roku w Warszawie. Żadna z próśb nie została zrealizowana. W tym miejscu urwał się kontakt Kisielewskiego z kabaretem, a sam autor wyjechał do Milanówka, gdzie przebywała jego żona, do której wcześniej wystosował taki oto list:

¹ P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością Jana Augusta Kisielewskiego*, Opole 1973, s. 40.

² Cyt. za: R. Taborski, *Wstęp*, w: J. A. Kisielewski, *Dramaty*, Wrocław 1969, s. 51.

³ P. Obrączka, dz. cyt., s. 40.

Prowadzę się tutaj wcale niedobrze, i gdy to potrwa, będzie źle. Nie piszę i żyję z cyganerią. Muszę oddać się pod Twoją kuratelę absolutną, zamknąć na wsi na rok i wypisać się – wszystkie inne plany są sentymentalizmem. (...) Zdołałem urządzić tu dwa pijaństwa (...). Kraków «chodzi» od plotek. Pobitem ludzi zamiast szyb, kopnałem jedną aktorkę, drugiej powiedziałem, co o niej myślę, jednym słowem, «zabawiłem się». Tylko że w Warszawie to było z fantazji, a tu z melancholii i mizantropii...⁴

W Milanówku przebywał w lutym i marcu 1906 roku. W kwietniu po powrocie do Warszawy publikuje owoc dwumiesięcznego pobytu opowieść „o Horsztyńskim” we wspomnianej wcześniej „Myśli Polskiej”. Utwór ukazał się także w „Słowie Polskim”, a później w styczniu i lutym 1907 roku w wileńskim „Kurierze Litewskim”. Jeszcze raz ukaże się w tym samym roku w książce *Życie dramatu*. Warto zaznaczyć, że w grudniu 1908 roku w teatrze wileńskim wystawiono *Horsztyńskiego* Juliusza Słowackiego w układzie i według pomysłu Kisielewskiego. Był to benefis Juliusza Osterwy, grającego rolę Szczęsnego⁵. Przy omawianiu twórczości Kisielewskiego badacze niemal zupełnie pomijają tę pisarską próbę rekonstrukcji dramatu. Powstała ona bowiem w tym czasie, kiedy dramaturg w zupełności zatracił geniusz objawiony przy okazji wczesnych sztuk *W sieci* i *Karykatury*, a powoli, jak wielu twierdzi, zatracił się w chorobie. Co mogło skłonić dramaturga i późniejszego satyryka do zabrania się za niezachowany w całości dramat Juliusza Słowackiego? Ciekawość? Pragnienie rozbudzenia zainteresowania swoją osobą? Powszechna „moda na Słowackiego”?

W epoce inspiracje romantyzmem były znaczące, szczególnie zaś kult Słowackiego. Jego dramat, zawierający znaczne luki, budził ciekawość pisarzy. Zdaniem wielu z nich, utwór aż prosił się o „uzupełnienie” o brakujące części. O samym Kisielewskim krytycy wypowiadali się, że miał duszę romantyka. W czasie postępów megalomanii dramaturg sam siebie uważał za reformatora teatru w wielkim stylu, wynosił się ponad Wyspiańskiego, a porównywał do Szekspira. Nie pokrywało się to rzecz jasna z opiniami krytyków, którzy, przeciwnie, twierdzili, że wyniosłość jego bez przygotowania i odpowiedniego wykształcenia, bez odczytania w literaturze fachowej, czyni zeń osobę śmieszna, budzącą wątpliwości co do przytomności umysłu. Znane są jego liczne nietaktowane zachowania. Kisielewski nie dopuszczał do siebie możliwości, że jego gwiazda mogłaby krótko świecić, był absolutnie przekonany o wartości swoich dzieł. Brakowało mu jednak w tym okresie pomysłów na nowe fabuły. Czytane – fragmentaryczne – dzieło Juliusza Słowackiego mogło go zainspirować na kilka sposobów: po pierwsze, podsunęło mu gotową historię i bohaterów; po drugie, mógł się pokusić o próbę uzasadnienia psychologiczno-zdarzeniowego takiego a nie innego postępowania postaci w dramacie wieszczą. Po trzecie, mógł on wykorzystać tylko pomysł na fabułę dla ukazania historii wykreowanej według własnej wizji i interpretacji.

Adam Grzymała-Siedlecki stwierdził, że Kisielewski miał dziwne upodobanie do patrzenia na życie, jak na „ciągły turkot biernych kul po biernej równi”⁶. Zdanie napisane w 1900 roku dość trafnie określa także późniejsze literackie poczynania dramaturga. Życie stanowi u niego „zlepek ludzi, zjawisk, przyczyn i skutków, rachunku i przeznaczenia”⁷. Tak też jawi się Kisielewskiemu opowieść o Horsztyńskim. To historia o tytułowym boha-

⁴ Cyt. za: P. Obrączka, dz. cyt., s. 37.

⁵ Tamże, s. 40.

⁶ A. Grzymała-Siedlecki, J. A. Kisielewski. *Próba krytyki*, „Strumień” 1900, nr 9-10.

⁷ Cyt. za: E. Łoch, *Jan August Kisielewski i problemy dramatu młodopolskiego*, Rzeszów 1980, s. 9.

terze, uwikłanym w ludzkie namiętności, o Szczęsnym, który różni się od Szczęsnego Słowackiego, o Amelii, Salomei, Hetmanie i innych postaciach, które z bohaterami oryginalnego dramatu wieszczą łączą bardziej imiona i niektóre wypadki życiowe, niż rys charakterologiczny.

Herbert Sand pisał, że utwory Kisielewskiego ujawniają tragedię pajaców, bo życie samo jest tragedią⁸. Kisielewski nazwał swoją sztukę „dumaniem o niesprawiedliwości urzędzeń naszego rozśmieszającego świata, walką z beznadziejnością tragikomicznej rzeczywistości życia”⁹. Cechowało go fatalistyczne ukochanie życia z całym jego okrucieństwem i bezwzględnością. Już na pierwszych stronach opowieści, wprowadzając czytelnika w akcję, pisze:

Przedziwnej piękności jest poemat życia – mgławą melancholią wyniosłego smutku pachnie samotny lotus poezji ludzkich zdarzeń.

Te są takie, jak są, i nie mogą być inne.

Te są od narodzin aż do swego końca takie, jakie być muszą. Uchylamy czoła przed koniecznością ich i niezmiennością; są stokroć potężniejsze, niż nasza wola i dlatego groza ich istnienia jest tak wspaniałym pięknem, jak one same.¹⁰

Świat bohaterów opowieści o *Horsztyńskim* jest rozśmieszający w swojej tragiczności, bo, jak się okaże, przez jedną, zdawałoby się, drobną swadę miłosną dochodzi do dramatu nie tylko bohaterów, ale i ojczyzny.

Wydarzenia dramatu Słowackiego rozgrywają się w 1794 roku, tuż przed rozbiorem Rzeczypospolitej, kiedy jej los jest już całkowicie przesądzony. Na tym tle poeta ukazuje bohatera bezwolnego, rozbitego wewnątrz. Oglądamy schyłek kraju oczami czterech postaci: *Horsztyńskiego*, *Szczęsnego*, *Hetmana* i *Nieznanomego*. Wszystko dzieje się w ciągu zaledwie 3 dni: 24, 25, 26 czerwca w Wilnie, w czasie wybuchu powstania kościuszkowskiego. Akcja opowieści o *Horsztyńskim* u Kisielewskiego rozpoczyna się 20 lat wcześniej niż akcja dramatu Słowackiego. Kisielewski podchwycił zasugerowany zaledwie przez Słowackiego wątek wieloletniej waśni między *Hetmanem* a *Horsztyńskim* i od jego rozwinięcia zaczyna swoją opowieść. Przedstawia historię trójkąta miłosnego: młodej panny, późniejszej matki *Szczęsnego* i dwóch rywali o jej serce *Horsztyńskiego* i *Hetmana*. Wszystkie późniejsze wydarzenia w powieści będą prostą konsekwencją fatalnego początku:

Ten bal! Póki życia nie zapomni o nim *Horsztyński*. Na tym balu młody, piękny i gwałtowny, o krucznych włosach i orlim nosie wojewodzie, syn gospodarza, wziął do tańca w pierwszą parę – bogdanę przyjaciela. Wziął do tańca – wziął na życie. Na życie i śmierć. Sobie, jej, swemu rywalowi.

Strasznym krzykiem wrzasła dusza *Horsztyńskiego*, jego duma i miłość: odszedł z tą raną piekącą, która nie zablśni się nigdy.¹¹

Narrator przepowiada śmierć wymienionym tu bohaterom. Także życie tych jeszcze nienarodzonych, *Szczęsnego* i *Amelii*, będzie naznaczone piętnem tej waśni.

⁸ H. Sand, *Współczesna polska twórczość dramatyczna*, Kraków 1911, s. 144.

⁹ Cyt. za: K. Czachowski, *Krzyk życia sprzed lat trzydziestu*, „Świat” 1933, nr 21, s. 1-2.

¹⁰ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim dramacie Juliusza Słowackiego opowieść*, w: tegoż, *Życie dramatu*, Warszawa 1907, s. 12.

¹¹ Tamże, s. 13.

Kisielewski buduje całą opowieść wokół konfliktu na tle miłosnym, zdrady i upokorzenia, zranionej dumy i uczuć. Hetman i Horsztyński mają serca połączone tajemnicą z przeszłości, którą zna także Szczęsny. Nie wiemy, jak się o niej dowiedział. Hetman czekał 25 lat na właściwą chwilę, by pomścić zdradę swej małżonki z Horsztyńskim, której owocem jest Amelia. Chwila ta, ostateczna i sądna, miała miejsce w roku 1794, jak pisze Kisielewski, „roku pięknym i wzniosłym, ale smutnym i tragicznym”, czyli w czasie kiedy rozgrywa się dramat Juliusza Słowackiego. Nie ma tu mowy o chwili ważnej ze względu na toczące się wydarzenia polityczne, ale ze względu na sprawy rodzinne.

Brzozowski w 1906 roku podkreślił, że Kisielewski nie znał się na polityce: „J. A. Kisielewski jest wprawdzie całkowitym i bezgranicznym ignorantem na polu życia społecznego, nie przeczytał on ani jednej książki z politycznej ekonomii lub prawoznawstwa, o Rosji wie mniej, niż o Księżycu, o Królestwie Polskim nie więcej – ale jest autorem dobrych komedii – niech więc poucza, mówi i pisze”¹². Motyw patriotyczny, losy ojczyzny zostały tutaj wprost uzależnione od życia osobistego postaci, od ich decyzji podejmowanych pod wpływem namiętności i zdrady.

Na przełomie XIX i XX wieku kategoria wzniosłości stała na uprzywilejowanej pozycji. Rodziła się ona z „tragicznej powagi istnienia”, z napięcia i pesymistycznego odczucia wyjątkowej sytuacji kulturowo-cywilizacyjnej epoki przejściowej. Na nowoczesność, która stała za progiem, spoglądano z lękiem i fascynacją jednocześnie. Nastąpił dotkliwy kryzys podmiotu, odczuwany jako ogólna dezintegracja. Współczesny człowiek, to „człowiek momentalnego przeżycia”, którego tworzą zewnętrzne wrażenia i wewnętrzne nastroje. Towarzyszyło temu poczucie wewnętrznej pustki, braku. Patos rozpacz i gesty szyderczej ironii wyrażały doświadczenie destrukcji. Ocaleniem mogło być odkrycie możliwości przestoczenia się z człowieka momentalnego w człowieka wiecznego, „dostojnego”¹³. Taka postawa charakteryzuje głównie młodego Szczęsnego. Zaistniał on jako konsekwencja intensywnego przeżycia chwilowości, dzięki której moment stał się epifanią. Podmiotowość bohatera odradzała się w rozbłyskach autopoznania¹⁴.

Szczęsny w opowieści Kisielewskiego pojawia się po raz pierwszy jako mały chłopiec, ukochany syn Hetmana. Narrator zwraca uwagę, iż ojciec postawił siebie wyżej niż los, nadając „przesądne”¹⁵ imię temu, który przejdzie przez życie najnieszczęśliwszym z ludzi. Jako dorosły mężczyzna ucieka od podjęcia decyzji, czy stanąć po stronie ojca, czy narodu. Szczęsny Słowackiego kocha się być może równocześnie w Marynie, Salomei i Amelii. Bohater Kisielewskiego kocha jedynie Amelię. Maryna jest dla niego ucieczką od niemożliwej miłości do Siostry, zaś Salomea zupełnie go nie interesuje. Żona Horsztyńskiego kocha się bez wzajemności w młodym hetmanowiczu, co jest przyczyną jego załamania. Podobnie wypadki w dramacie Słowackiego interpretował kilka lat wcześniej w 1895 roku Stanisław Tarnowski w tomie *Studia do historii literatury polskiej. Wiek XIX. Rozprawy i sprawozdania*. Szczęsny jest tu narzędziem kary i pomsty w rękach Opatrzności:

¹² S. Brzozowski, *Nasze polityczne manifesty*, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 10, s. 120-121.

¹³ Por. M. Stala, *Człowiek z właściwościami*. (W kręgu antropologicznej problematyki Młodej Polski), w: *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995.

¹⁴ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 2003, s. 19.

¹⁵ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim...*, s. 15.

Dwadzieścia pięć lat czekał pan hetman sposobnej chwili zemsty nad zuchwałym szlachetką (...). Nadeszła chwila. Któż jest to narzędzie kary i pomsty w rękach Opatrzności? Jakież on jest ten nieszczęsny Szczęsny?¹⁶

Bohater Słowackiego nie wie, kim jest, jego podmiotowość można by określić jako „ja-nic”¹⁷. Bohater Kisielewskiego jest skuty nie tyle przez brak woli, ile przez ciężką na nim tajemnicę rodzinną, która go niszczy i wypala od środka, od której zarazem chce uciec. Szczęsny jest targany burzą wątpliwości, niemocą wyrwania się ze sprzecznej „Scylli-Charybdy”¹⁸. Szczęsny jest nieszczęsny, ponieważ... kocha. Kocha ojca i kocha ojczyznę, kocha także swoją siostrę Amelię miłością zakazaną. Każda miłość Szczęsnego niesie ból i rozdarcie. Szczęsny jest zagubiony przez większą część akcji, sednem jego cierpienia będzie zniewolenie przez niszczącą siłę tajemnicy, która czyni z niego ofiarę. Nastrój wzniosłości rodzi się tu jako efekt maksymalizacji negatywnego przeżycia z aktywną samoświadomością¹⁹. Poprzez autopoznanie bohater stopniowo wznosi się na wyżyny heroizmu.

Zdecydowanie Kisielewski nie wydobyl ze Szczęsnego jego pogłębienia psychologicznego, jak uczynił z tą postacią Słowacki. Szczęsnego nudzi zło i nieprawość. Nęka go obsesja niespłaconego „długu”, która czyni go wiecznie rozdartym, niepokodzonym ze sobą. Ta niezgoda na siebie i zastany układ powiązań rodzinnych powoduje, że nie może on rozwiązać problemu własnej tożsamości. Szczęsny jakby stwarza się w cierpieniu. Ciąg doświadczeń bólu i rozczarowania, niemocy i rozpacz to sekwencja rosnąca, która wyniosła bohatera do momentu jego wielkiej siły. Wygłasza władczy monolog, czuje moc, chce iść walczyć u boku ojca. Jednak gdy okazuje się, że na to jest za późno, ponieważ ojciec nie żyje, granica cierpienia zostaje przekroczona. W ostatniej scenie Kisielewski doprowadzi swego bohatera do apogeum przeżycia siebie w rozdarcie, dysharmonii, poczuciu niezawinionej winy. Porażka i tragizm stają się nie do zniesienia – sekwencja opada, siły życiowe zostają utracone, zapada decyzja o samobójstwie.

Wybór dokonany przez Szczęsnego okazuje się jedynym aktem woli w jego całej biografii. Jednak ten czyn nosi na sobie piętno ironii tragicznej, bowiem staje się on przypieczętowaniem, potwierdzeniem zniewolenia wewnętrznego bohatera (jego charakteru) i zewnętrznego (Fatum)²⁰.

Szczęsny ma głębokie przeświadczenie o własnym wyjątkowym przeznaczeniu. Popularna w epoce konstrukcja bohatera, z której skorzystał Jan August Kisielewski, to typ Hamleta. Szczęsny Słowackiego i Kisielewskiego w tym są podobni. Obaj mają aspirację do wielkiego czynu, czują, że są powołani do czegoś wzniosłego, ale nie są w stanie przełamać swojej bierności. Nie jest to wynik tylko pesymizmu. Różnicę między pesymistą a Hamletykiem wyjaśnił Stefan Żeromski w swoich dziennikach²¹, pisząc: „Pesymista wie, że nie zrobi nic i dlatego nie robi nic. Hamlet myśli, że zrobi wiele – i nie zrobi nic”. Szczęsny to czułościowiec, cechuje go poetyczne ślamazarstwo²². To typ człowieka chybionego, straconego dla społeczeństwa, dla rodziny i dla samego siebie.

¹⁶ Tamże, s. 30.

¹⁷ Por. J. Ławski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Horsztyński. Dramat w pięciu aktach*, Wrocław 2009.

¹⁸ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim*..., str. 30.

¹⁹ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości*..., s. 44.

²⁰ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości*..., s. 116.

²¹ S. Żeromski, *Dzienniki*, oprac. J. Kądziała, t. III, Warszawa 1964, s. 14-15.

²² M. Popiel, *Oblicza wzniosłości*..., s. 73.

Estetyka tragizmu modernistycznego wymagała, aby psychologię postaci dopełniała metafizyka. Dla spotęgowania efektu wzniosłego tragizmu autor *Sonaty* wprowadził namiastkę tajemniczego, irracjonalnego Fatum, wiszącego nie tylko nad Szczęsnym, ale nad wszystkimi bohaterami. Uosobieniem tej złowrogiej siły jest postać Szatana, czyhającego i oczekującego na swój łup – stadko zdrajców wpadających w jego sidła:

Jest chwila, w której niemal ludzkim głosem mówi Opatrzność, Fatum, Ananke, Przypadek, Los.

Szczęśliwi, którzy na czas usłyszeli słowo Opatrzności, i stokroć szczęśliwsi, którzy nie dowiedzieli się za późno, iż oślepli w tej chwili, gdy mimo nich przemknął Los.

(...) Lecz – to wszystko piekielne igraszki szatana!

Bies skoczył, cupnął, czai się chytrze, oczy świecą figlarnie; cichutko, rozkosznie chichocze: «Oto łup cacany! Milutkie stadko zdrajców!»

Biesio pewny siebie? Kontent?

Obliczuje się, mlaska, węższy i czmycha, mamroce i cicho bije ogonem o ziemię... Pyf!!²³

Tragizm w utworze Kisielewskiego, mimo obecności chichoczącego Szatana, rzekomego Losu, budowany jest jak gdyby w myśl koncepcji Adamczewskiego mówiącej, że „charakter człowieka jest jego losem”. Autor potępia zarówno butnego i pysznego Horsztyńskiego, jak i dumnego i wyniosłego, lecz mściwego Hetmana.

Los jest także świadomością siebie, ale siebie jako nieprzyjaciela²⁴ i stąd z kolei bierze swe źródło dramat Szczęsnego. Jest on emocjonalnie zaangażowany w spisek ojca, ale także wewnętrznie mu przeciwny. Żaden z etapów życia bohatera nie jest konsekwencją jego zabiegów. Szczęsny jest popychany przez innych, od początku swego życia znalazł się w sytuacji tragicznej. Stanowi mieszaninę wysokich aspiracji i banalności, śmieszności i patosu, chorej namiętności i bierności, zmysłowości i bezgranicznego marzycielstwa. U Słowackiego charakter młodego hetmanowicza przyczynia się do jego katastrofy. U Kisielewskiego charakter Szczęsnego jest konsekwencją ograniczającego go i obezwładniającego jarzma rodzinnego sekretu. I to owa ciężąca na obu rodzinach tajemnica-„skaza” zdrady staje się przyczyną śmierci wszystkich bohaterów.

O Kisielewskim sama Zapolska napisała, że „ma wielki dar opowiadania”²⁵. Jego opowieść jest rzeczywiście wciągająca, trzymająca w napięciu, budząca ciekawość, a wartka akcja na zaledwie kilkudziesięciu stronach utworu utrzymuje cały czas tempo, nie pozwalając czytelnikowi się nudzić. To jednak za mało. Kisielewski natrudził się, by arcydzieło dramatyczne Słowackiego przekuć w młodopolską opowieść, lecz nie pogłębił postaci, zaś uwznioślając język do granic możliwości, wpadł w pułapkę patosu.

Utwór kończy się zdaniem: „Zasłony! Spuście zasłony! Koniec, już koniec! Już wszystkie struny zerwane!”²⁶. Po wybuchu zamku pozbawieni życia zostają Szczęsny i Amelia, ostatni z żyjących. Z opowieści wynika, że klęska polityczna Hetmana i jego haniebna śmierć były konsekwencją porywu młodości i późniejszej chęci zemsty. Klęska Horsztyńskiego także wzięła swój początek wiele lat wcześniej, na pamiętnym balu. Na całokształt losów bohaterów miał wpływ splot wydarzeń. Na los Hetmana Horsztyński, na Horsztyńskiego drwiąca igraszka Panny, na los Szczęsnego tajemnica jego ojca i ojca Ame-

²³ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim...*, s. 48.

²⁴ M. Janion, *Czyn i klęska. Rzecz o tragizmie*, w: taż, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 511-513.

²⁵ Cyt. za: P. Obrączka, *Studia nad życiem i twórczością...*, s. 21.

²⁶ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim...*, s. 85.

lii, na Amelię Szczęsny. Na losy kraju los prywatny dwóch zwaśnionych rodzin. Wszystkich bohaterów łączy „fatalna egzystencja”.

Narrator zaznacza, że człowiek jest jednak pośrednim źródłem późniejszych nieśczęść. W tym wypadku można by obciążyć winą kapryśną Pannę, która poigrywała z uczuciami adoratorów, wywołując tym waśń między nimi. Jednak przyszła matka Szczęsnego zrobiła to nieświadomie, jakby naiwnie, zupełnie nie mogąc przewidzieć późniejszych katastrofalnych konsekwencji. Czy zatem rzeczywiście można mówić o winie? Narrator pyta o kształt ostatecznej katastrofy, kto był jej sprawcą? Stawia ważne pytania:

Dla czegoż się stało to wszystko? Stać się musiało?... Życie?... Co znaczą te *słowa*?

Kto i po stokroć *кто* zniszczył tych przepięknych ludzi? Los? Przeznaczenie? Namiętności? *Ich* życie?

Tak, *ich* życie. To życie wspaniałe, bogate, (...) pyszne blaskiem namiętności – życie bohaterów w aureolach z błyskawic.

Więc to ludzie są świetni, lecz źli (...)?

Ach, nie i nigdy! (...)

Więc jakżeż stać się mogło to, co się stało? Jakto – rozum i szaleństwo? (...)

I jeszcze raz... *кто* winien?!

«Nie jam był winien – lilia była winna!...»

(...) Lilia była winna, może margeritka, albo belle-de-mniche, może polny bławatek (...) ²⁷

Na stawiane pytania nie padnie jednoznaczna odpowiedź. Pierwsze wyjaśnienie, jakie sugeruje narrator, jest takie, że bohaterów zniszczyło życie, ale życie nie jest tu odpowiednikiem losu. To i c h życie, konkretne wybory doprowadziły do miejsca, w którym są. Drugim wyjaśnieniem są „kwiaty”, a zatem przypadek? Niezależne przedmioty? Los? Tajemnicą tragedii jest, jak się okazuje, zło jako pierwotna cecha świata, wina bytu²⁸. Dzieje się dokładnie to, co ma się dziać, jak zostało zapowiedziane we wstępie utworu. Człowiek jest tylko marionetką wkręconą w tryby życia lub ofiarą własnych namiętności. Kisielewski pyta zatem: czy nasze emocje, porywy uczuć poddają się wewnętrznej kontroli, czy są nam dane odgórnie, by wypełnić mogło się przeznaczenie?

Trudno do końca orzec, kto jest nadawcą niektórych wypowiedzi w opowieści o *Horsztyńskim*. Podobnie jak w *Karykaturach*, tutaj także Kisielewski podawał poszczególne kwestie bez wskazania osób, które mają je wypowiadać. Rozmowy bohaterów często zlewają się z komentarzami narratora. Ów narrator-konferansjer nawiązuje niekiedy kontakt z czytelnikiem, co więcej, przez cały czas akcji powieści jego komentarze, czasem dowcipne, czasem ironiczne, są nacechowane emocjonalnie. On nie tylko informuje i opisuje, ale także równocześnie surowo ocenia rozgrywające się wypadki. Ocenia, wyjaśnia, interpretuje, nie pozostawia pola żadnym czytelniczym domysłem. Opierając się o dramaty Słowackiego, można próbować dociec, czyje są poszczególne wypowiedzi, ale nie może to być metoda niezawodna, gdyż bardzo często autor *Karykatur* wkłada w usta narratora kwestie wypowiedziane przez bohaterów Słowackiego, miesza również same wypowiedzi bohaterów. Nie to jest jednak istotne dla Kisielewskiego. Narrator w *Opowieści*... podobnie jak narrator pozytywistyczny, sam tłumaczy i wyjaśnia zawiłości losu, odczucia bohaterów, ich reakcje. Emocje postaci nie są wyrażane przez nich samych, a utwór często przypomina po prostu melodramat.

²⁷ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim*..., s. 52-53.

²⁸ E. Bieńkowska, *Tragedia i mit tragiczny w filozofii Pawła Ricouera*, „Twórczość” 1971, nr 4, s. 90.

Opowieść Jana Augusta Kisielewskiego cechuje młodopolska maniera wzniosłości. Konstrukcja warstwy znaczeniowej jest wolna od zawiłych intryg, jak i wszelkich opisów otoczenia. Tkanka stylistyczna za to zagęszcza się i komplikuje, zatrzymując uwagę czytelnika na samej sobie, przestając być jedynie przekaznikiem treści²⁹. Temu wszystkiemu towarzyszy napięty do granic patos. Ujściem dla tak kunsztownego nadmiaru, jak w wypadku wielu innych powieści tego okresu, stała się groteska i parodia.

Doświadczenie wzniosłości obejmuje również patos utożsamiany z intensywnością³⁰. Wzniosłość krystalizuje się w opowieści także pod wpływem innych ostrych kategorii estetycznych: brzydoty i ironii. Przenika do tych kategorii, uwidacznia się przez nie. Oddziałuje siłą przyciągania i odpychania. Co udało się osiągnąć Kisielewskiemu? Jego poczynania w zakresie konstrukcji bohatera i kompozycji powieści są wyraźnie podporządkowane tej estetyce. Autor starał się oddać zarówno siłę i ostrość przeżyć bohaterów, jak i samego narratora. Intensywność jako wyznacznik wzniosłości staje się tu kluczem zarówno przeżywania, jak i środkiem ekspresji³¹. Taki intensywność otwierał bramy ekstazy i szalonych uniesień, bólu i cierpienia, które przekraczały granicę zwykłej miary tych uczuć.

Edmund Burke w poszukiwaniu warunków, w jakich realizuje się wzniosłość, dotarł do takich zjawisk, jak trwoga, tajemniczość, moc, ogrom, nieskończoność, światło, dźwięk i ich brak: ciemność, cisza, niepewność i na końcu smak, dotyk, zapach, które sprawiają przykrość. Źródłem wzniosłości są zjawiska straszne, budzące grozę, które wytwarzają znacznie silniejsze doznania niż uczucia przyjemne. Romantycy byli mistrzami w ukazywaniu przeżywania świata w kategoriach cierpienia. Kisielewskiego opowieść o Horsztyńskim spełnia wszystkie powyższe warunki. Znajdziemy w niej intensywność, ekspresję, cierpienie, ból, grozę, rozpacz, napięcie budzące strach i trwogę.

Młodopolska wzniosłość współbrzmiała najpełniej z ówczesną estetyką ekspresji³². Szczerłość była jednym z najważniejszych kryteriów oceny utworu, stąd tak ważne było przekonanie odbiorców o tym, że obcuje z rzeczywistym doświadczeniem, współuczestniczy w istotnym akcie dochodzenia do prawdy. Prowadziło to niestety często (i doprowadziło także Kisielewskiego) do naiwnej egzaltacji i manierycznego patosu³³. Wzniosłość wyzwolona z rygorów klasycznych u Kisielewskiego, podobnie jak u wielu innych autorów, nabrała gwałtowności i żywiołowości i stała się polem estetycznego ryzyka. Patos z łatwością przechodzi w śmieszność, wzniosłość dochodzi do własnej negacji. Ten proces odzwierciedla linia ewolucji polskiej powieści w XX wieku: młodopolska proza bezwiednie wiodła w stronę parodii. Kisielewski najzupełniej poważnie podszedł do swego dzieła. Widać w nim wkład ogromnej pracy i wysiłek. Przebudował całe dzieło, stworzył nowe kreacje bohaterów, dialogi, komentarze, brakujące sceny. Jednak opowieść o Horsztyńskim jest... chwiejna. Przechodzi uskokowo od chwili najwyższej grozy, podniosłości, napięcia i ekstazy w groteskę, miejscami w parodię, miejscami w zupełny kicz.

Słowacki pyta o istotę i naturę tajemnicy, świata, bytu. Pyta o ludzką egzystencję skazaną na unicestwienie, o historię, czym ona jest i dlaczego chyli się ku upadkowi, choć *Horsztyński* nie jest dramatem historiozoficznym. Powieść Kisielewskiego przepiękna jest młodopolską manierą patosu, górnością, polotem. Autor próbował niewątpliwie zawrzeć w swoim dziele piękno siły i konfliktu, piękno tajemniczości, demoniczności, piękno

²⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 267.

³⁰ M. Popiel, *Oblicza wzniosłości...*, s. 16.

³¹ Tamże, s. 27.

³² Tamże, s. 21.

³³ Tamże, s. 21.

namiętności, która splata się z wydarzeniami historycznymi. Dążył do stworzenia nastroju tajemniczości i niesamowitości i tą drogą starał się zasugerować głębię poruszanej problematyki.

Historia jednak jest bezwzględna w ocenie. Interpretacja *Horsztyńskiego* dokonana przez Kisielewskiego po chwilowym zainteresowaniu publiczności, wyznaczonym młodopolską modą, przeszła bez echa. Jest to jednak ciekawy przykład dzieła oddającego przemijające wraz z epoką upodobania estetyczne.



Scena ze spektaklu *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, wyk. Teatr Polski w Warszawie,
na scenie Teatru Kameralnego w Moskwie. Reż. Arnold Szyfman, scenogr. Kazimierz Stabrowski 1916 rok

Urszula Adamska
(Białystok)

HOŁD NIEPODLEGŁOŚCIOWCA. O JULIUSZU SŁOWACKIM MICHAŁA JANIKA

*Albowiem Duch mój przed początkiem stworzenia był w Słowie,
a Słowo było w Tobie – a jam był w Słowie.*

Juliusz Słowacki, *Genezis z Ducha*¹

Przedwojenny czytelnik, za sprawą Gombrowicza i bohatera jego powieści *Ferdydurke* – indolentnego nauczyciela języka polskiego, Bładaczki, został wywołany pod tablicę, by wraz z uczniami szkoły dyrektora Piórkowskiego odpowiedzieć na pytania:

(...) dlaczego Słowacki wzbudza w nas zachwyt i miłość? Dlaczego płaczemy z poetą, czytając ten cudny, harfowy poemat *W Szwajcarii*? Dlaczego, gdy słuchamy heroicznych, śpiżowych strof *Króla Ducha*, wzbiera w nas poryw? I dlaczego nie możemy oderwać się od cudów i czarów *Balladyny*, a kiedy znowu skargi *Lilli Wenedy* zadźwięczą, serce rozdziera się nam na kawały? I gotowiśmy lecieć, pędzić na ratunek nieszczęsnemu królowi? Hm... dlaczego?²

Próba odpowiedzi nie jest możliwa. Nauczyciel w okamgnieniu wyręcza uczniów i bez podjęcia próby argumentacji oraz wyjaśnienia swych sądów stwierdza, że Słowacki wzbudza w nas zachwyt, bo po prostu: „wielkim poetą był!”. Koniec.

Mariaż gombrowiczowskiej groteski i filozofii genezyjskiej nikogo wówczas z pewnością nie zdumiewał, a prowokacyjne pytanie stawiane przez autora ironicznej foruły „gęby” i „pupy” być może zaprzętało głowy wielu odbiorców.

Ogromny wpływ wywarła twórczość Słowackiego na poetów Młodej Polski oraz dwudziestolecia międzywojennego – jednym z nich był bohater niniejszego szkicu, dr Michał Janik, literacko aktywny w obu okresach. Na mentora popowstaniowej epoki obrano autora *Balladyny* od razu *de facto* i bez specjalnych kontestacji. Samuel Sandler tak pisał we wstępie do gloryfikującego Słowackiego studium autorstwa Ignacego Matuszewskiego:

¹ „Jam”, nie „ja”, bo ja osobą jest, a tam osoby nie było jeszcze. Ew[angelia] o Bogu mówi: W Nim był żywot, żywot był oną światłością = ludzką, ale nie osobistościami ludzkimi. Bo ja, jeżeli równocześnie z Bogiem było, to człowiek Boga rówieśnikiem.” [Przypis Słowackiego do czwartej redakcji *Genezis z Ducha*.] Cyt. za: Juliusz Słowacki: *Krąg pism mistycznych*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 1982, s. 14.

² W. Gombrowicz, *Ferdydurke*, Kraków 2006, s. 42.

To, co oficjalna historia literatury zawsze wytykała Słowackiemu jako „wynaturzenia”, moderniści przyjmowali za swoje; udało im się je zrehabilitować lub nie, ale nikt nie był skłonny odmawiać im tej części dziedzictwa Słowackiego. Moderniści uznali je za swoje bez żadnych zastrzeżeń, odnajdując tu wzory, złoża sztuki i ścieżki inspiracji, które uważali za najbardziej dla siebie pożądane³.

Janik – pozostający przez całe życie pod ogromnym wpływem twórczości, a także postaci „twórcy naszego nowoczesnego dramatu”⁴ – nie należy obecnie do kanonu badaczy, z którymi poeta jest kojarzony. Jedynie lata jego działalności badawczej pozostają świadectwem popularności na tle innych ówczesnych znawców dorobku Słowackiego – a ta popularność była wówczas niemała, gdyż krytyk jako wybitny historyk oraz mówca często zapraszany bywał na wszelkiego rodzaju prelekcje rocznicowe poświęcone sylwetce wieszca.

Niezawodni Chmielowski, Kleiner czy Kazimierz Czachowski sporadycznie zacytują lub tylko wspomną coś z myśli Janika, ze współczesnych badaczy zaś, tych, którzy odkryli zapomnianego znawcę, nieliczni się wyróżniają⁵.

Wypada przypomnieć również wybitne jednostki, które na użytek zwykłych odbiorców starały się przemycić rys biografii pisarza do znanych i cenionych po dziś dzień publikacji o charakterze encyklopedycznym. Wyliczanie zacznę jednak od wspomnienia poświęconego o Janiku, jakie zamieścił w 1950 roku w redagowanym przez siebie „Pamiętniku Literackim” Wiktor Hahn. Ta skromna publikacja zawiera także niepełną bibliografię prac historyka. Krótka notka autorstwa Franciszka Bielaka w *Polskim Słowniku Biograficznym* podobnie nie zachwyca mnogością opisanych zdarzeń życiowych czy zawodowych. Tymczasem warto zapisać w tym miejscu (co ciekawe) krótką wzmiankę autobiograficzną nadesłaną przez Janika w 1938 roku na potrzeby wydawnictwa Stanisława Łozy *Czy wiesz, kto to jest?* Czytamy w niej:

JANIK MICHAŁ (PSEUD.: KORDIAN, DR JUDYM, ST. TYRTEUSZ, LEONARD). Dr. Pedagog. Historyk. Krytyk literacki. *1874 w Ulanowie, woj. Lubelskie. Stud. na Uniw. Jagiell. W l. 1896–1923 naucz. gim. 1923–1930 insp. szkół powsz. m. Krakowa. 1915–1917 red. „Gazety Polskiej” w Dąbrowie Górnej. Ogł. m. in.: *Geneza twórczości Konrada Ujejskiego*⁶ (1898); *Juliusz Słowacki, próba syntezy* (1909, II wyd. 1927); *Z dziejów wymowy w XVII i XVIII w.* (1911); *Hugo Kołłątaj*, monografia (1913); *Mikołaja Reja żywot i dzieła* (1923); *Dzieje Polaków na Syberii* (Kraków 1928); *Towiańczycy na Syberii* (Kraków 1930). *Z wycieczki do Ameryki*; *Trzy odczyty*; *Najnowsza poezja polska*; *Mikołaj Rej z Nagłowic*; *Ostatnia przestroga dla*

³ Wstęp do: I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965, (IV wyd.), s. 10.

⁴ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 278.

⁵ W swoich książkach i artykułach słowa i opinie Janika najczęściej przywołują: J. Krzyżanowski, *W świecie romantycznym*, Kraków 1961, s. 60; P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1900, t. 5, s. 114; D. Wrotnowska, *A propos d'un portrait de Słowacki*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, Londyn 1951, s. 45; J. Słowacki, *Kordian*, M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do «Kordiana»*, Warszawa 1972, s. 205–206; R. Majewska, *Arkadia Północy: mity eddajskie w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Białystok 2013, s. 114; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, Kraków 1999, t. 2, s. 284; J. Ławski, *Ironia i mistyka: doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 263, 267, 333, 554; K. Czachowski, *Między romantyzmem a realizmem*, Warszawa 1967, s. 325; K. Koroćkich, *Wyobraźnia apokaliptyczna Juliusza Słowackiego: obrazy, wizje, symbole*, Białystok 2011, s. 76, 344, 462.

⁶ Tu oczywista pomyłka: nie *Konrad*, lecz *Kornel* Ujejski.

Polski; Dzieje szkolnictwa polskiego; Literatura polsko-syberyjska. Oprac. wyd.: Lilli Wenedy Słowackiego, poez. Lenartowicza i Ujejskiego. Kraków, Topolowa 20.

Ostatnią informację o autorze znajdziemy jeszcze w pierwszym tomie publikacji *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* z 1986 roku, przygotowanym pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego i Czesława Hernasa. Niemniej jednak na szczególną uwagę zasługuje pamiętnik pisarza spisany w rodzinnym mieście w 1938, wydany zaś rok później. To z niego dowiadujemy się, że autorem wymienionych wyżej dzieł był nauczyciel szkoły średniej, krzewiciel literatury i jej historyk, a wreszcie pedagog, choć wymagający, to uwielbiany przez swoich podopiecznych.

We wspomnieniach autora *Juliusza Słowackiego* znajdziemy bardzo osobisty, niekiedy krytyczny wobec własnej osoby sąd, który tylko utwierdza czytelnika w przekonaniu, że wszystko, co zostało zawarte w dziele, jest autentyczne, obiektywne. Tak oto siebie widział:

Wrodzone skłonności i nauki młodości nadały mojemu życiu silnie indywidualny kierunek, który wyróżniał mnie wśród innych i skazywał na samotnictwo duchowe. Dlatego postronni uważali mnie dość często za dziwaka i niedostępnego oryginała. Pracowałem wśród ludzi, odznaczałem się bezinteresownością i żyłem dla ludzi, mimo to t. zw. życie towarzyskie było mi zasadniczo obce. Uśmiech był rzadkim gościem na mojej twarzy, byłem trudny w zawieraniu bliższych i zażyłych znajomości. Moje odnoszenie się do dóbr tego świata było raczej ascetyczne. Pociągali mnie ludzie, w których wyczuwałem pokrewieństwo duchowe: miłość bliźniego, wolność ducha, dążenie do prawdy i sprawiedliwości. Cieszyłem się zycziwą znajomością kilkunastu takich osób, zwłaszcza z wysokich duchowo kół politycznych i naukowych. Byli to przeważnie bezinteresowni idealisci. Dziesięć osób okazało mi wyjątkową dobroć w różnych okresach życia⁷. Zachowałem dla nich niewygasłe uczucie wdzięczności i pamiętam o nich w modlitwach, gdy inaczej nie mogę, bo duchy ich mieszkają już w wieczności. Dobra książka była mi przez całe życie najmiłszym towarzystwem, samotne przechadzki na łonie przyrody niezawodnym wypoczynkiem, podziwianie piękna w różnych jego przejawach wielkim rozradowaniem⁸.

Uderzająca w przytoczonej autocharakterystyce jest pamięć o osobach, które uczoney i pisarz zapamiętał jako nad wyraz mu przychylnie. Zdradza to w pewien sposób cechy charakteru, jakimi musiał być obdarzony, niekiedy skrajnie różne. Rzetelność i drobiazgowość przebijają się na pierwszy plan, dalej za nimi wymieniane są już przez samego Janika: bezinteresowność, sprawiedliwość oraz umiowanie spokoju. Uporem oraz nieustępliwością musiał również odznaczać się Michał Janik w codziennym życiu, szczególnie wtedy, kiedy jego ożywiona działalność przysporzyła mu wrogów i otrzymał na przełomie 1909/1910 roku nakaz przeniesienia do pracy w Dębicy. Nie podporządkował się nakazowi i pozostał we Lwowie. Po licznych dochodzeniach i odwołaniach do Ministerstwa Wyznań i Oświaty w Wiedniu przeniesiony został w stan spoczynku w roku 1912. Podczas dwuletniej batalii z urzędnikami otrzymał wiele duchowego wsparcia, najmiłszy list – jak sam wspominał – otrzymał od uczniów. Dowiadujemy się tutaj także, jakie wartości zaszczepiał w młodych ludziach.

⁷ Jedną z takich osób musiał być Hipolit Śliwiński, polski polityk i działacz niepodległościowy, członek założonego w 1908 roku Związku Walki Czynnej oraz powstałego w 1910 roku we Lwowie Związku Strzeleckiego. Janik nieraz na kartach pamiętnika nazywał go największym i najserdeczniejszym przyjacielem.

⁸ M. Janik, *O wolność i władztwo ducha. Spowiedź niepodległościowca*, Kraków 1939, s. 316-317.

»Kochanemu i Czcigodnemu długoletniemu profesorowi i gospodarzowi Drowi Michałowi Janikowi wdzięczni uczniowie byłej VIA 1909/10 drugiej wyż. szk. realnej we Lwowie.

Przez szereg lat byłeś nam światłym przewodnikiem, prowadziłeś nas swoim duchem na nieznaną nam drogę, wskazywałeś cele, u których świeciła potęgą swoją Prawda! Prawdą szlachetną były Twoje słowa, Twoje myśli, któremi dzieliłeś się z nami, prawdą były twoje uczucia, jakie żywiłeś dla nas, prawdą nieskalaną był twój duch, który oświecał nasze serca i umysły. Ustąpiłeś z drogi kochany profesorze w chwili, która była dla nas najdroższą, kiedy mieliśmy stanąć u kresu wędrówki naszej. Toteż żegnamy Cię z żalem czcigodny profesorze i wyrażamy ci szczerze słowa podziękowania za tę pracę którą łożyłeś dla nas, za trud i staranie o nas! Nie zapomnimy nigdy, że byłeś pierwszym, który wszczepiłeś w nas wzniosłe idee szlachetności i miłości wzajemnej, że światłem swem słowem rozszerzyłeś naszą wiedzę i utrwaliłeś w nas na zawsze nieprzemogoną moc Młodości Ducha⁹.

Jednym z najważniejszych marzeń Janika była niepodległość Polski oraz wychowanie młodego pokolenia gotowego do pracy w odrodzonym kraju. Jako zagorzały niepodległościowiec, a także lojalny zwolennik Marszałka, stawał niekiedy w szranki na łamach prasy z przedstawicielami wrogiego obozu Narodowej Demokracji, do której należeli między innymi Stanisław Brandowski i Adolf Nowaczyński. Ten pierwszy pisał w „Heroldzie Polskim”, że Janik jest gorszy niż socjaliści, on z kolei nie pozostawał dłużny i śmiało określał Brandowskiego mianem *sykofanta*, wydawcy pornograficznych pisemek: „Bociana” i „Humorysty”.

Setna rocznica urodzin wieszczka stała się dla wielu natchnieniem do ogłoszenia literackich adoracji. W 1909 roku, mimo że dorobek studiów dotyczących Słowackiego na początku XX był już znaczny, chętnie oddawano do druku kolejne pozycje. Między innymi swoje prace ogłosili: Wiktor Hahn (*Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*), Tadeusz Grabowski (*Juliusz Słowacki, jego życie i charakter na tle współczesnej epoki*), Jan Gawalbert Pawlikowski (*Studiów nad Królem-Duchem część pierwsza: Mistyka Słowackiego*), dołączył do nich także Michał Janik, który autora *Horsztyńskiego* uważał za najdoskonalszego w poezji polskiej wyraziciela czynnej myśli niepodległościowej.

Jego *Próba syntezy* „w hołdzie dla ducha wieszczka Juljusza Słowackiego” to dzieło trudne do przyporządkowania do któregoś z gatunków literackich lub naukowych, przybierające niekiedy formę eseju, traktatu filozoficznego bądź niezwykle osobistego opowiadania. Niewielkich rozmiarów książeczka swą objętością nie może nawet stawać w szranki z opasłymi publikacjami Antoniego Małeckiego, Józefa Tretiaka lub Ignacego Matuszewskiego, może jednak z powodzeniem ubiegać się o pierwszeństwo w kategorii obfitości myśli, niejednokrotnie połączonej z głęboką analizą twórczości – szczególnie genezyjskiej – autora *Mazepy*, zawartych na ledwie stu stronach. Czytelnika kusi więc chęć poczynienia uwagi, że Janik pracą swą precedza jakby przez sito o niezwykle drobnych oczkach to, co na początku XX wieku o Słowackim zostało już napisane. Obok takich dzieł historyka, jak monumentalna monografia o *Hugo Kołłątaja* (1913), czy *Dzieje Polaków na Syberii* (1928), *Próbę syntezy* o poecie-mistyku traktujemy jako swoiste *opus magnum*, bowiem każda strona, każde zdanie i słowo zapisane przez Janika zdają się w specyficzny sposób oddawać wzniosły hołd poecie doby romantyzmu. Świadczy już o tym pierwszy akapit, który zdradza od razu dominujący pogląd wyrażony w dziele.

⁹ List otrzymał 6 listopada 1910 roku.

Są świętości osobliwe, wobec których lęk ogarnia, czy duchem podola się przedmiotowi. Są ludzie-aniołowie, tak olśniewającego blasku i piękności, że w zawstydzeniu i pokorze dźwigać się musimy na wyżyny ich natchnionego słowa i z rzewnością serdeczną usiłujemy rozpatrzyć tajemniczy skarb pokarmu sakramentalnego, pozostawiony przez ich genialne wniebo-spojrzenie dla wszystkich pokoleń najdalszej potomości. Do takich świętości należy Juljusz Słowacki, przedziwnie piękny duch polski w nieskalanym ciele doskonałego człowieka¹⁰.

Tylko dwa słowa: geniusz i świętość, budują postrzeganie Słowackiego, jakie ksiądz Janik nieś będzie do ostatnich kart swoich. Wielokrotnie także czytamy o poecie jako rewelatorze słowa, przy którym tylko Mickiewicz nie traci na porównaniu. I tu, skoro przywołane zostało nazwisko największego antagonisty Słowackiego, należy przedstawić pogląd krytyka na dokonania autora *Dziadów*, przegrywającego wszelkie próby porównań, począwszy od pluralizmu podejmowanych tematów, kończąc na „galerii postaci” objawiających się w licznych (choć oczywiście nie tak licznych jak u Słowackiego!) jego oryginalnych utworach.

Świadomość używanych środków, „którą miał zapanować nad krainą poezji”, oraz forma ich wyrażania zdawały się w jubileuszowej pracy chyba najważniejszą i regularnie porównywaną, na tle pozostałych autorów pierwszej połowy XIX wieku, kwestią wyróżniającą wieszczka Juliusza.

Na jednym miejscu uczynił Słowacki wyznanie, w jakim kierunku postęp formy u niego się dokonywał: «Ja sam przez rewelatorstwo muzyki w *Żmii* i pierwszych płodach – malarstwo w *Beniowskim* przeszedłem, – wchodzę Ks. Markiem w rewelatorstwo boskości ducha»... Znaczy to, że poeta zdobywał naprzód duchy rewelatorstwem dźwięku, następnie rewelatorstwem kolorytu, aż nareszcie spotęgawszy własne moce, jał przemawiać językiem duchów i stał się bezpośrednim rewelatorem boskości ducha¹¹.

Forma z kolei dożywotnio, zdaniem Janika, połączona została z nauką o Duchu, której to w Polsce Słowacki był odkrywcą i pierwszym nauczycielem. Podług powyższej opinii, stał się poeta najbardziej aktualnym pośród „największych pisarzy polskich swojego czasu”. Jawi się Słowacki jako człowiek wymykający się z wszelkich przyporządkowań, który w geniuszu swym przewidział bolączki kolejnych pokoleń, stał się natchnieniem, które „na zawsze zachowa czar prometeizmu”.

W *Genesisis z Ducha* napisał Słowacki: «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... a w jedności wiedzy pocnie się jedność uczucia... i widzenia ofiar, które do ostatecznych celów przez Ducha świętej ojczyzny prowadzą». Nie nowe to były słowa. Treść ich znana była mędrcom różnych wieków i Ducha rewelatorom. Ale w Polsce Słowacki pierwszy wyłożył całkowicie naukę o Duchu, wykończył ją do najdrobniejszych niemal szczegółów, przystosował do losów narodu i oblał takimi strumieniami poezji, że stał się jednym z największych objawicieli Ducha na ziemi¹².

„Najlepszy Polak”, „wybitny indywidualista”, „ze wszystkich naszych poetów najbardziej europejski człowiek”, „głęboki analityk duszy ludzkiej” – oto kolejne frazy, którymi –

¹⁰ M. Janik, *Juljusz Słowacki 1809 – 1849. Próba syntezy*, Kraków 1927, s. 1.

¹¹ Tamże, s. 30.

¹² Tamże, s. 57.

mając na myśli tylko Słowackiego – posługiwał się autor *Próby syntezy*. Jako że znana jest bezwzględna jego [Słowackiego] krytyka, szczególnie tych, z którymi przyszło mu współistnieć twórczo w epoce, nie wprawia w zdumienie już nikogo to, iż uważano go często za twórcę mało narodowego. Indywidualizm duchowy poety prowokował, pobudził ciekawość. Pierwsza fascynacja autora-mistyka objęła Byrona, następna droga poprowadziła go ku Szekspirowi (będąc pod jego wpływem, zerwał Słowacki szybko z formą dramatu „pseudoklasycznej estetyki”), kolejna zaś wytyczyła mu szlak, którym podążał Calderon. Kurs, jaki obrał, sprowadził na niego srogą krytykę, a także wygenerował zarzut „bluszczowości” wyobraźni, interpretowany jako bezmyślne naśladownictwo wcześniejszych genialnych prekursorów, na których teraz Słowacki-epigon rzekomo budował swoją *quasi-filozofię*. Wobec tego poważnego zarzutu niemalże zaskakująca staje się odpowiedź Michała Janika, raczej podejrzanego przez czytelnika o kolejne stanowcze odparcie ataku na Słowackiego. Janik jednak pisze w sposób następujący:

Zaszło tu mimowiednie albo świadome nieporozumienie, boć pokrewieństwo duchowe dalekie jest od bluszczowości. Jeżeli dwóch ludzi idzie po tej samej drodze, czyż jeden z nich musi być od drugiego zależny? Czy nie jest sprawiedliwiej sądzić, że w dążeniu do tego samego celu spotkali się na jednej drodze i przebywają ją samoistnie, co przecież nie wyklucza wspólnej pogawędki, choćby w tym celu, ażeby czas pożyteczniej przepędzić. Gdyby ktoś chciał rozumować tak, jak czyniący ów zarzut, mógłby powiedzieć, że Byron był bluszczem około J. J. Rousseau, że Szekspir był bluszczem około tych, którym zabierał fabuły, a Calderon był bluszczem około ascetów i rycerzy, o których legendy dawały materiał jego pomysłom¹³.

Zaskakująco stanowcza z racji odparcia powyższych zarzutów staje się sugestia Janika dotycząca wpływu Mickiewicza na twórczość Słowackiego, w który to wpływ niewątpliwie nikt nigdy nie wątpił. Często w epoce był poruszany problem: czy bez *Dziadów* powstałby i *Kordian*? Jest on jako zarzut zupełnie nieuzasadniony, a wręcz nonsensowny, gdyż oba dzieła są w swej idei różne od siebie, mimo że poruszają wspólną ideę walki narodowyzwoleńczej. Ewentualną próbę „rozwiązania zagadki” Michał Janik jasno określił mianem utopii, co jest prawdopodobnie stanowiskiem kończącym wszelkie dywagacje dotyczące owej kontrowersji¹⁴.

Odosobnienie, samotność, izolacja – to słowa niejednoznacznie nacechowane. Oponenci Juliusza Słowackiego będą doszukiwać się w nich braku kontaktu poety z rzeczywistością, swoistej dominacji fantazji, sprzymierzeńcy zaś stwierdzą, że dzięki tej podskórnej wrażliwości jego zmysł realności wcale nie został zniszczony. Podporządkowanie się jednej z powyższych opinii i w oczach Janika, i samego Słowackiego byłoby z góry fałszywe. W *Beniowskim* otrzymujemy tego dowód:

Dosyć o sercach strzaskanych, o świecie
Tu, ziemskim i tam, nadśłonecznym; oba
Smętne są. – Światy wam utworzę trzecie;¹⁵

¹³ Tamże, s. 32.

¹⁴ Swoje stanowisko argumentował tym, że nawet gdy Mickiewicz i Słowacki znaleźli się pod wpływem Towiańskiego, czyli podążali tą samą duchową drogą – autor *Anhellego* wciąż pozostawał wewnętrznie niezależny: „(...) boć pamiętnym – pisał Janik – jest chyba ów protest przeciw Mickiewiczowi, z którym wystąpił w obronie czystości ducha polskiego, a przeciw poddawaniu się duchowi moskiewskiemu. Choć dobry Słowianin, lepiej podobno niż Mickiewicz odczuł ową granicę ideową, poza którą nawet dla względów politycznych nie wolno się wychylić, jeżeli chce się zachować czystość duchową narodu i przygotować grunt do istotnego porozumienia”.

¹⁵ J. Słowacki, *Beniowski*, Wrocław 1996, s. 41.

Świat poezji – twierdzi autor *Juljusza Słowackiego* – to świat euforyczny, pełen entuzjazmu, który w zmaganiach z dwoma pozostałymi ponad wszelką wątpliwość wygrywa. Był ten był lirykowi domem, „ale dlatego, że poezję obrał za powołanie swego życia, przez nią chciał zdobyć krainę duchów, przez nią służył narodowi, świadomy, iż na tej drodze służba jego dla narodu będzie najskuteczniejsza”¹⁶.

Samotność Słowackiego stała się wynikiem niezrozumienia wyboru ścieżki duchowej, którą kroczył, w którą wierzył, mimo wszelkich krytycznych opinii. Przy tym wszystkim rozwinął w sobie umiejętność przyzwolenia na heterogeniczne sposoby postrzegania rzeczywistości – wszystko to dało ostateczny dowód tego, że „Słowacki znał rzeczywistość, a duszę ludzką rozumiał lepiej niż ktokolwiek inny z naszych największych poetów.” Słowacki jako rewelator Duszy wyprzedzał wyobrażeniami i eksploracją jej współczesnych sobie, ale i późniejszych twórców. „Gdzie znajdziemy głębszą analizę duszy człowieczej? – pytał Janik. Czy u Sienkiewicza, Prusa, Kasprowicza, Wyspiańskiego, Przybyszewskiego? Czy u Nietzschego, Ruskina, Tostoja, Maeterlincka, Baudelaire’a, Ibsena, Wilda, Bjornsona czy Hauptmanna?”¹⁷.

Próbując osiągnąć ową równowagę wewnętrzną, wystawiany był poeta na działanie wielu pokus, z których najłatwiej zawsze ulec wizjom wiekuistej sławy oraz wiążącej się z nią miłości własnej. Słowacki ze wszystkich prób wyszedł zwycięsko, nie zбочzył z raz obranej drogi, nie tworzył dla poklasku i właśnie z tej to przyczyny tak doskonale oceniał rzeczywistość. Wspomnienie Nietzschego¹⁸ prowokuje czytelnika do dalszych konstatacji nad Słowackim-odkrywcą, który sprawę nadczłowieka podjął nieporównywalnie wcześniej niż autor *Tako rzecze Zaratustra*. „Mówił on daleko prościej o nadczłowieku Nietzschego, choć nazywał go tylko człowiekiem, a drogę do człowieczeństwa wskazywał w sposób zrozumiały nawet dla prostaczka. Znał kult przyrody, bo na jej łonie wskazywał duchom odrodzenie i ukojenie”¹⁹.

Tak jak myśl ćwiczył Słowacki na obcych wzorcach, tak i formę kształcił, zaczytując się w młodości w tekstach Mickiewicza, Malczewskiego czy Goszczyńskiego. Cenił bardzo styl swojego rówieśnika – Krasieńskiego – oraz klasyków w osobach Jana i Piotra Kochanowskich, a wszystko to czynił dla poznania ojczystego języka, by lepiej nad nim panować, co ostatecznie wyrażało się w próbie zrozumienia Ducha zawartego w słowie i pełnej nad nim kontroli.

Pisarski kunszt arcypoeety objawiał się w trzech etapach. Janik wskazuje, że jako pierwszą zapragnął poeta poznać muzykalność mowy ojczystej, powieść poetycką *Żmija* uznając za wzorzec obrazujący ów typ. „Wszakże cały poemat o *Żmii* to jakby jedna pieśń rozgłośna, której dźwięczność i muzykalność liczne jeszcze pokolenia poetów będzie zachwycać i zmuszać pod tym względem do pilnego studiowania”²⁰. Drugą z kolei niewiadomą, nurtującą Słowackiego materią stała się zdolność malarska języka polskiego, którą praktykował już podczas komponowania poematów: *W Szwajcarii* i *Anhelli*. Wspomniana

¹⁶ M. Janik, *Juljusz Słowacki 1809–1849. Próba syntezy*, s. 36.

¹⁷ Tamże, s. 36.

¹⁸ Zob. S. Tatarówna, *Słowacki i Nietzsche. Król Duch a Nadczłowiek*, „Pamiętnik Literacki” 1906, z. 3, s. 284-307 oraz S. Tatarówna, *Słowacki i Nietzsche. Król Duch a Nadczłowiek*, „Pamiętnik Literacki”, 1906, z. 4, s. 406-433. Także: G. Kowal, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, Warszawa 2005; T. Weiss, *Fryderyk Nietzsche w piśmiennictwie polskim lat 1890–1914*, Kraków 1961; *Friedrich Nietzsche i pisarze polscy*, red. W. Kunicki, współpraca K. Polechoński, Poznań 2002.

¹⁹ M. Janik, *Juljusz Słowacki 1809–1849. Próba syntezy*, s. 39.

²⁰ Tamże, s. 45-46.

zdolność przejawiała się poprzez umiejętność tworzenia różnorodnych obrazów, niepowtarzalnych scenografii lirycznych swych dzieł, które Słowacki potrafił malować jako „przysłoneczne, w przestworach rozrzedzonego powietrza na szczytach, jak i przyziemne, zielone i błękitne sielanki, jak krwawe i duszące widziadła grozy i przerażenia”²¹. Dotąd poeta poszukiwał, wprawiał się oraz rozwijał, będąc nastawionym na bodźce przychodzące z zewnątrz, od tej chwili dalszą jego drogę ku doskonałości prowadzić będzie żywioł, który pobudzi „duchy od wewnątrz”. Autor *Próby syntezy* zwracał uwagę, że:

Pierwszym tego sposobem jest wywołanie nastroju, drugim jasnowidzenie. Zdolność do wydobywania nastrojów była u poety silna od samego początku, to też szybko opanował ten sposób i wszechpotężnie. Jeżeli poeta powiada, że malarstwo zdobył całkowicie w *Beniowskim*, to dodać trzeba, że w tem samym dziele okazał się zarazem mistrzem nastrojowości:

Chodzi mi o to, aby język giętki
 Powiedział wszystko, co pomyśli głowa;
 A czasem był jak piorun jasny, prędko,
 A czasem smutny jako pieśń stepowa,
 A czasem jako skarga Nimfy miętki,
 A czasem piękny, jak Aniołów mowa...
 Aby przeleciał wszystko ducha skrzydłem.
 Strofa być winna taktem, nie wędzidłem
 (...)

Pomińmy prześliczną treść wiersza, a przypomnijmy tylko nastroje, których doznaliśmy przy czytaniu, aby ocenić, jakim Słowacki był arcymistrzem nastrojów²².

Poeta-muzyk, malarz, w końcu także nastrojowiec. Wszystko to razem sprawiło, że Słowacki stał się jasnowidzącym rewelatorem słowa, ducha i formy. W tym geniuszu doścignął go jedynie Mickiewicz, jednakże jego odkrywczność twórcza krążyła wokół – jak wspomina Janik – artykułów, sentencji i aforyzmów. Nie rodziła żywych bohaterów, „przedstawionych poetycznie w działaniu”, w których kreacji Słowacki zdobył najdoskonalszą formę.

Jedną z ostatnich, a bardzo istotnych kwestii, dotyczących tak Słowackiego, jak i jego pisarstwa, podejmowaną w *Próbie syntezy*, jest współlistnienie, wzajemne przenikanie się słowa oraz duszy w genezyjskich utworach poety – autor powołuje się na starą koncepcję psychologii, rozróżniającą trzy rodzaje władzy nad nią, są to kolejno: rozum, uczucie, wola. Jednakże Michał Janik proponuje, by w korelacji do Słowackiego powyższą typizację pojmować nieco inaczej. Radzi, by rozum zastąpić wyobraźnią, a wolę „formą poetycką, czyli zdolnością rewelacji słowa”. Duchowość poety staje się zatem tym silniejsza, im silniejsze stają się wyobraźnia, uczucie oraz nowatorstwo słowa. Surowi krytycy różnie oceniali ich proporcje u autora *Beniowskiego*, rozpatrując przede wszystkim kwestię, ile wyobraźni i uczucia jest w nim i w tym, co napisał, pomijając zupełnie to, co Słowackiemu było najbliższe, czyli słowo.

Dochodząc do miejsca, gdzie forma spotyka się z wyobraźnią i uczuciem, pragnie autor książeczki zastanowić się na dwoma ostatnimi pierwiastkami mocy twórczych poety, jako że pierwszy element został już tu pokrótce objaśniony. Po raz kolejny zostaliśmy utwierdzeni w opinii, która zakłada, że imaginacja Słowackiego jest znacznie wyraźniejszą

²¹ Tamże, s. 46.

²² Tamże, s. 46-47.

(wprost majestatyczną) niż wyobraźnię wszystkich innych naszych poetów. Wszelka negacja – zdaniem Janika – jest bezpodstawna, gdyż poeta:

Prometeuszem był i ciągle wzbijał się do nieba, aby przynosić stamtąd coraz wyższe piękno i dobro: – dla mocnych duchem, aby ich utwierdzić, – dla utrudzonych, aby ich pokrzepić, – dla słabych ażeby ich podnieść i pobudzić. A wszystkim swoim snom, marzeniom i jasnowidzeniom umiał nadawać najwłaściwsze kształty i stawiać je przed zdumione oczy ducha czytelnika²³.

Moc wyobraźni zakorzeniła się mocno i trwale w poecie już na początku jego literackiej drogi, z każdym rokiem natomiast, z każdym twórczym doświadczeniem rosła oraz rozwijała się coraz bardziej, stając się wreszcie jasnowidzeniem.

Uczucie – żywioł piękny, uczciwy, niewinny – uchwycił ten, kto przede wszystkim czytał *Listy do Matki* – lecz tutaj także skupia uwagę czytelnika autor analizowanej książki na głosach nieprzychylnych recenzji. Na równi z „oczywistym” brakiem uczucia lokowano samolubstwo i dumę poety. Michał Janik stanowczo odradził swojemu odbiorcy wszelkie komentowanie powyższego osądu. Zbędność jakiegokolwiek komentarza wzmocniona została tezą o czystości ducha Słowackiego, który obroni się sam – w tym zaś przekonująco ujawni się jego nieskończona moc. Słowa wyjaśnienia nie wymagało również oszczerstwo, jakim było posądzenie poety o butę. W oczach wielu nie był to jednak zarzut, a wyróżnienie, jakim nieumyślnie obdarowano autora *Księdza Marka*.

Ale Słowacki miał dumę, tę, bez której człowiek nie jest całkowitym człowiekiem. Miał cześć dla ducha własnego, bo czcił w nim pochodzenie Boskie, miał tę dumę, która nie unży się nigdy przed prywatą, stronniczością i wartościami formalnymi, dla której prawda wewnętrzna jest wyższa, niż wszystkie łaski i nagrody, przez świat dawane ludziom żyjącym przez formę i dla formy²⁴.

Duma, ambicja, hardość – z takimi oto wartościami mamy konfrontować bohaterów Słowackiego, ponieważż to one w jego wyobraźni budowały i budują nadal godność osobistą, a także narodową obywateli.

Mój szkic zobrazować miał przede wszystkim różne kierunki interpretacyjne sylwetki oraz dorobku literackiego Juliusza Słowackiego ujęte w pracy Janika. Silna dezaprobata współczesnych poety zestawiona została z umiarkowanym przyjęciem jego działalności w dobie pozytywizmu, a wszystko po to, by jeszcze silniej uwydatnić potrzeby duchowe modernizmu, które nade wszystko zostały nasycone przez genezyjską myśl autora *Ojca zdumionych*.

Rehabilitacja Słowackiego w epoce Młodej Polski nie stałaby się tak istotna oraz wyrazista bez negatywnej recepcji poety w latach wcześniejszych²⁵. Michał Janik, autor analizowanego studium, oczyszcza Słowackiego z wszelkich zarzutów oraz nieuargumentowanych pretensji, tym samym podarowując poecie swoistą laurkę. Nie jest to jednak z mej strony zarzut, a raczej zwrócenie uwagi na rzetelną, przede wszystkim osobistą (jednak)

²³ Tamże, s. 51. Por. też uwagi w pracy zbiorowej *Juliusz Słowacki w literaturze XIX i XX wieku*, red. E. Łoch, Lublin 2002.

²⁴ Tamże, s. 53.

²⁵ Choć trzeba podkreślić, iż nowsze badania wskazują właśnie na pozytywistów jako pierwszych odkrywców „ironii Słowackiego” – zob. studium Anny Janickiej *Słowacki w sporach młodych pozytywistów warszawskich* (w niniejszym tomie).

monografię stworzoną w setną rocznicę urodzin twórcy filozofii genezyjskiej. Pozostaje tu Słowacki poetą nieodmitologizowanym. Określenie to silnie uosabia się z dziełem Janika, który nawet obrał sobie za pseudonim imię Kordiana.

Niezwykle osobista książeczka Michała Janika, podczas czytania której czuje się pewnego rodzaju porozumienie „duchowe” autora z twórcą filozofii genezyjskiej, niesie ze sobą sporo subiektywizmu. Autor jednak, jak wytrawny „polityk”, nienachlanie przekazuje swoje stanowisko, stawia przed odbiorcą możliwość wyboru. Nie ma zamiaru i nie ma w zwyczaju oceniania czytelnika, gdy ten wybiera zupełnie inne stanowisko. Krótki, ale intensywny w ilości przekazywanych idei tekst Janika stał się hołdem złożonym geniuszowi Słowackiego. Taki właśnie wizerunek poety-geniusza, co wynika z książki Janika, był odpowiedzią na potrzeby epoki wstrząsów, epoki przełomu, która zapowiadała jeszcze trudniejsze czasy Wielkiej Wojny. Po niej zaś przyszła upragniona Niepodległość, którą piórem wywalczył, zdaniem Janika, oczywiście... Słowacki.

Małgorzata Kucharska
(Opole)

SŁOWACKI I JEGO DZIEŁO W „PŁOMYKU” (1917–1939)

Na łamach przedwojennego „Płomyka” zalecano lekturę cennych pozycji z literatury dawniejszej, toteż sięgano do książek nawiązujących do tradycji romantyczno pozytywistycznych. Jak się okazało, stróżem wartości narodowych nadal była „(...) przepełniona tęsknotą za ojczyzną”¹ twórczość Juliusza Słowackiego.

Nic dziwnego, że redakcja „Płomyka” na cztery dni przed sprowadzeniem prochów poety do Polski wydrukowała artykuł Zofii Findeisenówny poświęcony osobie wieszczka. Autorka dokonała w nim przeglądu tych dzieł, których lektura odpowiada możliwościom intelektualnym odbiorców czasopisma. Do utworów godnych uwagi zaliczyła przede wszystkim *Jana Bieleckiego* ze względu na „(...) treść łatwą, język prosty, a już bardzo piękny. Przeczytać go powinien każdy, jeśli nie całość, to choć opis cerkiewki wiejskiej i przemowy księdza”, zaś w *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* dostrzegła „(...) wiele wyobraźni i świata cudów”, uznając je za tak „prawdziwe arcydzieło” jak *Ojciec zadżumionych*, który potrafi przenieść młodego czytelnika „(...) na gorące piaski pustyni wschodniej”².

Tekst Findeisenówny rozpoczynał apel: „Całe społeczeństwo, a więc i czytelnicy „Płomyka”, zainteresować się powinni Słowackim i dowiedzieć się dobrze, kim on był? Wszak prochy jego sprowadzone będą w dniu 26-ym czerwca do Krakowa i złożone tam na Wawelu w Królewskich Grobach”. Jego zasadniczą część stanowiły informacje typowo biograficzne, dotyczące relacji poety z matką, a uzupełnione o krótkie urywki ich korespondencji. „Arcydziełem również, lecz zupełnie odmiennym jest – według autorki artykułu – poemat *W Szwajcarii*. Rzecz to wyjątkowo piękna, nie ma równej sobie w całej literaturze nie tylko polskiej, ale i powszechnej” – informowała czytelników Findeisenówna. Słowacki w swym tułaczym życiu, po prawie dwudziestu latach niewidzenia, raz jeden mógł spotkać się z matką. Spędził z nią kilkanaście dni we Włocławku, „(...) bo na dłuższy pobyt tamże policja niemiecka nie pozwoliła”³. Artykuł wzbogacono o wyjątki z *Lilii Wenedy* i *Hymnu*.

Na marginesie wspomnień poświęconych pamięci Piłsudskiego z kolei Wacława Kiślańska przywołała słowa Marszałka, wypowiedziane na Wawelu 28 czerwca 1827 roku z okazji sprowadzenia zwłok Słowackiego do kraju, a które, według niej, można teraz „(...)

¹ Z. Findeisenówna, *Juliusz Słowacki*, „Płomyk” 1927, nr 43, s. 666.

² Tamże.

³ Tamże. W artykule pojawił się błąd. W rzeczywistości Słowacki spotkał się z matką we Wrocławiu.

do Niego samego zastosować”: „Są ludzie i są prace ludzkie tak silne i tak potężne, że śmierć przezwyceżają, że żyją i obcuja między nami”⁴.

Wielka manifestacja narodowa, jaką było powitanie prochów Słowackiego w Polsce, zainspirowała Janinę Colonnę-Walewską. Poświęciła poecie okolicznościowy wiersz o typowo funeralnym charakterze. Oto jak poetę przyjmują wszyscy rodacy:

Chlebem Chrystusa polskie witają Cię łany,
zamieszkać w sercach naszych Ty, długo czekany!⁵

Jest to powitanie według chrześcijańskiego obyczaju, szykuje się na nie nawet polska przyroda, którą tak ciepło poeta wspominał w swej tułacznej emigracji (słońce, tęcza, czerwcowe róże, płatki róż, pyłki lip, pszczoły, harmonie świerszczy, miody bursztynowe). Słowacki witany jest jak „żywy”, a nie „umarły”, „(...) gdyż żyje w nieśmiertelnej pamięci narziska”⁶.

Informacje na temat wieszczki przenikały też do drukowanych w odcinkach powieści Jerzego Ostrowskiego, takich jak *Polscy Robinsonowie czy Wiercipięta, profesor i Placek*. Bohater pierwszej z nich, nieprzypadkowo noszący imię Julek, zwierza się swym kolegom skautom, że chce zostać poetą. Opowiada im także o swych wrażeniach z lektury *Beniowskiego*⁷. Z kolei bohaterowie drugiej poznają Krzemieniec. Z nieukrywanym podziwem wędrując przez miasto, odwiedzają pomnik Słowackiego (w kościele pod wezwaniem św. Stanisława), grób matki poety, zamek na górze królowej Bony i wreszcie krzemienieckie liceum, „(...) gdzie uczyło się wielu sławnych Polaków”. Zwiedzają oni miasto, w którym: „(...) mieszkał Słowacki ze swoją ukochaną matką, do której pisywał śliczne listy”. Narrator zachęca też do lektury tej wspaniałej epistolografii w sławach kończących te peregrynacje („No, ale to trzeba samemu czytać!”)⁸.

Nazwisko Słowackiego wymieniano w utworach poświęconych Wielkiej Emigracji. I tak oto w wierszu autora ukrytego pod kryptonimem E. Sz. opiewano braterstwo Francuzów i Polaków, ich wspólny trud i zwycięstwa, doceniając w ten sposób pomoc, jaką otrzymaliśmy od naszych sprzymierzeńców, którzy wspierali nas w działaniach nad zachowaniem narodowej tożsamości, gdy po upadku powstania listopadowego:

(...) duch polski we Francji się krzewił.
Jaśnieli tym duchem
wygnańcy i wieszczę:
Słowacki, Szopen, Mickiewicz.⁹

W artykule Marii Hryniewieckiej, poświęconym historii, zabytkom i architekturze Paryża, pojawiały się informacje na temat miejsc związanych ze sławnymi Polakami. Zachęcano do zwiedzenia znanych nekropolii, sugerując, że „Z cmentarzy interesuje nas, Pola-

⁴ W. Kiślańska, *Z moich wspomnień o Józefie Piłsudskim*, „Płomyk” 1938, nr 35, s. 1074.

⁵ J. Colonna-Walewska, *Prochom Juliusza Słowackiego*, „Płomyk” 1927, nr 43, s. 668. Pod nazwiskiem Colonna-Walewska kryje się tu prawdopodobnie Maria Jehanne z Colonna-Walewskich (1884–1940), pisarka i publicystka, pisząca pod pseudonimem Janina Colonna-Walewska.

⁶ Tamże.

⁷ J. Ostrowski, *Polscy Robinsonowie*, „Płomyk” 1935, nr 3, s. 77.

⁸ J. Ostrowski, *Wiercipięta, profesor i Placek. Rozdział VII. O Madeju, pękniętej lirze i mieście wielkiego poety*, „Płomyk” 1936, nr 13, s. 360–364.

⁹ E. Sz. [Edward Szymański], *Francja*, „Płomyk” 1936, nr 33, s. 326.

ków, Montmartre, na którym pochowany był wielki poeta polski Juliusz Słowacki (...)”¹⁰. O miejscu zamieszkania wieszczą młodzi czytelnicy „Płomyka” dowiadujący się dzięki tekstom pisany z okazji ważnych wydarzeń czy uroczystości rocznicowych. Nieprzypadkowo wspomniano Słowackiego w tekstach dedykowanych Marszałkowi. Był to bowiem jego ukochany poeta.

Wyraźnie beletrystyczny charakter ma tekst Jerzego Karbowskiego poświęcony Józefowi Piłsudskiemu, a napisany w przeddzień pochowania prochów Matki i serca syna na Cmentarzu na Rossie. Jego bohaterka, siwa staruszka, opowiadając o pamiątkach wileńskich po naszych bohaterach narodowych, pokazuje tabliczki wmurowane w ściany domów, by przywołać z pamięci ich mieszkańców, wymieniając wśród najświatlejszych nie tylko Marszałka, ale i Mickiewicza czy Słowackiego („Tu mieszkał Słowacki”) ¹¹.

O wpływie, jaki twórczość Słowackiego wywarła na postawę Piłsudskiego, świadczy też opowiadanie Mieczysława Wojciechowskiego ¹² poświęcone dzieciństwu Marszałka. Młodzi czytelnicy „Płomyka” mogli dowiedzieć się z niego, jak to Maria Piłsudska czytała swym dzieciom zakazane przez Rosjan utwory narodowych wieszczów. Te chwile spędzone nad lekturą nazywano „rodzinnym spiskiem”, ale to właśnie dzięki nim mały Ziuk wraz ze swym licznym rodzeństwem uczył się na pamięć utworów Krasińskiego i Słowackiego. Wojciechowski wyraźnie podkreśla, że „Matka lubiła Krasińskiego, a Ziuk zawsze czuł zamiłowanie do Słowackiego”. Do duszy Ziuka przemawiała silniej bujna fantazja Słowackiego, jego czystość uczuć, porywczosć w walce i słowiańska zaduma. Ziukowi z jego charakterem bardzo przypadła do gustu ta strofa z *Beniowskiego*:

Młodość miał bardzo piękną, niespokojną,
ach, tylko taką młodość nazwać piękną,
która zaburzy pierś jeszcze niezbrojną... ¹³

W „Płomyku” zamieszczano też utwory samego Słowackiego. Był to dobry sposób na przystępną lekcję historii literatury, jakiej redakcja udzielała swym czytelnikom, drukując na łamach czasopisma, korespondujące z opowiadaniem czy testami wyraźnie publicystycznymi, fragmenty utworów poety, między innymi „wyjątek z natchnionego wiersza *Testament mój*”, który „Został napisany przez poetę na obczyźnie [...], ale choć wieszcz już umarł, a Polska jest znowu wolną, słowa tego testamentu, budzące ducha w czasach niewoli, przetrwały do dziś, jako hasło nawołujące >żywych< do czynu (...)” ¹⁴.

Dzięki starszemu bratu Marszałka, Bronisławowi, który pozostawił dzienniczek z czasu nauki w rosyjskiej szkole w Wilnie, a ponadto wiele opowiadał o swym pobycie w gimnazjum, możliwe było przytoczenie paru ciekawych wypadków z życia szkolnego Józefa Piłsudskiego. Stało się to motywem konstrukcyjnym tekstu Wacława Sieroszewskiego, który pisząc o problemach, z jakimi borykała się rusyfikowana młodzież, nie omieszkał przypomnieć, iż w owym czasie dzieła Słowackiego były na liście tekstów zakazanych. Bronisław wspominał, że kiedy przechwyciła je żandarmeria, wszczęto na terenie szkoły „groźne śledztwo polityczne” ¹⁵.

¹⁰ M. Hryniewiecka, *Paryż*, „Płomyk” 1936, nr 33, s. 326-333.

¹¹ J. Karbowski, *W jego mieście*, „Płomyk” 1936, nr 35, s. 386-389.

¹² M. Wojciechowski, *Z młodych lat Ziuka*, „Płomyk” 1937, nr 15, s. 450-452.

¹³ Tamże. Fragment z *Beniowskiego* J. Słowackiego cytuję za M. Wojciechowskim, dz. cyt., s. 452.

¹⁴ J. Witkowska, *Wycieczka do Krzemieńca*, „Płomyk” 1927, nr 43, s. 670-671.

¹⁵ W. Sieroszewski, *Z czasów szkolnym marszałka J. Piłsudskiego*, „Płomyk” 1933, nr 10, s. 226-228.

Poezje Słowackiego kształtowały nie tylko gust czytelniczy i światopogląd Józefa Piłsudskiego, ale znalazły się wśród ważnych lektur Henryka Sienkiewicza, tuż obok powieści historycznych Waltera Scotta, dramatów Szekspira czy opowiadań historycznych Szajnochy¹⁶.

Życie i twórczość Słowackiego zainspirowały Mieczysława Smolarskiego, stając się interesującym materiałem biograficznym jego książki, której lekturę polecano czytelnikom „Płomyka”, podkreślając jej wyraźnie dydaktyczny charakter i doceniając beletrystyczną formę („czyta się łatwo, bo napisane jak powieść”)¹⁷.

W 1934 roku w „Płomyku” wydrukowano krótką notę informacyjną dotyczącą popularności naszej rodzimej literatury na świecie¹⁸, czego wyrazem stała się „Wystawa Książki Polskiej za Granicą”, która odbyła się w Warszawie, w kamienicy Baryczków na Starym Mieście. Zasłużone powodzenie, jakim cieszyła się wówczas twórczość wielu polskich twórców, potwierdzały dane statystyczne na temat popularności polskich książek w różnych państwach (głównie we Francji, Czechosłowacji i Rosji). Największa liczba przekładów dotyczyła twórczości Sienkiewicza, ale na liście najpopularniejszych znalazł się też Słowacki (obok W.S. Reymonta, A. Mickiewicza i Z. Krasińskiego)¹⁹.

O tym, że Krzemieniec nieodłącznie powinien kojarzyć się z osobą naszego wieszca i Cmentarzem Tunickim („gdzie pod płaczącym więzem spoczywa matka Juliusza Słowackiego”²⁰), świadczy fragment drukowanej w odcinkach powieści Zofii Dłużewskiej-Kańskiej. Jej bohaterowie – turyści odbywający konną podróż po Wołyniu dostrzegli, że Krzemieniec niewiele się zmienił od czasu „(...) gdy na ganeczku białego dworku, który zachował się szczęśliwie, matka Juliusza Słowackiego czytywała pełne tęsknoty za Wołyniem listy od syna, którego «srebrne fale Ikwy» i «kwiateczki czerwone» uczyły «poematy składać», a góra Bony i ruiny zamku rozpały fantazję i zachęcały do układania dramatów z wątków przeszłości (...)”²¹.

O tym, iż w treść artykułów poświęconych Krzemieńcowi zawsze wpisywano informacje o Słowackim, świadczy też opowiadanie Janiny Witkowskiej. Zbiorowy, dziecięcy narrator opowiadania wspomina szczegółowo wycieczkę zorganizowaną tzw. szlakiem wieszca („Koło Liceum jest park ze szczątkami domu, w którym urodził się Słowacki. [...] Następnie udaliśmy się na cmentarz, gdzie jest grób matki Juliusza Słowackiego, a stamtąd do starego kościoła. Długo staliśmy tam przed pomnikiem wieszca, odczytując w skupionem milczeniu wyryty pod nim napis: «Lecz zaklinam, niech żywi nie tracą nadziei»”²²).

Antoni Serebnicki dał się poznać jako autor tekstu *Grób matki J. Słowackiego* do zdjęcia z Cmentarza Tunickiego. Bohaterem utworu utrzymanego w formie poetyckiej prozy stał się upersonifikowany jesion, który rozpostarł ramiona i cieniem swym przysłonił grób Salomei Słowackiej. Z tego to miejsca, jak opowiada narrator, tęsknota matki zostaje zanieśiona do syna: „(...) hen, daleko, na szczyty Alp, do gwarnych miast, w pustynie wschodu, na błękitne morza Italii... I syna po szlakach tułaczy rozrzucone myśli lecą tutaj pod jesion, uderzają w kamień omszały, stukają do matki kochanej...”²³. O wzajemnej miłości matki

¹⁶ Por. O. Stalla, *Wielki pisarz i wielki patriota*, „Płomyk” 1937, nr 15, s. 453.

¹⁷ [Anonim], *O książkach*, „Płomyk” 1929, nr 8, s. 190.

¹⁸ L. R., *Wystawa książki polskiej za granicą*, „Płomyk” 1934, nr 19, s. 446-447.

¹⁹ Tamże, s. 447.

²⁰ Z. Dłużewska-Kańska, *Konno przez Wołyn*, „Płomyk” 1932, nr 40, s. 927.

²¹ Tamże, s. 926.

²² J. Witkowska, dz. cyt., s. 670.

²³ A. Serebnicki, *Grób matki J. Słowackiego*, „Płomyk” 1938, nr 28, s. 871.

i Juliusza, miłości, która zwycięża nad śmiercią, świadczy to, że prochy Salomei słyszą dźwięk dzwonów wawelskich i „(...) czują, że tam on, syn jedyny, spoczywa... W noc jedyną, księżycową, gdy wiśnie cmentarne zakwitną, przychodzi syn do matki i swe bóle opowiada”²⁴. Narrator zapewnienia, że o tej matczynej mogile nikt nie zapomni. Ludzie zanoszą tam modlitwę, ale i po śmierci doceniony został też sam Słowacki, gdyż Polacy sprawili, „(...) że cześć należną synowi potomność oddała, że wieniec wielkości zawisnął na jego grobie”²⁵.

Na temat Krzemieńca oraz miejsca wiecznego spoczynku Salomei Słowackiej pisała również Helena Boguszewska („Zaraz na lewo od bramy, pod jesionem, płaczącym na kamienny pomnik z urną...”)²⁶. Redakcja dopełniła ten tekst fragmentem poematu poświęconego Krzemieńcowi, a pochodzącego z *Godziny myśli*²⁷.

W „Płomykowych” rubrykach upowszechniających czytelnictwo informowano chociażby o tym, iż *Ojca zadżumionych* wymieniono w spisie najpiękniejszych książek dla starszych dzieci²⁸. Sami czytelnicy informowali też, iż dzieła Słowackiego chętnie kupowano do bibliotek szkolnych²⁹. W listach do redakcji dzieci dzieliły się swą radością z zakupu pomocy szkolnych, wśród których niejednokrotnie znajdowały się portrety Słowackiego³⁰.

Redakcja próbowała zainteresować młodzież życiem i twórczością Juliusza Słowackiego, drukując wyjątki z *Balladyny* oraz *Lilii Wenedy* i omawiając tematykę oraz znaczenie tych utworów w sposób przystępny dla młodego czytelnika³¹, czy drukując zdjęcia, na przykład pomnika Słowackiego w Krzemieńcu³².

Julia Duszyńska zachęcała młodzież do wykorzystywania utworów wieszczą w trakcie przedstawień szkolnych organizowanych z okazji obchodów znanych rocznic. Sugerowała, że na przykład obrazek sceniczny *Powstania listopadowe* warto zakończyć deklamacją hymnu *Bogurodzico, Dziewico!*³³

W dwudziestoleciu międzywojennym popularyzowano radiowe wersje znanych utworów klasycznych, wśród których znalazł się również *Kordian*. Miłośników tej formy przekazu informowano o tym w „Płomykowej” rubryce poświęconej programowi radiowemu na najbliższy tydzień.

Janina Lisowska-Telatycka w wierszu, opiewającym uroki ziemi wołyńskiej jako krajiny słynącej z obrony rozległych rubieży, czarnoziemów na południu, ugorów, borów sosnowych, pięknych rzek, dopływów Prypeci (Stochodu, Styru, Horynia, Słuczy) oraz Ikwy i leżącego nad nią Krzemieńca, tak pisała o sile poezji Słowackiego, który „(...) słów wili wieniec (...)”:

I cały urok Wołynia
w pieśń zaklął co skrzydła ma złote

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 872.

²⁶ H. Boguszewska, *Krzemieniec*, „Płomyk” 1935, nr 19, s. 160.

²⁷ Tamże.

²⁸ [Anonim], *O książkach*, „Płomyk” 1931, nr 23, s. 532.

²⁹ Zob. Bibliotekarz Cz. Kusiak, *Jak powstała biblioteczka w szkole im. Mickiewicza w Radomiu*, „Płomyk” 1931, nr 23, s. 534.

³⁰ Por. J. Siatkówna ucz. V oddz. szkoły w Czersku, *Listy do redakcji*, „Płomyk” 1919, nr 3, s. 60.

³¹ Por. J. Słowacki, *Lilla Weneda*, „Płomyk” 1927, nr 43, s. 669-670.

³² *Krzemieniec. Zdjęcie Pomnik Słowackiego*, „Płomyk” 1936, nr 13, s. 362.

³³ J. Duszyńska, *Powstanie listopadowe*, „Płomyk” 1927, nr 10, s. 234.

ból swój i miłość, cierpienie,
całą tęsknotę...³⁴

Wnikliwa analiza materiału rzeczowego przedwojennego „Płomyka” dowodzi, że najpopularniejsze wówczas czasopismo, adresowane do dzieci i młodzieży w wieku „(...) od lat dziesięciu do piętnastu”³⁵, popularyzowało wiedzę na temat życia i twórczości Juliusza Słowackiego, dostrzegając potrzebę pielęgnowania tradycji i akcentowania wpływu, jaki wywarł on na kulturę literacką następnych pokoleń.

Uściślić należy, że polityka redakcji „Płomyka” polegała na umiejętnym włączeniu w stwarzane przez siebie sytuacje komunikacyjne jedynie wybranych fragmentów dzieł wieszczą, dostosowując ten wybór do możliwości intelektualnych młodych odbiorców. Warto jednak pamiętać o obecności na łamach czasopisma zarówno drobnej publicystyki, jak i okruców literackich poświęconych osobie Słowackiego lub dzieł samego poety, jednego z największych polskich twórców XIX wieku.

³⁴ J. Lisowska-Telatycka, *O ziemi wołyńskiej*, „Płomyk” 1935, nr 19, s. 153.

³⁵ M. Kochanowska, *Płomykowe kroniki w wyborze. Lata 1922–1939*, wybór M. Kochanowskiej, Warszawa 1984, s. 5.

Justyna Ziora
(Katowice)

PIĘKNO I TRAGIZM LALKOWEJ BALLADYNY W TEATRZE LALEK ARLEKIN

W polskim procesie kulturowym Słowacki przestał być jedynie Wielkim Wieszczem, dramaturgiem, poetą, człowiekiem teatru: Słowacki to samoistne zjawisko literackie i teatralne. A nawet więcej: odrębne zjawisko kulturowe, jeden z samodzielnych nurtów kultury europejskiej o własnej historii i tradycji, o zasięgu, który pozwala poprzez fenomen Słowackiego oglądać w różnych planach proces przemian zachodzących w myśleniu artystycznym, mentalności i świadomości twórczej. Dynamizm tego zjawiska dokumentuje się choćby żywą potrzebą reinterpretacji, dokonywaniem w każdym kolejnym pokoleniu aktualizacji przekładów czy kształtów scenicznych dramaturgii autora *Balladyny*; dramaturgii, która odzwierciedla wciąż nowe, tworzone na skalę myślenia i przeżywania epoki – wersje i kategorie myślenia Słowackim.

Poprzez dzieła Słowackiego odsłaniają się horyzonty naszej współczesności. W artykule o znamienym tytule *Słowacki współczesny* Alina Kowalczykowa pisze, że „u Słowackiego właśnie znajduje się szczególnie wiele wątków jakby współgrających z naszymi niepokojami intelektualnymi, uderza także prekursorstwo jego stylu postrzegania i zapisu świata wobec sztuki dwudziestowiecznej”¹. Dzisiaj – jak pisze Jarosław Ławski – coraz częściej patrzymy na całego Słowackiego, bez sztucznego podziału twórczości czterdziestoletniego zaledwie mężczyzny na okresy czy etapy². Do współczesnego odbiorcy może przemawiać Słowacki zarówno ironiczny, intertekstualny, byroniczny, jak i Słowacki „hybrydowy”, imaginologiczny, a także, dorzucając jeszcze jeden interpretacyjny trop, Słowacki „lalkowy”³.

¹ Cyt. za: A. Kowalczykowa, *Słowacki współczesny*, w: *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, pod red. A. Bajcara, Warszawa 1999, s. 9.

² Zob. J. Ławski, *Universum Słowackiego*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabiński, t. II: *Universum*, Białystok 2013.

³ Przedmiotem niniejszych rozważań jest (zgodnie zresztą z tytułem) *Balladyna* Juliusza Słowackiego w reż. Henryka Ryla. Scenografia: Jerzy Adamczak, muzyka: Tadeusz Paciorkiewicz, lalki i dekoracje: Jerzy Adamczak. Aktorzy: Halina Bańkowska (Balladyna), Liliana Ochmańska (Alina i Goplana), Maria Sikorska (Wdowa), Stanisław Witecki (Kirkor i Kanclerz), Ignacy Zawadzki i Mieczysław Gryglas (Pustelnik, Gralon i Lekarz), Antoni Roszkowski (Filon), Ryszard Sikorski (Fon Kostrzyn), Jerzy Pokrant (Grabiec i Oskarżyciel), Zdzisław Owsik (Chochlik), Barbara Borkowska i Teresa Sawicka (Skierka). Premiera: 15 lipca 1957. Wznowienie: 1961.

*

W liście do matki z dnia 2 stycznia 1838 roku autor *Balladyny* wspomina widzianą w dzieciństwie ukraińską szopkę, czyli wertep⁴, której winien jest swój szekspirowski zapal:

Wigilią jadłem z ziomkami – w domu Hermana – na sianie. Sama gospodyni domu dała nam wszystkie dawne potrawy, w których wspomnienia były pieprzem i rodzynkami. Nie wiem dlaczego, ale ciągle myślałem o wiliu u prefekta Jarkow[skiego], którą kiedyś jadłem będąc dzieckiem. Potem przyszła mi na myśl wielka Babuni piekarnia – czeladź śpiewająca kolędy – potem wertep krzemieniecki, któremu może winien jestem mój szekspirowski zapal⁵.

Oglądany w dzieciństwie miniaturowy spektakl o Bożym Narodzeniu został obdarzony przez poetę niebagatelnym znaczeniem. Pasowany niemal na praźródło twórczości, zwłaszcza dramatycznej, został jednocześnie zestawiony z najwyższym wzorcem i autorytetem romantyków, z Szekspirem. Nie ma powodu sądzić, że Słowacki oglądał wertep tylko raz, zgodnie bowiem z tradycją spektakle te prezentowane były rokrocznie:

Przedstawienia odbywały się w domu – dworku miejskim babci i dziadka ze strony matki, Aleksandry i Teodora Januszewskich. [...] Tu urodził się przysły poeta, tu mieszkał z matką po śmierci ojca i powrocie z Wilna, w latach 1814 – 1818. Dom ten już nie istnieje, w 1921 r. został przez szkołę prawosławną sprzedany Żydom i rozebrany. [...] Gdzie w obrębie domu mieściła się piekarnia, tego dokładnie nie wiemy. Dom miał dwa kominy, jeden z pewnością od piekarni. Zgodnie z ustalonym w XVII w. typowym rozkładem pomieszczeń, piekarnia w polskim dworku była z reguły dużą izbą z osobnym wejściem z sieni. Trafiał z niej na stół nie tylko chleb powszedni, ale i świąteczne ciasta. Dość obszerna, by pomieścić wiele osób, ciepła i przytulna, była miejscem spotkań wszystkich mieszkańców domu, wspólnego śpiewania kolęd – i przyjmowania kolędników⁶.

*

Zestawienie *Balladyny* Słowackiego z „lalką” może budzić u współczesnego odbiorcy zdziwienie, spowodowane – z jednej strony – myśleniem o teatrze lalek jako o niższej for-

⁴ Wertep to szopka ukraińska, ściśle powiązana z szopką polską, zwykle dwujęzyczna, prezentowana w okresie Bożego Narodzenia i święta Trzech Króli. Samo słowo *wertep* oznacza grotę, pieczarę, i odwołuje się do tradycji Kościoła wschodniego, zgodnie z betlejemską rzeczywistością wskazującej, że Dzieciątko Jezus narodziło się w – używanej jako stajnia – grotcie, a nie w szopie. Słowacki mógł się o tym naocznie przekonać podczas podróży do Ziemi Świętej. Gdy 16 stycznia 1837 roku przybył do Betlejem, odwiedził najpierw Wzgórze Pasterzy, po czym wysłuchał mszy „na złóbkę” w kościele Narodzenia Chrystusa. „Miało być w prostej grotcie, gdzie anieli zwiastowali pasterzom narodzenie się Pana” – pisał w liście (List do matki z 19 lutego 1837 roku, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. I, s. 381). Cyt. za: J. Komorowski, *Poeta w piekarni, czyli romantyczny wertep Słowackiego*, w: *O Słowackim „umysłu ludzi różne”*, pod red. U. Makowskiej, Warszawa 2009, s. 12.

⁵ J. Słowacki, List do matki, styczeń 1838, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 6, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Kraków 1990, s. 281-282. Ów krzemieniecki wertep spłatał figla Ferdynandowi Hoesickowi, wydawcy i badaczowi życia i twórczości naszych wieszczów. W ogłoszonym w Krakowie w latach 1896-1897 trzytomowym dziele *Życie Juliusza Słowackiego na tle współczesnej epoki (1809-1849). Biografia psychologiczna* odniósł „wertepowe” zdanie do jesieni 1828 roku i wytłumaczył następująco: „Jeszcze we wrześniu i październiku, które były bardzo ciepłe tego roku, tak, iż mógł chodzić po górach z książką – jak przystało na byronistę – i czytać, w przerwach pojąc wzrok czarującym kolorytem jesieni [...] rozkoszował się Szekspirem w jednym z okolicznych wertepów”. – F. Hoesick, *Wilno i Krzemieniec: wrażenia z dwóch wycieczek literackich pod znakiem Słowackiego*, Warszawa 1933, s. 93.

⁶ J. Komorowski, dz. cyt., s. 13.

mie scenicznej, z drugiej z kolei strony – teatr lalek dla dorosłych nadal nie jest w Polsce powszechnym zjawiskiem; wymaga długiego procesu adaptacji. Opory człowieka dorosłego przed lalką są odwrotnie proporcjonalne do zapału dziecka. Dzisiejszy widz najbardziej lubi teatr cieni, czyli film. Mimo to, repertuar z lalką w tle nie zawsze musi być banalny, a lalka może być drapieżna i drapieżnością zohydżona, tak jak złem zohydża się człowiek. Lalkowy spektakl może także stanowić materiał do refleksji nad kondycją moralną współczesnego człowieka, nad utratą wycucia granicy oddzielającej wolność od nihilizmu.

Balladyna została opatrzona przez Słowackiego nazwą gatunową „tragedia”, jednak jej opis genologiczny nastroczał trudności wielu pokoleniom badaczy. Trudność tę dostrzegali sam autor dzieła, pisząc w liście do Eustachego Januszkiewicza: „choć rzecz jest polska, ale niepatriotyczna, więc gotowa mi się źle odplacić; a oryginalność sama tej tragedii i rodzaju, w którym jest napisana, może długo rozkupowi sprzeciwiać się będzie”. W liście do matki, również nie pojawiła się precyzyjna definicja gatunkowa:

Napisałem nową sztukę teatralną, pod tytułem *Balladyna*. [...] tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy. [...] Nie mogę tu dać ci, kochana Mamo, wyobrażenia dokładnego rodzaju dramatyczności w mojej tragedii. Jeżeli ma ona rodzinne podobieństwo z którą znajomą sztuką, to chyba z *Królem Learem* Szekspira⁸.

Balladyna jest dziełem uniwersalnym i ponadczasowym. Jest przypowieścią o człowieku „skazanym” na podobne, uniwersalne pokusy, grzechy i upadki. Ironiczny utwór Słowackiego łączy w sobie grozę, cudowność, patos, groteskę, logikę i przypadek, lirykę i szyderstwo. Jest jednocześnie kryminałem, komedią, tragedią.

Świat pełen wzniosłości i farsy, sielankowość i baśniowość, tragizm i groza przemieszana z komizmem, świat realny i fantastyczny, motyw korony Lecha, pełniący symboliczną funkcję narodowego talizmanu, problem władzy i moralności, bajeczne dzieje Polski, współczesne rozważania na temat władzy totalitarnej; wszystkie te wątki, motywy, problemy, tworzą istny kosmos, w którym człowiek „szamocze się” między dobrem a złem. W *Balladynie* „jest dziesięć tysięcy celów i tyleż prawie narzędzi... gdzie wszystko odbywa się i przez kolosalne figury, i przez wymoczek w kropelce wody zamknięte”⁹ – pisał Słowacki do Zygmunta Krasieńskiego. Najbardziej istotne wydaje się przypomnienie, że *Balladyna* jest moralitetem, a więc gatunkiem typowym dla teatru lalek; moralitetem, który najlepiej pokazać za pomocą lalek. Lalka wszak stwarza dystans, konwencję gry, wprowadza w świat znaków, w którym to, co widać, nie jest prostą imitacją życia, lecz zonglowaniem elementami teatralnymi, oznaczającymi życie. Stwarza iluzję rytualnej powtarzalności mitu bardziej, niż grający aktor. Aktor jednak – jego zdolność do pełnej ekspresji – wydaje się nieodzowny, dlatego też dzieło Słowackiego w teatrze lalek, rozgrywa się na dwóch planach: lalkowym i aktorskim.

Balladyna „pociąga lalkarzy przede wszystkim swym baśniowym, niezastygłym tworzywem. Tam, gdzie nie wszystko jest logiczne, znane, pewne, ustalone, lalka czuje się najswobodniej. Tu potrafi się wcielać w postać pełną niespodzianek, łącząc w sobie harmonij-

⁷ List J. Słowackiego do E. Januszkiewicza, listopad 1838, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 14: *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1959, s. 91-92.

⁸ List J. Słowackiego do matki, grudzień 1834, w: tegoż, *Dzieła wszystkie...*, t. 6, *Listy do matki*, s. 184.

⁹ List J. Słowackiego do Z. Krasieńskiego, lipiec 1843, w: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1962, s. 11.

ne elementy poezji i plastyki, nadając jej konkretny kształt uchwyconej wizji. Na tle niecodziennych wydarzeń, pełnych sprzeczności i niedomówień, cudów scenicznych lalka urasta, staje się już nie tylko żonglerem czy wesołkiem, ale przejmuje rolę aktora tragicznego, hieratyczniej¹⁰.

W martwocie lalki, jej opozycji do wygłaszanych kwestii, dopatrywać się można spotęgowania tragizmu. Zdaniem Stachnika:

Balladyna w Teatrze Lalek posiada większy ładunek emocjonalny, jest bardziej dramatyczna niż w teatrze żywego aktora. Właśnie dlatego, że słowu, spięciom pomiędzy poszczególnymi postaciami, towarzyszy skonwencjonalizowany do granic możliwości ruch, martwa twarz laleczki. Kontrast pomiędzy pełnym uczuć, bólu, pełnym tragedii ludzkiej tekstem – a śmiesznym kukielkowym gestem rąk drewnianej *Balladyny*, drewnianego Kirkora, drewnianej Aliny – pozwala dodać przedstawieniu tych elementów, których nigdy nie będzie posiadało w wykonaniu „prawdziwych” ludzi¹¹.

Błędne więc wydaje się myślenie, że lalka, ze względu na swą martwą twarz, nie może przekazywać stanów psychicznych, podczas gdy wiele tradycji teatralnych, łącznie z leżącą u podstaw teatru europejskiego – tradycją starogrecką, operowało, a nawet po dzisiejszy dzień operuje wyłącznie aktorem w masce. „Przykrojona do lalek” *Balladyna* nie przestaje być dramatem wybujałej ambicji i żądzy władzy.

Ponadto, najefektowniej w teatrze lalek wypada świat fantastyczny Słowackiego, z którym teatr żywego aktora nie zawsze potrafi sobie poradzić. Dwa światy przedstawione: rzeczywistość świata ludzi i nierealny świat duchów w wymiarze sceny lalkowej zyskują prawo współistnienia – łączy je jednorodność tworzywa artystycznego. Co więcej, sfera duchów i czarów – nadgoplański baśniowy świat – może osiągnąć w realizacji lalkowej niespotykaną na scenach dramatycznych siłę wyrazu. Tekst Słowackiego odczytany i zobaczony oczyma lalkarza może pokazać nowe możliwości inscenizacyjne, czego przykładami są wianek z jaskółek na głowie Goplany, maliny, które bardzo dobrze mogą „zagrać” na lalkowej scenie, a także postaci Chochlika i Skierki, które w żywym planie potrafią drażnić ludzkim wzrostem i ciężkością nie do fizycznego pokonania¹².

Na scenie lalkowej pokazać można to, co zazwyczaj zostaje tylko w sferze poetyckiej deklamacji – „szlachcica Chrzęszcza”, dziwnego Gryfa. Fantastyczne postaci zachowują swą eteryczność, obrazami zastępując wiele partii mówionych. Teatr lalek, w odróżnieniu od teatru dramatycznego, sprawia, że „postacie fantastyczne mogą stać się równie realne, jak wszystkie inne, ale dotrzymując kroku wizji poety mogą ją niejako spotęgować, pozwalając na ukazanie zjaw, o których ludziom-aktorom śnić się tylko może¹³.

Balladyna Juliusza Słowackiego ma w polskim teatrze lalek długą tradycję¹⁴. Pierwszym, który postanowił zmierzyć się z wyzwaniem, wystawiając *Balladynę* w teatrze lal-

¹⁰ H. Ryl, *Balladyna w teatrze lalek*, w: „Państwowy Teatr Lalek Arlekin” 1957, nr 2/27, s. 4.

¹¹ R. Stachnik, *O „Balladynie” Ryła słów kilka*, „Teatr Lalek” 1996, nr 35, s. 22.

¹² K. Mazur, *Ponure misterium zbrodni*, „Teatr Lalek” 1957, nr 1.

¹³ H. Ryl, *Dziewanna i lalki*, Łódź 1967, s. 146.

¹⁴ W ciągu następnego ponad półwiecza *Balladynę* wystawiły następujące teatry lalek: Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu (1985, reż. B. Kierc, 2010, reż. M. Ordak-Świątkiewicz), Opolski Teatr i Aktora im. A. Smolki (1996, 2006, reż. P. Nosalek), Teatr Maski w Rzeszowie (2000, reż. M. Tondera), Teatr Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie (2005, wzn. 2013, 2014, reż. B. Ciosek), Teatr Lalek Baniałuka (2007, wzn. 2013, reż. P. Nosalek), Teatr Lalki i Aktora w Łomży (2008, reż. A. Rozhin), Olsztyński Teatr Lalek (2014, reż. O. Żiugżda). Na łączną liczbę dziesięciu lalkowych inscenizacji aż trzykrotnie reżyserował ariostyczne dzieło Słowac-

kowym; pierwszym, który uważał, że „bez złożenia hołdu Słowackiemu niemożliwe jest podniesienie splendoru teatru lalek”¹⁵, był Henryk Ryl – człowiek, którego życie w silny sposób spłotło się, zarówno z istnieniem teatru Arlekin¹⁶, jak i z powojenną historią polskiego lalkarstwa. Początkom kontaktów Ryla z teatrem lalek wypada poświęcić nieco więcej miejsca, bowiem są one autentycznie fascynujące, a jednocześnie świadczą o tym, jak często przypadkowe doświadczenia odgrywają w późniejszym życiu niebagatelną rolę.

1.

Na początku była nuda. I wówczas Bóg dał Ryłowi lalkę. I wziął pan Henryk do rąk lalkę i zaczął nią poruszać. Wtedy lalka ożyła i stał się teatr. Zadziwił się Ryl bardzo i postanowił: będę lalkarzem. Ale opowieść o Ryłu można zacząć też inaczej. Bardzo dawno temu, kiedy nie było jeszcze telewizorów, a ludzie czytali dużo książek, w małej wiosce na Polesiu żył młody, energiczny nauczyciel. Gorliwie wypełniał swoje obowiązki i jedyne, co go trapiło, to nadmiar wolnego czasu. Pewnego razu przypadkiem zasłyszana opowieść rozbudziła jego wyobraźnię. Była to opowieść o tajemniczym zjawisku, zwanym teatrem lalek. Nigdy wcześniej Ryl nie słyszał o dziwnym teatrze, gdzie na miniaturowej scenie małe laleczki odgrywają historie ku uciechu widzów. Zaintrygowany, uzbrojony jedynie w mgliste wyobrażenie, co robić, i w intuicyjne przeczucie, jak to robić, postanowił spróbować swoich sił jako lalkarz. Niepostrzeżenie niewinna zabawa, sprowokowana brakiem innych rozrywek, stała się początkiem pasji całego życia. Tak, z lekkim przymrużeniem oka, można opisać (biblijnie lub baśniowo) pierwszy kontakt Ryla z teatrem lalek.

Barwne opisy Henryka Ryla jako lalkarza-twórcy i jako lalkarza-publicyisty można znaleźć w opublikowanym w 1967 roku tomie wspomnień *Dziewanna i lalki*. Ryl pisze w nim głównie o źródłach swoich teatralnych zainteresowań, o działalności lalkarskiej w czasie wojny, o swej pracy twórczej, a także o dojrzewaniu swych artystycznych przekonań.

Nauczycielską młodość Ryl przeżywał w pejzażu znanym z pozytywistycznych lektur XIX wieku: odległa od miasta wieś, zasypana śniegiem; prostoduszni chłopci, którzy swe zaufanie dzielili między popa a nauczyciela; dzieci pełne wiary, skłonne do zadziwienia

kiego – Czech, Peter Nosalek – w Opolu w 1996 i 2006 roku oraz w Bielsku-Białej w 2007 roku. Co ciekawe, inscenizacji *Balladyny* podjął się także Rosjanin urodzony w Wilnie – Oleg Żiugżda.

¹⁵ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 148.

¹⁶ 28 grudnia 1948 roku, czyli ponad 60 lat temu założyciel i ówczesny dyrektor Arlekinu – Henryk Ryl – wystawił w gmachu przy ul. Piotrkowskiej 151, przedstawienie dla dzieci pt. *Dwa Michały i świat cały* i tak się wszystko zaczęło. Dziesięć lat później teatr, początkowo gościnnie, a od 1962 r. jako jedyny lokator, wprowadził się do zajmowanego obecnie budynku u zbiegu ul. Wólczańskiej i al. 1 Maja. Pierwszy dyrektor po 26 latach przekazał opiekę nad Arlekinem swojemu uczniowi – Stanisławowi Ochmańskiemu, który z kolei w kilkanaście lat potem wyznaczył następcę, kierującego obecnie teatrem Waldemara Wolańskiego. Od samego początku Teatr Arlekin dąży do tego, by jak najpełniej zaspokoić oczekiwania najmłodszych wielbicieli sztuki lalkowej. Nie ustaje w doskonaleniu starych i poszukiwaniu nowych rozwiązań technicznych i środków wyrazu artystycznego. Dba o to, by przybliżyć dzieciom powszechnie znane bajki, a zarazem stara się mówić o otaczającej nas rzeczywistości. W ofercie teatru znajdują się przedstawienia w tradycyjnych technikach lalkowych, działania łączące pracę z lalką z grą w tzw. „żywym planie”, dokonania sceny marionetkowej, widowiska w konwencji japońskiego teatru bunraku, spektakle dla dorosłych, programy edukacyjne, warsztaty teatralne. Przez wiele lat Arlekin był twórcą jedyne w Polsce i jedynego na świecie, cieszącego się uznaniem także poza granicami naszego kraju – Międzynarodowego Festiwalu Solistów Lalkarzy oraz Festiwalu Sztuki Ulicznej TrotuArt. Informacje podaje za: <http://www.arlekin.lodz.pl/historia.html>

nad wszystkim, co nieznanne, a cóż dopiero, gdy chodziło o teatr lalek, w którym od czasu do czasu występował kot w butach. Teatr lalek kusił urokiem nowości i niezwykłości, obiecywał przygodę. Przypadek sprawił, że Ryl zainteresował się lalką teatralną. Do zorganizowania teatrzyku kukiełek namówił go brat, ogólnie objaśniając, jak zrobić lalkę. „Wkrótce brat odjechał – wspominał Ryl po latach – a ja pozostałem z bakcylem lalkarskim, który gdzieś niepostrzeżenie zapadł w moim sercu i powoli zaczął kiełkować w postaci interesujących, jakkolwiek nie bardzo jeszcze skryształizowanych wizji”¹⁷. Dla Ryla rozpoczął się wtedy okres zmagania z opornym tworzywem, własną nieudolnością i brakiem doświadczenia; chwile rezygnacji i zwątpienia przeplatały się z momentami bezkrytycznych uniesień nad wytworami własnych rąk. W *Dziewannach* Henryk Ryl, z dużym dystansem i poczuciem humoru, tak oto wspominał swoje pierwsze próby stworzenia lalki teatralnej:

Ani z rzeźbą, ani z modelowaniem nie miałem nigdy do czynienia. Wspomnienia oglądanych w muzeach rzeźb greckich zatarły się już od dawna. Popiersie Kościuszki nie mogło być wzorem, zbyt naturalistyczne, a tu matka-potrzeba – ta od wynalazków zmuszała mnie do wysiłku w obcej zgoła dziedzinie. Przez szereg wieczorów zmagalem się z tym problemem. Oko dosłownie wypływało, przesuwalo się, za każdym razem nadając formowanej twarzy coraz to gorszy wyraz. Wreszcie, kiedy przypadkiem oczy trafiły na mniej lub więcej właściwe miejsce, okazało się, że wcale nie były temu winne. To czoło nie mogło się jakoś zdecydować, gdzie się znaleźć, a kiedy przypadek czy raczej upadek plasteliny spłaszczył je nieco, tak iż zaczęło przypominać czoło tęgiego osiłka, jakim winien być kowal, okazało się, że winę ponosi nos bezprawnie wyrastający prosto z owego czoła¹⁸.

Powoli powstawał baśniowy świat miniaturowych postaci; tajemniczy, zabawny, interesujący, pulsujący odrębnym barwnym życiem, tak różnym od szarej codzienności. Nieco „dziwaczne” i dalekie od doskonałości lalki piękniały w oczach pierwszych widzów, dostarczając wzruszeń i radości.

Słowackiemu, podobnie jak Ryłowi, nieobce były zmagania z tworzywem artystycznym. Okres tworzenia dzieła związany jest ze stanem wyjątkowego napięcia, oderwania od rzeczywistości. Zapis myśli jest próbą uchwycenia ulotnego przeżycia. W przedmowie do *Balladyny* Słowacki tak oto opisał moment kreacji:

Cienie już różne ludzi niebytych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciężką 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 będą¹⁹.

„Ludzie niebyli” (o których wspomina Słowacki) to przecież tacy, którzy nigdy nie istnieli w świecie rzeczywistym, ich postaci twórca wywiódł i powołał do życia z „mgły przedstworzenia”.

„Powiastka o falach i harfiarzu”, czyli apolog *Balladyny*, stanowi refleksję dotyczącą wysiłku dramaturga i jego samotności. Czytelnik wtedy dopiero zrozumie dzieło, gdy pozna rolę i sytuację artysty: bohater opowiastki, ślepy harfiarz, zagrał i zaśpiewał wzburzonemu morzu, które pomylił z hałaśliwym tłumem domagającym się pieśni. Zdziwiony ciszą, która nastąpiła, zakończył swą pieśń. Zasmucony odrzucił instrument, sądząc, że jego sztuka spotkała się z dezaprobatą publiczności, wówczas jednak fale odniosły harfę i poło-

¹⁷ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 13.

¹⁸ Tamże, s. 16.

¹⁹ J. Słowacki, [List dedykacyjny], w: tegoż, *Balladyna*, oprac. M. Inglot, Wrocław 1984, s. 8.

żyły ją artyście przy stopach. „I odszedł od harfy swojej smutny Greczyn nie wiedząc, że najpiękniejszy rapsod nie w sercach ludzi, ale w głębi fal Egejskiego Morza utonął”²⁰, tak kończy swój apolog autor *Balladyny*.

W sytuacji harfiarza znalazł się sam Słowacki, niepewny losów swojego dzieła. W liście dedykacyjnym do *Balladyny* Słowacki pisał: „Wychodzi na świat *Balladyna* – jaka pieśń ślepego harfiarza, który nie wie, komu śpiewa i z jaką spotka się reakcją”. „Tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy”; w chwili publikacji dramatu, trudno określić reakcję publiczności; reakcja ta może być gwałtowna i niechętna. Ale jest też inny scenariusz: „[...] jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich [...], to *Balladyna* wbrew rozwadze i historii zostanie królową polską”²¹.

2.

Wróćmy jeszcze na chwilę do Ryla. Błędem byłoby doszukiwanie się znaczących artystycznych następstw i bezpośredniego związku między młodzieńczymi, naiwnymi teatralnymi przygodami Ryla a jego późniejszymi poczynaniami twórczymi. Ich znaczenie tkwiło w zupełnie innej sferze. Wojna 1939 roku oznaczała dla Ryla (podobnie jak dla wielu oficerów rezerwy) krótki epizod frontowy i wiele lat oczekiwania w obozie jenieckim. Paradoksem jest, że czas wojny (czas niszczący i zagrażający wszystkim przejawom człowieczeństwa, a więc i sztuce), stał się dla Ryla czasem lalkarskiej edukacji, dojrzewania twórczego. „Przeniesiona” przez pola wrześnieowych bitew myśl o teatrze lalek odżyła w baraku jenieckiego obozu. Co więcej, zyskała na ważności, pozwalała przetrwać trudne chwile, stała się sposobem na życie. Przeżyciem na miarę sejsmicznego wstrząsu było przybycie do obozu oficerów z Powstania Warszawskiego, a wśród nich Leona Schillera. Od czasu występów w szopce *Zielonego Balonika* i swych wczesnych kontaktów z Gordonem Craigiem Schiller kultywował zainteresowanie lalkami, zwłaszcza zaś nadmarionetą²². Przedwojenny „flirt” Ryla z teatrem lalek, praktyczne umiejętności zdobyte w teatrze obozowym zaowocowały konkretnymi oczekiwaniami wobec teatru lalkowego. Stąd też od pierwszych lalkarskich prób długa i kręta droga zawiodła Ryla do Łodzi, gdzie nie tylko zbudował teatr, ale przez wiele lat jako dyrektor i reżyser kształtował jego charakter.

W atmosferze rywalizacji o najwyższy poziom artystyczny teatrów lalek łódzki reżyser zaczął sięgać po dzieła grywane dotąd wyłącznie w teatrze dramatycznym i z myślą o nich stworzone. Zrodziło to dyskusję na temat możliwości aktorskich lalki teatralnej. Niemały udział miał w tym Ryl. Chcąc zainteresować sztuką lalkową dorosłą publiczność i „zwabić” ją do swego teatru, musiał znaleźć odpowiedni, „dorosły” wątek fabularny:

Znalazłem się pośród dramatów Szekspira i Słowackiego, Lope de Vegi i Moliera, Mickiewicza i Gozziego, dobierając repertuar, którego ranga nie zmalałaby mimo wprowadzenia na scenę bohaterów-lalek, a zyskała przez uwypuklenie pewnych cech dramatu. Możliwe to jest wyłącznie w teatrze lalek, gdzie twórca spektaklu rozpoczyna od wizji, nie krępując się wygłą-

²⁰ Tamże, s. 7.

²¹ Tamże, s. 8.

²² Zob. D. Łarionow, *Manekin Tadeusza Kantora i nadmarioneta Edwarda G. Craiga. Zarys idei*, w: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, Kraków 2014.

dem takiego czy innego człowieka-aktora, gdzie pewne prawa anatomiczne zostają przewyciężone, gdzie forma rządzić się może własnymi prawami anatomicznymi²³.

Lekarz mimo woli Moliera (premiera 31 grudnia 1954) okazał się trafnym wyborem. Temat komediowy był jak gdyby przypisany konwencji lalkowej. Lalka nie tylko bardzo dobrze oddała farsowy charakter tekstu Moliera, ale dodatkowo go także wydobyła, odnajdując w aprobacie widzów potwierdzenie swych komediowych predyspozycji. Sztuka ta była odpowiedzią Ryla na twierdzenie, że lalki mogą i powinny grać tylko to, czego nie może zagrać żywy człowiek:

Nie szukam też dramatu takiego, którego by nie mógł zagrać człowiek. Samoistne życie lalki jest tylko metafizyką lalkomanii. Nikt zresztą tego dokładnie nie sprecyzował, chociaż teza ta ma wielu wyznawców. Inną rzeczą jest interpretacja dramatu przez lalkę, gdzie metafora poetycka może znaleźć doskonałe ujęcie wizualne, znacznie większe możliwości niż w teatrze aktora żywego²⁴.

Ryl był przeciwny takiemu stanowisku i starał się poprzez dobór repertuaru udowodnić jego błędność. Argumentował w *Dziewannach*, że przecież nikt nie potrafi precyzyjnie określić możliwości aktora żywego. Jego zdaniem, stawianie podobnych ograniczeń sztucznie zawęża zakres teatru lalek, hamuje rozwój i swobodę twórczą. Zachęcony sukcesem komediowego eksperymentu, postanowił „obarczyć” lalkę zadaniem trudniejszym, „kazał jej zagrać” temat tragiczny; pozostając w kręgu repertuaru klasycznego, sięgnął po rodzimy utwór *Balladynę* Juliusza Słowackiego:

Wybór padł na *Balladynę*. Najpopularniejszy na scenach, ale zarazem jakże rzadko dobrze wystawiony na żywej scenie dramat Słowackiego. Jak głosi fama, *Balladyna* należy do utworów z uporem kładzionych przez wszystkie niemal teatry. Uważają one za swój święty obowiązek uczynić z niej nudny i długo trwający (nieraz do 5 godzin) dramat-straszdyło²⁵.

W świecie *Balladyny* nie wszystko dzieje się zgodnie z prawami natury. Na przykład w scenie 2 aktu I obserwuje Skierka i opisuje następujące wydarzenie:

Ach, patrz! na słońca promyku,
Wytryska z wody Goplana²⁶.

Następnie, Skierka „odlatuje”, Goplana zaś „rozpływa się w powietrzu”. W scenie 1 aktu II – „Grabiec tonie w ziemię, wierzba w tym miejscu wyrasta”²⁷. W scenie 4 aktu III, mamy wyjątkowo dużo wydarzeń niezwykłych: „Na głowie Goplany pokazuje się półksiężyc”²⁸, „Goplana daje znak – księżyc z jej czoła znika – i światło wraca”²⁹, „Grabek wstaje z ziemi jako król dzwonkowy”³⁰. Eteryczne „osoby” można sobie wyobrazić, ale czy da się

²³ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 146.

²⁴ Wypowiedź Henryka Ryla w dziale „Inscenizatorzy”.

²⁵ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 147.

²⁶ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 25.

²⁷ Tamże, s. 68.

²⁸ Tamże, s. 136.

²⁹ Tamże, s. 137.

³⁰ Tamże.

je widzieć, a tym samym przedstawić? W anonimowej recenzji *Balladyny* w „Dzienniku Polskim” pojawiła się anonimowa opinia, że „*Balladyna* nie może być przedstawioną na scenie, bo żadna ziemską istotą, choćby najpiękniejszą, najłżejszą, nie zdoła uosobić tych płodów bujnej wyobraźni poety: Goplany, Skierki, Chochlika”³¹. Dlatego też do niedawna zaliczano *Balladynę* do utworów niesceniczných. Potwierdzała to zresztą praktyka teatralna.

Przypomnijmy w skrócie: *Balladynę* napisał Słowacki w 1834 roku w Genewie, jednak wydał ją dopiero pięć lat później w Paryżu. Za życia autora nie była grana, nie przeszła konfrontacji wizji poetyckiej z realizacją sceniczną. Pozostawia wiele swobody inscenizatorowi, wynikającej choćby z konieczności dostosowania dramatu do wymagań scenicznych i fizycznej wytrzymałości widza-słuchacza. Prapremiera odbyła się dopiero 7 marca 1862 roku we Lwowie³². Przedstawienie to było jednorazowe i niezbyt dobrze przygotowane. Zignorowano dramaturgię dzieła, a dekoracje, ze względu na brak należytych urządzeń, były nieefektywne. Dopiero najnowsze badania dotyczące związków Słowackiego z teatrem francuskim wykazały, że wszystkie autorskie wskazówki są bardzo skromne i nie tylko mogły być w czasach Słowackiego w Paryżu zrealizowane, lecz także Słowacki wprowadził je pod wpływem ówczesnej francuskiej praktyki teatralnej. „Metamorfozy Grabca, latające duchy i migotliwa zmienność miejsca *Balladyny*, to chleb powszedni paryskiego teatru popularnego”³³.

W teatrze lalkowym, gdzie *Balladyna* stwarza możliwość współpracy lalki i dekoracji, zacierając granice między materią ożywioną i nieożywioną, nie mogło zabraknąć przemiany Grabca w wierzbę. Grabiec-wierzba przestaje być martwym rekwizytem. Krytycy pisząc o *Balladynie* podkreślali tę oryginalną i odkrywczą stronę widowiska: „Tak fascynującej przemiany Grabca w wierzbę (i wielu podobnych scen) nie zobaczą raczej nigdy w teatrze dramatycznym i stąd osobista wdzięczność dla Ryla, inscenizatora poetyckiej wizji o *Balladynie*”³⁴. Motyw pojętej jako kara przemiany Grabca w wierzbę został obszernie opracowany w sielance X Szymona Szymonowicza *Wierzby*. Ponadto wypowiedź Goplany: „Rośnij kwiecie wysoko...” budzi skojarzenie z podobnym zwrotem użytym w balladzie *Lilije* Mickiewicza: „Rośnij kwiecie wysoko...”. Słowacki jednak dokonał racjonalizacji podania ludowego o fujarce wierzbowej jako świadku zbrodni. W *Balladynie* – podobnie jak w podaniu ludowym – ukręcona z wierzby fujarka dopomaga się wykrycia sprawcy zbrodni (w balladzie Mickiewicza rola ta przypada wiankowi lilii). Słowacki świadkiem zbrodni czyni nie wierzbę, lecz przemienionego w nią Grabca:

Niechaj teraz kochanek *Balladyny* czeka,
Niechaj sękowym okiem spod korzanych powiek
Upatruje dziewicy³⁵.

Nie drzewo zatem, ale człowiek jest świadkiem popełnionego morderstwa. W ten sposób bajeczny, fantastyczny motyw ludowy uzyskał sankcję rozumową³⁶. Kiedy Grabiec pada ofiarą nadprzyrodzonych mocy Goplany i za karę jest przemieniony w wierzbę, mamy do czynienia – jak słusznie zauważa Leszek Libera – z aluzją literacką do Ariosta (w *Or-*

³¹ Anonimowa recenzja *Balladyny*, „Dziennik Polski”, Lwów, 12 marca 1862.

³² „Dziennik Polski”, Lwów, 5 marca 1862, nr 53, s. 2.

³³ Cyt. za: Z. Raszewski, *Teatralny kształt *Balladyny**, „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 3, s. 19.

³⁴ R. Stachnik, dz. cyt., s. 21.

³⁵ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 69.

³⁶ Zob. M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do *Balladyny**, Warszawa 1959.

landzie szalonym Astolf zamieniony zostaje przez okrutną kochankę w drzewo mirtowe) oraz odniesieniem do ballady *Maliny Chodźki* (brzoza jako świadek zbrodni; ukręcona z brzozy fujarka wyśpiewa straszłą tajemnicę)³⁷.

Nie ulega wątpliwości, że lalkowe wystawienie *Balladyny* było przedsięwzięciem trudnym. Niemal dziesięć lat czekał Arlekin z realizacją. Teatr lalek, jak pisze Ryl w *Dziwaniach*, wzrastał powoli. Trzeba było zaczynać dosłownie od zera. *Balladyna* była niedostępna chociażby ze względu na brak aktorki, zdolnej do udźwignięcia tej roli. Trzeba było wychować aktora, wywalczyć prawo obywatelstwa dla nowego, czy raczej zapomnianego teatru. Ciasny lokal przy ulicy Piotrkowskiej również nie ułatwiał zadania. Sprawę dodatkowo komplikowało zamknięcie sali tej przez Komisję Bezpieczeństwa Przeciwopozarowego. Gdy wydawało się, że wszystko jest na dobrej drodze, *Balladyna* „dostała się” w tryby biurokratycznej maszyny inwestycyjnej. Dlatego Ryl zmuszony był realizować dzieło Słowackiego „na raty”. Dodatkowym problemem okazało się słowo, które wydobywając się zza parawanu, traciło na czystości. Reżyser musiał zwrócić uwagę na „[...] usunięcie wszelkich przeszkód akustycznych”, dając jak najbardziej przenikliwą przesłonę. Trzeba było „tekst ustawić nieco mocniej, dźwięczniej”³⁸ przy jednoczesnym niedopuszczeniu „do krzyku, tak charakterystycznego u aktorów grywających za parawanem, przyzwyczajonych do widowni dziecięcej, często potrzebującej odpoczynku i wyładowania się, podzielenia się z kolegą uwagami o widowisku”³⁹.

Decydując się na wystawienie *Balladyny* w Arlekinie, łódzki reżyser zdawał sobie sprawę z podwójnej odpowiedzialności, która na niego spadała: wobec Słowackiego i wobec teatru lalek. Jednak, jak sądził Ryl:

[...] prędeż wybaczy mi Słowacki, drzemiący na szczycie sławy, niż teatr lalek, gwałtownie domagający się poważnego traktowania. Zdawałem sobie sprawę również z tego, że bez złożenia hołdu Słowackiemu niemożliwe jest podniesienie splendoru teatru lalek⁴⁰.

W łódzkiej inscenizacji *Balladyny* Ryl próbował udowodnić, że lalka jest w stanie „udźwignąć” elementy tragedii, konfliktu psychologicznego; że widowisko lalkowe może nie tylko bawić i wzruszać, lecz także i wstrząsać. Inscenizacja dzieła Słowackiego miała być dowodem na to, że można na „barki” lalki złożyć ciężar dramatu i przeżyć psychologicznych. Przygotowana przez łódzkiego reżysera sceniczna adaptacja tekstu Słowackiego poszła w kierunku wydobycia elementów balladowo-baśniowych, stworzonych dla konwencji lalkowej oraz realizacji balladowego kodeksu moralnego, wyrażającego się w skrócie: zbrodnia i kara. Ryl, starał się przy tym skondensować tekst nie naruszając budowy wiersza, zachowując jednocześnie jego rytm i rym. Decydując się na wystawienie *Balladyny* w łódzkim Arlekinie, łódzki reżyser postawił przed sobą następujące zadania:

1. Skondensować dość rozległy dramat, czyniąc zeń widowisko nie przekraczające 2-2,5 godziny. Warunek ten wysuwam na czoło, gdyż on zadecyduje o realności niecodziennej pozycji repertuarowej w teatrze lalek.
2. Nie uronić czaru poezji ani rytmu przez zachowanie zasad budowy wiersza.

³⁷ Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja. „O Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007.

³⁸ H. Ryl, *Dziwanna...*, s. 148.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

3. Stworzyć postacie dramatu jak najwierniejsze opisowi, co jest możliwe w teatrze lalek dzięki nieskrępowaniu skalą postaci i ich anatomią.
4. Rozwiązać wciąż zmieniający się teren akcji tak, by zniknęły męczące przerwy, a równocześnie zastosować się ściśle do wskazań poety.
5. Nie zatracić przewodniej myśli genialnego autora, wyrażającej się w skrócie „zbrodnia i kara”.
6. Podkreślić ludowo-baśniowy charakter.

W ten sposób ujęta *Balladyna* mogła stać się bardziej dostępna, zrozumiała, mniej męcząca, strawna nawet dla obcokrajowca i stanowić może żelazną pozycję na scenie teatru lalek⁴¹.

3.

Rezultaty pracy Ryla jako adaptatora wysoko oceniła Krystyna Mazur. Pochwała ta wskazuje na wartości, zważywszy, że wyszła spod pióra najsurowszego krytyka lalkowej *Balladyny*:

Reżyser znakomicie skrócił tekst (monologi!) i niezwykle inteligentnie opracował go dramaturgicznie, w ten sposób ułatwiając życie lalce bez rujnowania Słowackiego (a to wielka sztuka), ale i to nie pomogło... aktorowi. Aktor prowadzący lalkę w *Balladynie* musi być zdolny rozegrać ten tekst w żywym planie, jeśli w ogóle kusimy się o przerzucanie treści psychologicznych na lalkę⁴².

Henryk Jurkowski, formułując podobne zastrzeżenia, zarzucał reżyserowi splotoną interpretację utworu, czy wręcz brak interpretacji. Zdaniem Jurkowskiego, ograniczył się Ryl do przekazania fabuły sztuki, nie wnikając ani w sferę historyzoficznych znaczeń, ani nie odnosząc się do całej scenicznej tradycji tego dzieła w polskim teatrze dramatycznym, a, jak wiemy, tradycja ta jest bogata. W spektaklu Ryl niebył szczęśliwie nie darował sobie ducha Aliny. Poprowadził Pustelnika i *Balladynę* do kresu patosu, czego lalki nie zniosły. Patos, duchy mogą wypaść dobrze w grotesce, gdzie umowność koturnu zwiększy porcję komizmu. W *Balladynie* wywołuje efekt najmniej pożądany, rozładowując atmosferę tragedii, popadając w konflikt z konwencją. Efekty komiczne wprowadzone przez reżysera – w rodzaju „sto lat” śpiewanego na uczcie – budzą też wiele wątpliwości⁴³.

Goplanie towarzyszy orszak diablików, bardzo naturalistyczny w lalkach, nie wprowadza on jednak do sztuki klimatu poetyckości, lecz jeszcze bardziej ukoszmaria nadgoplański świat⁴⁴.

Stachnik zarzucał Ryłowi podążanie za utartymi schematami inscenizacyjnymi, widocznymi chociażby w kreacji *Wdowy*, jednocześnie sugerując potrzebę nowego, głębszego pod względem psychologicznym, spojrzenia na postać matki *Balladyny*, której dotychczasowe sceniczne wzory oparte były na pewnym prostym schemacie rzewnej łezki. A przecież istotne wydaje się, że również i matka za cenę zamkowej strawy i nowej sukni

⁴¹ Tamże.

⁴² K. Mazur, dz. cyt., s. 36.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże.

(1) łatwo rzeka się swej przeszłości. Nie bez znaczenia jest i ten fakt, iż scena finałowa w pewnym sensie wynika z konsekwencji uprzedniej groźby matki: „Powiem chmurze, Niech bije w zamek gromem”⁴⁵. W powyższej scenie Wdowa wyraża przekonanie, że natura mści się za zakłócenie porządku moralnego, przekroczenie jej praw (piorun bije w zbrodniarzy). Mamy tu więc echo podobnego sformułowania użytego wcześniej przez Goplanę: „Natura zbrodnią pogwałcona /Mścić się będzie”⁴⁶.

Niewykorzystaną szansą w łódzkim spektaklu okazała się także rezygnacja z mocnej w nastroju i wiele wyjaśniającej 1 sceny aktu III, rozgrywającej się na pogorzeliisku dopalającego się domu Wdowy; sceny, w której jedna z wiejskich dziewcząt ostrzega przed odwiezaniem Balladyny: „Każą ci na dziedziniec wynieść kawał chleba,/ A ty się kłaniasz nisko jak wieko u skrzyni”⁴⁷. Jest to jedyna scena w dramacie, w której osoby działające znajdują się całkowicie poza dwoma przeciwstawnymi planami, na których rozgrywa się dramat – poza idyllą i poza tragedią. Stąd też jest to jedyna scena wnosząca zamierzony dysonans do utworu. Występujący tu wieśniacy w jednakowo naturalny sposób przyjmują odmianę Balladyny, jak i opowieść Grabca o zamienieniu go w wierzbę⁴⁸.

Również „śpiewy ptaków” z biesiady zamkowej w akcie IV „proszą się” o potraktowanie ich w łódzkiej inscenizacji jako wypowiedzi ludu, zgodnie zresztą ze słowami pierwszego z panów w tej samej scenie:

Czy prosta piosenka,
Którą wieśniacy przy grabionym sianie
Nucą na fletniach, tak ją biedną nęka?⁴⁹

W „śpiewie duchów” mamy wprost przypomnienie morderstwa popełnionego przez Balladynę. Scena 1 aktu IV przedstawiająca ucztę na zamku Kirkora przypomina kilka scen z dramatów Szekspira: omdlenie Lady Makbet i ucztę z duchem Banka z *Makbeta* (akt II, sc. 3, akt III, sc. 4), wygnanie ojca przez córki z *Króla Leara* (akt II, sc. 2, akt III, sc. 2-4), a także reminiscencje ze *Snu nocy letniej* (akt II, sc. 1, akt III, sc. 1, akt IV, sc. 1), ukazujące udział elfów w wydarzeniach rozgrywających się w świecie ludzkim. Mamy w tej scenie utrzymane w tradycji szekspirowskiej ostre zderzenie komizmu z tragiczną grozą. Rezygnacja z ekspresji tych scen zgodna jest wprawdzie z dotychczasowymi tradycjami inscenizatorskimi, niweczy jednak szansę współczesnego spojrzenia na dzieło Słowackiego, którego bohaterka odrzuca prośbę pokonanych i deklaruje zamiar panowania „bez ludu woli!”.

Na tle zanurzonej w półmroku scenografii Jerzego Adamczaka na scenie występują nieco dziwaczne postaci: zwierny, dziecinny Skierka, o sercu rozsmakowanym w dobrych uczynkach i psotny, nadąsany i szczerze przywiązany do Goplany Chochlik. „W scenie pożegnania Goplany rozszochał się tak szczerze, że – jak pisze Panasewicz – można wybaczyć mu wszystkie jego przewinienia”⁵⁰.

Ciemności i szarości w łódzkim spektaklu męczą bardzo w bajecznej, proszącej się o kolor *Balladynie*. Dekoracja umowna – w brudnej tonacji bryły tło dla brudno-kolorowego kostiumu i rekwizytu. Te dekoracje nużą niezwykle swoją jednostajnością,

⁴⁵ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 165.

⁴⁶ Tamże, s. 85.

⁴⁷ Tamże, s. 99.

⁴⁸ Zob. M. Bizan, P. Hertz, dz. cyt.

⁴⁹ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 169.

⁵⁰ Cyt. za: J. Panasewicz, *Premiery lalkowe*, „Express Ilustrowany” 1957, nr 279/2769.

podkreśloną przez lęk przed światłem. Co gorsze – okazuje się, że lalka źle kontaktuje z zimną dekoracją, która nie ułatwia jej pozycji na scenie, a czasem wręcz utrudnia. Szkoda także, że lalki są tak dalece tworem fantazji, że nie mają minimalnego choćby związku z kostiumem, jeśli już nie polskim, to chociaż słowiańskim (co szczególnie byłoby na miejscu w teatrze lalkowym). W rezultacie tragedia *Balladyny* jest czymś doskonale umownym, nie tyle chyba w intencji reżysera, ile w odbiorze widza. Umieszczanie dekoracji na walcowatej, obrotowej konstrukcji, obok licznych plusów, ma jeden niewątpliwie minus: cała ta machina porusza się ciężko i trzeszcząco, niszcząc najbardziej dramatyczne momenty⁵¹.

Łódzka inscenizacja *Balladyny* stała się inscenizacją monumentalną, dzięki romantycznej architekturze scenicznej rozmieszczonej na trzech ruchomych kręgach, umożliwiający reżyserowi szybkie i sprawne zmiany oraz rozegranie akcji na kilku kondygnacjach. Monumentalność ta widoczna była także w grubo ciosanych fizjonomiach i świadomie miękko potraktowanych tułowiach. „Monumentalność przenikała inscenizację Ryla tak sugestywnie, że – jak pisze Malik – nie dostrzega się nawet pewnych usterek technicznych”⁵².

Kiedy kurtyna odsłoniła rozległą scenę i oczom widza ukazała się bogata, romantyczna architektura sceniczna Jerzego Adamczaka i doszły do głosu misternie rzeźbione lalki w gotyckim stylu, obdarzone pięknym, patetycznym gestem i kiedy wreszcie zabrzmiały słowa nieśmiertelnej baśni scenicznej, na tle pierwszych taktów muzyki Tadeusza Paciorekiewicza, na sali zapanowała cisza, świadcząca o sile dobrze zrobionego przedstawienia⁵³. Zapal całego zespołu inspirowany klimatem baśni scenicznej przemawia bardziej niż naukowa rozprawa za tym, że lalki – w sztukach tego typu tylko lalki – mogą bez naturalistycznych naleciałości pokazywać dramat ludzkich namiętności, miłosnych wzruszeń i krwawych wydarzeń.

4.

Pytanie, które interpretator musi sobie postawić, to pytanie o zło. „Myśl romantyczna – jak pisze Maria Janion – zafascynowana manichejską wizją walki potęg Światła i Ciemności; zanurzona w satanizmie, lucyferyzmie, demonizmie; obserwująca z uwagą najdrobniejszych drgnienia podświadomości; zastanawiająca się nad tym, czy rozum jest moralny [...] ta myśl bezustannie zgłębiała tajemnice demonów i ludzi”⁵⁴.

Łódzka *Balladyna* sprowadzona została do mianownika „czarne – białe” i do nieskomplikowanego mechanizmu winy i kary. *Balladyna* jest zbrodniarką od pierwszej chwili pojawienia się na scenie (tak potraktował scenograf lalkę). Zła od początku, zła w założeniu, w akcji popełnia tylko szereg zbrodni, a nie *staje się* (!) zbrodniarką⁵⁵. Uproszczone przez Ryla, jednocześnie bardzo balladowe i ludowe ujęcie sztuki, wyrażające się w skrócie: zbrodnia i kara, jest oczywiście jedną z nielicznych szans przetransportowania *Balladyny* na scenę lalkową. Słowacki pozbawiony jednak zintelektualizowanej nutki psychologizmu przestaje być sobą. Tym bardziej, że najpiękniejsza warstwa *Balladyny* – jej poetyckość – nie została właściwie wydobyta w łódzkim przedstawieniu⁵⁶.

⁵¹ K. Mazur, dz. cyt., s. 36-37.

⁵² J. Malik, *Recenzje z Balladyny*, „Ceskoslovensky Loutkar” 1962, nr 2.

⁵³ Tamże.

⁵⁴ Cyt. za: M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 133.

⁵⁵ K. Mazur, dz. cyt., s. 36.

⁵⁶ Tamże.

W najnowszych badaniach, badacze zrehabilitowali Balladynę, czyniąc z niej osobowość wyjątkową, a jej zachowania ukazując jako mające głębszy sens, obarczone piętnem tragizmu. Juliusz Kleiner w monografii Słowackiego połowę swoich rozważań wokół *Balladyny* poświęcił studium psychologicznemu, zwłaszcza dynamice przemian wewnętrznych bohaterki, co miało być głównym rysem jej tragicznego charakteru, a także świadectwem geniuszu poety:

Obok niezaprzeczonej niepospolitości jeszcze jeden rys czyni Balladynę tragiczną; jej koncepcja oparta jest na tragicznym pojmowaniu zbrodni [...] zbrodniarz staje się tragiczny, jeśli sam jest poniekąd ofiarą zbrodni, jeśli zbrodnia ma źródło poza sferą jego woli. [...] Balladyna w pierwszej fazie ma coś z patologicznej fatalności złego; zabójstwo rodzi się w nieświadomych pokładach duszy, nim dojrzało w postanowienie; technienie zbrodni przenika ją, nim jeszcze uświadomiła sobie chęć zamordowania Aliny; stąpa jakby w śnie krwawym, jakby oduurzona zapachem i czerwienią krwi. W dalszym ciągu podświadome rodzenie się zbrodni zanika; na jego miejsce występuje konsekwentny fatalizm czynu⁵⁷.

Maria Janion zaliczyła Balladynę do grona wielkich immoralistów, czyli przeciwników zastanych norm moralnych, burzących wszelkie prawa i zakazy moralne. Balladyna nie jest typem patologicznej morderczyni, która zabija dla przyjemności. Mimo „czarnego serca”, o którym wspomina Skierka (a. II, w. 54), nie jest zbrodniarką od urodzenia. Jest zbrodniarką w sensie filozoficznym. Przez swoje skrajne, niemoralne postępowanie ma w zamierzeniu autora dotrzeć do prawdy o samej sobie, o granicach możliwości i wolności człowieka w ogóle. Do zbrodni pcha ją żądza władzy, ale przede wszystkim:

[...] żądza władzy poznania siebie w rozkiełznanej wolności bez granic, żądza prowokacji moralnej aż do możliwego dla człowieka kresu [...] wola życia poza granicami swego stanu społecznego, poza ustanowionym przez ludzi prawem [...] dlatego jest ona bohaterką tragiczną – jak są nimi ci, którzy łamią ponadindywidualne ograniczenia indywidualnej woli⁵⁸.

Balladyna nie jest wcieleniem metafizycznego zła, jest zwykłą dziewczyną, która ma na sumieniu drobne miłostki, ma jakieś zasady, lecz trafia jej się szansa zrobienia kariery za cenę odstępstwa od ogólnie przyjętych norm, w tym tej najbardziej podstawowej. Zostaje raczej trochę wbrew sobie wciągnięta w machinę zła, tragiczna, pełna kontrastów, przewyciężająca strach i dojrzewająca do skruchy. Działa pod wpływem tajemnych mocy i właściwie nie rozumie tego, co się z nią dzieje. Broniąc swych racji, ustala swój własny kodeks postępowania: „Jest Bóg, zapomnę, że jest, będę żyła, jakby nie było Boga”⁵⁹ – odąd próbuje żyć według własnych reguł, to, co dla niej dobre, staje się nie tyle zasadą, ile racją jej życia. Błąd myślowy Balladyny, pozornie niewinny, to przekroczenie granicy moralnej między prawem subiektywnym a obiektywnym. W końcu musi uznać obiektywny wymiar prawa moralnego. W chwili królewskich sądów Balladyna uznaje własną winę, sama wymierzając sobie karę. Odrzucając Boga, Balladyna skazuje siebie na niepokój, z którego wyzwala ją dopiero śmierć.

Tak jak Balladynie nie udaje się wyjść ze świata ludzkiego, w którym rządzą odwieczne prawa moralne, nie udaje jej się więc żyć poza dobrem i złem, tak samo Goplanie

⁵⁷ Cyt. za: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Od „Balladyny” do „Lilii Wenedy”*, wstęp i opr. J. Starnawski, t. 2, Kraków 1999, s. 22.

⁵⁸ M. Janion, dz. cyt., s. 133.

⁵⁹ J. Słowacki, *Balladyna...*, s. 76.

nie udaje się przekroczyć świata natury, by pokochać człowieka. Natura nie zna dobra i zła; życie, narodziny i śmierć należą do rytmu świata. To właśnie Magia uosobiona przez Goplanę zamyka całość wielką Jedność – harmonię kosmosu i człowieka.

Dramatyczne starcie racji moralnych i wielkich namiętności, przede wszystkim żądzy dominacji i władzy, powoduje konflikt osobowości głównej bohaterki. Poruszając się po drodze pragnień, *Balladyna* zapomina o rozsądku. Udowadnia, jak niewiele trzeba, by stanąć w kolizji z prawem i z samym sobą. Wystarczy mała iskierka, chwilowe rozbudzenie fantazji, by zapłonęło ognisko zła. Jedna zbrodnia pociąga za sobą następną. Zabójstwo siostry staje się początkiem krwawej drogi *Balladyny* przez kolejne morderstwa ku władzy, co w konsekwencji doprowadza bohaterkę do obłądzenia. A wszystko to za sprawą strażnika moralności – sumienia, które dręczy nawet najgorszego zbrodniarza. Czy pomimo świadomości nieuniknionej kary, *Balladyna* byłaby zdolna powtórzyć wszystkie zbrodnie po raz kolejny? Pytanie to zostaje otwarte.

Pozostałe postaci dramatu także nie są jednowymiarowe: „czarne” lub „białe”, podobnie zresztą, jak cały przedstawiony w utworze świat, który płynie jednocześnie „smutnie i wesoło”. Dzięki takiej konstrukcji każdą z postaci można zinterpretować w kategoriach tragizmu i w ten sposób ocalić ją w oczach czytelnika.

*

Balladyna w reżyserii Ryla nie przyniosła spodziewanego rozstrzygnięcia kwestii przydatności lalki jako aktora tragicznego. Również spór toczony wokół Ryłowskiej inscenizacji nie przyniósł odpowiedzi. Zabieg polegający na wprowadzeniu sześciu różnych lalek *Balladyny*, wyrażających jej stany uczuciowe i metamorfozy następujące pod wpływem toczących się wydarzeń, okazał się jedynie symbolicznym znakiem przeżyć bohaterki. „Zastygłe” w jednym wyrazie twarze lalek nie były w stanie ukazać wewnętrznych dramatów bohaterki, przeobrażeń jej psychiki.

Ryl zdawał sobie sprawę z częściowego tylko sukcesu lalkowej *Balladyny*. Słowacki „drzemiący na szczytach sławy” być może wybaczył Ryłowi splotoną interpretację jego dzieła, jednak krytycy oburzyli się za „szarganie” świętości polskiej klasyki:

Sukces więc pozornie był połowiczny, ale dla mnie było to doświadczenie nader rzadkie. Publiczność przeżywała dramat w skupieniu, zamierając w miejscach tragicznych. [...] Piosenka Chochlika *Obie wzięły dzban* rozlegała się w pełnej napięcia ciszy, na co nawet zwrócili uwagę zdziwieni krytycy⁶⁰.

Mimo krytyki, łódzki reżyser do końca utrzymywał, że lalka „udźwignęła tragedię” (nie wchodząc ani w tradycję interpretacji tego utworu w teatrze polskim, ani w jego znaczenie historiozoficzne!). Podobnie zresztą potraktował wystawioną kilka lat później *Lilię Wenedę*, której przedstawienie przekazywało fabułę sztuki, nie dążąc do jej interpretacji. Oba przedstawienia dzieł Słowackiego były rezultatem założonego przez reżysera priorytetu środków wyrazowych nad treściami zawartymi w utworach. Być może u podstaw leżało podejście technicystyczne? Jeśli tak, to zaświadczone już w postępowaniu lalkarzy dawnych epok, którzy teksty dramatyczne dostosowywali do właściwości ekspresyjnych lalki. Ryl nie posunął się aż tak daleko, ale trudno powiedzieć, czy w swoich przedstawieniach dbał bardziej o dzieło Słowackiego, czy o lalki.

⁶⁰ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 148-149.

Jeśli nawet przyjąć, że rację mieli sceptycy, to inscenizacyjny warsztat teatru lalek za sprawą Ryla wzbogacił się o cenne doświadczenie, stanowiąc jednocześnie zachętę dla innych do podjęcia dalszych poszukiwań. Ryl, kończąc swoje rozważania o teatrze lalkowym, wyraził w *Dziewannach* pragnienie:

Chciałbym, aby ktoś czytający kiedyś te słowa uwierzył mi, że tragedia w teatrze lalek jest możliwa do wystawienia tak samo, jak komedia czy groteska. Oczywiście można to zrobić znacznie lepiej, ciekawiej, ale trzeba uparcie próbować, inaczej zawężymy możliwości naszego teatru do bardzo ciasnego podwórka, podobnie jak to zrobili jarmarczni komedianci, zasklepiający się we własnej i jedynej ich zdaniem teorii, wygłoszonej raz kiedyś przez Puncha i zubożającej teatr lalek⁶¹.

Po udanych lub mniej udanych eksperymentach z repertuarem, po zawładnięciu wyobraźnią kilkunastoletniej widowni, naturalną konsekwencją jest chęć sprawdzenia siły oddziaływania teatru lalek na dorosłą publiczność, potwierdzenia uniwersalności formuły lalkowej oraz przeświadczenia, iż żadnej dziedziny sztuki nie można skazywać na zamknięcie się w ograniczonym kręgu odbiorców, bo w końcu:

Lalkarz marzy o teatrze dla dorosłych. Dawniej marzenie to było chlebem powszednim. Teatr lalek oglądali zarówno prostacy, jak i głowy koronowane. Dziś niemal wszyscy grywają dla dzieci, ale głęboko w sercu noszą marzenia: chcą grywać przed dorosłą publicznością i dziś, i jutro, tak jak wczoraj⁶².

Mimo że premiera sztuki Słowackiego odbyła się w 1957 roku, to inscenizacja ta nie straciła ze swej aktualności i do roku 1982 stanowiła żelazną pozycję repertuaru⁶³. Widzami spektaklu byli nie tylko dorośli, ale i starsza młodzież – najtrudniejsza publiczność, zwłaszcza dla teatru lalek, która dążąc do pozycji dorosłego człowieka często pali za sobą mosty łączące ją z dzieciństwem.

Czas pokaże, czy spełnią się słowa kpiarza Bernarda Shawa, który twierdził, że wkrótce znikną teatry i kina, a pozostanie tylko teatr marionetkowy. Pozostaje nam więc oczekiwać tej szczęśliwej dla lalkarstwa epoki i doceniać każdą inscenizację dzieła klasycznego, w szczególności zaś inscenizację na scenie lalkowej utworów tej klasy twórców, co Juliusz Słowacki; inscenizację przyczyniającą się jednocześnie do przełamania stereotypu teatru lalek tylko dla dzieci.

⁶¹ Tamże, s. 149.

⁶² H. Ryl, *Dziewanna*, s. 144.

⁶³ Statystyka teatralna wykazała 73 spektakle z łączną liczbą 15 000 widzów, czyli średnio ponad 200 osób na spektakl.

Michał Siedlecki
(Białystok)

OBCHODY ROKU JULIUSZA SŁOWACKIEGO W 2009 ROKU

Dawniej bywało

Zanim pochylimy się nad jubileuszowymi obchodami upamiętniającymi postać i dorobek Słowackiego u schyłku pierwszej dekady XXI wieku, zobaczymy pokrótce, jak jego pamięć czczono w naszym kraju w poprzednim stuleciu. Już w 1909 roku, 100 lat po narodzinach artysty i 60 lat po jego przedwczesnej śmierci¹, odbyło się szereg wydarzeń kulturalnych ku czci poety.

Największy rozmach przybrały wtedy w rozbiorowej Polsce trzydniowe obchody lwowskie (29-31 października), które miały formę uroczystości centralnych. Program pierwszego oraz drugiego dnia owych celebracji wypełniły w głównej mierze obrady Zjazdu Historycznoliterackiego poświęconego życiu i twórczości autora *Księdza Marka*. Bogaty harmonogram wydarzeń miały również wówczas dwudniowe obchody krakowskie upamiętniające Słowackiego (16-17 października), które stanowiły pewnego rodzaju preludium do centralnych akcji podejmowanych w tym zakresie we Lwowie. W ówczesnych miastach galicyjskich zawiązały się zaś komitety obchodów owych dwóch rocznic, a do uroczystych przygotowań włączyły się władze miejskie i stowarzyszenia. Swego poparcia udzieliła też Rada Szkolna Krajowa oraz podporządkowane jej rady szkolne powiatowe oraz rady szkolne miejscowe. Z upoważnienia Rady Szkolnej Krajowej za organizację uroczystości odpowiadał krajowy inspektor szkolny w osobie Emanuela Dworskiego. Obchody drugiej z rocznic (śmierci poety) zaplanowano na rok szkolny 1908/09. Pierwsza z rocznic (stulecie urodzin wieszczka) wypadła wówczas w terminie trochę korzystniejszym. Placówki dydaktyczne mogły więc zorganizować obchody zgodnie z kalendarzem, albo solidniej się przygotować i przesunąć je na późniejszy, lecz dogodniejszy dla nich termin.

Rok 1909 nie nosił wprawdzie w Galicji oficjalnie nazwy Roku Juliusza Słowackiego, ale całkiem śmiało można go tak było wówczas nazywać. W wielu miejscowościach komitety obchodów skutecznie zmobilizowały bowiem lokalne społeczeństwo. Dzięki temu w polskich miastach pojawiły się w tamtych czasach ulice Słowackiego, place, tablice pamiątkowe, gromadzono środki na budowę pomnika poety we Lwowie, a w okresie poprzedzającym uroczystości przeprowadzono renowację niektórych budynków oraz zmobilizowano ludność do udziału w akademiach i w odczytach. Odświeżoną atmosferę można było wręcz dostrzec czytając ówczesną prasę. W tą szczególną sytuację wkomponowały się także placówki oświatowe (w szczególności szkoły średnie). Wzrosła też liczba oraz aktywność kół zainteresowań. Odbyło się również wiele wieczorków, poranków, prelekcji, po-

¹ Juliusz Słowacki urodził się 4 września 1809 roku w Krzemieńcu, zaś zmarł 3 kwietnia 1849 roku w Paryżu.

chodów oraz spotkań dyskusyjnych, zaś nauczyciele szkół średnich opublikowali wtedy w sprawozdaniach szkolnych prawie pięćdziesiąt artykułów poświęconych polskiemu wieszczowi. Kilku z nich zamieściło nawet swoje publikacje w wydanej we Lwowie *Księżde pamiątkowej ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*.

Pół wieku później, w grudniowym numerze „Dialogu” z 1959 roku, odbyła się – z okazji 100. urodzin wieszca i 110. rocznicy jego śmierci – frapująca dyskusja dotycząca ówczesnego Roku Juliusza Słowackiego, z udziałem takich luminarzy rodzimej nauki i kultury, jak: Jan Błoński, Edward Csató, Jan Kott, Stefan Treugutt oraz Kazimierz Wyka. Właściwie wszystkie tezy owej debaty pozostały w pewnym stopniu do dziś aktualne – że niemal zupełnie nikt Słowackiego nie rozumie, że mało kto go obecnie wystawia, że wciąż posilkujemy się pozytywistyczną wykładnią dzieła poety kreśloną piórem samego Juliusza Kleinera, a także że retoryczna fraza romantycznego twórcy jest nie do przyjęcia dla dzisiejszej młodzieży.

Można by tu nawet przytoczyć cały zapis tej pasjonującej rozmowy, zakończonej arcywymownie przez profesora Wykę stwierdzeniem, że cała spuścizna literacka autora *Kordiana* oczekuje stale nowego podjęcia przez: naukę, teatr, głos pisarzy oraz spontaniczny sąd². Dość jednak przypomnieć, że w 1959 roku ukazało się – jakby w odpowiedzi na postulaty Wyki – kolejne czternastotomowe wydanie *Dzieł Słowackiego* oraz ponad dziesięć innych publikacji, rozmaitych wyborów jego twórczości, niekiedy kilkutomowych, wydawanych tylko na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Rok 1959 zdecydowanie należał więc do Słowackiego. Przyniósł mu bowiem w naszym kraju ponad dwadzieścia premier teatralnych. Poeta stał się wtedy także patronem wielu szkół w Polsce. Dlatego wydaje się czymś zasadnym, by po pięćdziesięciu zgoła latach to samo zadanie kulturalno-oświatowe postawić kolejnym badaczom dzieł wieszca oraz współczesnym artystom twórczo je adaptującym. Przyjrzyjmy się więc teraz obchodom Roku Juliusza Słowackiego, jakie miały u nas miejsce w 2009 roku.

O roku ów!

Sejm Rzeczypospolitej Polskiej przyjął 9 stycznia 2009 roku przez aklamację uchwałę w sprawie ogłoszenia roku 2009 Rokiem Juliusza Słowackiego. Właśnie wtedy przypadała bowiem 200. rocznica urodzin Juliusza Słowackiego, a zarazem 160. rocznica śmierci tego wybitnego poety. Do oficjalnej inauguracji owego nad wyraz szczególnego wydarzenia kulturalnego doszło również 9 stycznia na Zamku Królewskim w Warszawie. W jej trakcie odczytano między innymi – nie bez uroczystej oprawy muzycznej – stosowne rozporządzenie polskiego parlamentu dotyczące obchodów jubileuszu poety, podpisane przez ówczesnego marszałka Sejmu Bronisława Komorowskiego.

Zamysłem mojego artykułu jest ukazanie w porządku chronologicznym najważniejszych przedsięwzięć kulturalno-akademickich związanych z obchodami Roku Juliusza Słowackiego, celebrowanych uroczystości w 2009 roku w Polsce i poza jej granicami. Nieocenionym źródłem, dzięki któremu mogłem dokonać rekapitulacji owych wydarzeń, okazały się w głównej mierze zasoby cyfrowe oraz oficjalne strony internetowe placówek oraz instytucji, które brały oficjalnie udział w tym jubileuszowym projekcie.

² Zob. <http://www.teologiapolityczna.pl/slowacki--dramaty-wszystkie-w-instytucje-teatralnym/Wy-drukuj>

Jednym z pierwszych, nieformalnych organizatorów i ambasadorów Roku Juliusza Słowackiego okazał się Program 1 Polskiego Radia, który przygotował cykl audycji upamiętniających postać wielkiego poety. Na przykład 7 kwietnia można tu było wysłuchać (od godziny 22.05 do 23.50) – w ramach cyklu *Kulturalny Wieczór z Jedyneką* – audycji, którą poświęcono częściowo Słowackiemu i jego dramatowi *Kordian* oraz przygotowaniem do premiery tego utworu w Teatrze Polskiego Radia. Następnego zaś dnia, w cyklu *Klasyka Polskiego Dramatu* (od godziny 20.10 do 21.30), nadano właśnie *Kordiana* w reżyserii i w adaptacji Jana Warenyci. W słuchowisku udział wzięli: Adam Woronowicz, Aleksander Bednarz, Wojciech Wysocki, Adam Ferency, Julia Kijowska, Janusz Rafał Nowicki, Damian Damięcki, Henryk Talar, Henryk Boukołowski, Ewa Konstancja Bułhak, Marek Barbasiewicz, Andrzej Ferenc, Waldemar Barwiński, Grzegorz Damięcki i Paweł Szczesny. Opracowanie muzyczne przygotował Marian Szałkowski, zaś realizację akustyczną Andrzej Brzoska.

Natomiast w Wielkanocny Poniedziałek, 13 kwietnia, Barbara Wachowicz oraz Andrzej Matul rozmawiali w *Popołudniu z Jedyneką* o twórczości oraz życiu Słowackiego. Ponadto, od poniedziałku 30 marca do piątku 3 kwietnia, cykl *Czas na słowo w Czterech Porach Roku* (od godziny 9.05 do 12.00) został w całości poświęcony autorowi *Kordiana*. Nadawane tu były wiersze, poematy, fragmenty sztuk, jak również listy wieszczka. Z kolei w czerwcu, w związku z ukazaniem się monografii Jana Zielińskiego zatytułowanej *Słowacki. SzatAnioł³*, radiowa Jedyneką zaprosiła swoich słuchaczy na cykl audycji poświęconych poecie, jego biografii i próbie nowego spojrzenia na jego życie oraz dzieło, w trakcie trwania których zostały między innymi przypomniane słuchaczom słowa Jana Zielińskiego, przedstawiającego misternie podróż śladami Juliusza Słowackiego, czy może trafniej należałoby rzec – bezdrożami, którymi poeta podążał. Badacz zrekonstruował tutaj także „biografię wyobrażoną” artysty i nadał nowy sens nawet dobrze znanym faktom z egzystencji pisarza. Zielińskiego intrygowało w jego dziele przede wszystkim to, jak wiele z człowieka jest w Słowackim i co pisarz miał do powiedzenia o ludzkiej naturze. Autor *Słowackiego. SzatAnioła* był bowiem świadom, że życie wieszczka – pod jego oficjalną warstwą – składało się również z niespełnionych marzeń i niewykorzystanych szans.

W dniach 6-9 maja 2009 roku odbyła się zaś w Białymstoku Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Piękno Juliusza Słowackiego” stanowiąca główny naukowy punkt obchodów Roku Juliusza Słowackiego w naszym kraju. Organizatorami sesji byli: Uniwersytet w Białymstoku, Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu IFP UwB, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Zarząd Główny, Komitet Nauk o Literaturze PAN, Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, Prezydent Miasta Białystok, Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki w Białymstoku, Opera i Filharmonia Podlaska, Wyższa Szkoła Administracji Publicznej w Białymstoku, Radio Białystok SA, Muzeum Ikon w Supraślu, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Katedra Teologii Katolickiej UwB, Książnica Podlaska, Biblioteka Uniwersytecka im. J. Giedroycia w Białymstoku, Liceum Plastyczne im. A. Grottgera w Supraślu oraz Stowarzyszenie Trans Humana.

Komitet Organizacyjny Konferencji „Piękno Słowackiego” współtworzyło łącznie trzynastu osób na czele z: prof. Jarosławem Ławskim (przewodniczącym), prof. Aliną

³ Książka *Słowacki. SzatAnioł* Zielińskiego została wydana przez warszawskie Wydawnictwo W.A.B. i miała swoją premierę 21 maja 2009 roku. Jest to drugie wydanie (poprawione i uzupełnione) pracy tego autora zatytułowanej *SzatAnioł. Powikłane życie Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2000.

Kowalczykową (honorową przewodniczącą) oraz mgr. Krzysztofem Korotkichem (sekretarzem Konferencji). Współorganizatorami sesji byli również doktoranci IFP UwB, a także członkowie Koła Polonistów IFP UwB oraz przedstawiciele Koła Naukowego INTEgRa. Honorowy patronat nad wydarzeniem objęli: JM Rektor Uniwersytetu w Białymstoku – prof. Jerzy Nikitorowicz, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego – Bogdan Zdrojewski, Marszałek Województwa Podlaskiego – Jarosław Dworzański, Wojewoda Podlaski – Maciej Żywno, Prezydent Miasta Białegostoku – prof. Tadeusz Truskolaski, jak też Prezes Zarządu Radia Białystok SA – Mirosław Bielawski. Przewodniczącą Komitetu Honorowego Konferencji została prof. Halina Krukowska. Funkcję Gospodarzy Konferencji pełnili zaś: prof. Bogusław Nowowiejski – Dziekan Wydziału Filologicznego UwB oraz prof. Urszula Sokólska – Dyrektor IFP UwB. Patronat medialny nad sesją objęli natomiast: Polskie Radio Białystok SA, TVP Białystok, „Gazeta Wyborcza” w Białymstoku, DWÓJKA – II Program Polskiego Radia, Polskie Radio dla Zagranicy, BiałystokOnline i TV Białystok.

Pierwszym wydarzeniem białostockiej konferencji był panel zorganizowany 6 maja o godzinie 18.00 w Pijalni Czekolady „Wedel” przy ul. Rynek Kościuszki 17. Spotkanie poprowadziła prof. Alina Kowalczykowa (Instytut Badań Literackich PAN). Główny wątek debaty brzmiał: *Słowacki dziś. Problemy z wieszczem (?)*. Nagranie z wydarzenia przeprowadziło Polskie Radio Białystok oraz TVP Białystok. Tego samego dnia o godzinie 20.30 odbyło się otwarcie wystawy *Słowacki '09* w Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgielki przy ul. Elektrycznej 12, zaś o 21.00 można było tutaj zobaczyć przedstawienie zatytułowane *Słowacki '09: Beniowski* w reżyserii Krzysztofa Kopki⁴. W sumie 4-dniowa konferencja zgromadziła około 120 badaczy dzieła Słowackiego.

Wielki jubileusz Słowackiego obchodzono także w mniejszych miejscowościach naszego kraju. Tak oto 26 maja 2009 roku uczniowie gimnazjum z Ośrodka Szkolno-Wychowawczego nr 2 w Przemysłu zwiedzili wystawę w Muzeum Narodowym Ziemi Przemyskiej. W ramach obchodów Roku Słowackiego młodzież obejrzała film zatytułowany *Krzemieniec* oraz wystawę: *Krzemieniec – Miasto Wielkiej Tęsknoty, Juliusz Słowacki – Godzina Myśli, Liceum Krzemienieckie*.

Ponadto uczniowie II Liceum Ogólnokształcącego im. prof. Kazimierza Morawskiego w Przemysłu odbyli wiosną 2009 roku podróż historyczno-literacką szlakiem „małej ojczyzny” Juliusza Słowackiego i szlakiem bohaterów Trylogii Henryka Sienkiewicza. Wszyscy uczestnicy podróży edukacyjnej otrzymali do opracowania tematy, które zaprezentowali w trakcie zwiedzania wyznaczonych miejsc, wchodząc niejako w rolę przewodnika. Poruszyli oni liczne zagadnienia historyczne i literackie, takie choćby, jak: *Krzemieniec – miasto Juliusza Słowackiego* oraz *Krzemieniec w liryce Juliusza Słowackiego*. Wycieczka historyczno-literacka szlakiem dzieciństwa Juliusza Słowackiego w roku jego wielkiego jubileuszu stworzyła klimat sprzyjający edukacji humanistycznej, miała charakter interdyscyplinarny oraz uwzględniała wątki historyczne, kulturowe, literackie, patriotyczne i geograficzne.

Trzeciego dnia podróży przemyska młodzież zwiedziła miejsca związane w większości z wielkim romantykiem. Śladami poety oprowadzał ją miłośnik Krzemieńca Grzegorz Grocholski. Licealiści odwiedzili Muzeum Juliusza Słowackiego, w którego wnętrzach

⁴ Zob. szczegółowy opis Konferencji: J. Ławski, K. Korotkich, *Słowacki i piękno. Myśl, idea, projekt; Z Archiwum Konferencji*; A. Janicka, G. Kowalski, *O Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego”*; *Panel w Pijalni Czekolady „Wedel” – Białystok, 6 maja 2009 roku: Co dalej ze Słowackim? Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, s. 17-35.

przewodniczka zaznajomiła ich z podstawowymi informacjami na temat życia i twórczości wieszczca. Następnie pojechali na Górę Bony Sforzy, z której rozciąga się panorama Krzemieńca, miasta ulokowanego na skraju Wyżyny Podolskiej. Byli również pod gmachem słynnego Liceum Krzemienieckiego, które nazwano „Atenami Wołyńskimi”. Zostało ono założone przez Tadeusza Czackiego przy poparciu samego Hugona Kołłątaja. Do jego profesorów i wychowanków należeli między innymi: Joachim Lelewel, Alojzy Feliński, Józef Korzeniowski, Antoni Malczewski oraz Euzebiusz Słowacki. Odwiedzono też cmentarz krzemieniecki, na którym po dziś dzień znajduje się grób Salomei Słowackiej-Bécu, matki Juliusza Słowackiego.

Wycieczka edukacyjna na Podole i do Lwowa zorganizowana w Roku Juliusza Słowackiego miała na celu przybliżenie przemyskiej młodzieży twórczości autora *Kordiana* oraz poznanie przez nią miejsca urodzin wieszczca. Umożliwiła im ona również zwiedzanie miejsc historycznych rozmieszczonych na Podolu, które wpisane zostały na trwałe w dzieje narodowej kultury. Pilotem i przewodnikiem wyjazdu był Bartłomiej Marczyk, opiekunami Barbara Skubisz i Robert Świdnicki (poloniści), a przewodniczącym Rady Rodziców z klasy II f – Krzysztof Dominiak.

Obchody Roku Słowackiego miały też miejsce w Warszawie. To tu od czerwca 2009 roku do kwietnia 2010 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego były – w ramach spektakli-wykładów pod okiem znawców twórczości wieszczca, literaturoznawców, dramaturgów oraz reżyserów różnych pokoleń – czytane i dyskutowane dramaty autora *Kordiana*. Jednym z inspiratorów tego projektu pozostawał prof. Dariusz Kosiński (Uniwersytet Jagielloński). Każdy spektakl-wykład został tu przygotowany w duecie teoretyk – praktyk i stał się okazją do szerokiej dyskusji o aktualności dramatów autora *Ballady*. Taki był właśnie podstawowy cel przedsięwzięcia „Słowacki. Dramaty wszystkie”, które zainaugurował w czerwcu 2009 roku spektakl-wykład *Fantazy* w reżyserii Macieja Prusa na podstawie niezrealizowanego scenariusza filmowego Konrada Swinarskiego i Barbary Swinarskiej-Wittek. Uczestnicy owego wydarzenia pochylili się również między innymi nad *Samuelem Zborowskim* Słowackiego w reżyserii Remigiusza Brzyka. Za dramaturgię tego tekstu odpowiadał Tomasz Śpiewak, który postanowił przywrócić współczesnemu polskiemu teatrowi tę nieco zapomnianą przez współtworzące go środowisko sztukę⁵. Kolejnym z granych tu spektakli Słowackiego był *Mazepa* w reżyserii Anny Smolar. Z wykładem towarzyszącym temu przedstawieniu wystąpiła zaś Ewa Woydyłło.

Widzowie Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego mogli się też na jego deskach zapoznać z inscenizacjami następujących dramatów Słowackiego lub tekstów-prelekcji traktujących bezpośrednio o twórczości poety: *Książę Niezłomny* (reż. Piotr Cieplak), *Mindowe* (reż. Paweł Passini), *Kordian* (reż. Paweł Łysak), *Zawisza Czarny* (reż. Michał Borczuch), *Słowacki. Perspektywa postkolonialna* (reż. Paweł Wodziński), *Maria Stuart* (reż. Agnieszka Błońska), *Anhelli* (reż. Barbara Wysocka), *Sen srebrny Salomei* (reż. Weronika Szczawińska), *Król-Duch* (reż. Natalia Korczakowska), *Książd Marek* (reż. Paweł Goźliński), *Beniowski* (reż. Sebastian Majewski), *Balladyna* (reż. Małgorzata Głuchowska), *Beatrix Cenci* (reż. Wojtek Faruga), *Słowacki. Rekonstrukcja ikony. Trajektorie* (reż. Dominik Strycharski), *Agezylausz* (reż. Reda Haddad), *Dziady* (reż. Michał Zadara), *Złota czaszka* (reż. Monika Strzępka) oraz *Horsztyński* (reż. Agnieszka Olsten).

⁵ Prapremiera *Samuela Zborowskiego* miała miejsce w 1911 roku i od tego czasu doczekał się on w Polsce zaledwie kilkunastu inscenizacji.

Podczas trwania Roku Juliusza Słowackiego wiele spotkań, prelekcji i wystaw odbywało się również w Miejskiej Bibliotece Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego w Lublinie. Na dwa wydarzenia dedykowane romantykowi zaprosiły pracowników Miejskiej Biblioteki jej Filie nr 2 i nr 29. Wykłady poprowadził dr Arkadiusz Bałajewski – pracownik naukowy Instytutu Filologii Polskiej UMCS, literaturoznawca, współzałożyciel oraz redaktor naczelny Kwartalnika Literackiego „Kresy”. Natomiast 1 czerwca 2009 roku w Zespole Szkół Ogólnokształcących w Lublinie im. Orłąt Lwowskich odbyło się spotkanie z młodzieżą szkolną – uczniami klasy II Gimnazjum nr 6, zainicjowane przez miejscową Filie nr 10 Miejskiej Biblioteki Publicznej. Prelegent Dariusz Józwick wygłosił tam wykład na temat życia i twórczości Słowackiego. Dopełnieniem spotkania był film biograficzny o autorze *Kordiana*.

Kolejne jubileuszowe wydarzenie związane z Rokiem Słowackiego odbyło się zaś 30 września i zgromadziło uczniów oraz nauczycieli z XX Liceum Ogólnokształcącego w Lublinie. Przewodniczył mu również Dariusz Józwick, a przygotowali je pracownicy wspomnianej już Filii nr 10. Polonista ten wygłosił także 7 października wykład dla uczniów klas II Zespołu Szkół nr 5 im. Jana Pawła II w Lublinie. Swoje wystąpienie zatytułował *Juliusz Słowacki – nasz współczesny*. Prelekcja ta poprzedzona została prezentacją wystawy Marzeny Długosz-Grzywacz, poświęconej autorowi *Anhellego*. Józwick powtórzył swoje wystąpienie także w Filii nr 28 Miejskiej Biblioteki Publicznej w Lublinie, w której od 16 do 20 września przybliżał lokalnej młodzieży postać tego wybitnego twórcy epoki romantyzmu.

Jubileusz Słowackiego był także obchodzony w Bielsku-Białej. W tamtejszej Książnicy Beskidzkiej można bowiem było w sierpniowe popołudnie usłyszeć utwory Juliusza Słowackiego do muzyki skomponowanej przez Krystynę Fuczik. Od września otwarto zaś tam wystawę *Twój czar nade mną trwa. Juliusz Słowacki w ilustracji*. Ekspozycja ta była efektem ogólnopolskiego pleneru ilustratorów, organizowanego przez Galerię Zamojską. Składała się na nią 45 prac ilustrujących między innymi następujące utwory poety: *Beniowski*, *Król Duch*, *Balladyna*, *Lilia Weneda* oraz *Kordian*. Kolejną okazją do przybliżenia spuścizny artysty była z kolei listopadowa debata o jego życiu i twórczości zorganizowana również w bielskiej Książnicy. Udział w niej wzięli wykładowcy akademicki: prof. Jerzy Paszek, prof. Marek Piechota oraz dr Magdalena Bąk. Obchody Roku Juliusza Słowackiego zakończył tu wieczór wspominkowy pod hasłem *Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei* inspirowany twórczością Słowackiego. Wiersze recytowali między innymi aktorzy teatru bielskiego oraz młodzież szkolna.

„Inny” wieszcz

Główne uroczystości Roku Juliusza Słowackiego odbyły się również na Ukrainie – w Kijowie oraz w rodzinnym mieście Słowackiego – Krzemieńcu⁶. W ukraińskiej stolicy planowano 4 września odsłonić pomnik Słowackiego. Pomnik wieszczka miał stanąć pierwotnie na skwerze przy ulicy Kostiołnej (Kościelnej) w centrum Kijowa, tuż obok kościoła rzymskokatolickiego pod wezwaniem św. Aleksandra. Jednak z powodu dezaprobaty mieszkańców dzielnicy monument Słowackiego nie pojawiał się na skwerze przy ulicy Ko-

⁶ W Krzemieńcu, w rodzinnym mieście Słowackiego, funkcjonuje od 2004 roku Muzeum Słowackiego – znajduje się ono w dworku rodziny autora *Księdza Marka*.

stiołnej. Według kijowskiego ratusza, prace związane z ustanowieniem pomnika zostały zakłócone z powodu akcji protestacyjnej mieszkańców pobliskich kamienic. Zamiast dotychczasowej lokalizacji monumentu władze Kijowa zaproponowały stronie polskiej zupełnie inne miejsce. To skwer przy stołecznym kościele rzymskokatolickim pod wezwaniem św. Mikołaja. Po kilku latach starań o wyznaczenie odpowiedniego miejsca i po ponad dwóch latach przechowywania owego monumentu w magazynie w Kijowie ustawiono wreszcie w 2012 roku pomnik Juliusza Słowackiego.

Z kolei w rodzinnym mieście Słowackiego oficjalnym uroczystościom patronowali: wiceministrowie kultury Polski i Ukrainy – Tomasz Merta i Tymofij Kochan, a także ambasador Polski w Kijowie Jacek Kluczkowski oraz przedstawiciele władz Krzemieńca i obwodu tarnopolskiego. Natomiast polscy oraz ukraińscy literaturoznawcy uczestniczyli między 4 a 6 września w Krzemieńcu w konferencji naukowej poświęconej twórczości autora *Kordiana*. Na zakończenie tych obchodów przypadających na 6 września miały zaś miejsce: uroczysta akademii poświęcona Słowackiemu, akcja literacka „Dialog dwóch kultur” oraz odsłonięcie okolicznościowej tablicy pamiątkowej. Tego dnia odbyło się również w Krzemieńcu święto ulicy Juliusza Słowackiego. Uroczystości można było tutaj również podziwiać w muzeum poety zlokalizowanym w dworku rodziny Słowackich, w salach Kolegium Pedagogicznego (dawnego słynnego Liceum Krzemienieckiego) oraz na grobie jego matki Salomei.

Obchody jubileuszu Słowackiego miały też miejsce na gruncie lokalnym w Augustowie. Tamtejsza Miejska Biblioteka Publiczna przygotowała bowiem we wrześniu wystawę, która przybliżyła wszystkim zainteresowanym życie oraz twórczość wieszczka. Specjalna ekspozycja mieściła się na I piętrze budynku Biblioteki przy ul. Hożej w Augustowie.

Warto też w tym miejscu dodać, że 4 września 2009 roku odbyła się kinowa premiera *Balladyny* Juliusza Słowackiego w reżyserii Dariusza Zawisłaka. Zdjęcia do tego polsko-amerykańskiego obrazu rozpoczęły się wprawdzie w 2005 roku, choć producenci postanowili poczekać z jego oficjalną dystrybucją do uroczystych obchodów Roku Juliusza Słowackiego. Prace nad filmem odbywały się równoległe w Warszawie (wnętrza) oraz w Nowym Jorku (plenery). Dzieło Zawisłaka zostało utrzymane w konwencji thrilleru politycznego. W obsadzie filmowej *Balladyny* znaleźli się między innymi: Sonia Bohosiewicz (rola Balladyny i jej bliźniaczej siostry Aliny), Mirosław Baka (Kirkor), Rafał Cieszyński (Chris), Władysław Kowalski (Ojciec), Sławomir Orzechowski (detektyw Ribb), Dorota Naruszewicz (Pielęgniarka), Stefan Friedmann jako pan Lotter (odpowiednik Grabca z utworu Słowackiego), zaś Faye Dunaway – laureatka Oscara za obraz *Sieć telewizyjna* z 1976 roku (*Network*) – wcieliła się w postać psychoanalityk dr Ash, wzorowaną na osobie Pustelnika. Akcja *Balladyny* została – w zamyśle jej filmowych twórców – osadzona w czasach współczesnych, tak by dzisiejszy młody widz mógł się z jej treścią bardziej utożsamiać i jeszcze lepiej zrozumieć jej uniwersalną historię⁷.

Ponadto, 4 września 2009 roku rozpoczął się nowy sezon 2009/2010 w Przemyskim Centrum Kultury i Nauki Zamek. Imprezą inauguracyjną rok kulturalny była Przemyska Jesień Poetycka, która stanowiła kontynuację Przemyskiej Wiosny Poetyckiej. Podczas tego wydarzenia kulturalnego dominowała tematyka związana z twórczością Juliusza Słowackiego (patrona kulturalnego roku 2009). Odbyła się wtedy między innymi sesja literacka *W kręgu sztuki Juliusza Słowackiego* oraz spektakl *Goplana i Grabiec – czyli niemożliwa*

⁷ Słowacki napisał *Balladynę* – tragedię w pięciu aktach – w 1834 roku w Genewie. Utwór ten został zaś wydany dopiero w 1839 roku w Paryżu.

miłość według *Balladyny* Słowackiego w wykonaniu Teatru M.I.S.T. z Krakowa i w reżyserii Stanisława Michno.

Niech naszej uwadze nie umknie też fakt, że w ramach obchodów Roku Juliusza Słowackiego przez cały wrzesień czynna była w Bibliotece Śląskiej w Katowicach wystawa poświęcona pamięci poety. Zaprezentowano na niej unikatowe wydania jego dzieł, a także obrazy oraz grafiki Łukasza Niewiary, stanowiące ilustracje do utworów wielkiego romanetyka.

Z kolei w warszawskiej Sali Kariatyd Pałacu Rzeczypospolitej odbył się 18 września wykład prof. Aliny Kowalczykowej (*Poeta? Dramaturg? Słowacki współczesny?*), który rozpoczął cykl pięciu spotkań – zorganizowanych przez Bibliotekę Narodową i Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza we współpracy z „Zeszytami Literackimi” – poświęconych Juliuszowi Słowackiemu z okazji jego 200. rocznicy urodzin oraz różnym aspektom życia i twórczości wieszca. Kolejne jubileuszowe prelekcje odbyły się 25 września (prof. Jarosław Ławski, *Słowacki ironiczny*), 2 października (dr Urszula Makowska, *Rysowałem wiele...*), 9 października (prof. Maria Kalinowska, *Grecja Juliusza Słowackiego*), jak również 16 października (prof. Aleksander Nawarecki, *Słowacki i Wenedzi*). Ich cyfrowy zapis jest dostępny na serwisie internetowym „YouTube”⁸.

Również w Mirosławiu obchodzono Rok Juliusza Słowackiego. To właśnie w tej miejscowości świętowano 19 września 110. rocznicę odsłonięcia pierwszego na ziemiach polskich pomnika autora *Księcia Niezłomnego*. Organizatorami widowiska byli: Urząd Marszałkowski w Poznaniu, Starostwo Powiatowe we Wrześni, jak również Urząd Gminy w Miłosławiu. Oficjalne obchody poprzedziła prelekcja Jadwigi Jasińskiej-Sadury zatytułowana *O pomnikach Juliusza Słowackiego*. Historyczka ta wygłosiła swój referat w kościele ewangelickim w Miłosławiu. Tego samego dnia w parku miłosławskim przy pomniku Juliusza Słowackiego odbyło się zaś przedstawienie plenerowe pod znamienym tytułem *Dajcie mi tylko jedną ziemi miłą*. Scenariusz do niego napisał Janusz Tycner z Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, który był także reżyserem owego widowiska. W spektaklu wzięli udział aktorzy Teatru Animacji w Poznaniu oraz Teatru im. Aleksandra Fredry z Gniezna. Sama uroczystość rozpoczęła się zaś na miłosławskim rynku koncertem Młodzieżowej Orkiestry Dętej z Wrzesińskiego Ośrodka Kultury. Z kolei po koncercie orkiestra wraz z zaproszonymi gośćmi oraz z mieszkańcami gminy udała się do parku pod pomnik romanetyka. W imieniu gospodarza uroczystości powitał wszystkich zebranych Błażej Pera – zastępca burmistrza gminy Miłosław. Wystąpili również Capella Zamku Rydzyskiego, Zespół Pieśni i Tańca Wiwaty z Pobiedzisk oraz Andrzej Ciborski – wykonawca poezji śpiewanej. Wiersze recytowali laureaci Wojewódzkich Konkursów Recytatorskich im. Juliusza Słowackiego z Miłosławia, z Trzcianki oraz z Wrześni.

W obchody jubileuszu Słowackiego włączyła się także TVP Kultura, która w każdy wrześniowy wtorek przypominała najgłośniejsze realizacje dramatów wieszca, wystawianych na scenie Teatru Telewizji z udziałem wybitnych aktorów. Najpierw mogliśmy więc obejrzeć *Kordiana* w reżyserii Jana Englerta, zrealizowanego w 1994 roku prawie w całości w naturalnych wnętrzach oraz plenerach, związanych historycznie z akcją tego utworu. Następnie został wyemitowany dramat *Horsztyński* zrealizowany przez Zbigniewa Zapasiewicza, który zagrał w owym przedstawieniu między innymi wespół z: Ignacym Gogolewskim,

⁸ http://www.youtube.com/results?search_query=Pa%C5%82ac+Krasi%C5%84skich+wyk%C5%82ady+o+S%C5%82owackim

Michałem Żebrowskim, Władysławem Kowalskim, a także Henrykiem Biszą. Trzeci z dramatów Słowackiego, który mogliśmy zobaczyć w TVP Kultura, to spektakl *Sen srebrny Salomei* w reżyserii Krzysztofa Nazara z 1994 roku. Wystąpili w nim: Daniel Olbrychski, Jerzy Radziwiłowicz i Andrzej Grabowski. Ową telewizyjną prezentację twórczości Słowackiego zakończył *Mazepa* – ulubiony utwór Gustawa Holoubka, który prznosił go na scenę kilkakrotnie, by w końcu w 1975 roku nakręcić na jego podstawie film. Wcześniej jednak, bo w 1969 roku Holoubek zrealizował *Mazepę* w Teatrze Telewizji z gwiazdorską obsadą w osobach: Aleksandry Śląskiej, Jana Świderskiego, Jerzego Kamasa oraz samego reżysera spektaklu w roli króla Jana Kazimierza. I tę właśnie wersję utworu – przyjętą entuzjastycznie przez ówczesnych widzów oraz krytykę – mogliśmy zobaczyć w TVP Kultura.

Natomiast 5 października została w Opolu otwarta wystawa „*Beniowski*” drogą do porozumienia Słowackiego z Mickiewiczem, w ramach której można było zapoznać się ze scenicznym projektem Teatru Dramatycznego im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku zatytułowanym *Słowacki '09: Beniowski* w reżyserii Krzysztofa Kopki. Wystawa ta miała na celu przybliżenie sporu pomiędzy dwoma polskimi wieszczami oraz popularyzację poematu Słowackiego poprzez jego współczesną interpretację dokonaną przez Kopkę, który pozwolił sobie w swojej sztuce na zabawę romantycznymi wątkami oraz wielką swobodę skojarzeń. Prezentowane w jej ramach zdjęcia autorstwa Konrada Adama Mickiewicza były autorską próbą zdystansowania się ich twórcy wobec romantyzmu, autora *Samuela Zborowskiego* i tytułowego bohatera *Beniowskiego*. Inspiracją cyklu fotografii *Słowacki '09* pozostawał nie tylko wspomniany wcześniej poemat Słowackiego, ale także szerzej sama epoka literacka, w której on dorastał – jako fenomen w dziejach literatury oraz w polskiej świadomości narodowej. Wystawę można było oglądać do końca października 2009 roku w opolskiej galerii „Na Cyplu”. Z kolei 16 października o godzinie 16.00 na Placu Mickiewicza odbył się w Opolu happening pod hasłem: „Dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi...”, podczas którego młodzież opolskich szkół czytała pod pomnikiem Mickiewicza wiersze oraz listy Słowackiego.

Festiwal, sesja, instalacja

W dniu przypadającym dokładnie w 200. rocznicę urodzin Słowackiego rozpoczął się zaś w Krakowie Festiwal *Dramaty Narodów: Słowacki 2009*, który trwał do 25 października 2009 roku. Jego organizatorem było Stowarzyszenie Międzynarodowe Sezony Teatralne i Baletowe. Podczas krakowskiego festiwalu wystawionych zostało pięć spektakli. Odbyły się też w jego ramach cykle imprez towarzyszących – wykłady sceniczne, projekcje filmowe, specjalna wystawa oraz czytanie poezji wieszca. Jako pierwszy został pokazany 4 września spektakl *Tryptyk Stanisławowy* w niepowtarzalnej scenerii Katedry Wawelskiej. Widowisko to zostało powtórzone w tym samym miejscu dzień później w godzinach wieczornych. *Tryptyk Stanisławowy* to spektakl w reżyserii Tadeusza Malaka, który wraz z Jackiem Popielem napisał do niego również scenariusz. Wystąpili w nim aktorzy: Dorota Segda, Aleksander Fabisiak, Krzysztof Jędrysek, Tadeusz Malak, Grzegorz Mielczarek, Jacek Romanowski, Jerzy Trela, Tadeusz Szybowski, jak również Chór Mieszany Katedry Wawelskiej pod dyrekcją Andrzeja Korzeniowskiego. Muzykę do tego przedstawienia przygotował Jacek Ostaszewski. Dzieło Malaka zostało oparte na jego autorskim wyborze spuścizny literackiej Słowackiego, Wyspiańskiego oraz Karola Wojtyły. Przywołuje ono

jeden z dramatycznych fragmentów rodzimej historii naszego państwa i kościoła – scysję króla Bolesława Śmiałego z biskupem Stanisławem.

Kulminacja krakowskiego festiwalu przypadła natomiast na połowę października, kiedy to odbyła się większość zaplanowanych imprez oraz spektakli. To właśnie 13 października można było zobaczyć w Narodowym Starym Teatrze spektakl *Dwóch na słońcach swych przeciwnych bogów, czyli uczta grudniowa 1840 r.* w reżyserii Mikołaja Grabowskiego. W rolach głównych wystąpili w nim: Mikołaj Grabowski, Tadeusz Huk, Ryszard Łukowski, Jan Peszek, Leszek Piskorz oraz Jerzy Trela. Z kolei trzy dni później aktorzy Teatru im. Juliusza Słowackiego zagrali w bardzo nowoczesnym przedstawieniu zatytułowanym *Beatrix Cenci* w reżyserii Macieja Sobocińskiego. Spektakl ów został poprzedzony odsłonięciem w teatralnym foyer tablicy z okazji dwóchsetlecia urodzin wieszczka i stulecia nadania krakowskiemu teatrowi jego imienia. Ponadto 17 i 18 października został w Operze Krakowskiej wystawiony spektakl „*Beniowskiego*” *Awantur Dziwnych Łańcuch Złoty* w reżyserii Anny Polony i Józefa Opalskiego. Wystąpili: Anna Polony, Andrzej Seweryn, Jacek Romanowski, Julia Pogrebińska, Daniel Szczypa, Bartosz Waga, Katarzyna Zawadzka, Anna Stela, jak też aktorzy Teatru Lalki, Maski i Aktora „Grotteska”. Teatr „Grotteska” wystawił zaś 23 października *Balladynę* w reżyserii Bogdana Cioska i w scenografii Jerzego Kaliny. Festiwalowi towarzyszyła też 16 października wystawa *Słowacki na scenie Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie*.

Natomiast od 20 września do 25 października 2009 roku odbyło się – w ramach Krakowskiego Salonu Poezji – sześć niedzielnych spotkań z cyklu *Wielcy aktorzy czytają „Beniowskiego”*. Wystąpili: Mariusz Benoit, Izabela Olszewska, Aleksander Fabisiak, Marian Dziędziel, Krzysztof Globisz, Anna Dymna oraz Krzysztof Orzechowski.

Z kolei Katedra Komparatystyki Literackiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego zorganizowała 13 października jednodniową sesję naukową, poświęconą autorowi *Anhellego*, zatytułowaną: „Ja – poeta. Juliusz Słowacki”. Teksty wygłoszone na owej konferencji ukazały się w tomie pod tożsamym tytułem: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, przygotowanym pod redakcją prof. dr hab. Marii Cieśli-Korytowskiej⁹.

Do 16 października 2009 roku można zaś było zapoznać się z instalacją poetycką *Maska Słowackiego. Dedykacje 2009*, otwartą w Pałacu Rzeczypospolitej w Warszawie. Przygotowały ją Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza oraz Biblioteka Narodowa. W arkadach Pałacu zaprezentowano wtedy między innymi utwory ofiarowane Słowackiemu przez współczesnych polskich poetów: Wisławę Szymborską, Julię Hartwig, Urszulę Kozioł, Jarosława Mikołajewskiego oraz Adama Zagajewskiego. Wystawie towarzyszyła również ekspozycja *Wokół „Balladyny”*, podczas której upubliczniono rękopisy polskiego wieszczka na czele z tytułową *Balladyną*, która przechowywana jest na co dzień w skarbcu

⁹ Zob. *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010. Z okazji obchodów Roku Juliusza Słowackiego w 2009 roku ukazały się też na rodzimym rynku wydawniczym liczne pozycje książkowe: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, t. I: *Wiersze i poematy*, red. i przedm. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 2009; tegoż, *Dzieła wybrane*, t. II: *Dramaty, część pierwsza*, red. i przedm. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 2009; tegoż, *Dzieła wybrane*, t. III: *Dramaty, część druga*, red. i przedm. M. Bizan i P. Hertz, Warszawa 2009; tegoż, *Poematy*, t. I: *Poematy z lat 1828–1839*, red. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009; tegoż, *Poematy*, t. II: *Poematy i fragmenty z lat 1842–1849*, red. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009; *Przez gwiazdy i błękit jestem z wami. W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, red. M. Chrostek, T. Pudłocki i J. Starnawski, Rzeszów – Przemyśl 2009; *O Słowackim „umysły ludzi różne”*, red. U. Makowska, Warszawa 2009; K. Kołtun, *Anioł dwóch skrzydeł. Juliuszowi Słowackiemu Narodowemu Wieszczowi w 200. rocznicę w hołdzie*, Warszawa 2009; P. Goźliński, *Jul*, z il. Ł. Mieszkowskiego, Wołowiec 2010 oraz *Poeta przez pryzma przepuszczonego. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*, red. E. Nowicka i M. Piotrowska, Poznań 2011.

Biblioteki Narodowej. Można też tutaj było obejrzeć unikatowe fotografie z inscenizacji dramatów Słowackiego oraz zapoznać się szczegółowo z recenzjami utworów poety ukazującymi się w europejskiej prasie jeszcze za jego życia. Na powyższej instalacji znalazły się również intrygujące i dotąd szerzej nieznanne zapisy cenzorskie z XIX wieku oraz opinie o Słowackim i o utworach autora *Mazepy* wybrane z jego korespondencji między innymi z Zygmuntem Krasińskim, a także z Sewerynem Goszczyńskim. Zgromadzono też tu informacje o mniej znanych dramatach Słowackiego, takich choćby, jak: *Dziady, Krak, Min-dowe i Książę Michał Twerski*.

W obchody Roku Juliusza Słowackiego wpisała się też Pszczyna. To tutaj 26 października 2009 roku w auli miejscowego Zespołu Szkół Ogólnokształcących im. Bolesława Chrobrego odbyło się okolicznościowe seminarium. Podczas spotkania swoje referaty wygłosili: prof. Włodzimierz Wójcik (Uniwersytet Śląski): *Gniazdo na skrzydłach orła... Rok Juliusza Słowackiego*, ks. prałat Henryk Zganiacz: *Ks. Abp Zygmunt Szczęsny Feliński, przyjaciel Juliusza Słowackiego, obrońca sierot, Praw Kościoła i Narodu*, Zygmunt Jeleń (wicestarosta pszczyński): *Duchowość i świeckość w życiu Juliusza Słowackiego* oraz Józef Ryguła (wiceprezes Ogólnopolskiej Federacji Piłsudczyków, a także Prezes Śląskiego Oddziału Ogólnopolskiej Federacji Stowarzyszeń Niepodległościowych, Kresowych, Kombatanckich). Uwiecznieniem obchodów okazał się konkurs literacki, który odbył się w styczniu 2010 roku. Pomysłodawcą i głównym organizatorem całości seminarium, odbywającego się pod patronatem starosty Pszczyńskiego Józefa Tetli, był Józef Ryguła.

Pięknym jubileuszowym akcentem okazała się również prężna działalność Stowarzyszenia Absolwentów i Sympatyków IX Liceum Ogólnokształcącego we Wrocławiu, które przygotowało na cały 2009 rok bogaty program obchodów o nazwie *Juliuszada*. Składały się na niego między innymi wystawy, spektakle oraz koncerty, a nawet zabytkowy tramwaj „Juliusz”, który jeździł ulicami stolicy Dolnego Śląska. Samo wnętrze tego tramwaju opowiadało symbolicznie jego pasażerom o życiu i twórczości krzemienieckiego poety.

Zaś 2 listopada odbyło się w Salezjańskim Zespole Szkół Publicznych w Zabrze im. św. Dominika Savio spotkanie uczniów klas drugich i klasy 3c miejscowego liceum z prof. Aleksandrem Nawareckim (Uniwersytet Śląski), który jest między innymi współautorem podręczników do języka polskiego zatytułowanych *Przeszłość to dziś*¹⁰. Prelegent przedstawił młodzieży szkolnej wykład na temat romantyzmu z okazji Roku Juliusza Słowackiego.

W Tarnowie organizatorami obchodów Roku Juliusza Słowackiego były: Miejska Biblioteka Publiczna im Juliusza Słowackiego, a także Oddział Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. W przygotowanie okolicznościowych imprez włączyły się również tarnowskie szkoły: PWSZ, kilka szkół ponadgimnazjalnych oraz jedna z podstawówek. W Auli Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Tarnowie odbyła się z natomiast sesja naukowa poświęcona autorowi *Balladyny* zatytułowana *Juliusz Słowacki – życie i dzieło*. Udział w niej wzięli między innymi następujący badacze: prof. Agnieszka Ziółowicz (Uniwersytet Jagielloński), prof. Jacek Popiel (Uniwersytet Jagielloński) oraz dr Michał Nawrocki (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie). Najwięcej wydarzeń kulturalnych działo się zaś podczas listopadowego „Tygodnia Juliusza Słowackiego” zorgani-

¹⁰ Zob. B. Matusiak, D. Siwicka i A. Nawarecki, *Przeszłość to dziś. Przewodnik metodyczny ze scenariuszami lekcji. Klasa II*, cz. 1, Warszawa 2003; A. Nawarecki i D. Siwicka, *Przeszłość to dziś. Literatura, język, kultura. 2 klasa liceum i technikum*, cz. 1, Warszawa 2009 oraz tychże, *Przeszłość to dziś. Literatura, język, kultura. 1 klasa liceum i technikum*, cz. 2, Warszawa 2012.

zowanego przez Towarzystwo Literackie. Oficjalne obchody roku jubileuszowego zakończyły się tu 29 listopada. Na ten dzień Miejska Biblioteka Publiczna przygotowała bowiem tak zwany Salon Literacki.

Z kolei konferencja *Słowacki współczesny*, która obradowała 15 grudnia 2009 roku w Muzeum Literatury w Warszawie, zakończyła symbolicznie polskie obchody Roku Juliusza Słowackiego. Jej współorganizatorem była też senacka Komisja Kultury i Środków Przekazu. W trakcie sesji debatowano między innymi o takich wymiarach twórczej egzystencji wieszczka, jak: przyjaźń Słowackiego z arcybiskupem i polskim świętym Zygmuntem Szczęsnym Felińskim, rola ironii romantycznej i groteski w utworach artysty oraz patriotyzm poety i jego fascynacja rozwojem cywilizacji europejskiej. W konferencji wzięli udział przedstawiciele świata kultury i nauki. Referaty przedstawili wybitni znawcy życia oraz twórczości Słowackiego: prof. Alina Kowalczykowa (Instytut Badań Literackich PAN) – *Słowacki współczesny*, Janusz Odrowąż-Pieniążek (dyrektor Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie) – *Nieznana miniatura Słowackiego*, prof. Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski) – *Słowacki europejski*, a także dr Marek Troszyński (Ośrodek Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego IBL PAN) – *Juliusz Słowacki i Szczęsny Feliński*. Konferencję zakończył uroczysty koncert jubileuszowy z udziałem Urszuli Krygier – śpiew, oraz Katarzyny Jankowskiej – fortepian.

*

Rok Juliusza Słowackiego obchodzony więc był w całej Polsce i na świecie – od Bialegostoku poprzez Warszawę, Kraków, Wrocław, Katowice, Opole, Mirosław, Pszczynę, Przemyśl, Augustów, Zabrze, Bielsko-Białą, Tarnów, Lublin aż po Kijów, Krzemieniec i wiele, wiele innych miast – podniosłe, profesjonalnie i merytorycznie zarówno na szczeblu międzynarodowym, rządowym oraz samorządowym, jak i na niwie kulturalno-literacko-naukowej. Towarzyszył mu także bogaty repertuar edukacyjno-artystyczny, pełen licznych okolicznościowych wydarzeń literackich, różnorodnych inicjatyw oświatowych, projekcji filmowych oraz spektakli, koncertów i performanców teatralno-muzycznych. Swoją wkład w propagowanie tego zacnego wydarzenia wniosły również polskie oraz zagraniczne media.

Na kolejne takie uroczyste obchody będziemy musieli jednak niestety poczekać aż do 2049 roku. Wtedy to bowiem przypadnie 200. rocznica śmierci wieszczka i jednocześnie 240. rocznica jego urodzin.

ANEKS

Program Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego” (2009) *

* *Program* graficznie opracował dr K. Korotkich, tekst i układ: J. Ławski. *Program* przedrukujemy w wersji pierwotnej bez żadnych poprawek.



Rok Juliusza Słowackiego
2 0 0 9

Międzynarodowa Konferencja Naukowa

Piękno Słowackiego

PROGRAM

6-9 maja 2009 roku
Białystok



Zakład Literatury Słowackiej i Europejskiej
Instytut Białostocki Towarzystwa Języka Polskiego



ROK
JULIUSZA
SŁOWACKIEGO

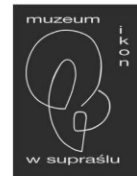
1809-2009

Organizatorzy:

Uniwersytet w Białymstoku
Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu IFP UwB
Biblioteka Narodowa w Warszawie
Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza. Zarząd Główny
Komitet Nauk o Literaturze PAN
Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego
Prezydent Miasta Białystok
Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki w Białymstoku
Opera i Filharmonia Podlaska
Wyższa Szkoła Administracji Publicznej w Białymstoku
Radio Białystok SA
Muzeum Ikon w Supraślu
Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego
Katedra Teologii Katolickiej UwB
Książnica Podlaska
Biblioteka Uniwersytecka im. J. Giedroycia w Białymstoku
Liceum Plastyczne im. A. Grottgera w Supraślu
Stowarzyszenie Trans Humana



Instytut Teatralny
im. Zdzisława Raszewskiego



UCHWAŁA
Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej
z dnia 9 stycznia 2009 r.
w sprawie ogłoszenia roku 2009 Rokiem Juliusza Słowackiego

W roku 2009 przypada 200. rocznica urodzin Juliusza Słowackiego, a zarazem 160. rocznica jego śmierci. Naszym obowiązkiem jest uczcić i przypomnieć jednego z najwybitniejszych w polskich dziejach poetę. Poezja Juliusza Słowackiego pozostaje i pozostanie jednym z najważniejszych dokonań polskiej literatury. Jego twórczość to najwyższej próby romantyzm o wymiarze europejskim. Jest to literatura otwarta na świat i inne kultury, ale nieuciekająca od tematów lokalnych, łącząca polską kulturę i historię z kręgiem antycznej cywilizacji greckiej, pełna fantastyki i wizjonerstwa. Słowacki to poeta przeżywający polskość w sposób najgłębszy, niewahający się pokazać rozterek i dramatów temu towarzyszących. Jego utwory były duchową inspiracją dla wielu pokoleń Polaków walczących o odrodzenie Państwa Polskiego. Niech Rok Słowackiego stanie się okazją do przypomnienia zasług, twórczości i postaci wielkiego polskiego twórcy romantycznego, jednego z tych, którym Polska zawdzięcza przetrwanie duchowe i narodowe pod zaborami. Sejm Rzeczypospolitej Polskiej ogłasza rok 2009 Rokiem Juliusza Słowackiego.

MARSZAŁEK SEJMU
/ - / Bronisław Komorowski



Juliusz Słowacki

Julu, czekam na Twój list Wenedyjski, pamiętaj, że naszym polem jest sztuka i że o sztuce rozmawiać winniśmy. Dzięki ci raz jeszcze za twoją pamięć i przyjaźń i dobroć.

Z listu Zygmunta Krasieńskiego do Juliusza Słowackiego

Ze wszystkich wieszczów naszych, nie wyłączając nawet Mickiewicza, który w chwilach wytchnienia przeistaczał się nie do poznania, żaden nie miał oblicza tak uduchowionego jak Słowacki. A nie tylko wyraz twarzy, lecz i mowa jego nie schodziła nigdy z wyżyn poetycznego nastroju. W epoce, w której go poznałem, to jest na parę lat przed śmiercią, nie widziałem go ani razu w usposobieniu nie mówię już trywialnym, ale pospolitym nawet. Czuć w nim było zawsze mędrca i poetę, zajętego wyłącznie kwestiami ducha i wieczności, albo opatrnościowego posłannictwa narodów.

Zygmunt Szczęsny Feliński, *Pamiętniki*

KOMITET ORGANIZACYJNY:

mgr Irena Afanasjew (Biblioteka Narodowa)
mgr Marcin Bajko
dr Elżbieta Dąbrowicz
dr Anna Janicka
mgr Krzysztof Korotkich (sekretarz Konferencji)
prof. Alina Kowalczykova (honorowa przewodnicząca)
ks. dr Tadeusz Kasabula
mgr Marcin Lul
prof. Jarosław Ławski (przewodniczący)
dr Joanna Pietrzak-Thebault
mgr Bożena Poniatowicz
dr Piotr Stasiewicz
dr Danuta Zawadzka

Współorganizatorzy z: Kola Polonistów IFP oraz z Kola Naukowego INTEgRa:

Zuzanna Kuc
Magdalena Worona
Krystyna Szolc
Estera Limberger
Joanna Surowiec
Dominika Skutnik
Diana Wądołowska
Karolina Szyborska
Ewelina Melon
Ewa Perepelica
Marcin Urban
Grzegorz Kowalski
Sylvia Grabińska

Współorganizatorzy – doktoranci IFP:

mgr Emilia Borowska
mgr Michał Siedlecki
mgr Wojciech Kalinowski
mgr Paweł Gorszewski
mgr Marta Białobrzaska
mgr Magdalena Zajczyk
mgr Paulina Lenkiewicz

HONOROWY PATRONAT:

JM Rektor Uniwersytetu w Białymstoku – Profesor **Jerzy Nikitorowicz**
Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego – **Bogdan Zdrojewski**
Marszałek Województwa Podlaskiego – **Jarosław Dworzański**
Wojewoda Podlaski – **Maciej Żywno**
Prezydent Miasta Białystok – Profesor **Tadeusz Truskolaski**
Prezes Zarządu Radia Białystok SA – **Mirosław Bielawski**

KOMITET HONOROWY KONFERENCJI:

prof. Halina Krukowska – przewodnicząca

GOSPODARZE KONFERENCJI:

prof. Bogusław Nowowiejski – Dziekan Wydziału Filologicznego
prof. Urszula Sokólska – Dyrektor IFP

PATRONAT MEDIALNY:

Polskie Radio Białystok SA
TVP Białystok
Gazeta Wyborcza w Białymstoku
DWÓJKA – II program Polskiego Radia
Polskie Radio dla Zagranicy
BiałystokOnline
TV Białystok



● polskieradio.pl/zagranica



Białystok **ONLINE**
www.BialystokOnline.pl

6 maja

6 maja – środa

godz. 16.00–24.00

- przyjazd gości: dyżur studentów w hotelach, miejscach zakwaterowania;
- odebranie gości z wybranych połączeń z Warszawy i Krakowa: dworzec PKP;

I. Uwaga!

Na dworcu PKP w Białymstoku, w budynku dworca głównego w dniu 6 maja znajdować się będzie punkt informacyjny konferencji oznaczony logo PIĘKNO SŁOWACKIEGO, studenci udzielają będą informacji o tym, jak dotrzeć do hoteli etc.

Telefon „awaryjny”: będzie przy nim pełnił dyżur przedstawiciel Organizatorów, który w przypadku jakichś trudności udzieli informacji:

nr tel. **0-662-980-171**

II. Adresy hoteli:

1. Centrum Kultury Prawosławnej, ul. Św. Mikołaja 5 – dojazd z dworca PKP autobusami linii nr 4 lub 10, należy wysiąść na 2 przystanku.
2. Hotel Branicki, ul. Zamenhofska 25 – dojazd: jak wyżej.
3. Hotel MOSiR, ul. Wołodyjowskiego 5 – dojazd autobusem linii 10, wysiadamy na 5 przystanku
4. Hotel Pastel, ul. J. Waszyngtona 24 A

Uwaga! W hotelach do północy dyżurować będą przedstawiciele Organizatorów. Wszyscy przedstawiciele Organizatorów, do których można zwracać się po wszelkie informacje, będą mieli czerwone IDENTYFIKATORY z logo Konferencji.

Uwaga! W czasie całej sesji wszelkich można zasięgać w siedzibie Komitetu Organizacyjnego: Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu, pl. Uniwersytecki 1, pokoje 75, 76 na I piętrze, tel.: **085-745-74-77, 085-745-74-68**, a także w sekretariacie Instytutu Filologii Polskiej Uwb – tel./fax 085- 745-74-54.

Uwaga! Delegacje stemplowane będą przez cały 1 dzień Konferencji w oznaczonym punkcie w miejscu obrad, a następnie w siedzibie Komitetu Organizacyjnego.

godz. 18.00-19.30 – panel prowadzony przez prof. Alinę Kowalczykową (IBL PAN) na temat *Słowacki dziś. Problemy z wieszczem (?)*, nagranie Polskiego Radia Białostok i TVP Białostok

[miejsce panelu – Pijalnia Czekolady „Wedel” Rynek Kościuszki 17]

- godz. 20.30 – otwarcie wystawy w Teatrze Dramatycznym, poczęstunek w foyer
- godz. 21.00 – **Beniowski J.** Słowackiego w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki, ul. Elektryczna 12

7 maja

7 maja – czwartek

Godz. 7.30–9.00 śniadanie: Restauracja Astoria, ul. Sienkiewicza 4

I. Uroczyste otwarcie Konferencji

godz. 9.45, Aula Wydziału Prawa Uniwersytetu w Białymstoku, ul. Mickiewicza 1

- Powitanie Gości i Uczestników Konferencji: Prof. UwB Jarosław Ławski
 - Uroczyste Otwarcie Konferencji: J. M. Rektor UwB Prof. Jerzy Nikitorowicz
 - Przedstawiciel Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (lub Minister)
 - Dyrektor Biblioteki Narodowej dr Tomasz Makowski
 - Honorowa Przewodnicząca Kom. Organizacyjnego Prof. Alina Kowalczykowa
 - Przewodnicząca Komitetu Honorowego Prof. Halina Krukowska
 - Przewodnicząca Zarządu Krajowego Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza Prof. Grażyna Borkowska
 - Przewodniczący Komitetu Nauk o Literaturze PAN Prof. Krzysztof Kłosiński
 - JM Rektor WSAP Prof. Jerzy Kopania
 - Arcybiskup Metropolita Białostocki Prof. Edward Ozorowski
 - Marszałek Województwa Podlaskiego Jarosław Dworzański
 - Prezydent Miasta Białegostoku Prof. Kazimierz Truskolaski
- [wystąpienia po 3 minuty]

* * *

II. Obrady plenarne

godz.10.30 obrady plenarne: przewodniczy Prof. Andrzej Fabianowski (UW)

1. Prof. Marta Piwińska (Instytut Badań Literackich PAN)
„...daje wam w Poezji język gadany...”
2. Prof. Bogusław Dopart (Uniwersytet Jagielloński)
Piękno a prawda w poezji profetycznej Juliusza Słowackiego
3. Dr Marcin Gmys (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
„Z harfy śmierci zimno – na nas wieje...”. O kompozytorskich lekturach dzieł Słowackiego w epoce Młodej Polski3.
4. Prof. Aleksander Nawarecki (Uniwersytet Śląski)
Kos

Przerwa na kawę 11.30–11.45

7 maja

godz. 11.45–13.10 – obrady plenarne, przewodniczy: Prof. Grażyna Borkowska (IBL)

1. Prof. Alois Woldan (Austria)
„Mazepa” i problem zdrady – dramat Słowackiego w polsko-ukraińskim kontekście romantycznym
2. Prof. Algis Kalėda (Litwa)
Litwa J. Słowackiego i J. Słowacki Litwy
3. Prof. Zbigniew Sudolski (Uniwersytet Warszawski)
Mistrzowski twórca poetycko-malarskich panoram i perspektyw

godz. 13.10–13.45 – dyskusja

* * *

Godz. 13.45–15.00. Obiad: Restauracja Astoria

* * *

godz. 15.00–17.30 – obrady plenarne: przew. Prof. Maria Cieśla-Korytowska (UJ)

1. Dr Urszula Makowska (Instytut Sztuki PAN, Warszawa)
Malowany „Anelli”
2. Prof. German Ritz (Zurich)
Od pięknego do wzniosłego. Historia (voyeurystycznego) spojrzenia w poemacie Słowackiego „W Szwajcarii”
3. Prof. Danuta Danek (Instytut Badań Literackich PAN)
„Godzina myśli” jako studium romantyzmu

przerwa na kawę: 16.00–16.15

godz. 16.15–17.15 – obrady plenarne: przew. Prof. Ewa Łubieniewska (UJ)

1. Prof. Józef Bachórz (Uniwersytet Gdański)
Za co nie lubili Słowackiego
2. Prof. Krystyna Jaworska (Turyn)
Na tropach Słowackiego na Wschodzie i w Italii: 1942-1946
3. Dr Piotr Oczko (Uniwersytet Śląski)
Kadisz za Gizelę Reicher-Thonową

dyskusja: 17.30–17.40

18.00 – foyer Teatru im. A. Węgieerki, powitanie: Piotr Dąbrowski – dyrektor Teatru im.

A. Węgieerki w Białymstoku

- wystąpienie: Andrzej Nowak, dyrektor Instytutu Teatralnego im. Z. Raszewskiego

- spektakl: *Fantazy* Juliusza Słowackiego, sceny w reżyserii Macieja Prusa

19.30 – uroczysta kolacja w Restauracji Camelot, ul. Młynowa 24

[autobus]

8 maja

8 maja – piątek

godz. 7.30–9.00 – śniadanie, Restauracja Astoria

Dla chętnych: 8.30–9.30 zwiedzanie Białegostoku z przewodnikiem

godz. 8.45 – Otwarcie wystawy publikacji związanych z Juliuszem Słowackim – Biblioteka Uniwersytecka im. J. Giedroycia

Obrady w sekcjach

ZESPÓŁ I – KSZTAŁTY PIĘKNA

Sala 47

godz. 9.00–10.20 – Przew. Prof. Wojciech Gutowski

1. Teresa Sieniacka (Biblioteka Narodowa)

Autografy Juliusza Słowackiego w zbiorach Biblioteki Narodowej. Komunikat

2. Prof. Zbigniew Przychodniak (Uniwersytet Adama Mickiewicza)

„I to pisanie...” Próba lektury estetycznej rękopisów Juliusza Słowackiego

3. Prof. Andrzej Fabianowski (Uniwersytet Warszawski)

Jak mistyczny Słowacki postrzegał piękno życia?

4. Prof. Ewa Nawrocka (Uniwersytet Gdański)

Piękno świata, piękno słowa u Słowackiego

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – Przew. Prof. Włodzimierz Próchnicki

1. Prof. Wojciech Gutowski (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego)

Obraz granic / granice obrazu. Raz jeszcze o Orfeuszu Słowackiego

2. Prof. Halina Krukowska (Uniwersytet w Białymstoku)

Co znaczy genezyjskie przypominanie

3. Prof. Michał Kuziak (Akademia Pomorska w Słupsku)

Epifanie Słowackiego. Między estetyką a metafizyką

4. Dr Lucyna Nawarecka (Uniwersytet Śląski)

Dalszy ciąg dziejów Piękna. Piękno świętości

12.10–12.25 – dyskusja * 12.25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ I – Sala 47

godz. 12.40–13.40 – Dr Olga Płaszczewska

1. Prof. Daniel Kalinowski (Akademia Pomorska)
Daleki Wschód J. Słowackiego. Eksploracje ideowe i estetyczne
2. Prof. Marek Stanisław (Uniwersytet Rzeszowski)
Metafory poezji i poety w twórczości Słowackiego. Okres podróży na Wschód
3. Dr Dorota Kulczycka (Uniwersytet Zielonogórski)
Estetyzacja podróży? Antropologiczny i poetyzujący wymiar pielgrzymki na Wschód Lamartine'a i Słowackiego
4. Dr Joanna Pietrzak-Thebault (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
Piękno Italii i niewygody podróży. Na marginesie Pieśni I „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Prof. Michał Kuziak

1. Prof. Stanisław Rosiek (Uniwersytet Gdański)
Piękno twarzy Słowackiego
2. Dr Leszek Zwierzyński (Uniwersytet Śląski)
Trudne piękno Słowackiego
3. Mgr Maciej Junkiert (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
Italskie peregrynacje Słowackiego
4. Dr Zofia Ożóg-Winiarska (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)
Motyw człowieka Orientu w antropologii poetyckiej Juliusza Słowackiego

16.20-16.30 – dyskusja

8 maja

ZESPÓŁ II – PIĘKNO DRAMATYCZNE
Sala na I p. (Biblioteka Uniwersytecka, ul. Skłodowskiej 14 A)

godz. 8.45 – Otwarcie wystawy publikacji związanych z Juliuszem Słowackim – Biblioteka Uniwersytecka im. J. Giedroycia

godz. 9.00–10.20 – Przew. Prof. Zbigniew Sudolski

1. Prof. Maria Prussak (Instytut Badań Literackich PAN)
„Fantazy” – nowa koncepcja dramatu?
2. Prof. Janusz Skuczyński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Wokół „Żartu, satyry, ironii i głębszego znaczenia” Ch. D. Grabbego
3. Prof. Włodzimierz Próchnicki (Uniwersytet Jagielloński)
Między niechęcią, ironią i nadzieją. O „Fantazym” Słowackiego
4. Prof. Agnieszka Ziółowicz (Uniwersytet Jagielloński)
Piękno metapoezji Juliusza Słowackiego. Między romantyczną antropologią jednostki twórczej a estetyką literatury

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – Przew. Prof. Andrzej Żurowski

1. Prof. Elżbieta Nowicka (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
„Za wiele” i „za późno” jako wykładanie losów postaci w dramatach Słowackiego
2. Dr Magdalena Bąk (Uniwersytet Śląski)
Słowackiego koncepcja mimesis w listach dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”
3. Mgr Anna Ziętek-Ptak (Uniwersytet Warszawski)
Antyczne, szekspirowskie i kalderonowskie źródła tragedii Słowackiego. Synteza czy collage?
4. Mgr Lidia Romaniszyn-Ziomek (Akademia Techniczno-Humanistyczna, Bielsko-Biała)
Piękno wieloznaczności. O wybranych dramatach J. Słowackiego z perspektywy filozofii dramatu J. Tischnera

12.10–12.25 – dyskusja * 12. 25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ II – Sala na I p. (Biblioteka Uniwersytecka)

godz. 12.40–13.40 – Przew. Prof. Elżbieta Nowicka

1. Dr Iwona Rusek (Uniwersytet Warszawski)
Pieśń miłości i tajemnica życia w imieniu Derwida zakłęte. „Lilla Weneda” J. Słowackiego
2. Mgr Katarzyna Kuczyńska (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
Śp. Juliusza sprawę określić ... Z problematyki wykładu Norwida z „Balladyny”
3. Mgr Paweł Sztarbowski (Instytut Teatralny)
„Ksiądz Marek” w reżyserii Michała Zadawy
4. Dr Piotr Stasiewicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Piękno tragedii i kształt tajemnicy. Uwagi o estetyce w dramatach Słowackiego

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Prof. Janusz Skuczyński

1. Prof. Andrzej Żurowski (Akademia Pomorska w Słupsku)
Słowacki Modrzejewskiej
2. Prof. Marta Meducka (Uniwersytet Jana Kochanowskiego w Kielcach)
Słowacki na prowincjonalnej scenie w 20-leciu międzywojennym
3. Dr Kamil Kopania (Uniwersytet Warszawski)
Utwory Słowackiego na scenach teatrów lalek w Polsce po 1945 r.

16.20-16.30 – dyskusja

8 maja

ZESPÓŁ III – METAMORFOZY PIĘKNA

Sala 74

godz. 9.00–10.20 – Przew. Prof. Józef Bachórz

1. Prof. Zofia Zarębianka (Uniwersytet Jagielloński)

Aktualność Słowackiego

2. Prof. Barbara Czwońóg-Jadczak (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)

Klasycy i romantycy – spór i dialog. Juliusz Słowacki: punkt widzenia romantyka

3. Dr Dariusz T. Lebioda (Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy)

Konstelacja Oriona. Klarowność obrazów w poematach J. Słowackiego

4. Mgr Maria Makaruk (Uniwersytet Warszawski)

Pycha i z nieba spycha. Czarna legenda Juliusza Słowackiego w twórczości A. E. Odyńca

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – Przew. Prof. Barbara Bobrowska

1. Prof. Ewa Paczoska (Uniwersytet Warszawski)

Juliusz Słowacki pyta o miasto

2. Prof. Maciej Szargot (Uniwersytet J. Kochanowskiego, Filia w Piotrkowie Tryb.)

Romantyczny tryptyk. O „Trzech poematach” J. Słowackiego

3. Prof. Ewa Graczyk (Uniwersytet Gdański)

Słowacki Elizy Orzeszkowej

4. Dr Anna Janicka (Uniwersytet w Białymstoku)

Juliusz Słowacki w sporach młodych pozytywistów

12.10–12.25 – dyskusja * 12. 25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ III – Sala 74

godz. 12.40–13.40 – Przew. Prof. Ewa Paczoska

1. Prof. Maria Cieśla-Korytowska (Uniwersytet Jagielloński)
„Mistyka Słowackiego” Jana Gwalberta Pawlikowskiego
2. Prof. Eugenia Łoch (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Twórcy literatury i krytyki młodopolskiej wobec Słowackiego
3. Danuta Bilikiewicz-Blanc (Biblioteka Narodowa)
Poezja Słowackiego w przekładach

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Prof. Zofia Zarębianka

1. Prof. Krystyna Ratajska (Uniwersytet Łódzki)
Lutosławski
3. Dr Karolina Morawiecka (Uniwersytet Jagielloński)
Co jest nieznośne dla malarskiego podniebienia? O wpływie poezji Słowackiego na „Lalkę” Prusa
4. Karolina Szyborska (Uniwersytet w Białymstoku)
Konopnicka czyta Słowackiego

16.20-16.30 – dyskusja

8 maja

ZESPÓŁ IV – KOBIEȚA, CIAŁO, DUCH
Sala 26 (II p. ul Liniarskiego 3)

godz. 9.00–10.20 – Przew. Dr Elżbieta Dąbrowicz

1. Dr Magdalena Saganiak (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego)
Piękno w doświadczeniu wewnętrznym. Późne pisma Juliusza Słowackiego
2. Prof. Elżbieta Wesołowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
„Piękniejsza niż wszystkie marmury”. Wyobrazenie kobiety u Słowackiego
3. Prof. Mirosław Owczarski (Uniwersytet Gdański)
Sny srebrne, sny złote. Słowacki w objęciach Morfeusza
4. Dr Mariusz Chołody (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
Seksualność skrywana. O poemacie „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego raz jeszcze

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Wojciech Owczarski

1. Dr Tomasz Kitliński, Dr Mateusz Skucha (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Słowackiego fragmenty dyskursu erotycznego – aposjopeza w języku i podmiotowości, czyli (nie)dyskretny urok wieszczą
2. Dr Agnieszka Nietresta-Zatoń (Uniwersytet Jagielloński)
Słowacki transgresyjny – outsider „kameleonowo zmienny”
3. Dr Grzegorz Kowal (Uniwersytet Wrocławski)
Autokreacja u Słowackiego
4. Mgr Kama Krzemińska (Uniwersytet Śląski)
Anioł ognisty i g(o)łęb. Próba zgłębienia osobowości Słowackiego

12.10–12.25 – dyskusja * 12.25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ IV – Sala 26 (II p. ul Liniarskiego 3)

godz. 12.40–13.40 – przew. Prof. Elżbieta Wesołowska

1. Prof. Ewa Łubieniewska (Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie)
Piękne truchło... (Słowackiego „esthetique du cadavre”)
3. Prof. Nina Taylor-Terlecka (Oxford)
„Poeta nad wodą wielką...”
3. Dr Elżbieta Dąbrowicz (Uniwersytet w Białymstoku)
Wstyd i strach w pismach Juliusza Słowackiego
4. Mgr Marcin Leszczyński (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Mise en abyme. Narcystyczne piękno „Beniowskiego”

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Dr Magdalena Saganiak

1. Dr Marek Dybizbański (Uniwersytet Opolski)
„Mendog”, „Mindowe” i technika kontrapunktu
2. Dr Marek Lubański (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)
Słowacki w świetle psychoanalizy
3. Mgr Michał Siedlecki (Uniwersytet w Białymstoku)
Metamorfozy mesjanizmu w „Anhellim” Juliusza Słowackiego

16.20-16.30 – dyskusja

8 maja

ZESPÓŁ V – SŁOWO, MUZYKA, OBRAZ
Sala 91

godz. 9.00–10.20 – Przew. Doc. Mikołaj Sokołowski

1. Prof. Alina Kowalczykowa (Instytut Badań Literackich PAN)
Piękno groteski
2. Prof. Mirosław Strzyżewski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Piękno muzyczne u Słowackiego (symbolika instrumentów muzycznych)
3. Prof. Zofia Wójcicka (Uniwersytet Szczeciński)
Epistemologiczne i estetyczne funkcje światła w utworach poetyckich J. Słowackiego z podróży na Wschód
4. Dr Agata Seweryn (Katolicki Uniwersytet Lubelski)
Słowacki kompozytorów

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – Przew. Prof. Alina Kowalczykowa

1. Prof. Sławomir Bobowski (Uniwersytet Wrocławski)
Ekranowe przygody „Kordiana”
2. Prof. Marian Śliwiński (Uniwersytet Gdański)
Słowackiego religia serca
3. Dr Magdalena Bizior-Dombrowska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Światło Słowackiego. Motywy luministyczne w twórczości okresu mistycznego
4. Dr Małgorzata Burzka-Janik (Uniwersytet Opolski)
„Kaszirowa kamizelka” kontra „zagonowa kapota” czyli autoportret dandysa wylaniający się z listów Juliusza Słowackiego

12.10–12.25 – dyskusja * 12.25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ V – Sala 91

godz. 12.40–13.40 – Przew. Prof. Sławomir Bobowski

1. Prof. Antoni Czyż (Akademia Podlaska w Siedlcach)
Proza mistyczna Słowackiego wobec idei i form baroku
2. Dr Marta Kopij (Uniwersytet Wrocławski)
Estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego w twórczości Juliusza Słowackiego
3. Dr Magdalena Piotrowska (Uniwersytet Adama Mickiewicza)
Słowacki malowany światłem. Wokół cyklu obrazów świetlnych

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Prof. Mirosław Strzyżewski

1. Dr Bolesław Oleksowicz (Uniwersytet Gdański)
Słowacki jako dandys (w listach do matki)
2. Dr Wiesław Przybyła (Wyższa Szkoła Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi)
Dandyzm Słowackiego – powinowactwa i mity
3. Mgr Agnieszka Markuszewska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Piękno listów Juliusza Słowackiego (na wybranych przykładach)

16.20-16.30 – dyskusja

8 maja

ZESPÓŁ VI – HISTORIA I PIĘKNO
Czytelnia Książnicy Podlaskiej – ul. Kilińskiego 16

godz. 9.00–10.20 – Przew. Prof. Aleksander Nawarecki

1. ks. Abp Prof. Edward Ozorowski (Uniwersytet w Białymstoku)
Symbol jako klucz do programu poetyckiego Juliusza Słowackiego
2. Prof. Danuta Dąbrowska (Uniwersytet Szczeciński)
Słowacki wobec Mickiewicza
3. Prof. Teresa Dobrzyńska (Instytut Badań Literackich PAN)
„Sowiński w okopach Woli”, czyli o bohaterskiej śmierci inaczej
4. Dr Dorota Siwicka (Instytut Badań Literackich PAN)
Okopy Woli

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – Przew. Prof. Marta Piwińska

1. Prof. Irena Szczepankowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Prawo i sąd w dramatach Juliusza Słowackiego
2. Prof. Grzegorz Kubski (Uniwersytet Zielonogórski)
Słowacki „posłem potępienia”? „Wieczny Rewolucjonista” w „Ojczyźnie nasz” Augusta Cieszkowskiego
3. Dr Władimir Olegowicz Jerszow (Uniwersytet Żytomierski, Ukraina)
Polska literatura Prawobrzeżnej Ukrainy doby romantyzmu. Kierunki, grupy, koterie. Czasy Słowackiego
4. ks. Dr Tadeusz Kasabuła (Uniwersytet w Białymstoku)
Stolica Apostolska a Powstanie Listopadowe

12.10–12.25 – dyskusja * 12.25–12.40 – przerwa na kawę

8 maja

ZESPÓŁ VI – Czytelnia Książnicy Podlaskiej – ul. Kilińskiego 16

godz. 12.40–13.40 – Przew. Dr Władimir Olegowicz Jerszow

1. Dr Barbara Stelmaszczyk (Uniwersytet Łódzki)
Uroda rozmowy z „mości asindziejem”. O „Beniowskim”
2. Dr Magdalena Dalman (Uniwersytet Gdański)
Piękno Ukrainy Słowackiego
3. Mgr Emilia Borowska (Uniwersytet w Białymstoku)
Estetyczne komponenty świata przedstawionego w „Wacławie” Słowackiego

13.40–14.00 – dyskusja

godz. 15.00–16.20 – przew. Dr Dorota Siwicka

1. Prof. Małgorzata Chachaj (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej)
Poeta, co ma „wielki talent i duch obywatelski utrzyma” czy jeden z „wariatów naszych” – J.U. Niemcewicz o twórczości J. Słowackiego
2. Dr Danuta Zawadzka (Uniwersytet w Białymstoku)
Słowacki – Lelewel
3. Mgr Piotr Szwed (Uniwersytet Łódzki)
„Czemu leciał tak nisko ten anioł, ten duch”? Dialog z filozofią i estetyką Słowackiego w „Aniele” Bolesława Leśmiana

16.20-16.30 – dyskusja

godz. 17.00 – Aula Wydziału Filologicznego
Gala Konkursu Literackiego „Wrzenie”

godz. 18.00–18.45 – kolacja, Restauracja Astoria

godz. 18.45 – autobus

godz. 19.00–21.00, Koncert w ramach obchodów Roku Juliusza Słowackiego: Or-

kiestra Filharmonii Podlaskiej:

Marcin Nałęcz-Niesiołowski – dyrygent

Kaja Danczowska – skrzypce

Bartosz Koziak – wiolonczela

Justyna Danczowska – fortepian

Program:

C.M. von Weber – Uwertura do opery „Wolny strzelec”

L. van Beethoven – Koncert potrójny C-dur op. 56 na fortepian, skrzypce i wiolonczelę

L. van Beethoven – V Symfonia c-moll op. 67

9 maja – sobota

Godz. 7.00–9.00 śniadanie, Restauracja Astoria

ZESPÓŁ I – Sala 47

godz. 9.00–10.20 – przew. Prof. Marek Stanisław

1. Prof. Krzysztof Biliński (Uniwersytet Wrocławski)
Liryki genezyjskie Juliusza Słowackiego jako miniaturowe arcydzieła
2. Mgr Karolina Pawlas (Uniwersytet Śląski)
Szlakiem Dantego. O kilku innowacjach w epeicznej konstrukcji „Króla-Ducha”
3. Mgr Agnieszka Wnuk (Uniwersytet Warszawski)
Piękno i/czy kicz bohaterów wierszowanej epiki Juliusza Słowackiego
4. Mgr Anna Mazur (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Łzy romantyka. Różne odcienie romantycznej uczuciowości w wybranych utworach Juliusza Słowackiego z okresu podróży poety na Wschód

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Zbigniew Przychodniak

1. Dr Wanda Amarantidou (Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Skierniewice)
Greckie peregrynacje Juliusza Słowackiego
2. Dr Joanna Wnuczyńska (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Męczeństwo u Słowackiego
3. Mgr Emilia Furmanek (Uniwersytet Mikołaja Kopernika)
Mistyczne piękno duszy bohaterów Słowackiego
4. Mgr Karolina Leszczyńska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza)
Grecki chór na romantycznej scenie – poznawanie i kreacja

12.10–12.20 – dyskusja

ZESPÓŁ II – Sala 74

godz. 9.00–10.20 – przew. Prof. Marta Meducka

1. Dr Małgorzata Burta (Akademia Podlaska w Siedlcach)
O „Przypowieściach i epigramatach” Juliusza Słowackiego
2. Dr Marzena Kryszczuk (Akademia Podlaska w Siedlcach)
Zabawa w gawędę („Preliminaria peregrynacji do Ziemi Świętej JO księcia Radziwiłła Sierotki” Juliusza Słowackiego)
3. Mgr Krzysztof Marcinkowski (Uniwersytet Zielonogórski)
Groteska i frenhezja w „Śnie srebrnym Salomei” J. Słowackiego
4. Dr Marek Kochanowski (Uniwersytet w Białymstoku)
Juliusz Słowacki w rozprawach krytycznych i pismach o teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Urszula Sokólska

1. Dominika Skutnik (Uniwersytet w Białymstoku)
„Walka ducha z własnymi ograniczeniami...”. Ironia „Mazepy” Słowackiego w świetle teorii F. Schlegla
2. Grzegorz Kowalski (Uniwersytet w Białymstoku)
Bezwiedni niszczycciele. O niezwykłym typie bohatera w „Mazepie” i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego
3. Mgr Marta Białobrzaska (Uniwersytet w Białymstoku)
Słowacki w szkole: blaski i cienie. Z uwag polonisty

12.10–12.20 – dyskusja

ZESPÓŁ III – Sala 26 (II p. ul Liniarskiego 3)

godz. 9.00–10.20 – przew. Prof. Danuta Dąbrowska

1. Prof. Maria Jolanta Olszewska (Uniwersytet Warszawski)
Z młodopolskiej perspektywy. Ignacego Matuszewskiego recepcja Słowackiego („Słowacki i nowa sztuka”)
2. Prof. Anna Kiezuń (Uniwersytet w Białymstoku)
Między orfizmem poetyckim a „Księciem Niezłomnym duchowości”. Dwugłos o Słowackim: Matuszewski-Jellenta
3. Dr Barbara Olech (Uniwersytet w Białymstoku)
Słowacki w poezji. Antologie Wiktora Hahna

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Maria Jolanta Olszewska

1. Dr Katarzyna Tałuc (Uniwersytet Śląski)
Obecność estetyki Słowackiego w drugoobiegowej polskiej prasie z lat 1976-1990
2. Mgr Adrian Kołtoniak (Uniwersytet Gdański)
Recepcja twórczości J. Słowackiego w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1898-1907
3. Mgr Ewa Czerniakowska (Biblioteka Gdańska PAN)
Obchody setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego na Pomorzu w 1909 r.

12.10–12.20 – dyskusja

ZESPÓŁ IV – Sala 91

godz. 9.00–10.20 – przew. Dr Andrzej Kotliński

1. Mgr Urszula M. Pilch (Uniwersytet Jagielloński)
Kobiece piękno, brzydota w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego
2. Dr Zbigniew Kaźmierczyk (Uniwersytet Gdański)
Estetyczne aspekty grozy Juliusza Słowackiego
3. Mgr Łukasz Goss (Uniwersytet Łódzki)
Pieśń grana na „rozwiązanej strunie”. O pewnej estetycznej inspiracji Słowackiego
4. Mgr Natalia Piórczyńska (Uniwersytet Łódzki)
„W życia wędrowce, na połowie czasu”. O Hymnie („Smutno mi, Boże...”) Juliusza Słowackiego

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Alois Woldan (Wiedeń)

1. Dr Andrzej Kotliński (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski)
Piękno przeszłości w „Zawiszy Czarnym” Juliusza Słowackiego
2. Dr Monika Kostaszuk-Romanowska (Uniwersytet w Białymstoku)
„Czerep rubaszny” czyli Słowacki teatralnie uwięziony. Współczesne inscenizacje dramatów Słowackiego oczami krytyki
3. Dr Pelagia Bojko (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy J. Kochanowskiego w Kielcach, Filia w Piotrkowie Trybunalskim)
Słowackiego noce „nieromantyczne”? (Motyw nocy w liryce J. Słowackiego)
4. Mgr Anna Jazgarska (Uniwersytet Gdański)
Patrzący – widziane: o spojrzeniu w wybranych dziełach J. Słowackiego. Itinerarium

12.10–12.20 – dyskusja

ZESPÓŁ V – Sala 158

godz. 9.00–10.20 – przew. Dr Bolesław Oleksowicz

1. Prof. Mykola Zymomrya (Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu)

Świat symboli Juliusza Słowackiego w ukraińskojęzycznych tłumaczeniach

2. Doc. dr hab. Mikołaj Sokołowski (Instytut Badań Literackich PAN)

Juliusza Słowackiego poematy o wzroście indywidualnego umysłu

3. Dr Włodzimierz Toruń (Katolicki Uniwersytet Lubelski)

„Nowe piękności uczucie”. Wokół myśli estetycznej Słowackiego

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Przew. Prof. Ewa Nawrocka

1. Dr Maria Berkan-Jabłońska (Uniwersytet Łódzki)

Słowacki ilustrowany

2. Magdalena Szuleko (Uniwersytet Zielonogórski)

Piękno „Króla-Ducha” J. Słowackiego ukryte pod płaszczem greckiego antyku

3. Mgr Paweł Gorszewski (UwB)

12.10–12.20 – dyskusja

ZESPÓŁ VI – Sala 151

godz. 9.00–10.20 – przew. Prof. Teresa Dobrzyńska

1. Prof. Wojciech Piotr Piotrowski (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. J. Kochanowskiego – Filia w Piotrkowie Trybunalskim)

Jak się urasta na bohatera – Wacław Rzewuski – emir w poezji krzemieńczan (Tymek Padura, Juliusz Słowacki, Michał Budzyński)

2. Dr Piotr Chomik (Uniwersytet w Białymstoku)

Monaster św. Ducha w Wilnie w latach 1795-1830 na tle ówczesnej polityki wyznaniowej Imperium Rosyjskiego

3. Dr Ludmiła Petruchina (Narodowy Uniwersytet im. Iwana Franki, Lwów)

Spotkania na granicy światów. Rusalka ze „Żmiji” Juliusza Słowackiego i jej siostry słowiańskie

10.20–10.35 – dyskusja * 10.35–10.50 – przerwa na kawę

godz. 10.50–12.10 – przew. Prof. Bogusław Nowowiejski

1. Dr Olga Płaszczewska (Uniwersytet Jagielloński)

O (nie)przekładalności Słowackiego

2. Mgr Magdalena Zajczyk (Uniwersytet w Białymstoku)

Językowy obraz żywiołu ognia w „Królu-Duchu”

3. Mgr Paulina Lenkiewicz (Uniwersytet w Białymstoku)

Funkcje stylistyczne nazw barw w poemacie J. Słowackiego „W Szwajcarii”

12.10–12.20 – dyskusja

godz. 12.30–13.00 – Aula Wydziału Filologicznego

Uroczyste zakończenie Konferencji

Godz. 13.00–15.00 – wycieczka do **Supraśla**: zwiedzanie monasteru: Klasztor Męski p.w. Zwiastowania N.P. Marii. Zwiedzanie Muzeum Ikon

- wyjazd autobusami spod budynku Uniwersytetu: Plac Uniwersytecki 1

- uczestnicy Konferencji zwiedzają grupami na zmianę Monaster i Muzeum Ikon

- wizyta (z poczęstunkiem) w Liceum Plastycznym im. A. Grottgera

Godz. 15.00–16.00 – obiad, Restauracja Astoria

Imprezy Towarzyszące:

- 10 maja godz. 19.00 – Teatr Dramatyczny im. A. Węgierki – „Policja” St. Mrożka

- Książnica Podlaska: wystawa

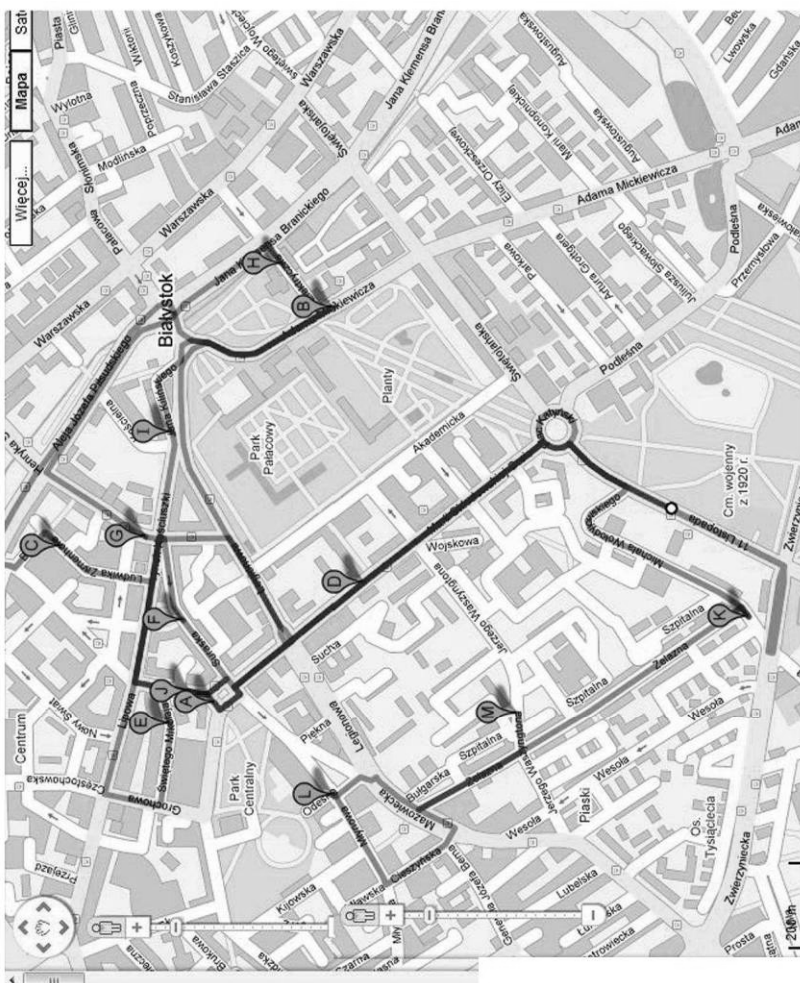
- Biblioteka Uniwersytecka: wystawa

- Teatr Dramatyczny: wystawa

SPONSORZY:

Agencja Reklamowa Folio w Białymstoku
Komunalne Przedsiębiorstwo Komunikacji Miejskiej Sp. z o.o.
Pijalnia Czekolady Wedel w Białymstoku
Biuro Plus oddział w Białymstoku
Hotel Branicki w Białymstoku
Hotel MOSiR w Białymstoku
Hotel Pastel w Białymstoku
ASKO Budownictwo
Polmos Białystok
Browar Dojlidy
PSS "Społem" Białystok
Biuro Plus





- A pl. Uniwersytecki 1, Biały stok
- B ul. Mickiewicza 1, Biały stok
- C ul. Zamenhofa 25, Biały stok
- D ul. Skłodowskiej 14 A, Biały stok
- E ul. św. Mikołaja 5, Biały stok
- F Rynek Kościuszki 17
- G ul. Sienkiewicza 3, Biały stok
- H ul. Elektryczna 13, Biały stok
- I ul. Kilińskiego 16, Biały stok
- J ul. Liniarskiego 3, Biały stok
- K ul. Wołodajewskiego 5, Biały stok
- L ul. Młynowa 24
- M ul. Jerzego Waszyngtona 24 A

- A – pl. Uniwersytecki 1 (Wydział Filologiczny)
- B – ul. Mickiewicza 1 (aula Wydziału Prawa)
- C – ul. Zamenhofa 25 (hotel Branki)
- D – ul. M. Skłodowskiej-Curie 14 (Biblioteka Uniwersytecka)
- E – ul. św. Mikołaja 5 (CKP)
- F – Rynek Kościuszki 17 (Pijalnia Czekolady Wodci)
- G – ul. Sienkiewicza 3 (restauracja Astoria)
- H – ul. Elektryczna 13 (Teatr Dramatyczny)
- I – ul. Kilińskiego 16 (Książnica Podlaska)
- J – ul. Liniarskiego 3 (Wydział Filologiczny)
- K – ul. Wołodajewskiego 5 (hotel MOSIR)
- L – ul. Młynowa 24 (restauracja Kamelet)
- M – ul. Waszyngtona 24 a (hotel Pastel)

NOTY O AUTORACH

URSZULA ADAMSKA, mgr filologii polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, doktorantka w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku, była członkini „Klubu Humanistów” przy Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: kabaret, twórczość Hanki Ordonówny, gatunki satyryczne (humoreska). Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego” (2013). Autorka szeregu artykułów, w tym: *Starość Ordonki* (2013).

WANDA AMARANTIDOU, dr, st. wykładowca w Katedrze Filologii Klasycznej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Łódzkiego (od 2007 roku na emeryturze), tłumaczka. Lektor języka łacińskiego w Studium Języków Obcych Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: historiografia grecko-łacińska wraz z legendą Aleksandra Wielkiego w czasach antycznych oraz w łacińskiej literaturze średniowiecznej i renesansowej XVI wieku; średniowieczne piśmiennictwo annalistyczne w języku łacińskim, a także badania komparatystyczne dotyczące epoki romantyzmu w kontekście literatury polskiej i nowogreckiej. Autorka książek: *Frułofa z Michelsbergu „Chronicon universale”. Wątki dziejopisarskie i literackie* (Łódź 1989) oraz *Juliusz Słowacki i Grecja nowożytna* (Łódź 2006).

MAGDALENA BAJKO, mgr, absolwentka białostockiej polonistyki i bibliotekoznawstwa, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: twórczość Bolesława Leśmiana, Jana Twardowskiego i Adama Mickiewicza, koncepcja językowego obrazu świata, meandry współczesnej polszczyzny, a także mitologia europejska. Autorka artykułów: *Śmierć to nie dziura tylko życie dalej – wspomnienie o księdzu Janie Twardowskim* (2013) oraz *Żywoł Mugola poczciwego, czyli... dulszczyzna po angielsku* (2013).

MARTA BIAŁOBRZESKA, dr, współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Uniwersytetu w Białymstoku, literaturoznawca, nauczyciel polonista, konsultant metodyczny. Autorka rozprawy doktorskiej: *Mitologizacja biografii Antoniego Malczewskiego w literaturze polskiej XIX i XX wieku* (2013). Zainteresowania literackie i badawcze: biografia, literatura i kultura XIX wieku, literatura współczesna, intertekstualność w kulturze, literatura o młodziuży i dla młodziuży. Napisała szereg artykułów, w tym: *Odłony nocy w „Pogance” Narcyzy Żmichowskiej* (2011) oraz *Czym skorupka za młodu nasiąknie... Miejsce Kraszewskiego w lekturowym kanonie* (2015).

KRZYSZTOF BILIŃSKI, prof. zw. dr hab., kierownik Zakładu Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej doby romantyzmu, pozytywizmu i Młodej Polski. Autor siedmiu książek, w tym: *Literackie przejawy modernizmu katolickiego w Polsce. O twórczości Franciszka Statecznego, Antoniego Szandlerowskiego i Izy-*

dora Wystoucha (Gdańsk 1994), *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego* (Wrocław 1998) oraz *Strzępy, szpargały, świstki* (Wrocław 2008). Redaktor tomu: *Z warsztatów badawczych historyków literatury polskiej – Wrocław 2002* (Wrocław 2004).

MAŁGORZATA BURTA, dr, adiunkt w Katedrze Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, członkini Wydziałowej Komisji Dydaktycznej UKSW. Zainteresowania naukowe: historia literatury polskiej pierwszej połowy XIX wieku, w szczególności religijny wymiar literatury romantyzmu, późna poezja Adama Mickiewicza. Autorka książki: *Reszta prawdy. „Zdania i uwagi” Adama Mickiewicza* (Warszawa 2005). Współredaktorka między innymi tomu: (wraz z M. Kryszczuk i S. Sobierajem) *Między człowiekiem i człowiekiem. Prace dedykowane Profesorowi Zbigniewowi Lisowskiemu* (Siedlce 2013). Członkini Zarządu Głównego Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza oraz prezes Oddziału Siedleckiego TLiAM.

JĘDRZEJ CYGANIK, mgr, absolwent filologii polskiej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (specjalność komparatystyka), stypendysta Rektora UJ. Interesuje go szczególnie wiedza o teatrze w ujęciu antropologiczno-kulturowym. Autor artykułu: *Człowiek z papieru – zmagania z tekstem. Augusta Strindberga droga do Damaszku* (2012).

JOLANTA DRAGAŃSKA, mgr filologii polskiej, absolwentka Uniwersytetu w Białymstoku, doktorantka w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Wydziale Filologicznym UwB. Interesuje się dramatem młodopolskim kobiet (twórczością Amelii Hertzówny). Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język” (2011). Autorka szeregu artykułów, jak choćby: *Więżniowie „ego”. Dramaty Amelii Hertzówny w świetle psychologii głębi C. G. Junga* (2014).

EMILIA FURMANEK, mgr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, gdzie uzyskała magisterium na podstawie rozprawy o *Aniołach Słowackiego*. Doktorantka UMK. Zainteresowania badawcze: Słowacki z okresu mistycznego, teatr współczesny, muzyka poważna. Autorka między innymi studiów: *Symboliczne wizje aniołów w twórczości Słowackiego* (Białystok 2002), *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczość w twórczości Juliusza Słowackiego* (Białystok 2007).

ANNA JANICKA, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: literatura polska II połowy XIX wieku, twórczość Gabrieli Zapolskiej. Autorka między innymi studiów: *Figury tożsamości. O języku bohaterki w prozie Gabrieli Zapolskiej* (1998); „Z punktu widzenia Małgosi”. *Faust i kobiety* (2001), a także *Krasiński postyczeniowy. Przypadek młodych pozytywistów* (2011). Wydała książkę: *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki* (Białystok 2013). Współredaktorka tomu: *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza* (Białystok 2012). Ostatnio redagowała książkę Marka Szladowskiego *(Bez)senna egzystencja. Starość Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Białystok 2012), tomy *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy* (T. I-II, Białystok 2013), a także T. I *Pism roz-*

proszonych i zarzuconych Aliny Kowalczykowej (Białystok 2014). Odznaczona medalem Komisji Edukacji Narodowej. Współorganizatorka konferencji o „Pięknie Słowackiego” w 2009 roku.

ANNA JAZGARSKA, dr nauk humanistycznych Uniwersytetu Gdańskiego, redaktorka portalu internetowego teatralny.pl. Tytuł rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Zbigniewa Majchrowskiego: *Ontologia spojrzenia w twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego* (2012). Praca obroniona z wyróżnieniem. Autorka między innymi takich artykułów, jak: *Doliczyć do stu. Zet i dwa zera Petera Greenawaya* (2007), *Juliusz Słowacki i psychoanaliza. Krótka historia interpretacji* (2012) oraz *Teatr w drodze. O Teatrze Gdynia Główna* (2014). Referentka krajowych i międzynarodowych konferencji naukowych. Publikowała między innymi w internetowym „Dzienniku Teatralnym” oraz w miesięczniku „Teatr”. Współpracowała z Centrum Sztuki Współczesnej „Łaźnia” i Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku. Mieszka w Gdyni.

ALGIS KALĖDA, prof. dr hab., kierownik Centrum Polonistycznego Uniwersytetu Wileńskiego, pracownik naukowy tamtejszego Instytutu Literatury Litewskiej. Studiował filologię litewską na Uniwersytecie Wileńskim oraz polonistykę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Jest badaczem literatury litewskiej i polskiej, krytykiem literackim oraz tłumaczem. Na język litewski przełożył między innymi: utwory Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Sławomira Mrożka, Stanisława Lema, Witolda Gombrowicza, jak również Brunona Schulza. Autor wielu książek, w tym: *Powojenna literatura litewska. Droga strat i nadziei* (Wilno 1998), (wraz z B. Kaledą) *Praktyczne rozmówki litewskie dla Polaków* (Warszawa 2002), a także *Od M do M. Szkice o literaturze polskiej i litewskiej* (Warszawa 2005). Współredaktor książki: (z Z. Kiaupą i K. Morkūnasem) *Lituanistika: tradicijos, dabartis, perspektyvos. Mokslinės konferencijos, skirtos Lituanistikos instituto įsteigimo 60-mečioio paminėti, pranešimai. 1999 m. kovo 9 d. Vilnius* (Wilno 1999). Laureat Nagrody Polonicum 2014, przyznanej przez kapitułę Nagrody Centrum Polonicum Uniwersytetu Warszawskiego.

DANIEL KALINOWSKI, dr hab., prof. AP, prodziekan ds. kształcenia i studentów Wydziału Filologiczno-Historycznego Akademii Pomorskiej w Słupsku, pracownik Zakładu Antropologii Kultury i Badań Kaszubsko-Pomorskich w Instytucie Polonistyki AP. Zainteresowania naukowe: współczesna polska recepcja artystyczna i naukowa twórczości Franza Kafki, obecność kultury i literatury buddyjskiej w Polsce, problematyka małych form literackich, antropologia literatury, motywy żydowskie w literaturze polskiej. Autor książek: *Określanie horyzontu. Studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku* (Słupsk 2003), *Światy Franza Kafki. Sekwencja polska* (Słupsk 2006), (wraz z A. Kuik-Kalinowską) *Od Smełka do Stolema. Wokół literatury Kaszub* (Gdańsk – Słupsk 2009) oraz (z A. Kuik-Kalinowską) *Trzy skarby. Motywy buddyjskie w kulturze polskiej* (Słupsk 2013). Redaktor i współredaktor kilkunastu tomów zbiorowych, jak choćby: (wraz z M. Mikołajczak i A. Kuik-Kalinowską) *Geografia wyobrażona regionu. Literackie figury przestrzeni* (Kraków 2014).

ZBIGNIEW KAŻMIERCZAK, dr hab., prof. UwB, kierownik Zakładu Religioznawstwa i Filozofii Religii w Instytucie Socjologii Uniwersytetu w Białymstoku. Filozof zajmujący się problematyką współczesną, jak też starożytną. Autor sześciu książek, w tym:

Friedrich Nietzsche jako odnowiciel umysłowości pierwotnej. Analiza w kontekście fenomenologii religii Gerardusa van der Leeuwa (Kraków 2000); *Natchmienie lub zdudzenie. Myśli o intrygantwie rzeczy* (Warszawa 2004) oraz *Paradoks i zbawienie. Antropologia mistyczna Mistrza Eckharta i Jana od Krzyża* (Białystok 2009). Interesuje się dyskursem skupionym wokół wydarzeń choroby i śmierci, myślą Mistrza Eckharta, a także filozoficznym ujęciem zagadnienia religii. Ostatnio wydał między innymi rozprawę: *Alter Christus. Krytyczna rekonstrukcja światopoglądu Jana Pawła II* (Kraków 2014).

ZBIGNIEW KAŻMIERCZYK, dr hab., prof. UG, adiunkt w Zakładzie Historii Literatury Polskiej XIX Wieku w Instytucie Filologii Polskiej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego; literaturoznawca, autor ponad pięćdziesięciu artykułów, publikowanych na łamach czasopism („Tytuł”, „Slavia”, „Res Philologica”, „Ruch Literacki”, „Teksty Drugie”). Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej doby romantyzmu, przewartościowania tradycji romantycznej w literaturze epok późniejszych, przede wszystkim w twórczości Czesława Miłosza. Autor książek: *Dzieło demiurga. Zapis gnozyckiego doświadczenia egzystencji we wczesnej poezji Czesława Miłosza* (Gdańsk 2011) oraz *Słowiańska psychomachia Mickiewicza* (Gdańsk 2012).

SEBASTIAN KOCHANIEC, mgr, absolwent kulturoznawstwa na specjalizacji socjologii kultury i krytyki sztuki Uniwersytetu w Białymstoku. Współpracuje stale jako jej doktorant z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej UwB oraz z Galerią Arsenał w Białymstoku. W ramach „Białostockiej Wszechnicy Kulturoznawczej” przedstawił wykład zatytułowany *Co sprawia, że sztuka współczesna jest taka inna od dawnej i taka niechęcająca?* (2013). Autor artykułów: *Gdy Jean-Leone Gerome grał w Tenisa z Marcellem Duchampem* (2013), *Język i pędzel stare jak świat. Przypadek Pawła Susida* (2013), a także *Małpie zwierciadło* (2014).

ANDRZEJ KOTLIŃSKI, dr, pracuje w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie. Zainteresowania badawcze: tradycja romantyczna w XX-wiecznej i współczesnej literaturze polskiej, literatura i kultura popularna, historia kultury, edytorstwo, komparatystyka literacka, poetyka i teoria literatury oraz teoria kultury. Autor książek: (wraz z L. Hull i Z. Chojnowskim) *„Co nie jest wymówione zmierza do nieistnienia”. Interpretacje wierszy współczesnych* (Olsztyn 1995), jak również *Mistrz „czerwonego rytmu”. Słowacki* (Warszawa 2000). Współredaktor tomu: (z H. M. Małgowską) *Twórczość Słowackiego – oryginalność, uniwersalność, recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety, Olsztyn, 21-23 listopada 1989* (Olsztyn 1992).

GRZEGORZ KOWALSKI, mgr, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, podwójny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Pracownik Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Współpracuje stale z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się romantyzmem polskim i europejskim, mitem, religią i wyobraźnią. Opublikował książkę: *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego* (Białystok 2012). Autor studiów: *Starsza siostra w wierze. O Judycie z „Księdza Marka”* (2011); *Ciekawość, pożądanie i baśń w „Przygodach Sindbada Żeglارza”* (2011),

a także *Inteligentna planeta – modny temat drugiej połowy XX wieku* (2011). Współredaktor tomów *Piękno Juliusza Słowackiego* (t. I–II, Białystok 2012–2014).

HALINA KRUKOWSKA, profesor senior Uniwersytetu w Białymstoku, dr hab. Twórczyni Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu. Autorka monografii: *Noc romantyczna* (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). *Interpretacje* (Białystok 1985, wydanie II: Gdańsk 2011) oraz prac poświęconych nocnej, ciemnej stronie wyobraźni romantycznej: *Noc Fausta, noc Konrada; Szkoła ukraińska w poezji romantycznej*, a także studiów nad „poezją czystą” w poezji polskiej („*Pan Tadeusz*” jako *poezja czysta*). Inicjatorka i pierwsza redaktorka serii „Czarny Romantyzm”. Autorka studiów: *Chrześcijańska duchowość Adama Mickiewicza* (2003), *Bóg Mickiewicza na tle apofatyizmu wschodniego chrześcijaństwa* (2004) oraz *Tragizm, heroizm, groza* (2005). Współredaguje pismo białostockiego KIK-u: „Słowo”. Aktualnie przygotowuje książkę: „*Pan Tadeusz*” jako *poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*.

MAŁGORZATA KUCHARSKA, mgr, absolwentka i doktorantka filologii polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autorka artykułów: *O Janie Kasprowiczu na łamach przedwojennych numerów „Tęczy”* (2010) oraz *Model nowoczesnego czasopisma dla dzieci i młodzieży na przykładzie „Płomyka” (1917–1939)* (2013). Pracuje jako nauczycielka.

DOROTA KULCZYCKA, dr hab., prof. UZ, pracownik Zakładu Teorii Literatury i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Zajmuje się literaturą romantyczną i współczesną. W jej dorobku znajdują się artykuły poświęcone twórczości: Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Bolesława Leśmiana, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Julii Hartwig, Stanisława Barańczaka. Wydała monografię „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*”. *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego* (Zielona Góra 2004). Autorka następujących książek: „*Powiedzieć to wszystko, o czym milczę*”. *O poezji Stanisława Barańczaka* (Zielona Góra 2008), *Obraz Ziemi Świętej w prozie polskiej doby romantyzmu* (Zielona Góra 2012) oraz *W stronę Orientu. Polscy i francuscy romantycy o Bliskim Wschodzie* (Zielona Góra 2012). Jest też współredaktorką pracy zbiorowej *Powrót do domu. Studia z antropologii i poetyki przestrzeni* (wraz z A. Seul, Zielona Góra 2012) oraz kilku tomów serii naukowej „*Scripta Humana*”.

DARIUSZ TOMASZ LEBIODA, dr, pracował w Pracowni Literatury XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy. Poeta, prozaik, eseista. Zainteresowania badawcze: literatura polska XIX i XX wieku, literatury anglojęzyczne, literatury skandynawskie, literatura grecka, filozofia Artura Schopenhauera. Autor kilkunastu tomów poetyckich. Wydał wiele książek, w tym: *Mickiewicz. Wyobrażenia i żywioł* (Bydgoszcz 1996), *Słowacki. Kosmogonia* (Bydgoszcz 2004) oraz *Axis Mundi. Romantyzm, wiek dwudziesty, nowy czas* (Bydgoszcz 2013). Opracował między innymi antologię: *Droga do Ashramu. Antologia poezji kontrkulturowej* (Bydgoszcz 1998), a także *Klejnoty poezji polskiej. Od Mickiewicza do Herberta* (Poznań 2001). Redaktor i współredaktor wielu tomów poetyckich oraz naukowych, w tym: (wraz z Z. Gordziejem) *Znak wszechświata. Poeci w Śremie* (Śrem – Bydgoszcz 2012).

MARCIN LESZCZYŃSKI, dr, pracownik Zakładu Komparatystki w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, a także Pracowni Komparatystyki Literacko-Kulturowej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania badawcze: historia polskiej i angielskiej literatury okresu romantyzmu, komparatystyka literacka, relacje między literaturą a nauką oraz postępem techniczno-cywilizacyjnym. Współredaktor tomu: (wraz z M. Kalinowską) *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcja* (Toruń 2011). Publikował między innymi w: „Litteraria Copernicana”, „Wiek XIX”. Współautor (z P. Cochranem) przekładu na język angielski *Pieśni I z Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Juliusza Słowackiego. Członek Polskiego Stowarzyszenia Komparatystyki Literackiej.

LESZEK LIBERA, prof. zw. dr hab., pracownik Zakładu Literatury XIX Wieku na Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Zielonogórskiego. Mieszka w Niemczech. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura romantyzmu polskiego i zachodnioeuropejskiego, głównie niemieckiego. Tłumacz wybitnych utworów z okresu przełomu romantycznego w Niemczech (przełożył *Kota w butach* oraz *Świat na opak* Ludwiga Tiecka). Autor prac o Słowackim i Mickiewiczu. Opublikował między innymi książki: *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”* (Poznań 1993), *Mickiewicz. Słowacki: szkice i rozprawy* (Zielona Góra 2000), *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim* (Kraków 2001), *Zraniona iluzja: o „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka* (Zielona Góra 2007) oraz *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne* (Zielona Góra 2010).

JACEK LYSZCZYNA, prof. zw. dr hab., polonista i romanista, pracownik Zakładu Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego. Zainteresowania badawcze: poezja epoki romantyzmu, wybrane problemy teorii literatury oraz twórczość poetów polskich na Śląsku w XIX wieku. Jest autorem wielu książek poświęconych tej tematyce, jak choćby: *Twórczość poetycka Maurycego Gosławskiego* (Katowice 1994), *Pielgrzym w kraju rozkoszy. O poezji Konstantego Gaszyńskiego* (Katowice 2000) oraz *Literatura polskiego romantyzmu* (Warszawa 2002). Jego dorobek naukowy obejmuje także ponad 110 rozpraw naukowych opublikowanych między innymi w USA, Hiszpanii i na Litwie, kilkanaście recenzji zamieszczonych w czasopismach naukowych, pięć edycji twórczości polskich poetów. Zajmuje się również tłumaczeniem poezji hiszpańskiej, jak choćby wierszy Federica Garcii Lorki oraz autorów współczesnych.

JAROSŁAW ŁAWSKI, prof. zw., badacz wyobraźni, twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Uniwersytecie w Białymstoku. Zainteresowania: literatura polska i powszechna od XVIII do XXI wieku, przemiany wyobraźni, faustyzm i bizantyzyzm w literaturze, romantyzm, modernizm, poezja Czesława Miłosza. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza”, „Colloquia Orientalia Bialostocensia”. Napisał między innymi: *Wyobraźnia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok 2005), a także *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Współredaktor tomów: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej* (t. I-II, Białystok: 1999, 2001), *Pogranicza, cezury, zmierzy Czesława Miłosza* (Warszawa – Białystok 2012), *Dramat w nowych ujęciach teoretycznych. Studia slawistyczne* (Białystok – Odessa 2014). Edytor *Horsztyńskiego Słowackiego* w serii „Biblioteki Narodowej” (War-

szawa 2009), polskiego przekładu *Fausta* A. E. F. Klingemanna (Białystok 2013) i *The Remembrances of a Polish Exile* A. A. Jakubowskiego (Białystok 2013). Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN. Pomysłodawca i organizator konferencji o Słowackim w 2009 roku.

RENATA MAJEWSKA, dr, absolwentka studiów doktoranckich w Instytucie Badań Literackich Państwowej Akademii Nauk w Warszawie. Polonistka i filolog klasyczny. Jej zainteresowania badawcze obejmują głównie przeobrażenia tradycji antycznej, recepcję średniowiecza i kultury Północy w literaturze polskiego romantyzmu. Autorka szeregu artykułów, w tym: „*Lilla Weneda*” *Juliusza Słowackiego a romantyczna teoria podboju. Problem z lekturą historyzoficzną dzieła* (2011) oraz *Językowe związki Lilli Wenedy Juliusza Słowackiego ze skaldycznym poematem Krákumál* (2013). Wydała książkę: *Arkadia Północy. Mity eddaiczne w „Lilli Wenedzie” i „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego* (Białystok 2013).

KRZYSZTOF MARCINKOWSKI, dr, filolog, były pracownik Zakładu Stylistyki w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Autor szeregu artykułów, w tym: *Czy Słowacki napisał „Genezis z Ducha” w 1843 roku?* (2007), „*Lekcja XIV*” *Adama Mickiewicza* (2009) oraz *Sen srebrny Salomei, czyli Juliusza Słowackiego misterium na rocznicę* (2012).

AGNIESZKA MARKUSZEWSKA, mgr, doktorantka w Zakładzie Tekstologii i Edytorstwa Dzieł Literackich przy Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, pracownik Wydawnictwa Naukowego UMK (koordynator ds. projektów zewnętrznych). Koordynuje również praktyki i staże studenckie. Przygotowuje rozprawę doktorską poświęconą młodzieńczej korespondencji Zygmunta Krasińskiego. Zainteresowania badawcze: dziewiętnastowieczna epistolografia, nowe metody jej badania, problematyka tekstologiczno-edytorska oraz pogranicza sztuk – zwłaszcza literatury i malarstwa. Autorka wielu artykułów, jak choćby: „*Listy literackie*” *Zygmunta Krasińskiego – główne założenia edycji w wyborze* (2014). Redaktorka tomu: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie* (Toruń 2014). Pracuje nad wydaniem listów Maurycego i Kamila Mochnackich oraz autora *Nie-Boskiej komedii* do Henryka Reeve’a, a w ramach nowej edycji dzieł Krasińskiego opracowuje tomy: *Proza artystyczna* (dwie części) i *Listy literackie*. Jest sekretarzem ogólnopolskiego czasopisma naukowego „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie”.

SWIETŁANA MUSIJKO, prof. dr hab., pracownik Katedry Filologii Polskiej Państwowego Uniwersytetu im. Janki Kupały w Grodnie (Białoruś). W 1989 roku założyła pierwsze na świecie Muzeum Zofii Nałkowskiej. Wycieczki w nim są prowadzone w językach polskim, białoruskim i rosyjskim. Muzeum to pełni funkcje oświatowe, naukowe oraz metodyczne. W 2009 roku przyczyniła się również do powstania naukowo-dydaktycznego centrum koordynacyjnego „Międzynarodowy Instytut Adama Mickiewicza”, które koordynuje badania polonistyczne i działalność edukacyjną kilku uczelni białoruskich, polskich i rosyjskich. Autorka następujących książek: *Žanrovo-stilevyje iskanjâ v sovremennoj pol'skoj proze: (konec 50-h – seredina 60-h gg.)* (Moskwa 1971), *Realističeskij roman v pol'skoj literature mežvoennogo dwadcatiletiâ (20-30-e gg. XX v.). Monografiâ* (Grodno

2003). Opublikowała też szereg artykułów naukowych, w tym: *Problemy miłości i władzy w powieści J. I. Kraszewskiego „Hrabina Cosel”*.

DANUTA NIEBRZYDOWSKA, mgr, absolwentka polonistyki w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Nauczycielka. Jej zainteresowania badawcze obejmują pogranicze religii, religioznawstwa i literaturoznawstwa. Interesuje się szczególnie przemianami motywu Marii Magdaleny w literaturze i kulturze XIX i XX wieku.

AGNIESZKA NIETRESTA-ZATOŃ, dr, literaturoznawca, nauczyciel polonista. Rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. Bogusława Doparta *Transgresja w polskiej poezji lirycznej literackiego wieku XIX* obroniła na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2007 roku. Zainteresowania badawcze: literatura Romantyzmu i Młodej Polski w kontekście religijnym i filozoficznym. Autorka książek: *Małgorzata Hillar. Szkic monograficzny* (Kraków 2003) oraz *Powołani na bunt. Transgresje polskich poetów XIX wieku* (Kraków 2010).

ELŻBIETA NOWICKA, prof. dr hab., pracownik Zakładu Literatury Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, dyrektor Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM. Stale współpracuje z Katedrą Dramatu, Teatru i Widowisk oraz Katedrą Muzykologii UAM. Zainteresowania naukowe: historia literatury romantyzmu, romantyczna korespondencja sztuk, dramat i teatr XIX wieku, estetyka libretta operowego, związki literatury i opery. Ostatnio wydała książkę: *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery* (Poznań 2012). Autorka licznych artykułów, studiów i rozpraw opublikowanych między innymi w „Pamiętniku Literackim”, „Wieku Oświecenia” i książkach zbiorowych (na przykład: *Piękno wieku XIX*, Poznań 2008; *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, Kraków 2008). Współredaktorka szeregu tomów naukowych, w tym: (wraz z M. Dziadek) *Teatr muzyczny Stanisława Moniuszki* (Poznań 2014).

PIOTR OCZKO, dr hab., pracownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych w Centrum Studiów Humanistycznych na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor licznych artykułów historycznoliterackich, tłumacz literatury angielskiej i niderlandzkiej, między innymi *Cudownej historii Maryjki z Nijmegen* (wraz z W. Szturcem) oraz *Lucyfera* Joosta van den Vondela. Jego zainteresowania badawcze obejmują literaturę niderlandzką, kulturę krajów niderlandzkojęzycznych, dawną literaturę angielską, polską i niemiecką, emblematykę oraz Gender Studies. Wydał sześć książek, jak choćby: *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII* (Kraków 2005), *W najdroższej Holandii... Szkice o siedemnastowiecznym dramacie i kulturze niderlandzkiej* (Kraków 2009) oraz *Miotła i krzyż. Kultura sprzątanina w dawnej Holandii, albo historia pewnej obsesji* (Kraków 2013). Redaktor książek: *CAMPania – zjawisko campu we współczesnej kulturze* (Warszawa 2008) oraz *Antoni August Jakubowski, Wspomnienia polskiego wygnańca/ The Remembrances of a Polish Exile* (razem z J. Ławskim, Białystok 2013).

WOJCIECH OWCZARSKI, dr hab., prof. UG, pracownik Katedry Kultury i Sztuki w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Zainteresowania badawcze: historia literatury (wiek XIX i XX) oraz teatrologia i krytyka teatralna. Autor pięciu książek, w tym: *Diabeł w dramacie polskim. (Z dziejów motywu)* (Gdańsk 1996), *Mickiewiczowskie*

figury wyobraźni (Gdańsk 2002), a także *Sennik polski. Literatura, wyobraźnia i pamięć* (Gdańsk 2014). Redaktor i współredaktor następujących tomów: (z Z. Majchrowskim) *Mickiewicz. Sen i widzenie* (Gdańsk 2000), *Colloquia gdańskie* (Gdańsk – Sopot 2008) oraz (z Z. Majchrowskim) *Wojna i postpamięć* (Gdańsk – Sopot 2011). Opublikował liczne artykuły w tomach zbiorowych, a także szkice historycznoliterackie, eseje i recenzje teatralne, między innymi na łamach „Twórczości”, „Odry”, „Dialogu” i „Teatru”. Jest członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Zasiada w Radzie Programowej Gdańskiego Teatru Szekspirowskiego.

ZOFIA OŻÓG-WINIARSKA, dr hab., prof. UJK, pracownik Zakładu Edukacji Polonistycznej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej i włoskiej, literatura dziecięca i młodzieżowa, dydaktyka literatury i języka polskiego. Autorka wielu książek, w tym: *Przyroda w liryce dla dzieci u schyłku XX wieku* (Piotrków Trybunalski 2001), *Poezja dla dzieci Józefa Ratajczaka* (Piotrków Trybunalski 2005), *W kręgu tradycji i współczesności poezji dla dzieci. Teksty – motywy – wartości* (Warszawa 2009). Autorka licznych przekładów poezji na język włoski i polski oraz artykułów publikowanych w pracach zbiorowych i pismach: „Polonistyka”, „Edukacja Humanistyczna”, „Kultura i Edukacja”, „Przegląd Humanistyczny”, „Kwartalnik Pedagogiczny”, „Poezja i Dziecko”, „Studia i Materiały Polonistyczne”, „Studia Słowianoznawcze”, „Studia Filologiczne”. Redaktorka i współredaktorka szeregu tomów naukowych, jak choćby: *Teksty kultury w edukacji polonistycznej i refleksji badawczej* (Kielce 2014).

KAROLINA PAWLAS, mgr, absolwentka filologii polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz studiów podyplomowych w Wyższej Szkole Technologii Informatycznych w Katowicach. Była członkinią Studenckiego Koła Naukowego Romantyzmu UŚ, Studenckiego Koła Artystycznego „Integratio” UŚ oraz zespołu badawczego „Mistrz 2006” na Wydziale Filologicznym UŚ. Autorka wielu artykułów, w tym: *Barokowy ornament czy zasada poetyckiego świata? O „Szanfarym” Juliusza Słowackiego* (2009). Stypendystka Wojewody Śląskiego, laureatka Nagrody Prezydenta Miasta Żory, zdobywczyni tytułu finalisty XXXIII Olimpiady Literatury i Języka Polskiego.

JAKUB MICHAŁ PAWŁOWSKI, dr, starszy referent Sekcji Rozliczeń i Monitoringu w Dziale Projektów Europejskich Uniwersytetu Szczecińskiego. Autor rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, napisanej pod kierunkiem prof. Danuty Dąbrowskiej (Uniwersytet Szczeciński 2012). Napisał szereg artykułów, w tym: *Semenki ze „Snu Srebrnego Salomei” Juliusza Słowackiego akt „rozbiegania do śmierci”* (2012). Prezes Stowarzyszenia Sztuki Eksperymentalnej „Interior”, propagującego idee eksperymentu w sztuce. Jest kierownikiem The Mysteries Project Theatre w Szczecinie.

JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT, dr, italianistka, adiunkt w Katedrze Kultury XX Wieku na Wydziale Nauk Humanistycznych Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, zajmuje się renesansowym edytorstwem i książką włoską tego okresu. Interesuje się też francuskojęzycznymi pismami Adama Mickiewicza. Mieszka w Warszawie i w Lyonie. Opublikowała między innymi *Vavassore – rodzina wydawców weneckich XVI w. W służbie idei czy pragmatyzmu?*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, XLIII,

1999; „*Herbolario volgare*” – między lekarską ambicją a zachwytem, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, LII, 2007 nr 1; *Miłość w czasach Soboru. Alegoryczne klucze lektury „Orlanda szalonego”*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, LII, 2008; publikuje także w „Tygodniku Powszechnym”, „Więzi”, „Przeglądzie Powszechnym”, szczególnie na tematy dialogu z islamem. Redaktorka wielojęzycznego tomu *Mickiewicz – Turcja – Europa* (Warszawa 2012). Uczestniczka zespołu opracowującego nowe wydanie *Pism* Zygmunta Krasińskiego; odpowiedzialna jest za wydanie francuskich pism poety.

URSZULA M. PILCH, dr, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tytuł doktora uzyskany w 2009 roku na podstawie pracy *Dialog światów poetyckich. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński*, pisanej pod kierunkiem prof. Mariana Stali. W 2012 roku przygotowała konferencję poświęconą Bolesławowi Leśmianowi zatytułowaną *Stulecie „Sadu rozstajnego”*. Autorka książek: *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego* (Kraków 2006) oraz *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie. Juliusz Słowacki i Tadeusz Miciński* (Kraków 2010). Współredaktorka tomu: (wraz z M. Stalą) *Stulecie „Sadu rozstajnego”* (Kraków 2014). Wybrane nagrody i wyróżnienia: Indywidualna Nagroda Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego III stopnia, Nagroda im. Marty i Konrada Górskich (2011), dwukrotna laureatka Stypendium Ministra Edukacji Narodowej i Sportu w roku akademickim, jak również laureatka stypendium z Funduszu im. Stanisława Estreichera.

NATALIA PIÓRCZYŃSKA, dr, samodzielny referent – sekretarz w Biurze Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego. Temat pracy doktorskiej: *Twórczość Juliusza Słowackiego z okresu podróży na Wschód* (2011). Zainteresowania badawcze: polska literatura i kultura XIX wieku, w szczególności okres romantyzmu. Autorka szeregu artykułów, w tym: *Nienawistne lata Ireny Tuwim. Dwa dzieciństwa: Ireny Tuwim i jej starszego o cztery lata brata, Juliana* (2013).

ADAM SAWICKI, dr hab., prof. UP, pracownik Katedry Metafizyki i Ontologii w Instytucie Filozofii i Socjologii Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Zainteresowania badawcze: nauki humanistyczne, filozofia, ze szczególnym uwzględnieniem filozofii rosyjskiej. Autor książek: *Absurd – rozum – egzystencjalizm w filozofii Lwa Szestowa* (Kraków 2000), *Ćwiczenia z pokory* (Białystok 2004) oraz *Poprzez bunt i pokorę. Zagadnienie cierpienia i śmierci w eschatologicznych koncepcjach myślicieli rosyjskich. Fiodorow, Bułgakow, Niesmiełow, Karsawin, Bierdiajew* (Białystok 2008).

MICHAŁ SIEDLECKI, dr, stały współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Pracę doktorską – napisaną pod kierunkiem prof. Jarosław Ławskiego – obronił na Wydziale Filologicznym UwB w 2014 roku: *Wątki filozofii metafizycznej w powieściach Wiesława Myślińskiego (na podstawie „Widnokregu i „Traktatu o łuskaniu fasoli”)*. Zainteresowania badawcze: literatura współczesna, proza iberoamerykańska oraz najnowsza proza polska. Autor szeregu artykułów, w tym: *Wątki podlaskie w twórczości Jana Kamińskiego: behawiorystyczno-ontologiczne ujęcie świata (na podstawie „Fugi” i „Metafizyki prowincji”)* (2012). Redaktor książek: (z Ł. Zabielskim) T. Bujnicki, *Na pograniczach, kresach i poza*

granicami. Studia (Białystok 2014) oraz (wraz z J. Ławskim) R. Löw, *Literackie podsumowania polsko-hebrajskie i polsko-izraelskie* (Białystok 2014).

MATEUSZ SKUCHA, dr, pracuje w Katedrze Teorii Literatury na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwent Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Gender Studies UJ. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskał w Katedrze Teorii Literatury UJ. Zajmuje się krytyką feministyczną oraz teorią „gender” i „queer”, a ostatnio także „Masculinities Studies”. Miłośnik twórczości literackiej Cypriana Kamila Norwida. Wśród jego licznych zainteresowań badawczych znajduje się również szeroko pojęta kultura chińska. Autor artykułu: *Mężczyzna-siebie-piszacy. O „écriture masculine”* (2008). Wydał książkę: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśmieniu Józefa Ignacego Kraszewskiego* (Kraków 2014). Publikował w „Opcjach” i w „Ruchu Literackim”. Jest redaktorem „uniGENDER”. Mieszka w Krakowie.

JANUSZ SKUCZYŃSKI, prof. dr hab., pracownik Zakładu Dramatu i Teatru w Katedrze Kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania badawcze: teatr wysoki; formy teatru wędrownego, ludowego, lalkowego, muzycznego (opera, operetka, musical, wodewil), studenckiego i alternatywnego, profesjonalnego i amatorskiego, na pograniczu sztuk i mediów; happeningi, sztuka performansu oraz zjawisko slamu poetyckiego. Autor książek: *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (Warszawa 1986); *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku* (Toruń 2000) oraz *Gdy idą między żywych duchy... Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku* (Toruń 2005). Redaktor i współredaktor szeregu tomów, w tym: (wraz z P. Skrzypczykiem) *Scena i ekran. Przestrzeń dialogu interartystycznego* (Toruń 2007).

WŁODZIMIERZ SZTURC, prof. dr hab., pracownik Katedry Teatru i Dramatu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie. Komparatysta, badacz dziejów dramatu. Dramaturg oraz poeta. Współpracownik wyższych uczelni francuskich w Paryżu, Tours i Grenoble. Wydał dziesięć książek, w tym: *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka* (Warszawa 1992), *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności* (Kraków 2011) oraz *Rytualne źródła teatru. Obrzęd, maska, święto* (Kraków 2013). Redaktor tomów: (z M. Cieślą-Korytowską i A. Ziółowicz) *Juliusz Słowacki – poeta europejski* (Kraków 2000) oraz (wraz z M. Bizior-Dombrowską) *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny wschód w wyobraźni romantyków. Studia* (Warszawa 2007).

MAGDALENA SZULEKO, mgr, doktoranta w Zakładzie Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski przy Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zainteresowania badawcze: literatura polska pierwszej połowy XIX wieku, szczególnie twórczość Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego. Autorka szeregu artykułów, jak choćby: *Romantyczne doświadczenie Boga. Człowiek i jego Stwórca w świetle korespondencji Zygmunta Krasińskiego* (2013). Píše rozprawę doktorską na temat: „... słowa moje pełne są boleści” (*Hi 6, 3*) *Problematyka Hiobowa w twórczości Słowackiego i Krasińskiego*.

NINA TAYLOR-TERLECKA, dr, absolwentka Uniwersytetu Oksfordzkiego (rusycystyka) i londyńskiego (polonistyka), tłumaczka. Od kilkunastu lat wykłada literaturę polską na Uniwersytecie Oksfordzkim i na Polskim Uniwersytecie na Obczyźnie. Zajmuje się literaturą porównawczą. Jej dorobek obejmuje kilkaset prac w języku angielskim, polskim i francuskim rozproszonych w książkach zbiorowych i czasopismach naukowych. Interesuje się zwłaszcza byłym Wielkim Księstwem Litewskim, polską literaturą Gułagu, literaturą emigracyjną oraz dramatem romantycznym. Wydała antologię: *Gułag polskich poetów. Od Komi do Kołymy. Wiersze* (Londyn 2001). Ze spuścizny po Tymonie Terleckim wydała: *Emigracja naszego czasu* (Lublin 2003); *Szkiełnik kresowy* Rosy Bailly (Przemyśl 2005); *Zaproszenie do podróży* (Gdańsk 2006), *Listy Andrzeja Bobkowskiego do Tymona Terleckiego* (Warszawa 2006) oraz korespondencję między Tymonem Terleckim a Józefem Wittlinem: *Listy 1944–1976* (Warszawa 2014).

JERZY WINIARSKI, dr hab., prof. UJK, pracownik Zakładu Historii Literatury do 1918 roku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach. Zainteresowania: hermeneutyka tekstów kultury. Jest autorem rozpraw o literaturze polskiej wieku XVIII i XIX oraz literatury współczesnej, publikowanych w książkach zbiorowych i periodykach, między innymi „Polonistyce”, „Studiach i Materiałach Polonistycznych”, „Studiach Słowiańszczyzn”, „Pamiętniku Literackim”, „Przeglądzie Humanistycznym”, „Studiach Filologicznych” i innych. Autor monografii: *Dziady. Widowisko. Część I Adama Mickiewicza* (Piotrków Trybunalski 1998) oraz *Wiersze żałobne Antoniego Goreckiego. Poetyckie lapidarium Wielkiej Emigracji* (Toruń 2010). Współredaktor tomu: (wraz z Zofią Ożóg-Winiarską) *Prasa warszawska lat 1815–1830 wobec wielkich wydarzeń, rozwoju kultury i cywilizacji w kraju i na świecie* (Kielce 2013).

ŁUKASZ ZABIELSKI, dr, współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu w Białymstoku oraz pracownik naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jarosława Ławskiego: *Topos Cyncynata w literaturze polskiej pierwszej połowy XIX wieku (C. Godebski, K. Koźmian, A. Mickiewicz)*. Temat pracy doktorskiej: *Kajetan Koźmian w oczach wielkich romantyków polskich. Kontekst historyczny – recepcja – interpretacje* (2013). Zainteresowania badawcze: szeroko pojęta kultura współczesna oraz przeszła – szczególnie z pogranicza XIX i XX wieku. Autor wielu studiów, w tym: *Cyncynat polski. O „Ziemiaństwie polskim” Kajetana Koźmiana i „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza* (2011). Redaktor i współredaktor blisko dziesięciu tomów naukowych, w tym: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy* (T. I-II, Białystok 2013).

AGNIESZKA ZIOŁOWICZ, dr hab., prof. UJ, pracownik Katedry Historii Literatury Oświecenia i Romantyzmu na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej okresu romantyzmu; estetyka i poetyka dziewiętnastowiecznego dramatu i dramatyczności; myśl antropologiczna i estetyczna w wieku XIX; problematyka romantycznej podmiotowości – literackie formy artykulacji „Ja” i ich konteksty filozoficzne. Ostatnio wydała książkę: *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramatyczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu (preliminaria)* (Kraków 2011). Redaktorka i współredaktorka szeregu tomów naukowych, w tym: (wraz z J. Zach) *Sztuka słowa, sztuka obrazu. Prace dla Ewy Miodońskiej-Brookes* (Kraków 2009).

JUSTYNA ZIORA, mgr, uczestniczka opolskiej konferencji doktorantów: „Słowo w przestrzeni mowy, pisma i wartości. Literatura – Język – Kultura” (2012). Autorka artykułu: *Ironiczna gra z dramatem ironicznym. „Balladyna” Juliusza Słowackiego w bielskim Teatrze Lalek Białaluka* (2012).

Opracował: Michał Siedlecki

Juliusz Słowacki.

BENIOWSKI.

—
Z PRZEDMOWĄ

Piotra Chmielowskiego.



WARSZAWA.

DRUKARNIA

Granowskiego i Sikorskiego.

47. Nowy-Świat 47.

J. Słowacki, *Beniowski*, Warszawa 1898

**JULIUSZ SŁOWACKI'S BEAUTY, VOLUME III, METAMORPHOSIS,
JAROSŁAW ŁAWSKI, ANNA JANICKA, ŁUKASZ ZABIELSKI (EDS),
SCHOLARLY PUBLISHING PROJECT.
SERIES „WATERSHEDS/BORDERLANDS”. BIAŁYSTOK 2014–2015.**

The present book is the second in the three-volume publication *Juliusz Słowacki's Beauty*, prepared by the University of Białystok's scholars in the period from 2009 to 2013. The volumes are dedicated to aesthetics and genealogy of the works of the great Polish Romantic poet, Juliusz Słowacki (1809–1849).

It is the result of the work done in the Chair in Philological Studies 'East – West' (integral part of the Faculty of Philology), which specializes in comparative studies of the nineteenth- and twentieth-century literature, particularly in Romanticism, borderland cultures and the legacy of Byzantium. Between 6th and 9th of May 2009, the Chair organized the International Conference, *Słowacki's Beauty*, in Białystok. It commemorated the bicentenary of Słowacki's birth and one hundredth and sixtieth anniversary of his death. So far it has been the greatest conference dedicated to the poet: over one hundred and thirty papers were read, and over two hundred scholars (from Poland, Ukraine, Belarus, Switzerland, Italy, the USA, Lithuania and France) took part in conference sessions, theatre performances, concerts and sightseeing tours that accompanied the main event.

Among the institutions that particularly contributed to the Conference organization were: the National Library in Warsaw, the Adam Mickiewicz Literary Society, the Literary Studies Committee of Polish Academy of Sciences and Książnica Podlaska in Białystok. All the scholarly work and organization were coordinated and supervised by the Faculty of Philology at the University of Białystok. The conference was the focal point of 'Słowacki's Year 2009,' officially declared by the Polish Parliament, and it was held under the patronage of the Ministry of Culture and National Heritage.

It took four years to publish the three volumes. They collect a significant number of studies, sketches and materials referring to Romantic aesthetics, particularly the aesthetics of Juliusz Słowacki, a poet who is undeniably the classic of Polish literature. His poetics is informed by a reconciliation of mutually exclusive aesthetic stances and ideas: sentimentalism and classicism; the Gothic style, the *frénétique* and the sublime; irony, the grotesque and literary evocations of *sacrum*. Słowacki represents the Romantic strategy of intertextuality, linking in his dramas, lyrical poems, longer poems and letters his inspirations from Shakespeare and Dante, Ariosto and George Sand, Mickiewicz and de Musset, Hugo and Byron, Calderon and Celtic poetry. All these references are well-researched and deliberate, creating an ambiguous and polyphonic poetic world, which is permeated by irony and mysticism as well as history and extreme individualism.

Volume III comprises six chapters.

Chapter I, *Prolegomena – At a Distance, In a Context*, includes the texts related to the bicentenary of the poet's birth and one hundred and sixtieth anniversary of his death in 2009 (Michał Siedlecki, Algis Kaleda), as well as the reception of his oeuvre in the late nineteenth century (Anna Janicka), in Gizela Reicher-Thonowa's book on Słowacki's irony

(Piotr Oczko) and in contemporary post-colonial studies (Halina Krukowska). Besides, the reader will find here essays on Słowacki's use of meta-theatrical aesthetics of Tieck (Janusz Skuczyński) and the Romantic understanding of science (Piotr Sawicki).

Chapter II, *Creating Beauty*, focuses on Słowacki's letters (Agnieszka Ziółowicz, Agnieszka Markuszewska), the father-figure (Mateusz Skucha), the creations of individualists in poetry (Jakub M. Pawłowski), *Kordian's* „sophisticated” form (Jarosław Ławski), the poet's melancholy (Włodzimierz Szturc, Elżbieta Nowicka), metamorphosis of a „glance” (Anna Jazgarska), and the representations of stars, the sky and the cosmos (Dariusz T. Lebioda).

Chapter III, *The Poet's Great Travels*, brings the representations and figures of travel, both real and spiritual (Nina Taylor-Terlecka, Grzegorz Leszczyński, Michał Siedlecki and Agnieszka Nietresa-Zatoń). The authors analyze the literary representations of Italy (Joanna Pietrzak-Thébault), Greece (Wanda Amarantidou), the Far East (Daniel Kalinowski), the Mediterranean Sea (Joanna Piórczyńska) and the Holy Land (Dorota Kulczycka). Two papers concentrate on the longer poem in „The Father of the Plague-Stricken in Al-Arīsh” that was inspired by the poet's journey to Egypt and Palestine (Grzegorz Kowalski; Zofia Ożóg-Winiarska and Jerzy Winiarski).

Chapter IV, *Mystical Metamorphoses*, collects the papers dedicated to the poet's work from the so-called mystical period (1843-1847), particularly to „aesthetics of genesis” (Jacek Lyszczyna, Emilia Furmanek) and numerous representations: of fire (Magdalena Bajko), of woman (Urszula M. Pilch), and of Napoleon (Swietłana Musijenko). One of the papers considers the poet's drawings from his sketch-book (Sebastian Kochanec).

Chapter V, „Dramas of a Change,” features the papers on the metamorphosis of genres and the change in the representations of man in Słowacki's lyrical poetry (Z. Kaźmierczak, K. Biliński) and in his epigrams (M. Burta). Most of the articles in this part of the volume analyze forms of the change in representing the Romantic (K. Marcinkowski, A Kotliński, J. Cyganik, R. Majewska). One of the texts refers to „Słowacki in Morpheus's arms,” or oneiric motifs in his works (W. Owczarski).

Chapter VI, *Aporias and Watersheds in Critical Reception*, shows the reception of Słowacki's works in Lithuania, in puppet theatre productions (Justyna Ziora), and during the communist rule in Poland (Łukasz Zabielski). Some of the papers focus the modernist reading of Słowacki (Jolanta Dragańska, Urszula Adamska) and the way of presenting the poet in the periodical for children *Płomyk* (1917-1939).

A significant part of the editorial work for the Volume II and Volume III was facilitated by the Łukasz Górnicki Książnica Podlaska and its director, Jan Leończuk.

The present volume was edited by Professor Jarosław Ławski (Head of the Chair in Philological Studies „East – West”), Łukasz Zabielski (PhD), a philologist and historian, and Anna Janicka (PhD), a scholar from the Research Unit for the Late 19th and Early 20th Polish Literature at the University of Białystok.

Przetłumaczył: Jacek Partyka

INDEKS NAZWISK

A

Abelard Piotr – 153,
Abraham, patriarcha hebrajski – 37,
Abraham Magdalena – 148,
Abrams Meyer Howard – 151, 269-270, 308,
Ackroyd Peter – 410,
Adamczak Jerzy – 661, 672-673,
Adamczyk Zdzisław Jerzy – 9,
Adamiecka-Sitek Agata – 610,
Adamkiewicz Marek – 433,
Adamkiewicz-Iglińska Bożena – 431, 434,
Adamska Urszula – 15, (645-654), 719, 734,
Afanasjew Irena – 694,
Ajschylos – 609,
Albert Wielki, św. – 67,
Aleksander, św. – 682,
Aleksander I Romanow, cesarz Rosji – 530,
Aleksander III Macedoński (Wielki), król Macedonii – 719,
Allevy-Viala Marie-Antoinette – 608,
Allione Tsultrim – 395,
Alpinuli Julia – 298,
Amarantidou Wanda – 12, (343-353), 343, 345-346, 348-350, 711, 719, 734,
Anaksagoras – 61,
Andriomenos J. – 346,
Anioł Ślżak – 506,
Anquetil-Duperron Abraham Hyacinthe – 405,
Anusiewicz Janusz – 461,
Archidamia, królowa Sparty – 414,
Archimedes – 62,
Arendt Hannah – 46,
Ariosto Ludovico – 361, 733,
Arminiusz – 487,
Artaud Antonin – 277, 321, 610, 727,
Arystofanes – 215, 596, 609-610,
Arystoteles – 58, 221, 317, 475, 596,
Askenazy Szymon – 106, 577-578,
Asnyk Adam – 86,
Assmann Jan – 226,
Astramskas Tomas – 80,
Aszyk Urszula – 564,
Augustyn z Hippony, św. – 35, 37, 43, 221, 596,
Aulich Henryk – 373,

B

Bachelard Gaston – 297, 516, 595,
Bachórz Józef – 9, 189, 266, 329, 367, 394, 449, 698, 703,
Bachtin Michał – 601, 607,

Backvis Claude – 170,
Baczyńska Beata – 545, 548-549, 565-566,
Baedeker Karl – 358,
Bałajewski Arkadiusz – 682,
Bailey Jack S. – 564,
Bailly Rosa – 730,
Bajcar Adam – 252, 661,
Bajko Magdalena – 13, (459-478), 459, 470, 473, 719, 734,
Bajko Marcin – 257, 361, 621, 694,
Baka Mirosław – 683,
Bakuła Bogusław – 527,
Baliński Karol – 90,
Baliński Michał – 153,
Ballanche Pierre-Simon – 28, 389, 431,
Ballarini Giovanni – 363,
Bałus Wojciech – 602,
Bańkowska Halina – 661,
Baran Bogdan – 409,
Barańczak Stanisław – 122, 723,
Barbasiewicz Marek – 679,
Barbès Armand – 379,
Bardski Krzysztof – 491,
Barker Aston Henry – 288,
Bartmiński Jerzy – 461-463, 467-471,
Bartol-Jarosińska Danuta – 461-462,
Bartoszyński Kazimierz – 303,
Bartusówna Maria – 86,
Barwiński Waldemar – 679,
Basilides – 405,
Baudelaire Charles – 127, 630, 632, 651,
Bayard Chevalier de – 67, 71,
Bazyli Wielki, św., bp – 22,
Bądzkiewicz Antoni – 88-89,
Bąk Magdalena – 682, 701,
Bąkowska Eligia – 67,
Beauharnais Josephine de – 576,
Beauvoir Simone de – 162,
Beauvois Daniel – 527,
Beccaria Cesare – 355,
Bécu Aleksandra – 136, 159,
Bécu August – 159-162, 164, 168, 343,
Bécu Jakub – 136,
Bednarek Bogusław – 442,
Bednarek Henryk – 25, 27,
Bednarz Aleksander – 679,
Bedyński Tomasz – 53,
Beethoven Ludwig van – 710,
Bela Teresa – 105,

- Bem Antoni Gustaw – 86,
Bem Jakub – 506,
Benedykt XVI (właśc. Ratzinger Joseph), papież – 21, 23-24,
Benoit Mariusz – 686,
Berkan-Jabłońska Maria – 715,
Bernard z Clairvaux, św. – 67,
Bernard Henri – 103,
Berwick Andrew – 629,
Berwiński Ryszard Wincenty – 298,
Białobrzaska Marta – 11, (117-131), 694, 712, 719,
Białostocki Jan – 627, 631,
Bieberstein Aleksander – 99, 111,
Biedrzycki Krzysztof – 122,
Biegeleisen Henryk – 281, 317, 501-502, 506,
Bielak Franciszek – 646,
Bielawski Mirosław – 680, 695,
Bielik-Robson Agata – 45-47,
Bienenstock Maksymilian – 147,
Bieńczyk Marek – 236, 435,
Bieńkowska Ewa – 149, 641,
Bieńkowski Tadeusz – 245,
Bierdiajew Nikołaj – 728,
Biernacki Andrzej – 170,
Bilikiewicz-Blanc Danuta – 704,
Biliński Bronisław – 358, 361,
Biliński Krzysztof – 14, (585-592), 711, 719-720, 734,
Binkis Kazys – 81,
Birkenmajer Józef – 345,
Bista Henryk – 685,
Bizan Marian – 128, 174, 191-192, 205, 212, 617, 646, 669, 672, 686,
Bizior-Dombrowska Magdalena – 260, 264, 309, 393, 564, 602, 707, 729,
Bjørnson Bjørnstjerne – 651,
Blake William – 415,
Blanqui August – 379,
Bloch Marc – 67,
Bloom Harold – 275,
Blożė Vytautas – 83,
Błońska Agnieszka – 681,
Błoński Jan – 678,
Bobiński Witold – 120,
Bobkowski Andrzej – 730,
Bobowski Sławomir – 707-708,
Bobrowa Joanna – 137, 143-144, 163, 297, 518-519,
Bobrowska Barbara – 703,
Bobrówna Ludwika – 82, 163,
Bodzyńska Jadwiga – 325,
Boguszewska Helena – 659,
Boharczyk Paweł, ks. – 59,
Bohosiewicz Sonia – 683,
Bohrer Karl Heinz – 216, 224,
Boileau Nicolas – 435,
Bojko Pelagia – 431, 433, 437, 440, 714,
Boleski Andrzej – 149, 199, 474, 586, 590-591,
Bolesław I Chrobry, król Polski – 687,
Bolesław II Szczodry (Śmiały), król Polski – 452, 686,
Bolewski Jacek – 41-43,
Bona Sforza, królowa Polski – 656, 658, 681,
Boniszewska Wanda – 424,
Booth William – 487,
Borzuch Michał – 681,
Borejsza Jerzy Wojciech – 613,
Borkowska Barbara – 661,
Borkowska Grażyna – 9, 527, 697-698,
Borkowski Zbigniew – 247,
Borowczyk Jerzy – 153, 390, 403,
Borowska Emilia – 694, 710,
Borowy Waław – 186,
Bortnowski Stanisław – 117, 121, 124-125, 129-130,
Bosco Umberto – 361,
Boucher de Crėvecœur de Perthes Jacques – 26,
Boukołowski Henryk – 679,
Bourrilly Jean – 170-171,
Boy-Zeleński Tadeusz – 106-107, 313,
Böhme Jakub – 22, 405, 407, 409-410,
Bracka Mariya – 6,
Brandowski Stanisław – 648,
Branicki Jan Klemens – 696,
Braziūnas Vladas – 79,
Brecht Bertolt – 610,
Brėmond Henri – 29, 32, 42-43,
Brili Attilio – 355, 357-360, 362-364,
Brodziński Kazimierz – 506-507, 615,
Brogowski Leszek – 516,
Broniewski Władysław – 128,
Brontė Charlotte – 274,
Brożek Mieczysław – 343,
Brudnik Edyta – 126,
Bruno Giordano – 24, 35, 61,
Brydges Egerton – 288,
Bryll Ernest – 123, 128,
Bryś Marta – 667,
Brzoska Andrzej – 679,
Brzozowski Jacek – 30, 92, 281, 311, 330, 341, 351, 459, 503, 686,
Brzozowski Stanisław – 68, 77, 638,
Brzozowski Zenon – 344-347, 352, 360,
Brzyk Remigiusz – 681,
Budda Siakjamuni (właśc. Siddhartha) – 35, 57, 65, 389-390, 419, 428, 721,
Budna Katarzyna – 120,
Budzyński Michał – 716,
Bugajski Marian – 461,
Bugge Marius Sophus – 532,
Bujnicki Tadeusz – 728-729,
Bukaty Antoni – 103,
Bulas Kazimierz – 345,
Bulwer-Lytton Edward – 154,
Bułgakow Siergiej – 728,
Bułhak Ewa Konstancja – 679,
Burdziej Bogdan – 9, 48,
Burke Edmund – 435, 642,

Burkot Stanisław – 343, 356-357, 385,
Burnouf Eugène – 386, 388,
Burtka Małgorzata – 14, (501-508), 506, 712, 720,
734,
Buryła Sławomir – 9,
Burzka-Janik Małgorzata – 6, 707,
Bychowski Gustaw – 168, 200, 431, 510,
Byron George Gordon – 117, 137, 147, 149, 154,
170, 204, 239-240, 257-260, 265, 267-268, 273-
276, 283, 290-291, 295-296, 298-300, 305, 320,
328, 344, 349, 355-356, 365, 367, 381, 385, 545,
577, 622, 650, 662, 733,
Bystroń Jan Stanisław – 377,

C

Calderón de la Barca Pedro – 14, 73, 147, (545-566),
545, 548-549, 553, 564-566, 600, 650, 701, 733,
Calzabigi Ranieri de – 222,
Campbell Baine Mary – 357,
Camus Albert – 268, 325,
Capatti Alberto – 363,
Carozzi Albert V. – 289,
Carpentier Jean – 369,
Cegielski Hipolit – 89,
Cervantes y Saavedra Miguel de – 137, 303, 307,
310, 328, 358,
Cezar Gajusz Juliusz – 355,
Chachaj Małgorzata – 617, 710,
Chacko Magdalena – 217,
Chadzinikolau Nikos – 345,
Chamiec Józef Szczepan – 87,
Chateaubriand François-René de – 147, 153-154,
181, 240, 346-350, 356, 365, 368, 372-373, 382, 385,
Chaucer Geoffrey – 600,
Chaumont Louet de – 364,
Chełmiński Wojciech – 390,
Chemperek Dariusz – 120, 123,
Chirpaz François – 434,
Chlustin Wiera – 380,
Chłopicki Józef – 618-619,
Chmiel Małgorzata – 123,
Chmielowski Piotr – 86, 404, 646,
Chodźko Aleksander – 139-140, 343, 670,
Chojnacki Hieronim – 525,
Chojnowski Zbigniew – 722,
Chołody Mariusz – 205, 705,
Chomik Piotr – 716,
Chopin Fryderyk – 163, 340, 368, 656,
Chrostek Mariusz – 686,
Chrostowski Waldemar – 491,
Chruściński Kazimierz – 86,
Chrzanowski Ignacy – 101, 103-105,
Chrzastowska Bożena – 129-130,
Chwedeńczuk Bohdan – 63,
Ciborski Andrzej – 684,
Cichowicz Stanisław – 28, 433,
Ciechowicz Jan – 205, 228, 597,
Ciemnoczołowski Artur – 160, 616,
Cieplak Piotr – 681,

Ciesielska-Borkowska Stefania – 545,
Cieszkowski August – 103, 405, 479, 709,
Cieszyński Rafał – 683,
Cieśla-Korytowska Maria – 28, 149, 172, 232-233,
271-272, 308, 314, 389, 394, 431, 434-435, 545,
550, 686, 698, 704, 729,
Ciosek Bogdan – 664, 686,
Cirlot Juan Eduardo – 126, 176, 179, 182, 188, 200,
466,
Claude Lorrain – 298, 371, 381,
Claudon Francis – 358-359, 363,
Cochran Peter – 724,
Coleridge Ernest Hartley – 260,
Coleridge Samuel Taylor – 154, 597,
Colonna-Walewska Janina – 656,
Comte Auguste – 63-64, 88,
Constable John – 632,
Constant Benjamin – 288,
Cooper James Fenimore – 239,
Copleston Frederick – 63-64,
Cordey Pierre – 288,
Correggio Antonio Allegri di – 623, 627,
Cortázar Julio – 53-54,
Corti José – 297,
Cossy Valérie – 288,
Couliano Ioan P. – 337,
Craig Gordon Edward – 667,
Crogiez Michèle – 300,
Csató Edward – 678,
Csató Marian – 206,
Curie-Skłodowska Maria – 61, 703-705, 710,
Cyceron Marek Tulliusz – 355,
Cygal-Krupa Zofia – 461,
Cyganik Jędrzej – 14, (545-566), 720, 734,
Cygielska Elżbieta – 164,
Cysewski Kazimierz – 136, 156, 250, 507,
Czabanowska-Wróbel Anna – 437, 473,
Czachowska Jadwiga – 99,
Czachowski Kazimierz – 107-110, 637, 646,
Czacki Tadeusz – 530, 681,
Czannerle Maria – 557,
Czaplejewicz Eugeniusz – 135, 248,
Czapski Józef – 42,
Czartoryski Adam Jerzy, książę – 77, 141, 379,
481, 613, 618-619,
Czerepok Hubert – 627-629,
Czermińska Małgorzata – 9, 130, 136, 266,
Czernecki Roman – 27,
Czeraniakowska Ewa – 713,
Czopyk Hryhorij – 320,
Czwrónóg-Jadczak Barbara – 703,
Czyż Antoni – 236, 708,

Ć

Ćwikliński Ludwik – 596,

D

D'Alembert Jean – 56,
Dalman Magdalena – 710,

Damięcki Damian – 679,
 Damięcki Grzegorz – 679,
 Dampc-Jarosz Renata – 139,
 Danczowska Justyna – 710,
 Danczowska Kaja – 710,
 Danek Danuta – 431, 510, 698,
 Daniłowski Gustaw – 495-497,
 Dante Alighieri – 13, 170, 193, 314-315, 335, 355,
 361, 381, (441-447), 442, 446, 711, 733,
 Darwin Karol Robert – 25-26, 56-57, 87-88,
 Darwin Erazm – 26,
 Data Jan – 329,
 David Jacques-Louis – 632,
 Davies Norman – 453,
 Dawkins Richard – 627,
 Dällenbach Lucien – 301, 303-304, 307,
 Dąbrowicz Elżbieta – 136, 153, 615-616, 694, 705-
 706,
 Dąbrowska Anna – 461,
 Dąbrowska Danuta – 257, 277-278, 709, 713, 727,
 Dąbrowska Elżbieta – 205,
 Dąbrowski Piotr – 698,
 Dąbrowski Roman – 264, 306,
 Dąbrowski Tadeusz – 189,
 Dąbrowski Witold – 329,
 Deikman Arthur – 32, 34,
 Delacroix Eugene – 289, 298, 630,
 Demokryt – 601,
 Deręgowski Jan B. – 246-247,
 D'Holbach Paul – 56,
 Dickens Charles – 358,
 Diderot Denis – 56,
 Didot Firmin – 291,
 Dietzsch Steffen – 213,
 Dionizy Areopagita, bp – 22,
 Długosz-Grzywacz Marzena – 682,
 Dłuska Maria – 106,
 Dłużewska-Kańska Zofia – 658,
 Dmochowska Jadwiga – 375,
 Dmochowski Franciszek Ksawery – 89, 449,
 Dmochowski Franciszek Salezy – 346, 355, 357,
 359, 363,
 Dobijanka Olga – 153,
 Dobrzyńska Teresa – 709, 716,
 Domejko Ignacy – 137,
 Dominiak Krzysztof – 681,
 Dominik Savio, św. – 687,
 Dopart Bogusław – 319, 697, 726,
 Dostojewski Fiodor – 55, 222, 288, 607,
 Doveika Kostas – 81,
 Doyce William – 526,
 Dragańska Jolanta – 15, 208, (635-643), 720, 734,
 Drohojewski Józef – 373,
 Drozdowski Bohdan – 99,
 Drwięga Marek – 434,
 Duchamp Marcel – 321, 722,
 Duliński Tomasz – 395,
 Dumas Aleksander – 205, 288-289, 365,
 Dunaway Faye – 683,

Dunin-Borkowski Stanisław – 357,
 Dupré Louis – 22, 27,
 Durand Gilbert – 595-596, 601,
 Duszyńska Julia – 659,
 Dworski Emanuel – 677,
 Dworzański Jarosław – 680, 695, 697,
 Dybizbański Marek – 706,
 Dyboski Roman – 101, 103-106,
 Dygasiński Adolf – 243,
 Dyjas Karolina – 408,
 Dymna Anna – 686,
 Dymowski Eligiusz, OFM – 414,
 Dyson Anthon Edward – 596,
 Dziadek Magdalena – 726,
 Dziedzic Joanna – 6,
 Dziekoński Bogdan – 90,
 Dziewicki Michał – 103,
 Dziędziel Marian – 686,

E

E. Sz. (Edward Szymański) – 656,
 Echnaton-Amehotep IV, faraon – 596,
 Eco Umberto – 407-408, 411,
 Edward IV York, król Anglii – 170,
 Ekier Jakub – 308, 605,
 Elder Alexander – 288,
 Elgin Bruce Thomas – 349,
 Eliade Mircea – 337,
 Elias Norbert – 223,
 Elias, prorok – 422, 425, 465,
 Eliot Thomas Stearns – 523-524,
 Emerson Ralph Waldo – 408,
 Englert Jan – 684,
 Estreicher Stanisław – 728,
 Etherington C. – 292,
 Eurypides – 609,
 Evdokimov Paul – 29, 32,
 Evert Ludwik Józef – 345,
 Eyck Jan van – 307,

F

Fabianowski Andrzej – 697, 699,
 Fabisiak Aleksander – 685-686,
 Fabre Jean – 50,
 Faguet Emile – 378, 382,
 Faleński Felicjan – 86,
 Falk Maryla – 386,
 Fallek Wilhelm – 109-110,
 Fam Lotfy – 373,
 Faruga Wojtek – 681,
 Fedewicz Maria Bożena – 151, 269, 308, 537,
 Feliksiak Elżbieta – 9, 139, 615,
 Feliński Alojzy – 228, 681,
 Feliński Zygmunt Szczepny, św., Abp – 18, 161,
 430, 687-688, 693,
 Ferenc Andrzej – 679,
 Ferency Adam – 679,
 Fiećko Jerzy – 181, 502,
 Fieguth Rolf – 541,

Fielding Henry – 204,
Filarska Barbara – 349,
Filek Małgorzata – 187,
Filleborn Julian – 90,
Filon z Aleksandrii – 22,
Findeisenówna Zofia – 655,
Fiodorow Nikołaj – 728,
Fischer Olga – 246,
Fiut Aleksander – 527,
Flaszen Ludwik – 206,
Flaubert Gustave – 330,
Floryan Władysław – 333, 501, 505, 585,
Floryńska Halina – 459,
Folkierski Władysław – 103-104, 181, 193, 382,
France Anatole (właśc. Thibault Jacques Anatole) – 109,
Franciszek z Asyżu, św. – 337,
Francoeur Robert T. – 25, 31,
Frankiewicz Małgorzata – 28,
Frankl Viktor E. – 27,
Franko Iwan – 715-716,
Fredro Aleksander – 596, 611, 684,
Freke Timothy – 428,
Freud Anna – 162,
Freud Sigmund – 162, 164-165, 597,
Friedmann Stefan – 683,
Friedrich Caspar David – 124, 126, 245, 629, 632,
Fromm Erich – 165,
Fuczik Krystyna – 682,
Furmanek Emilia – 13, 263, (413-430), 413, 415, 422, 711, 720, 734,

G

Gabrynowicz Bronisław – 204,
Gacowa Halina – 218,
Gadacz Tadeusz, SP – 42,
Gaertner Henryk – 103,
Galileusz – 24, 61,
Galsworthy John – 76,
Gałczyński Konstanty Ildelfons – 723,
Garbowski Tadeusz – 101, 103,
Garczyński Stefan Florian – 204, 213,
Gaszyński Konstanty – 366, 724,
Gautier Théophile – 154, 382,
Gazda Grzegorz – 435,
Gebethner Gustaw Adolf – 208,
Gellert Christian F. – 141,
Genette Gerard – 598,
Geramb Marie Joseph – 369,
Gerome Jean-Leon – 722,
Géricault Théodore – 289, 628, 630,
Giannini Fortunato, ks. – 104,
Gide André – 301,
Giedroyc Jerzy – 679, 691, 699, 701,
Gille-Maisani Jean-Charles – 518,
Gilson Étienne – 22,
Ginczanka Zuzanna – 99-100,
Giotto di Bondone – 420,
Gira Liudas – 81,
Girard René – 222-223,
Glais-Bizoin Alexandre – 378,
Globisz Krzysztof – 686,
Gloger Zygmunt – 75,
Gluck Christoph Willibald – 222,
Głowiński Michał – 9, 309, 537,
Głuchowska Małgorzata – 681,
Gmys Marcin – 697,
Godebski Cyprian – 730,
Godzimirski Jakub M. – 433,
Goethe Johann Wolfgang von – 35, 50, 103-104, 147, 154, 170, 204, 208, 213, 223, 229, 239, 290, 301, 308, 355-356, 597,
Gogol Nikołaj – 596-597,
Gogola Jerzy Wiesław, OCD – 414,
Gogolewski Ignacy – 684,
Goldoni Carlo – 596-597,
Goliński Zbigniew – 319,
Gombrowicz Witold Marian – 645, 721,
Gomulicki Juliusz Wiktor – 378,
Gomulicki Wiktor Teofil – 87,
Gonczar Swietłana – 576,
Gondek Feliks – 373,
Gordziej Zbigniew – 723,
Gorszewski Paweł – 694, 715,
Gosk Hanna – 527,
Gosławski Maurycy – 219, 724,
Goss Łukasz – 714,
Goszczyński Seweryn – 137, 219, 240, 323, 493, 651, 687, 723,
Gozzi Gaspare – 667,
Goźliński Paweł – 206, 541, 681, 686,
Górnicki Łukasz – 3, 6, 8, 17, 722, 730, 734,
Górska Marta – 728,
Górski Artur – 506,
Górski Konrad – 470, 472-473, 728,
Górski Konstanty – 498,
Grabbe Christian Dietrich – 701,
Grabińska Sylwia – 694,
Grabowicz George G. – 536, 547,
Grabowski Ambroży – 357, 361,
Grabowski Andrzej – 685,
Grabowski Janusz – 445,
Grabowski Mikołaj – 686,
Grabowski Tadeusz – 205, 260, 281, 382, 386, 615, 648,
Grabski Andrzej Feliks – 67,
Graczyk Ewa – 703,
Grajewski Wincenty – 135,
Grandy Peter – 428,
Greenaway Peter – 721,
Greenler Robert – 413,
Grigorova Margreta – 9,
Grocholska z Brzozowskich Ksawera – 352,
Grocholski Grzegorz – 680,
Grocjusz Hugo – 487,
Groddeck Gotfryd Ernest – 344,
Gromadzka Beata – 129,
Gros Antoine-Jean – 630,

Grotowski Jerzy – 610,
 Grotter Artur – 623, 679, 691, 716,
 Gryglas Mieczysław – 661,
 Grzegorz z Nareku, św. – 329,
 Grzegorz z Nyssy, św., bp – 22,
 Grzegorzewski Jerzy – 217,
 Grzelak Agnieszka – 329,
 Grzęda Ewa – 329, 622,
 Grzędzielska Maria – 276, 367,
 Grzymała-Siedlecki Adam – 636,
 Grzywna-Wileczek Anna – 507,
 Gubrynowicz Bronisław – 501, 506,
 Guerber Helena Adela – 299,
 Guigon Karol – 290, 293, 295, 297,
 Gustaitis Motiejus – 81,
 Gutowski Wojciech – 329, 433, 460, 699,
 Guyard Marius-François – 369,
 Gyaltzen Tulku Lobsang Jamyang – 390,

H

Haber Lili – 113, 115,
 Haddad Reda – 681,
 Hahn Wiktor – 183, 488, 501, 646, 648, 713,
 Hajota (właśc. Pajzderska-Rogozzińska Helena) – 87,
 Halkiewicz-Sojak Grażyna – 48, 460,
 Haller Albrecht von – 288, 295,
 Handke Ryszard – 538, 601,
 Hanuszkiewicz Adam – 262,
 Hartwig Julia – 686, 723,
 Hauptmann Gerhart – 651,
 Hebanowski Stanisław – 262, 282,
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 24, 56, 411, 444-447,
 Heidegger Martin – 33, 629,
 Heine Heinrich – 356, 358, 364,
 Heinrich Władysław – 101, 103, 106,
 Helena, św. – 577-579, 582,
 Hempel Jan – 408,
 Heraklit z Efezu – 297, 461, 601,
 Herbaczewski Józef Albin – 80,
 Herbert Zbigniew – 128, 597, 723,
 Herling-Grudziński Gustaw – 233,
 Hernas Czesław – 647,
 Hertz Paweł – 128, 174, 191-192, 205, 212, 346, 369-370, 493, 611, 617, 646, 669, 672, 686,
 Hertzówna Amelia – 720,
 Hillar Małgorzata – 726,
 Hłuszniewicz Antoni – 137,
 Hoene-Wroński Józef – 103, 479,
 Hoesick Ferdynand – 170, 317, 507, 535, 662,
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus – 586,
 Holoubek Gustaw – 685,
 Hołowiński Ignacy – 373,
 Hołyński Aleksander – 345,
 Hołyński Stefan – 345,
 Homer – 170, 239, 319, 343, 364, 445, 449, 468,
 Hookham Thomas – 296,
 Hryniewiecka Maria – 656,

Hughes E. – 301,
 Hugo Wiktor – 157, 193, 198, 205, 217, 229, 358, 365, 383, 408, 411, 622, 629, 733,
 Huk Tadeusz – 686,
 Hull Leokadia – 722,
 Hulme Peter – 357,
 Humboldt Wilhelm – 139,
 Hume David – 56,
 Huss Henryka z domu Thon – 114,
 Huston John – 129,
 Huxley Aldous – 395,

I

Ibrahim Pasza – 348,
 Ibsen Henrik – 651,
 Ifandis P. A. – 347,
 Ingarden Roman – 625,
 Inglot Jacek – 117,
 Inglot Mieczysław – 124, 128, 206, 666,
 Ingres Jean-Auguste-Dominique – 289,
 Iorio Giovanni – 361,
 Ippoldt Juliusz – 103-104,
 Iwaszkiewicz Jarosław – 123,
 Izaak, patriarcha biblijny – 37,
 Izdebska Agnieszka – 435,

J

Jacek Odrowąż, św., OP – 203,
 Jacotot Jean-Joseph – 157,
 Jagodzińska Joanna – 260-261, 271, 273, 278, 284,
 Jakowska Krystyna – 9,
 Jakub, patriarcha biblijny – 37,
 Jakubczak Krzysztof – 395,
 Jakubczak Marzena – 395,
 Jakubowicz Tadeusz – 76,
 Jakubowski August Antoni – 219, 725-726,
 Jakubowski Jan Zygmunt – 77, 611,
 Jałowicz Joanna – 113, 115,
 James William – 408,
 Jamrozik Elżbieta – 536,
 Jan, autor Apokalipsy, św. – 483,
 Jan Ewangelista, św. – 25, 126, 481, 484,
 Jan od Krzyża, św. – 29, 34, 77, 96, 419, 568, 722,
 Jan Paweł II (właśc. Wojtyła Karol, kardynał), papież – 573, 682, 685, 722,
 Janicka Anna – 6-7, 11, 18, 26, (85-97), 88, 91, 93-94, 96, 204, 562, 622, 653, 680, 694, 703,
 Janik Michał – 15, (645-654), 646-647, 649-651,
 Janion Maria – 26-27, 53, 71, 121, 128, 212, 217-218, 232, 236, 261, 264, 266-268, 271, 278, 365, 378-379, 387, 433, 503, 527, 529, 539, 562, 602, 640, 673-674,
 Janiszewska Dorota – 117,
 Janiszewska Joanna – 393,
 Jankowska Katarzyna – 688,
 Jankowski Czesław – 87, 380,
 Jankowski Edmund – 380,
 Jankowski Kazimierz – 32,
 Janowski Ludwik – 344,

- Janus-Sitarz Anna – 120,
Januszewska Aleksandra – 662,
Januszewska Hersylia – 136, 151, 159, 164, 345,
Januszewski Jan – 158,
Januszewski Teodor – 613, 620, 662,
Januszewski Teofil – 136, 345,
Januskiewicz Eustachy – 137, 218, 663,
Januskiewicz Teofil – 152, 154,
Jaquier Claire – 288,
Jarocki Jerzy – 270,
Jaroszyński Edward – 405,
Jasińska-Sadura Jadwiga – 684,
Jasiński Jan Tomasz Seweryn – 369,
Jaskółowa Ewa – 120, 122,
Jaworska Krystyna – 698,
Jaworski Stanisław – 301, 309,
Jazgarska Anna – 12, (231-237), 231, 714, 721,
734,
Jean Paul (właśc. Richter Johann Paul) – 204, 270,
Jedlicki Jerzy – 88,
Jekiel Wojciech – 624,
Jeleń Zygmunt – 687,
Jellenta Cezary – 264, 390, 533, 713,
Jennings Byron Lee – 537-538,
Jerszow Władimir Olegowicz – 709-710,
Jerzy, św. – 469,
Jezus Chrystus – 21-25, 28, 34-38, 40-42, 56-57,
59, 61-63, 65, 67, 70, 77, 79, 88, 94, 152, 161, 175-
177, 211, 227, 239, 250, 258, 263, 271, 279-280,
313-314, 318-319, 322, 331-332, 370-372, 375-
377, 387, 390, 395, 399, 405, 413-421, 423-426,
428-430, 437, 442-444, 452-453, 459, 479-486,
490-491, 494, 496, 504-505, 529, 532-534, 540-
542, 545, 550, 561, 563-564, 566, 570-571, 573,
587, 601, 656, 662, 683, 722-724,
Jeżowski Marian – 307,
Jędrysek Krzysztof – 685,
Jodrell Paul – 292,
Jokiel Irena – 9, 205,
Jonas Hans – 406,
Jóźwik Dariusz – 682,
Jung Carl Gustav – 390, 440, 512-513, 518, 521,
720,
Jung Lorenz – 512,
Junkiort Maciej – 700,
Jurewicz Oktawiusz – 343, 345,
Juszczak Wiesław – 435, 622-623, 625, 630,
- K**
Kaczyńska Leokadia – 203,
Kaczyński Jan – 431,
Kaczyński Theodor – 629,
Kaden-Bandrowski Juliusz – 108,
Kafka Franz – 596, 721,
Kalbarczyk Adam – 120, 123,
Kalēda Algis – 11, (79-83), 698, 721, 733,
Kalina Jerzy – 686,
Kalinowska Maria – 6, 124, 205-206, 260-261,
308, 320, 434, 602, 616, 684, 724,
Kalinowski Daniel – 13, (385-395), 386-388, 506-
507, 596, 700, 721, 734,
Kalinowski Wojciech – 694,
Kallenbach Józef – 101, 103-107, 109,
Kałążny Jerzy – 224,
Kamas Jerzy – 685,
Kamińska Anna – 123, 329,
Kamiński Jan – 728,
Kamiński Jan Maurycy – 94-96,
Kamionka-Straszakowa Janina – 343,
Kanert Maciej – 393,
Kania Ireneusz – 176, 389, 409, 466,
Kant Immanuel – 32, 56, 148-149,
Kantor Tadeusz – 261-262, 321, 519, 667,
Kapleau Philip – 698,
Kaposy Béla – 288,
Karbowski Jerzy – 657,
Karol I Wielki, cesarz rzymski – 355,
Karsawin Lew – 728,
Karśnicki Antoni – 357,
Kartezjusz – 222,
Kasabała Tadeusz, ks. – 694, 709,
Kasperski Edward – 248, 387, 489, 524,
Kasprowicz Jan – 651, 723,
Kasprzyk Krystyna – 50,
Kaśkiewicz Kinga – 148-149,
Katarzyna ze Sieny, św. – 416, 419, 427,
Kawafis Konstandinos – 597,
Kayser Wolfgang – 538, 601,
Kazimierz III Wielki, król Polski – 699, 703, 723,
Kaźmierczak Zbigniew – 6, 14, 34, (567-573), 568-
569, 573, 721-722, 734,
Kaźmierczyk Zbigniew – 9, 13, (405-411), 714,
722,
Kądziała Jerzy – 639,
Keats John – 122, 166,
Keener Craig S. – 491,
Kempa Andrzej – 113,
Kenneth Clark – 374,
Kępiński Antoni – 595,
Kielski Bolesław – 368,
Kieniewicz Jan – 385, 565,
Kierc Bogusław – 664,
Kieślowski Krzysztof – 129,
Kiezuń Anna – 9, 713,
Kijas Zdzisław Józef, OFMConv – 414,
Kijowska Julia – 679,
Kiliński Jan – 709-710,
Kisielewska Alicja – 211,
Kisielewski Jan August – 15, 208, (635-643), 635-
641,
Kiślak Elżbieta – 426,
Kiślańska Wacława – 655-656,
Kitliński Tomasz – 705,
Kitowicz Jędrzej – 524,
Klaus-Wartacz Joanna – 308,
Kleiner Juliusz – 26, 69, 73, 77, 163, 169, 183, 189,
194, 200, 204-205, 212, 215, 241, 250-251, 257,
263-264, 300, 306, 309, 317, 330, 334, 340, 360,

- 365-368, 370-371, 376-377, 386, 389, 405-409, 414, 421, 431, 459-461, 464, 476, 491, 501, 503, 505, 507, 533, 535, 544-546, 557-558, 560-562, 580, 585, 627, 646, 674, 678,
Klejnocki Jarosław – 129,
Klimowicz Marek – 406,
Klingemann Ernst August Friedrich (Bonawentura) – 213-214, 217, 725,
Klonowicz Sebastian – 323,
Klotz Volker – 217,
Kluba Agnieszka – 435,
Kluczkowski Jacek – 683,
Kluźniak Dominika – 270,
Kłoczowski Jan Andrzej, OP – 41,
Kłosiński Krzysztof – 697,
Kochan Tymofij – 683,
Kochaniec Sebastian – 14, (621-633), 627, 722, 734,
Kochanowska Maria – 660,
Kochanowski Jan – 104, 119, 128, 155, 158, 170-171, 215, 289, 318, 325, 651, 700, 702-703, 714, 716, 727, 730,
Kochanowski Marek – 712,
Kochanowski Piotr – 155, 215, 651,
Kocjan Krzysztof – 433,
Kolankiewicz Leszek – 390, 519,
Kolbuszewski Jacek – 569, 571,
Kolbuszewski Stanisław – 569, 610,
Kołakowski Leszek – 333,
Kołłataj Hugo – 646, 681,
Kołodziej Piotr – 121,
Kołtoniak Adrian – 713,
Kołtun Krzysztof – 686,
Kołyшко Piotr – 32,
Komierowski Józef – 137, 142-144,
Komorowski Bronisław, prezydent Polski – 678, 692,
Komorowski Jarosław – 662,
Koneczny Jan – 386,
Konopnicka Maria – 86, 704,
Kopaliński Władysław – 464, 469, 475-476,
Kopania Jerzy – 697,
Kopania Kamil – 702,
Kopciński Jacek – 120,
Kopera Feliks – 103,
Kopernik Mikołaj – 701, 706-708, 711, 720, 724-725, 729,
Kopij-Weiß Marta – 213, 708,
Kopka Krzysztof – 680, 685,
Korczakowska Natalia – 681,
Korn Jan Bogumił – 137,
Korotkich Krzysztof – 33, 257, 263, 361, 422, 490, 525, 540, 610, 614, 621, 646, 680, 694,
Korsak Julian – 140, 219,
Korzeniewicz Maria – 264,
Korzeniewska Ewa – 99,
Korzeniowski Andrzej – 685,
Korzeniowski Józef – 239, 447, 681,
Kosiński Dariusz – 205, 681,
Kossuth Ludwik – 378, 380,
Kostaszuk-Romanowska Monika – 481-482, 486, 490, 496, 714,
Kostkiewiczowa Teresa – 319,
Kosyra-Cieślak Teresa – 120,
Kościuk Zbigniew – 491,
Kościuszko Tadeusz – 615, 666, 696,
Kot Karolina – 222,
Kot Stanisław – 103,
Kotarbiński Józef – 93,
Kotliński Andrzej – 11, (67-77), 68-69, 76, 180, 413, 415, 418, 426, 431, 434, 460, 528, 537, 714, 722, 734,
Kott Jan – 678,
Kowal Grzegorz – 651, 705,
Kowalczykowa Alina – 9, 18, 26, 45, 48, 120, 123-124, 149, 181, 189, 198, 204, 209, 217, 266, 302, 308, 366-367, 399, 408, 415-416, 423, 447, 449, 456, 536-540, 542-543, 549, 562, 622-629, 631, 633, 645, 661, 679-680, 684, 688, 694, 696-697, 707, 721,
Kowalski Grzegorz – 12, 18, 26, 166, 204-205, 263, (329-341), 330, 332, 335-336, 490, 562, 621-622, 661, 680, 694, 712, 722-723, 734,
Kowalski Piotr – 233,
Kowalski Władysław – 683, 685,
Kozia Bartosz – 710,
Kozieł Adam – 388,
Kozioł Urszula – 686,
Kozłowski Jan – 27,
Kozmian Kajetan – 615, 619, 730,
Krasicki Ignacy – 103,
Kraśniński Wincenty – 293-294,
Kraśniński Zygmunt (pseud. Prawdzicki Spirydion) – 26, 47-48, 56, 68, 97, 103, 117-118, 120, 122, 127, 135, 137, 142-144, 147, 161, 168-169, 182, 210, 216-218, 257, 272, 282, 293-295, 298, 304, 365-366, 378, 380-383, 405, 423, 431, 433, 511, 519, 541, 546, 611, 622-623, 651, 657-658, 663, 687, 693, 720, 723, 725, 728-729,
Kraskowska Ewa – 410,
Kraszewski Józef Ignacy – 80, 244-245, 719-720, 726, 729,
Kremer Józef – 95,
Krėvė Vincas – 81,
Kridl Manfred – 205, 544,
Krońska Irena – 148,
Król Anna – 433,
Królikiewicz Grażyna – 597-598, 600, 602,
Królikowski Ludwik – 103, 137,
Krukowiecki Jan – 618-619,
Krukowska Halina – 6, 11, (21-43), 33, 36, 96, 266, 309, 537, 615, 680, 695, 697, 699, 723, 734,
Kryczyńska-Pham Anna – 226,
Kryda Barbara – 131,
Krygier Urszula – 688,
Krysiński Kazimierz – 522,
Krysowski Olaf – 289, 386, 390, 489,
Kryszczuk Marzena – 614, 712, 720,

- Krzemieniowa Krystyna – 224, 308,
Krzemień Wiktoria – 598,
Krzemińska Kama – 705,
Krzysztofiak Anna – 433,
Krzyżanowska Zofia – 147, 216, 287, 332, 367,
399, 545, 614, 662,
Krzyżanowski Julian – 29, 33, 72, 75, 137, 147,
170-171, 174, 204, 216, 223, 231, 240, 332-333,
348, 351, 356, 366-368, 399-400, 407, 414, 432,
443, 445, 468, 509, 536, 541, 545, 599, 646-647,
662-663,
Krzyżanowski Piotr – 460,
Ksingopulu A. – 347,
Kubacki Waclaw – 312, 315,
Kubale Anna – 47-48, 189,
Kubski Grzegorz – 709,
Kuc Zuzanna – 694,
Kucharska Małgorzata – 15, **(655-660)**, 723,
Kuciak Agnieszka – 361,
Kuczyńska Alicja – 148, 631,
Kuczyńska Katarzyna – 702,
Kudelska Dorota – 245, 297, 623,
Kudirka Vincas – 80-81,
Kudrycka Bożena – 120, 127-128,
Kuik-Kalinowska Adela – 721,
Kukiel Marian – 379,
Kukielko Dariusz – 6,
Kulczycka Dorota – 13, **(365-384)**, 365, 700, 723,
734,
Kulesza Dariusz – 6,
Kulik Adam Wiesław – 52,
Kunicki Wojciech – 651,
Kupś Tomasz – 148,
Kurkiewicz Marek – 329, 423, 436,
Kurtis Janis – 345,
Kuryś Agnieszka – 337, 518,
Kurzowa Zofia – 461,
Kusiak Cz. – 659,
Kuziak Michał – 86, 136, 153, 205, 250, 259, 308,
314, 320, 433, 506, 531, 614, 699-700,
Kuźma Erazm – 394,
Kuźniar Jan – 505,
- L**
Labdron Maczig – 395,
Lacan Jacques – 161-162, 165, 168,
Lachcik Jan – 171,
Lady Morgan (właśc. Owenson Sydney) – 355,
Lamarck Jean-Baptiste de – 26,
Lamartine Alphonse de – 13, 153-154, 170, 240,
(365-384), 365-370, 372-374, 379-380, 383, 385,
700,
Lamartine Julia – 369,
Lamartine Marianne-Elise – 369,
Lamb Caroline – 274,
Landman Adam – 445,
Lang Hermann – 161,
Lange Antoni – 271,
Laprade Victor – 383,
Lauritsen John – 291,
Lebioda Dariusz Tomasz – 12, **(239-255)**, 367, 423,
436, 519, 703, 723, 734,
Lebrun François – 369,
Lechowska Teresa – 329,
Lecomte du Noüy Pierre – 25-26,
Leeuw Gerardus van der – 722,
Legutko Grażyna – 497,
Lehmann Hans-Thies – 610,
Leibniz Gottfried Wilhelm – 409,
Leigh Augusta – 296,
Lelewel Joachim – 160, 204, 213, 219, 481, 532,
565, 618-619, 681, 710,
Lem Stanisław – 721,
Lenartowicz Teofil – 86, 647,
Lenkiewicz Paulina – 694, 716,
Leonardo da Vinci – 35,
Leończuk Jan – 9, 734,
Leopardi Giacomo – 361, 363,
Lermontow Michaił – 14, **(575-584)**, 578-579, 581-
583,
Leroi-Gourhan André – 595,
Lessing Gotthold Ephraim – 103, 170, 222,
Leszczyńska Karolina – 711,
Leszczyński Marcin – 12, **(301-310)**, 308, 616,
706, 724, 734,
Leś Mariusz – 139,
Leśmian Bolesław – 52, 464, 710, 719, 723, 728,
Levasseur Thérèse – 296,
Lewandowska Sabina – 22,
Lewandowski Edmund – 336,
Lewental Salomon – 325,
Lewestam Henryk – 525,
Lewinówna Zofia – 539,
Lewis Matthew Gregory – 204,
Leyko Małgorzata – 606,
Lévi-Strauss Claude – 24,
Libelt Karol – 95,
Libera Leszek – 12, 50-51, **(157-168)**, 160, 166,
213, 217, 235, 257, 356-361, 363, 366, 368, 370-
371, 382, 385, 605-606, 609-610, 669-670, 724,
Libera Zdzisław – 203, 223, 348, 351,
Liddiard William – 288,
Lienhard Luc – 288,
Limberger Estera – 694,
Lisiecki Dominik – 366,
Lisowska-Telatycka Janina – 659-660,
Lisowski Jerzy – 171,
Lisowski Zbigniew – 720,
Liszka Honorata – 210,
Litwornia Andrzej – 361,
Locke John – 56,
Londoński Zdzisław – 181,
Lonnroth Lars – 435,
Lorca Federico Garcia – 724,
Lorenc Iwona – 242,
Louis-Vincent Thomas – 433,
Louthembourg Filip Jakub – 298,
Lów Ryszard – 9, 490, 729,

Lubański Marek – 166, 205, 706,
 Lubas-Bartoszyńska Regina – 136,
 Lubertowicz Zygmunt – 254,
 Lubicz Piotr – 21, 27,
 Lubomirski Edward, książę – 213,
 Ludwik XVI, król Francji – 576,
 Lul Marcin – 694,
 Lupa Krystian – 262,
 Lurker Manfred – 461,
 Lustig Mordechaj – 113, 115,
 Luter Marcin – 24, 105,
 Luther Aurélie – 288,
 Lutosławski Wincenty – 389, 704,
 Lutz Deborah – 274,
 Lyotard Jean-François – 435,
 Lyszczyna Jacek – 13, 366, **(399-403)**, 402-403,
 724, 734,

Ł

Łabęcka Barbara – 120,
 Łachnik Jarosław – 120,
 Łanowski Jerzy – 343,
 Łapińska Iwona – 122,
 Łarionow Dominika – 667,
 Ławski Jarosław – 12, 18, 33, 93, 96, 166, **(203-219)**, 257, 263-264, 272, 278-280, 309, 329-331,
 333-334, 361, 367, 389, 422, 431, 433, 482, 490,
 525, 537, 539-540, 610, 614, 621, 639, 646, 661,
 679-680, 684, 694, 697, 724-726, 728-730, 733-734,
 Łebkowska Urszula M. – 461,
 Łempicki Zygmunt – 153-154,
 Łoch Eugenia – 205, 636, 704,
 Łopaciński Hieronim – 682,
 Łoś Jan – 101, 103-104, 106,
 Łoziński Zygmunt, bp – 424,
 Łubieniewska Ewa – 136-137, 148, 272, 481-482,
 486, 698, 706,
 Łucja, św. – 358,
 Łukasiewicz Jacek – 239,
 Łukasiewicz Małgorzata – 184,
 Łukasz Ewangelista, św. – 419, 485-486, 491,
 Łukowski Ryszard – 686,
 Łysak Paweł – 681,

M

Machiaavelli Niccolò – 355,
 Machniewicz Stanisław – 623, 629, 633,
 Maciejewska Brygida – 122,
 Maciejewski Jarosław – 124, 160, 166, 170, 181,
 192-194, 205, 318, 329-330, 333-335, 356-357,
 368, 502, 618,
 Maciejewski Marian – 442, 489, 602,
 Maciejowski Waclaw Aleksander – 525,
 Maeterlinck Maurice – 651,
 Mahomet, prorok – 405,
 Maironis – 81,
 Majchrowski Zbigniew – 205, 228, 597, 721, 727,
 Majewska Renata – 14, **(523-534)**, 523, 531-533,
 646, 725, 734,

Majewski Sebastian – 681,
 Majka Józef – 182,
 Makaruk Maria – 703,
 Makles Tadeusz – 270,
 Makowiecki Tadeusz – 490,
 Makowska Urszula – 490, 496-497, 662, 684, 686,
 698,
 Makowski Stanisław – 32, 120, 123-124, 128, 205,
 218, 263, 330-331, 345, 347, 366-367, 405, 418,
 430, 479-479, 481, 490, 542, 589,
 Makowski Tomasz – 697,
 Makuszyński Kornel – 635,
 Malak Tadeusz – 685,
 Malczewski Antoni – 219, 240, 309, 323, 431, 601,
 614-615, 651, 681, 719, 723,
 Malczewski Jacek – 493-497, 601, 623,
 Malicka Ewa – 115,
 Malik Jan – 673,
 Maliutina Natalia – 9,
 Małcużyński Witold – 294,
 Małecki Antoni – 86, 92, 204, 505, 535, 648,
 Małgowska Hanna Maria – 537, 722,
 Mandalian Andrzej – 329,
 Mandeville Bernard de – 56,
 Mangione Vanessa – 274,
 Mann Maurycy – 372-373, 375,
 Mann Tomasz – 149, 513,
 Manthey Jolanta – 120,
 Mańczak-Wohlfeld Elżbieta – 105,
 Marcel Gabriel Honoriusz – 21, 27-28, 30, 32-34,
 Marcinkowski Krzysztof – 14, **(535-544)**, 541, 543,
 712, 725, 734,
 Marcjon – 405,
 Marczevska Katarzyna – 518,
 Marczyk Bartłomiej – 681,
 Marecki Jarosław, SDS – 21,
 Marek Ewangelista, św. – 415, 417, 491,
 Margański Janusz – 601,
 Maria, matka Jezusa – 29, 70, 77, 79, 177, 179,
 188, 347, 395, 494, 519, 531, 540-541, 578, 589-
 590, 716,
 Maria Luiza (Maria Ludwika Austriaczka), cesa-
 rzowa Francuzów – 576, 581,
 Maria Magdalena z Magdali, św. – 13, **(489-497)**,
 495, 726,
 Markiewicz Henryk – 86, 107,
 Marks Karol – 24, 57, 64, 164,
 Markuszevska Agnieszka – 11, **(147-156)**, 149-
 152, 154-156, 708, 725, 734,
 Martinet Marie-Madeleine – 356-357, 362,
 Martino Pierre – 378,
 Maruszevski Tomasz – 314,
 Masłowski Michał – 124, 206, 210, 227, 537,
 Massys Quentin – 301,
 Maślanka Julian – 337,
 Maślanka-Soro Maria – 446,
 Matejko Jan Alojzy – 245,
 Mateusz Ewangelista, św. – 29, 474,
 Mathews Elkin Charles – 296,

- Matter Jacques – 405,
Matul Andrzej – 679,
Matusiak Barbara – 687,
Matuszek Gabriela – 9,
Matuszewski Ignacy – 169, 175, 177, 195-196,
200, 244, 386, 622-623, 645-646, 648, 713,
Matuzevičius Eugenijus – 83,
Mauriac François – 24,
Maver Giovanni – 357-358,
May Rollo – 27,
Mazan Bogdan – 88, 93, 386,
Mazanowski Antoni – 171, 492-493,
Mazur Anna – 711,
Mazur Krystyna – 664, 671, 673,
Mazurczak Małgorzata Urszula – 247,
Meducka Marta – 702, 712,
Melon Ewelina – 694,
Memling Hans – 301,
Mercier Louis-Sebastien – 222,
Meriggi Bruno – 358,
Merta Tomasz – 683,
Merton Thomas – 28,
Meyer-Grass Maria – 512,
Meyerhold Wsiewołod – 609-610,
Méyet Leopold – 430,
Mérimee Prosper – 167,
Męczyk Monika – 480-483, 487,
Mężyński Kazimierz – 344,
Mianowski Jarosław – 222,
Michalewicz Jerzy – 105,
Michalewska Krzysztofa – 105,
Michalski Jan – 345,
Michalski Krzysztof – 629,
Michalski Rafał – 148,
Michał Anioł – 77,
Michael Moses – 395,
Michaux Aleksander (pseud. Miron) – 85, 87, 94,
Michaux Henri – 356,
Michno Stanisław – 684,
Micińska Aniela – 330,
Miciński Tadeusz – 437, 459, 473, 724, 728,
Mickiewicz Adam – 17, 45, 56, 80-81, 96, 103,
117, 119-120, 123, 128, 135, 137, 139-140, 147-
148, 151, 154-155, 157, 159-163, 170, 182, 204-
206, 209-211, 213-214, 216-217, 219, 239-240,
245, 249, 260-263, 266, 272-273, 278, 280, 282,
291, 297, 306, 308, 319, 323-324, 337, 344-345,
365, 368, 370, 378-382, 395, 399, 402, 405, 423,
431, 442-443, 445, 461, 467, 470, 472, 479-481,
483-484, 486, 506-508, 511, 518, 524, 529, 533,
537, 541, 543-544, 546, 556, 579, 597, 614, 616,
621-622, 629, 649-652, 656-658, 667, 669, 684-
688, 691, 693, 697, 700-702, 705, 708-709, 711,
719-727, 729-730, 733,
Mieczysławska Makryna – 160, 418, 425-426, 428,
Mielczarek Grzegorz – 685,
Mien Juliusz – 208,
Mieszkowski Łukasz – 686,
Migasiński Jacek – 434,
Mikłasińska-Lubaszewska Antonina – 480-481,
Mikołaj, św. – 683, 696,
Mikołaj I Romanow, cesarz Rosji – 347-348, 379,
Mikołajczak Małgorzata – 721,
Mikołajewski Jarosław – 686,
Mikos Michael J. – 9,
Miller Johannes Martin – 597,
Miłosz Czesław – 27, 278, 527, 720-722, 724,
Miłosz Oskar – 27,
Miłtuński Zbigniew – 388,
Miodońska-Brookes Ewa – 730,
Mirandola Franciszek – 75,
Misiak Iwona – 437, 473,
Mistrz Eckhart – 28-29, 34, 38, 41, 568, 722,
Miśkinis Antanas – 83,
Mochnacki Kamil – 725,
Mochnacki Maurycy – 147, 447, 532, 615, 725,
Modrzejewska Helena – 702,
Modzelewska Natalia – 607,
Mojżesz, prorok – 22, 36, 40, 59, 62, 96, 101-102,
483, 491,
Molier (właśc. Poquelin Jean Baptiste) – 596, 667-
668,
Momro Jakub – 309-310,
Moniuszko Stanisław – 726,
Monod Jacques – 24,
Montanari Massimo – 363,
Monteverdi Claudio – 221,
Montholon Charles Tristan de – 576,
Moore Thomas – 365, 367,
Morawiecka Karolina – 704,
Morawska Hanna – 630, 632,
Morawski Franciszek – 383,
Morawski Józef – 27,
Morawski Kazimierz – 609, 680,
Moryń Mariusz – 27,
Moszczeńska Aleksandra – 166,
Moszyńska Anna – 126,
Mozart Wolfgang Amadeus – 222, 340, 607,
Mroczkowska-Brand Katarzyna – 310, 545, 548,
560, 564,
Mroczkowski Przemysław – 105,
Mrowcewicz Krzysztof – 120,
Mrożek Sławomir – 716, 721,
Musijenko Swietłana – 9, 14, (**575-584**), 725-726,
734,
Musorgski Modest – 340,
Mussat Alfred de – 229, 383, 733,
Müller Jakub – 113, 115,
Myśliwski Wiesław – 728,
- N**
Nakoneczny Tomasz – 308,
Nałęcz-Niesiołowski Marcin – 710,
Namowicz Tadeusz – 605,
Napoleon I Bonaparte, cesarz Francuzów – 82, 291,
355, 378, 380, (**575-584**), 577, 602-603, 615, 734,
Napoleon II Bonaparte, cesarz Francuzów – 578,
581,

- Naruszewicz Dorota – 683,
 Natanson Wojciech – 608,
 Nawarecka Lucyna – 460, 462, 465, 469, 471-472,
 476, 699,
 Nawarecki Aleksander – 120, 122, 537, 684, 687-
 688, 697, 709,
 Nawrocka Ewa – 9, 136, 155, 699, 715,
 Nawrocki Michał – 687,
 Nawroczyński Bogdan – 170-171, 195, 317,
 Nazar Krzysztof – 685,
 Nelken Halina – 113,
 Nemesios z Emezy – 405,
 Nerval Gérard de – 272, 375,
 Nesteruk Anna – 589,
 Neumark J. M. – 89,
 Newman John Henry, kardynał – 58-61,
 Niebrzydowska Danuta – 13, **(489-497)**, 490, 726,
 Niedźwiedzki Leonard – 378,
 Niemcewicz Julian Ursyn – 204, 213, 219, 613-
 619, 710,
 Niemirska-Pliszczyńska Janina – 349,
 Niesmiełow Wiktor – 728,
 Nietresta-Zatoń Agnieszka – 6, 11, **(45-54)**, 45, 50,
 218, 705, 726, 734,
 Nietzsche Friedrich – 651, 722,
 Niewiara Łukasz – 684,
 Nikitorowicz Jerzy – 680, 695, 697,
 Nitecki Alicia – 113,
 Nitsch Kazimierz – 101, 103-104,
 Nodier Karol – 291,
 Norwid Cyprian Kamil – 45, 53, 86, 94, 135, 137-
 138, 359, 378, 380, 441, 455, 622, 629, 702, 720,
 729,
 Norwid Ludwik – 137, 143-144, 249, 278, 394,
 Nosálek Petr – 664-665,
 Novalis (właśc. Hardenberg Georg Philipp Fried-
 rich Freiherr von) – 28, 75-76, 139, 147, 271, 368,
 389, 431, 597,
 Nowaczyński Adolf – 648,
 Nowak Andrzej – 698,
 Nowak Ewa – 122,
 Nowak Zbigniew Jerzy – 337,
 Nowicka Elżbieta – 12, **(221-230)**, 222-223, 606,
 686, 701-702, 726, 734,
 Nowicki Andrzej – 408,
 Nowicki Janusz Rafał – 679,
 Nowosilcow Nikołaj – 159,
 Nowowiejski Bogusław – 680, 695, 716,
 Nurczyńska-Fidelska Ewelina – 68,
- O**
 Obrączka Piotr – 635-636, 640,
 Obrębski Józef – 527,
 Ochmańska Liliana – 661,
 Ochmański Stanisław – 665,
 Ochorowicz Julian – 85,
 Oczko Piotr – 11, **(99-115)**, 106, 114, 219, 698,
 726, 734,
 Odilon Barrot – 378,
 Odrowąż-Pieniążek Janusz – 688,
 Odyniec Antoni Edward – 137, 139-140, 154, 157-
 158, 165-166, 366, 703,
 Okopień-Sławinska Aleksandra – 553,
 Okulicz-Kozaryn Radosław – 80,
 Olbrychski Daniel – 685,
 Olech Barbara – 6, 713,
 Olejnik Katarzyna – 120,
 Oleksowicz Bolesław – 329, 708, 715,
 Ołędzka-Frybesowa Aleksandra – 38, 43,
 Ollier Joseph – 296,
 Olsten Agnieszka – 681,
 Olszewska Izabela – 686,
 Olszewska Maria Jolanta – 9, 713,
 Opacki Ireneusz – 602,
 Opalski Józef – 686,
 Orański Ignacy Ludwik – 357,
 Ordak-Świątkiewicz Mariola – 664,
 Ordonówna Hanka – 719,
 Orpiszewski Ludwik – 380,
 Ortega y Gasset José – 623,
 Orygenes – 22, 405, 414,
 Orzechowski Krzysztof – 686,
 Orzechowski Sławomir – 683,
 Orzeszkowa Eliza – 87, 380, 703,
 Osiński Ludwik – 615, 619,
 Ossoliński Józef Maksymilian – 622,
 Ostaszewski Jacek – 685,
 Osterwa Juliusz – 636,
 Ostrowski Jerzy – 656,
 Otley Edward John – 288,
 Otto Rudolf – 395,
 Owczarek Aneta – 86,
 Owczarska Beata – 126,
 Owczarski Wojciech – 14, **(509-521)**, 705, 726-
 727, 734,
 Owczarz Ewa – 320,
 Owidiusz – 68, 170, 308, 565,
 Owsik Zdzisław – 661,
 Ozorowski Edward, Abp – 697, 709,
 Ożarowska Cecylia – 352,
 Ożóg-Winiarska Zofia – 12, **(317-328)**, 700, 727,
 730, 734,
- P**
 Pabarčienė Reda – 81,
 Pabisek Maciej – 120,
 Pacioriewicz Tadeusz – 661, 673,
 Paczkowski Szymon – 222,
 Paczoska Ewa – 9, 120, 703-704,
 Padura Tymko – 716,
 Pajdzińska Anna – 460-461,
 Panasewicz Jerzy – 672,
 Pankiewicz Tadeusz – 113,
 Paprocka-Podlasiak Bogna – 308, 434, 460,
 Parandowski Jan – 330, 453,
 Parramón Jose Maria – 244-245, 249,
 Partyka Jacek – 6,
 Parvi Jerzy – 198, 373, 383, 408,

- Pascal Blaise – 35, 37, 42, 313,
Paskiewicz Iwan – 616,
Pasquale Gianluigi – 424,
Pasquali Adrien – 356, 364,
Passini Paweł – 681,
Paszek Jerzy – 9, 682,
Paszkowski Józef – 258,
Pattey Eglantyna – 164, 215,
Pausanias Periegetes – 349,
Paweł z Tarsu, św. – 42-43, 62, 413, 415, 423,
Pawlas Karolina – 13, **(441-447)**, 442, 711, 727,
Pawlikowska-Jasnorzewska Maria – 596,
Pawlikowski Jan Gwalbert – 26, 108, 386, 431,
450-452, 454, 648, 704,
Pawlikowski Michał Gwalbert – 450-451,
Pawłowski Jakub Michał – 12, **(257-284)**, 263-265,
277-278, 282, 284, 727, 734,
Pawłyeczko Dmytro – 252,
Pålsson Hermann – 532,
Pecold Kazimierz – 160, 616,
Peiper Tadeusz – 600,
Pelc Janusz – 240-241, 613,
Pelc Jerzy – 137, 351, 356, 663,
Pelikan Wacław – 161,
Pera Błażej – 684,
Perepelica Ewa – 694,
Perkins David – 275,
Perkowska Urszula – 101-102,
Perrault Charles – 606,
Peszek Jan – 686,
Petrarca Francesco – 309,
Petruchina Ludmiła – 716,
Piasecka Ewa – 233,
Piasecka Maria – 182, 272, 282, 511-512, 517-518,
546,
Piechota Marek – 441, 443, 682,
Pierchała Antoni – 369,
Pieścikowski Edward – 90,
Pietrzak-Thébault Joanna – 12-13, **(355-364)**, 361-
362, 694, 700, 727-728, 734,
Pigoń Stanisław – 293, 541, 545,
Pilch Urszula M. – 13, **(431-440)**, 437, 473-474,
714, 728, 734,
Pilecki Antoni – 94, 97,
Piłsudska Maria – 657,
Piłsudski Bronisław – 657,
Piłsudski Józef, marszałek Polski – 648, 655, 657-
658, 687,
Pinard A. – 203, 208,
Pinard Kora – 154, 157, 159, 162, 166,
Pindar – 308,
Pio z Pietrelciny (właśc. Forgione Francesco),
OFMCap, św. – 414, 424,
Piotr Apostoł, św. – 428,
Piotrowska Magdalena – 686, 708,
Piotrowski Wojciech Piotr – 716,
Piórczyńska Natalia – 12, **(311-316)**, 714, 728, 734,
Piórczyński Józef – 22, 28,
Piplayan Madhukar – 395,
Pirandello Luigi – 609-610,
Piskorz Leszek – 686,
Piskozub Andrzej – 343,
Piwińska Marta – 53-54, 128, 147, 150, 189-190,
200, 393, 433, 443, 460, 466-467, 510, 513, 515,
518, 524-525, 529-530, 532, 534, 537, 697, 709,
Piwiński Leon – 258,
Planche Gustave – 630,
Plater Cezary – 137,
Platon – 36, 242, 390, 449-452, 458, 542, 598,
Plaut – 596-597
Plezia Marian – 344,
Plutarch z Cheronei – 144, 343,
Płachecki Marian – 85,
Płaszczewska Olga – 314, 355-357, 362, 700, 716,
Płatow Anton – 578,
Płoszewski Leon – 443,
Płóciennik Anna – 262, 282,
Płóciennik Arkadiusz – 262, 282,
Płuciennik Jarosław – 435,
Podraza-Kwiatkowska Maria – 435, 638, 642,
Podsiad Antoni – 21,
Pogrzebińska Julia – 686,
Pokrant Jerzy – 661,
Pol Wincenty – 610-611,
Polechoński Krzysztof – 651,
Polheim Karl K. – 622,
Polidori John William – 296,
Polony Anna – 686,
Pomian Krzysztof – 629,
Pomorski Adam – 60,
Pompejusz – 343,
Pompidou Georges – 261,
Poniatowicz Bożena – 694,
Poniatowski Stanisław August, król Polski – 614,
Popiel Jacek – 685, 687,
Popiel Magdalena – 9, 638-639, 642,
Popowski Remigiusz, SDB – 37,
Poprzęcka Maria – 433, 435, 622,
Porębowicz Edward – 446,
Poświatowska Halina – 597,
Potocka Delfina – 405,
Potocki Tomasz – 614,
Potter Sally – 271,
Poussin Nicolas – 371, 381,
Powązka Elżbieta – 545-547, 559,
Powers John – 393,
Praz Mario – 624,
Pręczkowska Helena – 523,
Prokop Jan – 170,
Prokop-Janiec Eugenia – 115,
Prokopiuk Jerzy – 29, 38, 147-148, 395,
Proust Marcel – 516, 601,
Próchnicki Włodzimierz – 210, 215, 699, 701,
Prus Bolesław – 87, 119, 327, 651, 704,
Prus Maciej – 681, 698,
Prussak Maria – 147, 215, 337, 536, 701,
Pryszmont Jan, ks. – 424,

Przybylski Ryszard – 50, 231, 233-234, 322, 331-332, 337, 347, 357-358, 371, 374, 385, 395, 433, 542, 615,

Przybyła Wiesław – 708,

Przybyła Zbigniew – 86, 93,

Przybyszewski Stanisław – 433, 651,

Przychodniak Zbigniew – 30, 92, 228, 281, 311,

330, 351, 390, 403, 459, 502-503, 686, 699, 711,

Pszczółkowski Tomasz Grzegorz – 22,

Puchalska Iwona – 308,

Pudłocki Tomasz – 686,

Purc-Stępnik Beata – 235-236,

Puszkina Aleksander – 217,

Pyczek Waław – 423, 429, 460,

R

Racine Jean Baptiste – 222,

Radyszewski Rościław – 9,

Radziwiłowicz Jerzy – 685,

Rafaél Santi – 289, 297, 375, 381, 623-625, 627, 632-633,

Rahner Karl – 28,

Rameau Jean-Philippe – 222,

Rapacki Józef – 412,

Raspail François-Vincent – 379,

Raszewski Zbigniew – 17, 206, 669, 679, 681, 698,

Ratajczakowa Dobrochna – 205, 228, 597,

Ratajska Krystyna – 704,

Rautenstrauchowa Łucja – 357,

Rawski Jakub – 158,

Ray John – 25,

Reeve Henryk – 725,

Regalado Antonio – 565,

Reicher Dawid – 101,

Reicher Gizela – 101,

Reicher Leonora z domu Kamm – 101, 111, 113,

Reicher Wolf – 101,

Reicher-Thonowa Gizela – 11, (99-115), 99, 101-102, 106, 113, 698, 733,

Reitemeier Frauke – 274,

Rej Mikołaj – 646,

Rembowski Jan Nepomucen – 502, 627,

Rémusat Abel – 388,

Renan Ernest – 382,

Renk Teresa S. – 127,

Reszke Robert – 512,

Reychman Jan – 371-374, 376, 381, 385-386,

Reymont Władysław Stanisław – 658,

Révilliod Léon – 367,

Ricœur Paul – 152, 641,

Rimbaud Arthur – 597,

Rinczen Lama – 393,

Rinpocze Kalu – 392,

Rinpocze Sogjal – 388, 390,

Ritz German – 9, 184, 186, 527, 539, 698,

Robinson Charles E. – 291,

Roland Manon Jeanne – 297,

Romaniszyn-Ziomek Lidia – 701,

Romaniuk Kazimierz, bp – 461,

Romanowski Jacek – 685, 686,

Rongdrola Tsele Natsok – 388,

Rosa Salvator – 602,

Rosen Jacob – 115,

Rosiek Stanisław – 433, 700,

Rosner Katarzyna – 152,

Rosset François – 291,

Rossetti William Michael – 296,

Rossini Gioacchino – 150, 222,

Roszkowski Antoni – 661,

Rousseau Jean-Jacques – 24, 104, 287-289, 293-

296, 300, 368, 631, 650,

Rozhin Andrzej – 664,

Rozwadowski Jan Michał – 101, 103,

Równy Anna – 123,

Różewicz Tadeusz – 128, 610,

Rubczyński Witold – 101, 103-104, 106,

Rudaś-Grodzka Monika – 532,

Runge Filip Otto – 626,

Rusek Iwona E. – 6, 702,

Rusen Jorn – 224,

Ruskin John – 601, 651,

Rustem Jan – 630,

Ruta Karolina – 308,

Rutkowska Maria – 379,

Rutkowski Krzysztof – 263, 284, 379,

Rühs Christian Friedrich – 532,

Rybicka Elżbieta – 136, 138,

Rychter Józef Hieronim – 506,

Ryguła Józef – 687,

Ryl Henryk – 661, 664-671, 673, 675-676,

Rymkiewicz Jarosław Marek – 53, 74, 161, 164,

239, 317, 513-514, 519, 539, 546-547, 549-550,

553, 555, 565-566,

Ryszard III York, król Anglii – 170,

Rzehak Wojciech – 210,

Rzepińska Maria – 625,

Rzewuski Seweryn – 524,

Rzewuski Waław – 385, 716,

S

Sacha-Piekło Małgorzata – 395,

Sadakata Akira – 393-394,

Sadkowska Bożena – 148,

Sadowska Joanna – 122,

Sady Wojciech – 25,

Safona – 597,

Safranski Rüdiger – 409-410,

Saganiak Magdalena – 9, 94, 96, 449, 460, 536,

543, 705-706,

Said Edward W. – 383, 405, 523, 527, 534,

Saint-Exupéry Antoine de – 38,

Saint-Martin Louis Claude de (Sę-Marten) – 506,

Saiz-Lozano Angel – 287,

Sajewska Dorota – 610,

Sand George – 137, 144, 150, 733,

Sand Herbert – 637,

Sandler Samuel – 244, 645-646,

Sandoz Chappuis Laure – 288,

- Sartre Jean-Paul – 24, 326, 595,
Saunders Simon – 288,
Saussure Horace-Bénédict de – 289,
Sawicka Teresa – 661,
Sawicka-Lewczuk Barbara – 525,
Sawicki Adam – 11, **(55-65)**, 728, 734,
Sawrymowicz Eugeniusz – 135, 218, 304-305, 321,
330, 344, 347, 351, 360, 366, 418, 481, 616, 621,
663,
Scheler Max – 28, 34-37, 41,
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von – 407,
409-410,
Schiller Friedrich Johann von – 104, 147-149, 156,
223, 266,
Schiller Leon – 667,
Schino June di – 363,
Schlegel August Wilhelm – 609-610,
Schlegel Friedrich – 139, 214, 307-308, 386, 411,
605, 626, 712,
Schliemann Heinrich – 349-350,
Schmidt Johann Ignatz – 385-386, 388,
Schneider Stanisław – 344, 390,
Schneider Theodor – 424,
Schopenhauer Arthur – 596-597, 723,
Schulz Bruno – 119, 721,
Scott Walter – 170, 239, 290, 298, 658,
Scypion Afrykański Młodszy – 596,
Sebastian, św. – 602,
Segda Dorota – 685,
Senancour Pivert Etienne de – 289,
Seneka Młodszy – 596,
Serednicki Antoni – 658,
Seul Anastazja – 723,
Seweryn Agata – 707,
Seweryn Andrzej – 686,
Seweryn Dariusz – 239-240,
Sękowski Józef – 373,
Shaw Bernard – 676,
Shelley Wollstonecraft Mary – 291,
Shelley Bysshe Percy – 166, 271, 291, 293, 296,
368, 386,
Siatkównka J. – 659,
Sickles Eleanor M. – 274,
Siedlecki Michał – 6, 13, 15, **(479-487)**, **(677-688)**,
694, 706, 728-729, 731, 733-734,
Siek Stanisław – 200,
Siemaszko Piotr – 329,
Siemek Marek Jan – 148, 629,
Siemiński Lucjan – 524,
Sieniatecka Teresa – 699,
Sienkiewicz Henryk – 77, 87, 651, 658, 680,
Sienkiewicz Karol – 524, 613,
Sieradzan Jacek – 388-390, 395,
Sieradzki Jacek – 597-598,
Sierszewski Wacław – 657,
Sierotowicz Tadeusz M. – 25,
Sierpiński Seweryn – 90,
Sikorska Maria – 661,
Sikorski Ryszard – 661,
Simek Rudolf – 532,
Simon Heinrich – 22,
Simon Marie – 22,
Sinko Tadeusz – 343, 347-348, 455, 458,
Siomkajtówna Alina – 506,
Sismond Jean de – 288,
Sitarski Piotr – 68,
Siwicka Dorota – 120, 122, 236, 329, 341, 687,
709-710,
Siwiec Magdalena – 259, 308, 420-421, 531,
Skarga Barbara – 63-64,
Skibicka Grażyna – 466,
Skibicki Michał – 159,
Skowron Anna – 308,
Skórzewski Zygmunt – 377,
Skreczko Adam – 9,
Skrobański Aleksander – 88-89,
Skrzypczak Piotr – 729,
Skubalanka Teresa – 249,
Skubisz Barbara – 681,
Skucha Mateusz – 12, **(169-201)**, 171, 174, 183,
705, 729, 734,
Skuczynski Janusz – 14, 210, 215, 260-262, 264,
281-282, 320, 602, **(605-611)**, 606, 610, 701-702,
729, 734,
Skutnik Dominika – 694, 712,
Skwarczyńska Stefania – 138, 169-170, 190, 250-
251, 313, 607,
Sławiński Janusz – 272, 442-443, 446,
Słowacka Salomea z Januszewskich (*secundo voto*
Bécu) – 135-138, 140-142, **(147-156)**, 147, 151,
155, 157-161, 164-166, 168, 216, 231, 240, 275-
276, 287-289, 291-294, 305, 313, 343, 345, 351-
352, 365-366, 368, 375, 399, 414, 416, 418, 481,
485, 510, 516-517, 520, 536, 541-542, 545, 554,
562, 566, 614-617, 620-621, 630, 653, 655-656,
658-659, 662-663, 679, 681, 683, 708,
Słowacki Erazm – 136,
Słowacki Euzebiusz – 159, 615, 681,
Słowacki Juliusz – 5, **(7-718)**, 26-31, 33-34, 39-40,
45, 48-50, 52-54, 69-74, 76-77, 79-82, 86, 91-96,
104, 110, 135-138, 140-144, 147, 149-150, 152,
154-155, 157-172, 174-175, 180-184, 191-193,
196, 199-200, 203-208, 210-219, 223, 226-227,
231, 235-236, 239-241, 244-247, 249-254, 257-
266, 270-273, 275-277, 279-284, 287-295, 297-
298, 300, 302, 304-311, 313-315, 317-318, 320-
322, 329-341, 343-353, 356-358, 360, 362, 365-
368, 370-373, 375-376, 378-383, 385-387, 389-
396, 398-407, 409-410, 412-418, 420-426, 429-
436, 441, 443, 445-453, 455-456, 460-462, 466-
468, 473-474, 479-486, 488-493, 498, 500-507,
509-514, 516-520, 522, 524-525, 527-528, 531-
533, 535-547, 549-551, 553-554, 557-558, 562,
564-566, 574, 580-583, 585-586, 589, 594, 598-
599, 604, 606-607, 610-618, 620-623, 626-627,
630, 634, 639, 644-646, 650-651, 653, 655-659,
661-666, 668-670, 672-674, 677-683, 686, 689-

- 690, 692-693, 696-716, 719-725, 727-729, 731-734,
Słowacki Władysław – 136, 143-144,
Słupecki Leszek Paweł – 528,
Smagacz Henryk – 390, 392, 395,
Smith George – 288,
Smolar Anna – 681,
Smolarski Mieczysław – 658,
Smolka Alojzy – 664,
Smyrak Bernard, OCD – 29,
Snarski Stanisław, OP – 369,
Snochowska-Gonzales Claudia – 527,
Snopek Jerzy – 9,
Sobaszek Waław – 390,
Sobieraj Sławomir – 720,
Sobociński Maciej – 686,
Sobolewska Justyna – 124,
Sofokles – 609,
Sokołowski Mikołaj – 205, 215, 450, 527, 532, 539, 707, 715,
Sokólska Urszula – 467, 680, 695, 712,
Sokrates – 144,
Solomós Dionisios – 345-346, 353,
Solski Ludwik – 729,
Sołtan Adam – 68,
Southey Robert – 288, 305,
Sowiński Grzegorz – 28,
Sowiński Józef – 709,
Speina Jerzy – 320,
Spiró György – 164,
Spitznagel Ludwik – 139-140, 240, 343, 373, 385,
Spytkowski Józef – 205, 440,
Sruoga Balys – 81,
Stabrowski Kazimierz – 644,
Stabryła Stanisław – 301, 609,
Stachnik Robert – 664, 669, 671,
Staël Madame de – 154, 287-289, 291, 300, 319-320, 355, 533, 576, 600,
Staff Leopold – 99, 416,
Stala Marian – 431, 434, 638, 728,
Stalla Oskar – 658,
Stanisław Kostka, św. – 656,
Stanisław ze Szczepanowa, św. – 686,
Stanisz Marek – 327, 700, 711,
Staniszewski Andrzej – 356,
Stankowska Agata – 246,
Starnawski Jerzy – 73, 205, 263, 300, 343, 406, 421, 459, 535, 674, 686,
Starobinski Jean – 601,
Starowieyski Marek, ks. – 329, 416,
Starownik Zofia – 120,
Stasiewicz Piotr – 694, 702,
Staszic Stanisław – 530,
Stateczny Franciszek – 719,
Stattler Juliusz Kornel – 144, 418,
Stattler Wojciech – 72, 137, 142, 144,
Stebelski Włodzimierz – 86,
Stefania de Beauharnais, Wielka Księżna Badańska – 380,
Stefanowska Zofia – 262, 337, 402, 545,
Stela Anna – 686,
Stelmaszczyk Barbara – 710,
Stendhal (właśc. Beyle Marie-Henri) – 222, 356, 577,
Sterne Laurence – 137, 153-154, 204, 307, 358, 596,
Stevens Benjamin Franklin – 299,
Stępniewska Alicja – 445, 447,
Strasburger Janusz – 345-346,
Strindberg August – 720,
Strycharski Dominik – 681,
Strzępka Monika – 681,
Strzyżewski Mirosław – 153, 707-708,
Stupnicki Hipolit – 160,
Suchmiel Jadwiga – 105-106,
Suchodolski Bogdan – 153,
Sudolski Zbigniew – 135-137, 141, 143, 163, 218, 239, 331, 345, 347, 365-367, 372, 378, 380, 383, 399, 405, 418, 698, 701,
Sugiera Małgorzata – 610,
Sulzer Johann Georg – 222,
Surowiec Joanna – 694,
Susid Paweł – 722,
Swinarska-Wittek Barbara – 681,
Swinarski Konrad – 681,
Sygietyński Antoni – 325,
Symeon Nowy Teolog – 419,
Syrokomla Władysław – 80, 323,
Szajnocha Karol – 525, 658,
Szałkowski Marek – 679,
Szamryk Konrad – 6,
Szancer Władysław (Ordon) – 86,
Szandlerowski Antoni – 719,
Szaniawski Ksawery – 530,
Szargot Maciej – 703,
Szatrawska Ishbel – 115,
Szczawińska Weronika – 681,
Szczepankowska Irena – 205, 709,
Szczepański Jan Alfred – 347,
Szczęsny Paweł – 679,
Szczuka Kazimiera – 159-160, 527,
Szczypa Daniel – 686,
Szekspir William – 93, 137, 153, 170, 186, 204, 213, 236, 295, 301, 360, 545, 597, 606-607, 609, 639, 650, 658, 662-663, 667, 672, 701, 727, 733,
Szetow Lew – 30, 60, 728,
Szladowski Marek – 720,
Szymdowa Zofia – 203, 362,
Szolc Krystyna – 694,
Sztachelska Jolanta – 136, 153,
Sztarbowski Paweł – 702,
Szturc Włodzimierz – 9, 14, 93, 149-150, 153-154, 172, 206, 217, 309, 387, 394, 455, 507, 537, 545, **(595-603)**, 598-600, 726, 729, 734,
Szudek Elżbieta – 121,
Szujski Józef – 171,
Szukalak Marek – 113,
Szuleko Magdalena – 13, **(449-458)**, 451, 715, 729,

Szumaska Danuta – 42,
Szwed Piotr – 710,
Szybińska Maria – 115,
Szybowski Tadeusz – 685,
Szyfman Arnold – 644,
Szykowski Marian – 108-110, 545,
Szymanowska Celina – 163,
Szymanowska Helena – 163,
Szymanowska Maria – 163,
Szymanowska Zofia – 163,
Szyborska Karolina – 694, 704,
Szyborska Wisława – 686, 721,
Szyborski Krzysztof – 26,
Szymczyk Anna – 117,
Szymona Wiesław, OP – 34,
Szymonowicz Szymon – 669,
Szyndler Anna – 88,

Ś

Śląska Aleksandra – 685,
Śliwiński Hipolit – 647,
Śliwiński Marian – 136, 248, 320, 346, 356, 387,
402, 707,
Śniadecka Ludwika – 50, 150,
Śniadecki Jan – 219, 615-616, 620,
Śniadecki Jędrzej – 219, 615,
Śpiewak Tomasz – 681,
Środa Krzysztof – 395,
Świdarska Emilia – 215,
Świdarski Jan – 685,
Świdnicki Robert – 681,
Świętochowski Aleksander – 87, 93,

T

Tabakowska Elżbieta – 28, 246, 453,
Taborski Roman – 635,
Tachard Guy, SJ – 385,
Tacyt Publiusz Korneliusz – 355,
Taine Hipolit – 325,
Talar Henryk – 679,
Tahuć Katarzyna – 713,
Tarnowska Maria – 27,
Tarnowski Karol – 28,
Tarski (właśc. Teitelbaum) Alfred – 114,
Tasso Torquato – 153-154, 170, 324,
Tatarakiewicz Władysław – 29, 43, 458, 461,
Tatarówna Stefania – 651,
Tauler Jan, OP – 34, 37,
Taylor-Terlecka Nina – 12, (287-300), 292, 706,
730, 734,
Teresa z Ávili, św. – 32, 413-414,
Terlecki Tymon – 730,
Tertulian – 60, 596,
Tetla Józef – 687,
Thon (*vel* Teitelbaum) Albert – 110, 114,
Thon Hanna Miriam – 110, 114,
Thon Julian – 114,
Thon Ozjasz, rabin – 114,
Thorslev Peter L. – 274-276,

Tieck Ludwig Johann – 14, 166, 214, 216-217,
(605-611), 605-607, 610, 622, 670, 724, 734,
Tillich Paul – 27,
Tilliette Xavier – 42,
Tischner Józef, ks. – 629, 701,
Tokarska-Bakir Joanna – 392,
Tokarski Ryszard – 460-461, 464,
Tołstoj Lew – 578, 651,
Tomasz z Akwinu, św. – 22, 35, 37, 221, 596,
Tomasz à Kempis – 143,
Tomaszewska Grażyna – 217,
Tomkowski Jan – 85-88, 386-387,
Tondera Maciej K. – 664,
Toruń Włodzimierz – 715,
Towiański Andrzej Tomasz – 214, 379, 399, 420,
453, 487, 533, 562, 586, 646, 650,
Traba Robert – 226,
Tramer Maciej – 6,
Trela Jerzy – 685-686,
Trela Stanisława – 622,
Trembecki Stanisław – 323,
Trentowski Bronisław – 103, 405,
Tretiak Józef – 490, 535, 648,
Treugutt Stefan – 147, 181, 206, 250-251, 262,
265, 272, 279-280, 393, 512, 545, 678,
Trojanowiczowa Zofia – 153, 536, 616,
Troszyński Marek – 48, 160, 192, 385, 387, 390,
502-504, 545, 688,
Troyes Chrétien de – 67,
Truskolaski Tadeusz – 680, 695, 697,
Trybuś Krzysztof – 441, 445, 447, 616,
Trzaska Władysław – 345,
Trzeźniowski Dariusz – 123,
Trziszka Zygmunt – 595,
Trzpis Henryk – 215,
Tuczyński Jan – 385-386, 388,
Turner William – 297-298, 623, 625, 630-631,
Tussaud Marie – 601,
Tuwim Irena – 728,
Tuwim Julian – 728,
Twardowski Jan, ks. – 719,
Twerski Michał, wielki książę włodzimierski –
257, 385, 687,
Tycjan – 298,
Tycner Janusz – 684,
Tykwer Tom – 129,
Tynecka-Makowska Słowinia – 88,

U

Ubersfeld Anne – 559,
Ujejski Józef – 203, 217, 250, 491-492, 622-624,
Ujejski Kornel – 86, 137, 144, 646-647,
Ulewicz Tadeusz – 105,
Urban Marcin – 694,
Urbankowski Bohdan – 99,
Urbanowska Zofia – 93,
Ursel Marian – 181, 240-241, 244, 248, 250,
Uryga Zenon – 130,

V

Vaičiūnas Petras – 81,
Vega Lope de – 556, 667,
Velázquez Diego – 301,
Verdi Giuseppe – 222,
Veronese Paolo – 289, 297, 627,
Vico Giambattista – 362,
Vigny Alfred de – 204, 217, 365, 383,
Voisine-Jechowa Hana – 172,
Volkelt Johannes – 103,
Volney Constantin François – 373,
Voltaire (właśc. Arouet François-Marie) – 213, 239, 287,
Volterra Anastasio – 346,
Vondel Joost van den – 726,
Vuarnet Jean-Noël – 413,

W

Wachholz Leon – 208,
Wachowicz Barbara – 679,
Waga Bartosz – 686,
Wajda Andrzej – 68,
Walas Teresa – 278, 631,
Walczak Marian – 113,
Walewska Maria – 576,
Walicki Andrzej – 278, 479,
Waligóra Janusz – 121,
Warenycia Jan – 679,
Warzenica Ewa – 95,
Waszyngton Jerzy – 696,
Waško Andrzej – 68,
Wądołowska Diana – 694,
Weber Carl Maria von – 150, 710,
Weeks Theodore R. – 530,
Weichert Michał – 111,
Weil Simone – 42, 427-428,
Weiner January – 25-27,
Weintraub Witold – 104,
Weiss Tomasz – 651,
Wende Ewa – 28,
Wergiliusz – 170, 315, 355, 360-361, 364, 446,
Wesołowska Elżbieta – 705-706,
Węclewski Zygmunt – 344,
Wędkiewicz Stanisław – 103-104,
Węgieńko Aleksander – 679-680, 685, 691, 696, 698, 716,
Węgierska Zofia – 137, 144,
Węgrzecki Adam – 28, 41,
Wężyk Władysław – 373,
Whatmore Richard – 288,
White Elwyn Brooks – 413,
Whiteley J. – 301,
Wiese Zdzisław – 27,
Wilde Oscar – 437, 651,
Wilkoń Aleksander – 149,
Wilkoszewska Krystyna – 419, 461,
Williams Paul – 390,
Winckelmann Johann Joachim – 170,
Windakiewicz Stanisław – 101, 103-104, 170,

Winiarski Jerzy – 12, (317-328), 615, 730, 734,
Wiszniewski Michał – 137, 357, 363,
Wiślicki Adam – 90-92,
Witecki Stanisław – 661,
Witkiewicz Stanisław Ignacy – 712,
Witkowska Alina – 49, 52, 272, 490, 532,
Witkowska Janina – 658,
Witkowska Tatiana – 127,
Witkowski Leon – 37,
Witkowski Stanisław – 562,
Witowski Gerard Maurycy – 530,
Wittlin Józef – 730,
Wnuczyńska Joanna – 711,
Wnuk Agnieszka – 711,
Wodzińska Maria – 50, 163, 291, 297,
Wodziński Cezary – 30,
Wodziński Marcin – 530,
Wodziński Paweł – 681,
Wojaczek Rafał – 99,
Wojciechowska Anna – 461,
Wojciechowski Mieczysław – 657,
Wojnar Irena – 29, 43,
Wolański Waldemar – 665,
Woldan Alois – 698, 714,
Wolff August Robert – 208, 215,
Wolicka Elżbieta – 29, 152-153,
Wolicki Krzysztof – 629,
Wołk Marcin – 320,
Wołowski Franciszek – 357,
Wood Ellen – 274,
Woolf Virginia – 271,
Wordsworth William – 288,
Worona Magdalena – 694,
Woronicz Jan Paweł, bp – 615,
Woronowicz Adam – 679,
Woroszyński Witold – 329,
Woydyło Ewa – 681,
Woźniakowski Jacek – 157,
Wójcicka Zofia – 707,
Wójcicki Jacek – 614,
Wójcik Włodzimierz – 687,
Wrotnowska Denise – 646,
Wujek Jakub, SJ – 480, 587,
Wukadinovič Spiridion – 101, 103-105, 208,
Wust Peter – 34,
Wybicki Józef – 524,
Wydrycka Anna – 6,
Wyka Kazimierz – 131, 245, 249, 383, 442, 678,
Wypustek Andrzej – 414,
Wyrwas-Wisniewska Monika – 383, 405, 523,
Wysłouch Izidor – 719-720,
Wysocka Barbara – 681,
Wysocki Wojciech – 679,
Wyspiański Stanisław – 56, 119, 262, 607, 651, 685,
Wyszyński Stefan, prymas Polski – 700, 705, 720, 727,

Y

Youngs Tim – 357,

Z

- Zabielski Łukasz – 6-7, 14, 18, 96, 166, 205, 213, 532, 610, **(613-620)**, 616, 621, 661, 728, 730, 733-734,
Zabierowski Stanisław – 187,
Zaborowski Tymon – 219,
Zach Joanna – 730,
Zadara Michał – 681, 702,
Zagajewski Adam – 686,
Zagórski Włodzimierz – 86,
Zajczyk Magdalena – 694, 716,
Zakrzewski Bogdan – 160, 616,
Zaleski Józef Bohdan – 219, 240, 343, 507,
Zalewski Kazimierz – 93,
Zalewski Sylwester – 22,
Zamącińska Danuta – 489,
Zamenhof Ludwik – 696,
Zan Tomasz – 219,
Zapasiewicz Zbigniew – 684,
Zapolska Gabriela – 720,
Zaporowicz Jarosław – 120,
Zaratusztra, prorok – 405, 651,
Zarębianka Zofia – 9, 703-704,
Zarych Elżbieta – 308,
Zawada Marian, OCD – 414,
Zawadzka Danuta – 694, 710,
Zawadzka Dorota – 614-615,
Zawadzka Katarzyna – 686,
Zawadzki Ignacy – 661,
Zawiślak Dariusz – 683,
Zdrojewski Bogdan – 680, 695,
Zdziarski Stanisław – 189,
Zganiacz Henryk, ks. – 687,
Zgorzelski Czesław – 240-243, 323, 337, 367, 378-379, 402, 503, 588, 591-592, 602,
Zielińska Marta – 261, 329, 341, 433,
Zieliński Jan – 52, 162, 295, 679,
Ziemba Kwiryna – 53, 152-153, 159-160, 308, 314, 356-358, 360-361, 385, 513, 539,
Ziernicki Arkadiusz – 42,
Ziętek-Ptak Anna – 489, 701,
Zimmerer Katarzyna – 99, 115,
Zimmermann Henryk Zvi – 113,
Zioła-Zemczak Katarzyna – 120, 127-128,
Ziołowicz Agnieszka – 11, **(135-145)**, 136-138, 149, 211, 260, 263-264, 282, 545, 687, 701, 729-730, 734,
Ziora Justyna – 15, **(661-676)**, 731, 734,
Ziółkowski Franciszek K. – 412,
Zmorski Roman – 89-90, 127,
Zola Émile – 325,
Zoras Jeorgios – 352-353,
Zuber Juliusz – 448,
Zwierzyński Leszek – 537, 700,
Zwolski Edward – 350,
Zych A. – 393,
Zygmunt Luksemburski, cesarz rzymski – 68-69, 71,
Zymomrya Mykola – 715,
Ż
Żak Małgorzata – 247,
Żbikowski Piotr – 192,
Żebrowski Michał – 685,
Żelazny Mirosław – 148,
Żeromski Stefan – 639, 720,
Żięgźda Oleg – 664-665,
Żmichowska Narcyza – 719,
Żmigrodzka Maria – 26, 53, 71, 128, 190, 264, 358, 378-379, 387, 433, 503, 539, 562, 602,
Żuk Igar Wasiliewicz – 9,
Żukauskas Albinas – 81-83,
Żuławski Juliusz – 349,
Żurowska Joanna – 559,
Żurowski Andrzej – 701-702,
Żywno Maciej – 680, 695

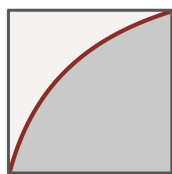
NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY - SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Dziedzictwo przeszłości nie jest czymś danym raz na zawsze. Wymaga nowych odczytań, ponowień interpretacji, odwagi zapytywania o to, o co nasi poprzednicy nie mogli bądź nie mieli śmiałości pytać. Odnawianie znaczeń, przekraczanie utrwalonych stereotypów analitycznych, akty zerwania z kanonem interpretacyjnym stanowią część tego samego, żywego procesu tworzenia kultury, którego równie fundamentalną częścią są nieustanne powroty do tradycji i szacunek żywiony dla autorytetów przeszłości.

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerszej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/ oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których uznać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które - z różnych powodów - nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych.

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



przełomy
pogranicza
studia literackie



K B F
WSCHÓD - ZACHÓD



NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku, tematu. Jednym z takich projektów – planowanych jako cykl sympozjów i publikacji – są studia o przemianach formuł emancypacji kobiet.

TOMY WYDANE W NPW – SERII „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

- I. *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
- II. Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok 2012.
- III. Marcin Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, Białystok 2012.
- IV. *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, Białystok 2012.
- V. Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, Białystok 2013 [wydanie II: 2015].
- VI. *Żeromski. Tradycja i eksperyment*, tom I, wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, A. Kowalczykova, G. Kowalski, Białystok – Rapperswil 2013.
- VII. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom II: *Universum*, red. J. Ławski, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.
- VIII. Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko hebrajskie i polsko-izraelskie*, red. J. Ławski, M. Siedlecki, posłowie B. Olech, Białystok 2014.
- IX. Alina Kowalczykova, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, T. I: *Pisma rozproszone i zarzucone*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Białystok 2014.
- X. *Żeromski. Piękno i wolność*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, I. E. Rusek, G. Czerwiński, Białystok – Rapperswil 2014-2015.
- XI. Dariusz Kulesza, *W poszukiwaniu istoty rzeczy. Studia i portrety*, Białystok 2015.
- XII. Jarosław Poliszczuk, *Ukraińskie rozstaje. Studia*, red. i opr. M. Siedlecki, J. Ławski, 2015.
- XIII. *Kraszewski i wiek XIX*, idea i wstęp J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, P. Kuciński, Białystok – Rapperswil 2014-2015.
- XIV. *Kraszewski i nowożytność*, idea i układ J. Ławski, red. A. Janicka, K. Czajkowski, Ł. Zabielski, Białystok 2014-2015.

- XV. *Piękno Juliusza Słowackiego*, tom III: *Metemorphosis*, red. J. Ławski, A. Janicka, Ł. Zabielski, Białystok 2015.
- XVI. Jarosław Ławski, *Miłosz: „Kroniki” istnienia. Sylwy*, Białystok 2014.

UKAŻĄ SIĘ W SERII MIĘDZY INNYMI:

- Halina Krukowska, *„Pan Tadeusz” jako poezja czysta. Studia o Mickiewiczu*, 2015.
- Alina Kowalczykowska, *Pisma rozproszone i zarzucone*, tom II, red. A. Janicka, G. Kowalski, 2016.
- *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego*, 2016.

[Tytuły zapowiedzianych tomów w wersji roboczej.]