

ZAKŁAD BADAŃ INTERDYSCYPLINARNYCH I PORÓWNAWCZYCH
„WSCHÓD - ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY - UNIwersYTET W BIAŁYMSTOKU



Z B I i P
WSCHÓD - ZACHÓD

KRZYSZTOF KOROTKICH

WYOBRAŻNIA
APOKALIPTYCZNA
JULIUSZA SŁOWACKIEGO

OBRAZY - WIZJE - SYMBOLE

Białystok 2011

NAUKOWA SERIA WYDAWNICZA: „CZARNY ROMANTYZM”

REDAKCJA SERII:

Jarosław Ławski (przewodniczący),
Krzysztof Korotkich (z-ca przewodniczącego), Marcin Bajko (sekretarz),
Anna Janicka, Grzegorz Kowalski, Joanna Pietrzak-Thébault, Iwona Rusek

RADA REDAKCYJNA:

Halina Krukowska – przewodnicząca (UwB),
Wojciech Gutowski (UKW), Maria Kalinowska (UW, UMK), Michał Kuziak (UW)
Abp Edward Ozorowski (UwB), Leszek Libera (UZ),
Mikołaj Sokołowski (IBL PAN), Jolanta Sztachelska (UwB),
Włodzimierz Szturc (UJ), Elżbieta Kozłowska-Świątkowska (UwB)

Recenzenci tomu: prof. dr hab. **Włodzimierz Szturc** (UJ)
prof. dr hab. **Jarosław Ławski** (UwB)

Opracowanie graficzne: Anna Modelska
Redakcja tomu: Marcin Bajko
Korekta: Grzegorz Kowalski
Tłumaczenia: Anita Janicka, Jolanta Doschek
Skład: Ewa Repsz-Korotkich

Ilustracje wykorzystane w niniejszej publikacji pochodzą z następujących źródeł:
fragmenty obrazów z: <http://gnosis.art.pl>; <http://cab.u-szeged.hu>; <http://zeno.org>
oraz z własnej kolekcji Redakcji.

Na okładce fragment obrazu Johna Martina, *Wielki dzień Jego gniewu*, 1852 r.

© Copyright Krzysztof Korotkich, Białystok 2011

© Copyright Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2011



ISBN 978-83-61209-77-5

Edycja sfinansowana ze środków Wydziału Filologicznego UwB

Druk i oprawa: totem.com.pl

*Ewie, Jakubkowi, Michasiowi
Moim Rodzicom i Bliskim*



Św. Michał ważący dusze,
fresk z kościoła św. Michała w Wiedniu, ok. 1350 r.

SPIS TREŚCI

Od Autora	11
I. Wstęp	
1. Geneza tematu	13
2. Zagadnienia badawcze	22
3. Kryteria wyboru tekstów	26
4. Metodologia	33
5. Przegląd badań nad motywem: apokalipsy Słowackiego	49
A. Opinie współczesnych	50
B. Pierwsze monografie: Pozytywizm, Młoda Polska	58
C. W XX-leciu międzywojennym	72
D. Ku współczesności	76
II. <i>Theotokos „apokaliptyczna”</i> w <i>Żmii, Śnie Srebrnym Salomei i Beniowskim</i>	
1. Ikona i słowo: między <i>Theotokos</i> a <i>Christotokos</i>	93
2. „I porwać obraz Najświętszej Panny”	98
3. „Cała z ołowiu i w ołowianej spodnicy”	121
4. „Podały sobie ręce, mówiąc <i>Ave!</i> ”	137
III. <i>Balladyna, czyli widzenia i złudzenia.</i> Ujęcie mikrologiczne	
1. Rada człowieka	159
A. Pustelnik i Kirkor	161
B. Marzenie o szczęściu: eskapiści	179
2. Orle skrzydła	
A. Loty imaginacji	192
B. Plagi, ziarno, sąd	198
3. Widzenia – złudzenia	
A. Malinobranie	206
B. Kontekst prasłowiański	212
C. Panny głupie	222
D. Przedpiekle rajy	228

E. Siostróbójkzynie	246
F. Piekło Matki	265
4. Sąd Ostateczny: malarstwo, Biblia	275
5. Z perspektywy Goplany	298
6. Przekroczenie	316
IV. Król czasów ostatecznych. O <i>Lilli Wenedzie</i>	
1. Ucieczki z ironicznych krain	319
2. Z Maryją – bez Maryi	331
3. Z Chrystusem – bez Chrystusa	337
4. Romantyczna wyobraźnia apokryficzna	347
V. Synteza myśli genezyjskiej i apokaliptycznej.	
O <i>Genezis z Ducha</i>	
1. Biegun <i>genesis</i>	363
2. Strona <i>apokalypsis</i>	379
3. Fantazmatyczna pełnia	384
VI. „Tchnienie boga Boreasza” – apokaliptyczna zima	
w <i>Panu Tadeuszu Juliusza Słowackiego</i>	
1. Żywioły i cisza	387
2. Bestiarium	404
3. Zima	414
4. Śnieżna Pani	425
5. Przemiana i wojna	431
VII. Zakończenie – z ziemi trzęsieniem	
1. Od destrukcji do idei „Wielkiej Całości”	435
2. Metamorfozy Biblii	440
3. Obraz przemieniony	445
4. Zamiast epilogu: epizod lizboński	451
Bibliografia	459
Summary	493
Zusammenfassung	495
Indeks nazwisk	497

I widziałem, i słyszałem głos
jednego orła lecącego przez pośród nieba,
mówiącego głosem wielkim:
Biada, biada, biada
mieszkającym na ziemi...
(Ap VIII, 13)

Cóż może najbystrzejszy rozum? cóż przenika?
Nic; widziem, że przeznaczeń księga się zamyka
przed nami; ludźmi będąc, nie znamy człowieka;
co jest? kędy przybywa? czym był? co go czeka? –
wiemyż?
(Voltaire, *Poema o zapadnięciu Lizbony*, s. 76)



Chrystus Tryumfujący,
fresk z kościoła św. Michała w Wiedniu, ok. 1330 r.

Od Autora

Zasadnicza część niniejszej książki stanowiła podstawę rozprawy doktorskiej obronionej w 2009 roku na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, którego Rada Wydziału oraz Władze okazały mi niezwykle życzliwość i serdeczność – wdzięczny za to jestem!

Podziękowanie wyrazić z głębi serca pragnę wszystkim, którzy wpłynęli na kształt tej książki w znaczący sposób: Promotorowi mojej pracy – Profesor Marii Kalinowskiej (UMK, IBI „AL” UW) za wiele rad, życzliwość oraz za wszelką okazaną mi pomoc; Recenzentom rozprawy doktorskiej: Profesor Alinie Kowalczykowej (IBL PAN) oraz Profesorowi Zbigniewowi Przychodniakowi (UAM) za życzliwą i wnikliwą lekturę, a także za konstruktywną krytykę.

Ostateczny efekt pracy zrecenzować zechcieli: Profesor Włodzimierz Szturc (UJ) i Profesor Jarosław Ławski (UwB), którym zawdzięczam nieocenioną pomoc, jakiej udzielili w trakcie tworzenia tej książki oraz dziękuję za wszelkie, liczne inspiracje!

Chciałbym wspomnieć choćby słowem wiele osób, które wspierają mnie od dawna doświadczeniem, radą, darem Przyjaźni: Profesor Halinę Krukowską, od której się ta praca w jakimś sensie dawno temu zaczęła, Mgra Marcina Bajkę, Mgra Grzegorza Kowalskiego, wszystkich Przyjaciół Literaturoznawców oraz Mgra Tomasza Modelskiego, Mgr Bożenę Poniatowicz i Mgr Ewę Płotko.

Wiele pomysłów zawartych w tej książce zrodziło się w trakcie studiów Kunstgeschichte na Uniwersytecie Wiedeńskim w latach 2004/2005. Możliwe były one dzięki stypendium Herdera (ufundowanemu przez Fundację Alfreda Toepfera), na które skierował mnie laureat Nagrody Herdera Profesor Michał Głowiński (IBL PAN). Za ten wspaniałomyślny gest wyrażam szczerą wdzięczność Panu Profesorowi!

Władzom Wydziału Filologicznego dziękuję za przychyłność i pomoc w sfinansowaniu książki.

Dziękuję wreszcie cierpliwemu Czytelnikowi, że tę książkę do ręki wziął zechciał!

Krzysztof Korotkich



John Martin, *Wielki dzień Jego gniewu* (fragm.), 1852 rok.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

WSTĘP

I widziałem Niebo Nowe i Ziemię Nową.
Albowiem pierwsze niebo i pierwsza ziemia
przeszła, a morza już nie masz.

(Ap XXI, 1)

A ta pieśń na fundum wiary
Anielskiego pełna jęku,
Ściąga nam cudy – zjawienia,
Przelotne niebios humory,
Gwiazdy z grzywą, meteory,
Nocne słońca – łby z płomienia,
Szwadrony w zbrojach nieznanych
Po obłokach malowanych

(*Ksiądz Marek*, akt I, w. 64-71)¹

1. Geneza tematu

Apokalipsa nie była nigdy tym pierwiastkiem czy też żywiołem wyobraźni Juliusza Słowackiego, który badacze uznawaliby za aspekt istotny lub chociażby interesujący, czyniliby kluczem do odczytań wielogłosowego dzieła poety. Uwaga interpretatorów koncentrowała się na *Księdze Genesis* i jej związkach z romantyczną imaginacją. Stworzony przez poetę system genezyjski został przez historyków literatury potraktowany z czasem jako punkt dojścia twórczości Słowackiego i na stałe

¹ Cyt. za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r.*, transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. J. Frankowski, Warszawa 2000, wyd. V, wszystkie cytaty za tym wydaniem oraz: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, oprac. J. Kleiner, Wrocław 1955, t. VI. Wszystkie cytaty z tego wydania, w przypisach podaje skrót: DW, numer tomu, strona.

zdeteminował odbiór także wcześniejszej twórczości autora *Samuela Zborowskiego*. Genezyjski aspekt twórczości Słowackiego ukształtował się w świadomości odbiorców przede wszystkim jako atrakcyjny, witalny wymiar wyobraźni, zdolnej oddziaływać nawet na XIX-wieczną rzeczywistość historyczną i polityczną. Czynnikiem decydującym o takim właśnie odbiorze mogły być realia polityczne – zabory, kolejne powstania, potrzeba odzyskania niepodległości, a przede wszystkim podtrzymania ducha narodowego. Genezyjskość pojęta jako projekt odrodzenia duchowego, jako droga do rezurekcji ojczyzny, a także nowy paradygmat myślenia o świecie „schaotyzowanym” i okrutnym z jednej strony, zaś „sfilistrzałym” i bezbarwnym z drugiej – bardzo się na przełomie XIX i XX wieku sprawdziła, szczególnie w refleksji i twórczości reprezentantów pokolenia Młodej Polski.

Zagadnienia związane z *genesis* mieściły się w szerokim kręgu zainteresowań zarówno krytyki literackiej (symbolika, religia, historia), jak i zwykłych odbiorców tej nowej ery literackiej, tak bliskiej romantycznemu nurtowi, epoki określanej niegdyś wprost jako *neoromantyczna*. Poetycka ucieczka w stronę mitycznego początku świata, ku *genesis*, niejako przesłoniła na przełomie stuleci wysiłki Słowackiego zmierzające do odsłonięcia całej pełni procesu metamorfoz świata i człowieka, a więc zespołu idei czy wyobrażeń, których nieodłącznym elementem byłby żywioł apokaliptyczny.

Juliusz Słowacki doskonale wiedział, iż między *genesis* a *apokalypsis* istnieje ścisła zależność. To dwa bieguny tego samego procesu, wyznaczniki jednej drogi – najważniejszy z początków oraz cel ostateczny kosmosu i zamieszkującej go ludzkiej istoty. Samo jednak pojęcie *apokalipsy* okazuje się zmienne, zależne od epoki, autora, badacza tekstu, zaś nakreślenie obrazu ewolucji zjawiska, jakim jest apokaliptyka, wymaga zupełnie osobnej, obszernej analizy. Czytelnicy Słowackiego zrazu nie przyjmowali dzieł poety jako zakorzenionych w Objawieniu, ale raczej traktowali je jako zbliżone do apokalipsy ze względu na skalę poetyc-

kiego eksperymentu, jaki się w nich odślaniał. O związkach poezji Słowackiego z apokalipsą siłą rzeczy wspomniano od początku. Zygmunt Krasiński podkreślił te koneksje jako jeden z pierwszych czytelników. Ale dopiero Cezary Jellenta poświęcił problemowi obszerniejszy szkic zatytułowany wymownie *Apokalipsa*². Młodo-polski krytyk powołuje się w swej interpretacji na ideę syntezy wyobraźni poetyckiej oraz natchnienia, która byłaby pragnieniem czy też marzeniem Słowackiego, a wyraziła się w zamiarze napisania wielkiej syntezy pradziejów i losów świata, stworzenia Dzieła o rozmachu apokaliptycznym, będącego odślonieniem, profetycznym ujawnieniem finalnych celów ewolucji kosmosu i człowieka:

Synteza ducha Słowackiego byłaby nie pełną i nie prawdziwą, nie odtwarzałyby nawet połowy jego olbrzymiego natchnienia, gdyby nie uwydatniała jednego jeszcze wielkiego, może najcenniejszego skarbu – żą d z y i i d e i n a j w y ż s z y c h z i s z c z e ń . W rewelatorze prawd, tłumaczu słowa, zaklinaczu i Orfeuszu polskim, każą się wydobyć na światło i na podziw powszechny – jego poetyckie realizacje, p r o c t w a c z y n u i c u d u . Innymi słowy – jego Apokalipsa³.

Twórczości Słowackiego nie da się oczywiście w żadnym razie sprowadzić jedynie do utworów okresu genezyjskiego. Jest to jednak period szczególnie w kalendarzu poety, zmieniają się wówczas wyraźnie: jego sposób mówienia o świecie, a także perspektywa oglądania fenomenów bytu. Nie jest to jednak świat jednorodny, statyczny, lecz trwający w akcie permanentnego stwarzania się, w stanie niekończącej się kreacji. Nie jest to świat niewzruszony i skończony, ale wręcz przeciwnie – odślania się tu wizja świata rozpadającego się, poddanego ciągłemu

² C. Jellenta, *Apokalipsa*, w: tegoż, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody – Lwów 1911, s. 160-186.

³ Tamże, s. 160. Podkreślenia autora.

niszczeniu. Czytelnik może mieć kłopot z pogodzeniem idei tworzenia z obrazem totalnej dezintegracji, której obrazu zawiera traktat pod znamionym, odsyłającym do idei kreacji tytułem: *Genesis z Duchą*. Poeta jako rewelator słowa staje się w tym przypadku również rewelatorem prawd kosmogenicznych i eschatologicznych, jawi się jako ktoś równy prorokom. Poeta-prorok odsłania świat w jego ciągłej przemianie, ukazuje obraz dynamicznego bytu, na przemian stwarzanego i niszczonego. Mieści się on w ramach, jakie wyznacza Biblia – czyli historia opowiadająca dzieje stworzenia, upadku, zniszczenia, a w końcu zbawczego przeobrażenia natury i człowieka.

Słowacki realizuje swój projekt przeobrażenia bytu w zgodzie z tym, co ostatecznie mówi Biblia. Nie chodzi tu jednak o zgodność poszczególnych obrazów. Tu Słowacki jest nowatorem przeszczepiającym do myślenia o zbawieniu świata ideę ewolucji. Chodzi o zgodność z duchem Biblii, z jej soteriologicznym oraz eschatologicznym celem. Księga ta obrazuje bowiem sam początek, akt stworzenia, upadku i tęsknotę za Edenem. Jednocześnie objawia ona myśl o nieuchronności końca, śmierci, lecz i przemiany kosmosu. Tymczasem myślenie człowieka nowożytnego kształtują nie eschatologia i wizja transcendentnego Boga, Stwórcy i Sędziego, ale idea Utopii, doskonałej ziemskiej rzeczywistości, której przysługuje materialna nieśmiertelność. Do takiej myśli przyzwyczaiła ludzi kultura Renesansu, Oświecenia i cywilizacja XIX wieku z jej apologią rozumu, postępu, techniki⁴.

Jednakże u Słowackiego akt stworzenia, narodzin (*genesis*) i akt destrukcji (*apokalypsis*) nie mają charakteru jednorazowego, trwałego czy ostatecznego, lecz charakter *procesualny*. One dzieją i dokonują się stale i równocześnie w każdej chwili istnienia jednostek, zbiorowości i całej natury. Ich, to jest aktów

⁴ Zob. M. Dybizbański, *Para i elektryczność – figury Apokalipsy. Wokół „Legendy” Zygmunta Krasińskiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, Białystok 2007, t. II, s. 101-116.

genezyjskich i apokaliptycznych, natura czy istota jest spirytualna w takim sensie, iż są to akty duchowej metamorfozy podporządkowującej świat materii i ciała, a nawet ludzką kulturę i historię, królestwu Ducha, czyli temu *de facto* fundamentalnemu elementowi, który ma status Bytu Boskiego.

Cały okres twórczości nazywany „genezyjskim” można tym samym określić mianem „apokaliptycznego”, a wówczas także owa apokaliptyczność powinna być rozumiana w wielorakim sensie. W takim przypadku świat wykreowany w całej twórczości poety:

– Jawi się jako dynamiczny, podlegający ciągłej przemianie, stwarzany i niszczone, lecz dramatyzm, a czasem tragizm destrukcji (katastrofa) równoważy nadanie destruowanym formom nowych, wyższych kształtów, celów istnienia oraz wyższego sensu metamorfoz. Zniszczenie nie jest celem, ale etapem procesu ciągłego doskonalenia świata aż ku obiecanej Nowej Ziemi i ku Nowemu Niebu.

– Zawiera obrazowe struktury przedstawiające niszczenie, przekształcanie się, rozpad i re-kreację, metamorfozę bytów⁵;

⁵ Zob. M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, zwłaszcza rozdziały: *Przez znaki*, s. 116-153, *W stronę Prousta, w stronę Dantego*, s. 402-434; por. także bardzo ważne dla niniejszego dyskursu tezy A. Boleskiego, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960, tu zwłaszcza rozdziały: *Tęcza. Kaskada* oraz *Wianek. Wieniec*, odnoszące się do obrazowania w *Balladynie* i w *Śnie srebrnym Salomei*. Dodajmy, iż niszczenie nie ma w tym przypadku rangi zwykłej destrukcji, ale odnosi się do aktu wielkiej rekonstrukcji, poeta przyjmując funkcję nie niszczyciela, ale odnowiciela.

Klasyczną rozprawą poświęconą obrazowaniu u Słowackiego jest praca S. Skwarczyńskiej, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów – Warszawa – Kraków 1925, s. 115:

Śmierć zrosła się z poezją romantyczną – nie było niemal utworu romantycznego, którego choćby jeden motyw treściowy nie był na niej osnuty. Nie w każdą jednak twórczość weszła ona inaczej, niż jako pewna treść i nastrój – u Słowackiego występuje ona nie tylko

znajdujemy je zarówno w pierwszych powieściach poetyckich, jak również w kończącym mistyczną twórczość *Królu-Duchu*.

– Odsłania, ujawnia nie tylko głębokie struktury wyobrażenia, ale i to, co jawi się na samym dnie lub szczycie hierarchii bytów: ujętą apofatycznie, niewystawialną Boską Nicość czy też Boską Prapodstawę, której emanację stanowi Duch⁶.

– Ma charakter apokaliptyczny w takim sensie, iż wojna, agon, konflikt stanowią znanie XIX-wieczności, są wyróżnikiem kondycji człowieka XIX stulecia, a Apokalipsa okazuje się symbolicznym językiem przejawiania się całej historii człowiekowi i zarazem językiem, jakim człowiek o tej historii mówi⁷; za jej pomocą można adekwatnie i ekspresyjnie mówić o konwulsjach przemian historycznych tak w wielkiej skali opowieści o całych ludach, grupach społecznych, ludzkości, jak w mikroskali dziejów jednostek, ludzkich indywidualności.

Na tle generalnych konkluzji można mówić też o c h a r a k t e r y s t y c z n y c h c e c h a c h s a m e j a p o k a l i p t y c z n o ś c i u Słowackiego. Jest ona specyficzna, a mianowicie:

– Apokaliptyczność okazuje się sposobem mówienia o tym, co ostateczne, jest metodą ekspresji dramatu egzystencji poety (choroba, obsesja śmierci, okrucieństwo)⁸; wiąże się ona z całą

w treści i nastroju utworu, ale także jako konkretny, wykończony obraz – najczęściej w formie personifikacji.

⁶ Por. L. Zwierzyński, *Droga przez cienistą dolinę – dolny biegun bytu w poezji genezyjskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007, s. 227-238.

⁷ Zob. T. Sobieraj, *Kulturowy model dziewiętnastowieczności*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza”, Warszawa 2008, z. 1, s. 19-38.

⁸ Problem jest poruszany w książce: *Słowacki współczesny*, praca zbiorowa pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, tu zwłaszcza rozprawy: M. Piwińskiej, *Słowacki ekspresjonistyczny*; E. Kiślak, *Słowacki ulryjski*; A. Kotlińskiego, *Słowacki drapieżny*; M. Sokołowskiego, *Słowacki rhizoma-*

rozbudowaną u Słowackiego fantazmatyką okrucieństwa, przy czym tylko częściowo do jego, tego okrucieństwa, ekspresji włącza biblijne obrazowanie i symbolikę; można raczej rzec, iż to sam nastrój grozy ma u pisarza wydzźwięk katastroficzny, wymowę apokaliptyczną.

– Apokaliptyczność w dziele Juliusza Słowackiego służy reinterpretacji elementów wielkich chrześcijańskich narracji o zbawieniu (soteriologia) i rzeczach ostatecznych (eschatologia), jest *sui generis* głęboką, poetycką wariacją na te tematy, przy czym należy podkreślić, że Słowacki częściej pokazuje światy atroficzne, rozbite, które tęsknią do soteriologii i eschatologii, marzą o scaleniu przez jakiś nadrzędny porządek, zasadę (*Baladyna*, *Horsztyński*, *Lilla Weneda*), ale jej nie znają i poznać nie mogą. Rzadziej kreuje światy zbawczo spełnione, po prostu zbawione, osiągające pełnię istnienia w jakiejś Nowej Jerozolimie. Figura Nowej Jerozolimy pojawia się przecież jednak jako jeden z kluczowych symboli eschatologicznych Słowackiego⁹.

– W centrum całej refleksji Słowackiego znajduje się pytanie o istotę zła¹⁰, a nade wszystko o zagadnienie nie tyle istnienia

tyczny. Obecność tego motywu we współczesnej filozofii oraz w nauce i kulturze dobrze oddają rozmowy o śmierci Vladimira Jankélévitcha, bliższe wyobraźni poetyckiej Słowackiego:

Zaświaty – świat inny, to znaczy bardzo odmienny od naszego, ale przecież świat; życie pośmiertne – inne życie, ale zawsze życie. Jak z tego wybrnąć? Język – swoimi przedrozkami, przyrostkami: transformacja, transmutacja, metamorfoza itd. – wyraża tę zmianę za pomocą pojęć empirycznych, przedstawia przejście od jednego porządku do drugiego, choć przecież nie mamy do czynienia z przejściem, lecz z nieskończonością. To okno, które wychodzi na Nic.

– V. Jankélévitch, *Ciało, przemoc, śmierć* (1975), w: *To, co nieuchronne. Rozmowy o śmierci*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 85.

⁹ Idea Jerozolimy Słonecznej jest szczegółowo analizowana w książce W. Pyczka, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.

¹⁰ O złu i jego filozoficznych ujęciach zob. R. Safranski, *Zło: dramat wolności*, przeł. I. Kania, Warszawa 1999. Na ten temat zła u Słowackiego: M. Bizior, *Od egzotyki do mistycznej całości: przemiany wizji zła w twórczości Juliu-*

Boga, ile jego relacji ze światem, w którym wręcz namacalne są zło i cierpienie, a niewidoczne, nieodczuwalne istnienie Stwórcy.

– Apokaliptyczność zostaje ściśle powiązana z niezwykle bogactwem środków estetycznych, sposobów wyrazu, technik teatralnej ekspresji. Wszystkie te środki uruchamia poeta, by nasilić poszukiwanie tego wymiaru świata, który cechuje się trwałością, nieśmiertelnością, a zarazem niezwykle wprost dynamizmem. Znajdzie rozwiązanie tych pytań w pojęciu Ducha. By do niego jednak dotrzeć, trzeba przebić się przez grubą warstwę fizycznego, materialno-cielesnego istnienia wszelkich jestestw. W tym człowieka. *A p o k a l i p s a n i s z c z y , b y o d s ł a n i a ć t ę d u c h o w ą , s p i r y t u a l n ą i s t o t ę - p o d s t a w ę b y t ó w .* Słowacki w pojedynczych dziełach kondensuje rozmaite żywioły estetyczne (ironia, tragicizm, groteska, absurd, wzniosłość, humor), by zrazu rozbijać świat, wgłębiać się w jego skryte, ciemne, podpowierzchniowe, poza-fenomenalne regiony, wymiary, a potem scalać go, odnosząc wszelkie byty do owej przasady, jaką okazuje się Duch.

Z całą pewnością można postawić tezę, że apokaliptyczność nie może być zjawiskiem jednorodnym i nie pełni jednej tylko roli w twórczości Słowackiego. Na pewno jest związana z wyobraźnią, jaka ujawnia się w biblijnym Objawieniu św. Jana, lecz nie można powiedzieć, iż jest tylko owym Objawieniem inspirowana. Przeciwnie: okazuje się niejako samorodnym żywiołem, który odnajduje pokrewieństwo imaginacyjne, a następnie wzory zastosowania języka właśnie w samej Biblii. Dokonuje potem ich transgresji i przeobrażenia ku oryginalnym i w jakimś stopniu nawet

sza Słowackiego, Toruń 2006. Nowe ujęcie zagadnienia teodycei u Mickiewicza, wobec którego refleksji kształtowało się stanowisko Słowackiego: M. Dalman, *Bóg i człowiek w świecie III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Gdańsk 2008. Zob. też: M. Kalinowska, *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)*, w: tejże, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Warszawa 2003.

sprzecznym z Biblią sposobom ekspresji apokaliptycznego wymiaru egzystencji człowieka oraz istnienia całego świata.

Jest ona konstytutywną częścią wyobraźni poety, który odwołuje się do języka religijnego¹¹ – by właśnie w wyobraźni stworzyć nowy obraz świata, wpisanego w ramy początku i końca, Alfa i Omega. Poeta niweluje przy tym związane z wyobrażeniem czasu i przestrzeni różnice między tym, co łączy się z Początkiem, Stworzeniem (*genesis*), a tym, co wiąże się z finalnym etapem dziejów i egzystencji: Końcem, Kresem, Śmiercią, które nie oznaczają już u Słowackiego katastrofy czy unicestwienia. Stają się one „radosnym” przyobleczeniem najwyższej, Boskiej Formy Istnienia, apokalipsą w greckim, źródłosłowowym sensie: odsłonięciem (*apokalypsis*) celu, sensu i ostatecznego gruntu istnienia, to znaczy Boskości.

T e z ę n i n i e j s z e j p r a c y można by sformułować w sposób następujący: w dziełach Słowackiego, od początku aż po kres jego twórczości, obecny jest skomplikowany znaczeniowo obraz, który ze względu na jego imaginatywny charakter chcemy nazywać fantazmatem¹², wyrażający p r a g n i e n i e o d s ł o n i ę c i a o s t a t e c z n e g o f u n d a m e n t u r z e -

¹¹ Związkom literatury z językiem religijnym poświęcona została praca zbiorowa *Literatura a liturgia*, pod red. J. Okonia, przy współpracy M. Kwiek i M. Wichowej, Łódź 1998. Tu zwłaszcza rozprawy: J. Starnawskiego, *Tajemnice mszy św. w oczach pisarzy polskich*; J. Lyszczyny, *O czterech romantycznych „Hymnach”*. Por. także: B. J. Gawecki, *Juliusza Słowackiego spirytualistyczna koncepcja Kosmosu*, w: tegoż, *Polscy myśliciele romantyczni*, Warszawa 1972, s. 59-69. Cenne uwagi o języku religijnym poety: W. Pyczek, *„Zwycięstwo Golgoty”. Ewolucja pasywnych przedstawień w wierszach Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Motywy pasywne w liryce wielkich romantyków*. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński, Lublin 2008.

¹² Zob. na temat samego pojęcia fantazmatu: M. Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej*, Warszawa 1991. *Romantyzm, Janion, fantazmaty. Prace ofiarowane profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1996; M. Bieńczyk, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.

c z y w i s t o ś c i. Zależkowo obecny już w początkach twórczości, fantazmat ten rozwija się, przyswajając elementy biblijnego obrazowania dwojakiego pochodzenia: elementy genezyjskie i nade wszystko elementy apokaliptyczne, inspirowane Objawieniem Janowym. W okresie wczesnym dominują: negatywna rola całego fantazmatu i niszczycielskie elementy w samym fantazmacie. Wyraża on negację zastanego świata jako sfery fałszu i zła (powieści poetyckie).

W latach trzydziestych XIX wieku powoli, także dzięki doświadczeniom biograficznym (podróż na Wschód) aktywizują się takie pozytywne, kreacyjne, eschatologiczne elementy fantazmatu apokaliptycznego, takie jak wyobrażenia nowego świata, których symboliczny prawzór odkrywa Słowacki na przykład w biblijnej Nowej Jerozolimie. W okresie spirytualistycznej inicjacji, także za sprawą Andrzeja Towiańskiego, potem doświadczeń o charakterze mistycznym samego poety, dochodzi do pełnej i już nierozdzielnej s y n t e z y obu biegunów fantazmatyki apokaliptycznej. Księga Genyzy daje Słowackiemu obrazowy wzór dwóch zasadniczych wydarzeń: stworzenia świata i człowieka, a potem jego upadku i wygnania człowieka z raju, co przynosi doświadczenie cierpienia i śmierci. Natomiast Apokalipsa zarówno ofiaruje poecie bogactwo motywów związanych z pokonaniem zła, śmierci, ale i ze zbawieniem (Niewiasta apokaliptyczna), jak też odmalowuje za pomocą symboli obrazy nowego stworzenia, Nowej Ziemi, Pełni.

2. Zagadnienia badawcze

Ponieważ obecność wątków apokaliptycznych w twórczości Juliusza Słowackiego nie budzi wątpliwości, pytania, jakie stawiamy tekstom, koncentrują się wokół nieco innych, następujących problemów:

– Frekwencji motywów apokaliptycznych w całej twórczości (gdzie często się pojawiają, gdzie ich brak?). Po zbadaniu mate-

riału literackiego można zaryzykować tezę, iż zasadniczo nie ma utworów, w których Słowacki nie przywołałby choćby odległej aluzji do Apokalipsy św. Jana czy do jej symboliki. Ważnym aspektem wyobraźni poetyckiej Słowackiego jest bowiem zdolność transformacji, przekształcania znanych motywów, które w dziele zyskują nowe znaczenia, kontaminują się z symbolami, obrazami i motywami pochodzącymi z innych jeszcze dzieł. Ta, niegdyś tak określana, „bluszczowatość” imaginacji poetyckiej Słowackiego jest dziś uważana za jedną z fundamentalnych, dystynktywnych cech całej wyobraźni poety, a motywy apokaliptyczne stanowią jeden z jej tematycznych wyróżników.

– Jakie są kierunki przemian, ewolucji, metamorfoz, którym podlegają motywy apokaliptyczne? Czy ulegają one desemantyzacji, desakralizacji, a może dominuje, zaznaczająca się w dziełach okresu towianistycznego i genezyjskiego, tendencja do ponownego nadawania wszelkiej symbolice religijnego sensu, wprost sakralizacji całego bytu?

– Na jakich poziomach tekstu aktywizują się motywy apokaliptyczne: jako symbole, obrazy, motywy? Czy można mówić o naśladowaniu przez poetę całej apokalipsy jako gatunku, jako struktury genologicznej?

– Jakie inne elementy „historii świętej” chrześcijaństwa zostają uruchomione w dziełach Juliusza Słowackiego, gdy podejmuje on wątki apokaliptyczne? Za szczególnie warte zbadania uznaliśmy: mesjanizm, wątki pasyjne, wątki maryjne.

– Jakie interakcje symboliczne uruchamia Słowacki w swoich utworach? Z jakimi kręgami mitów kontaminuje się u niego apokaliptyka poetycka? Kwestie eksplorowane w niniejszej pracy to przede wszystkim odniesienia: literackie (Byron, Szekspir, Mickiewicz, Malczewski); religijne (młodzieńczy orientalizm, na przykład w powieściach poetyckich, potem doświadczenie Wschodu, dojrzała forma nawiązań religijnych w okresie mistycznym); filozoficzne (Platon, być może filozofia niemiecka); asocjacje biblijno-apokryficzne: dzieła Słowackiego wykorzystują-

ce tkanę symboliczno-obrazową Biblii mają często kształt upodabniający je do apokryfów.

– Jaki jest związek apokaliptyki z fundamentalnym dla dojrzałej twórczości Słowackiego wątkiem genezyjskim? Jest to kwestia o tyle istotna, o ile oba motywy, oba teologumeny wyrastają z tego samego przekonania o ważności i wyższości przekazu biblijnego, związanego z celowościowym ujęciem sensu istnienia, nad naukowym, świeckim wyjaśnieniem genezy i perspektyw istnienia świata. Oba tematy stają się niejako granicami wyobraźni Słowackiego, wyznaczają jej dynamikę – między obrazem stworzenia a obrazem celu (zniszczenia i odrodzenia w Duchu)¹³.

– Gatunki i apokalipsa: kwestia związku formy z apokaliptyką. Słowacki poszukuje nie tylko odpowiedniego języka, by wyrazić bogactwo wyobrażonych obrazów i treści, ale też próbuje włączyć język apokalipsy do swej twórczości w taki sposób, by się stał jej integralną i zarazem wyraźnie zauważalną częścią. Apokalipsa staje się sposobem opisywania świata w dramacie, w poemacie, w powieści poetyckiej, także w dziełach lirycznych.

– Estetyka i apokaliptyka: ironia. Twórczość Słowackiego jest przeniknięta ironią, która staje się poniekąd sposobem rozumienia także apokaliptyki. Związek ironii i apokalipsy wyrażony zostaje przez autora *Balladyny* na wielu poziomach. Słowacki ironiczny, jak można zauważyć, wykorzystuje przede wszystkim te potencje znaczeniowe apokalipsy i apokaliptyki w ogóle, które wiążą się z destrukcją, niszczeniem, grozą nadciągającej katastrofy. Z pewną przesadą można określić cały żywioł ironii u Słowackiego jako doświadczenie apokalipsy semantycznej, przeobrażenia znaczeń, przewrotnego ich przewartościowania, prowadzące do wywrócenia świata na wspak, czasem wiodące do blasfemii tam, gdzie pojawiają się kulturowo rozpoznawalne symbole związane z sacrum. Tak rozumiana ironia apoka-

¹³ O zależnościach wyobraźni poety i historii, wpływie idei politycznych, religijnych na myślenie Słowackiego pisze: R. Przybylski, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.

liptyczna lub zapokaliptyzowana wiąże się jednak z buntem metafizycznym, a tym samym z poszukiwaniem transcendentnego, Boskiego gruntu rzeczywistości. Można też zauważyć, iż w dziełach najpełniej ironicznych, takich jak nawet *Horsztyński*, poeta oszczędza pewne sfery wyobrażeń kulturowych, szczególnie bliskich mu, na przykład symbolikę maryjną. Dlaczego? – i na to pytanie usiłowaliśmy dać odpowiedź.

– Nicość i Bóg: dwa źródła apokaliptyki. Szczególnie w okresie przedmistycznym w twórczości Słowackiego da się zauważyć charakterystyczne napięcie między poczuciem Nicości ogarniającej świat (niszczony, rozpadający się) a sensem wynikającym z potrzeby, z tęsknoty za Boską Opatrznością. Obraz Boga wyobrazonego przez poetę ewoluuje – od siły całkiem skrytej za Wielką Pustką, za trawiącym rzeczywistość NIC (*Żmija*, *Horsztyński*) – ku Bogu objawionemu, tryumfującemu (*Książd Marek*, *Król-Duch*), ale przedstawianemu w sposób nieortodoksyjny, właściwy dla refleksji poetyckiej, teologii i teozofii. W tak spolaryzowanej wyobraźni jest wciąż miejsce na samoistne „ja” poety oraz jego imaginarium. Bóg Słowackiego, jak też owa Nicość, został zrodzony z wyobraźni poetyckiej i niekoniecznie musi mieć jasne, równoległe odniesienia do teologicznych, dogmatycznych obrazów Stworzyciela. Poeta rości sobie prawo do > s t w a r z a n i a S t w ó r c y < oraz do modelowania relacji między Nim i człowiekiem. W okresie mistycznym Słowacki rozumie ów proces także jako słowną, mającą charakter poetycki ekspresję danego mu osobistego, prywatnego objawienia¹⁴. Znaczenie figury Boga nie jest stałe. Oczywiście apogeum, „hiperteologiczne” wymiary osiąga ono u poety dopiero w okresie mistycznym.

¹⁴ Pokazuje to przetwarzanie objawień w dzieła o charakterze poetyckim studium Stanisława Makowskiego: *Wizja ognista Juliusza Słowackiego*, „Prace Polonistyczne”, Seria LII, red. J. Brzozowski, Łódź 1997, s. 213-242. W tymże tomie zobacz interpretację: J. Brzozowski, *Uwagi, dla których powodem był wiersz „Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek”*.

3. Kryteria wyboru tekstów

Dobór tekstów do zobrazowania podjętego tu tematu okazuje się nie lada problemem. Motywy apokaliptyczne – te bezpośrednio związane z Objawieniem św. Jana lub też oparte na transformacji, wielopoziomowych przeobrażeniach tematu – są obecne w całej twórczości Słowackiego. Celem niniejszej rozprawy nie było więc określenie frekwencji występowania motywu w poszczególnych utworach, ani też przedstawienie ilościowej zawartości ich w dziele, bowiem Słowacki nie traktuje symboliki apokaliptycznej instrumentalnie i „ilościowo”.

Konieczność ograniczenia ilości tekstów wiąże się w tym przypadku nie tylko z wyborem reprezentatywnym dla tematu, ale również z zamiarem pewnego, oczywiście ograniczonego – zrewidowania sposobów odczytań takich arcydzieł, jak choćby *Balladyna*.

Zagadnienie zarówno poetyki wyobraźni, jak też apokaliptyki, nie jest najłatwiejszym tematem, chociaż – trzeba przyznać – stale obecnym w badaniach nad literaturą romantyczną. Temat to niezwykle interesujący i ważny, tym bardziej, że dotychczas nie poświęcono związkom poezji Słowackiego z apokalipsą osobnej pracy. Należałoby tym samym zapewne zbadać nie wybrane, ale wszystkie utwory Słowackiego, żeby obraz ewolucji jego wyobraźni uwikłanej w najszerzej rozumiane doświadczenie apokaliptyczności był wierny i przedstawiał wszystkie aspekty problemu. Jest to jednak idea zgoła niemożliwa do wykonania bez użycia metod choćby podobnych do tych, z jakich skorzystać musiał monografista Dzieła – Juliusz Kleiner¹⁵. Ale także monografia tematu, próba analizy tego istotnego tematu

¹⁵ Klasyczna już monografia Kleinera stanowi punkt wyjścia do większości interpretacji dzieł Słowackiego. Apokaliptyka, zaznaczymy, nie stała się jednak tematem, któremu uczonego poświęcił w monografii więcej miejsca: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki: dzieje twórczości*, t. I-IV, oprac. J. Starnawski, Kraków 2003.

teologicznego i filozoficznego, który pojawia się w literaturze trochę zawsze jakby gościnnie – okazuje się zadaniem ponad siły współczesnego badacza, w tym także piszącego te słowa. Na pewno nie jest również możliwa monografia tematu, poprowadzona z rozmachem i w stylu dzieła Gizeli Reicher-Thonowej *Ironia Juliusza Słowackiego* z 1933 roku¹⁶. Nie sposób dziś jeszcze, gdy nie istnieją ani słownik języka Juliusza Słowackiego, ani jakiegokolwiek słowniki symboli, tematów, motywów tej twórczości, podjąć się ogarnięcia całości dzieła, tym bardziej nie wykona tej pracy jedna osoba bez narażania się na zarzut symplifikacji.

Symbolika i obrazowanie apokaliptyczne uruchamiają tak wielką ilość asocjacji, iż teologowie i hermeneuci *Biblii* muszą bronić litery tekstu Objawienia św. Jana przed pokusą swobodnych czy wręcz dowolnych, a czasem nonsensownych odczytań, w które obfitują szczególnie epoki napięć historycznych, kiedy *quasi*-apokaliptyczny rys zyskuje niemal wszystko w rzeczywistości historycznej. Wszystko też – każdy tekst – może być odniesione do tego tekstu źródłowego, jakim jest Apokalipsa św. Jana¹⁷.

Zasadą nadrzędną doboru tekstów w niniejszej pracy była koncentracja na takich dziełach, które posiadają pewien wspólny, dominujący – w kontekście wyobraźni – *leitmotiv*:

– pytania o obecność i o „naturę” Boga; poszukiwanie nadrzędnej zasady kreacyjnej świata i kosmosu, przedstawionych w dziele literackim;

¹⁶ G. Reicher-Thonowa, *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Polska Akademia Umiejętności, Rozprawy Wydziału Filologicznego, Kraków 1933.

¹⁷ Zob. ks. J. Kudasiewicz, *Hermeneutyka biblijna a lektura Pisma Świętego*, w: *Biblia. Historia. Nauka. Rozważania i dyskusje biblijne*, Kraków 1986, s.106-128; także: M. Kowalska, *O apokaliptycznym tonie w filozofii, a zwłaszcza najnowszej*; Z. Kaźmierczak, *Między eschatologiczną grozą a eschatologiczną rozrywką*; K. Tałuć, *Wątki apokaliptyczne w polskiej prasie przełomu XX i XXI wieku. Rekonesans badawczy*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, red. K. Korotkich, J. Ławski, t. I, Białystok 2006.

– wątki maryjne rozpatrywane w kontekście ich genezy biblijnej (także apokaliptycznych filiacji), przekształceń ich symboliki; tradycji religijnej Wschodu i Zachodu;

– inspiracje malarskimi wizualizacjami Objawienia; ich transformacje w tekście; kontekst wielkiego malarstwa europejskiego; ikona jako źródło inspiracji;

– romantyczne „pisanie Biblii”, dominacja ksiąg proroczych (Apokalipsy).

Wymienione tematy okazują się kluczowe dla wyobraźni zakorzenionej w wydarzeniu religijnego objawienia. Stanowią punkt oparcia dla analizy, która nie może być oderwana od poetyki i symboliki biblijnej.

Kluczową sprawą dla zrozumienia istoty apokaliptyki poetyckiej jest pewna osobliwość wyobraźni Słowackiego. Właśnie niezwykłość tej imaginacji, ewoluującej i zarazem opartej na stałych symbolicznych obrazach, „erupcyjnej” oraz wrażliwej na inspirujące piękno – okazała się siłą kreującą „nową apokalipsę”, zgodnie z potrzebą czasów. Imaginacja Słowackiego korzysta z topiki staro- i nowotestamentalnej, przetwarzając znane motywy, symbole i tematy tak, by rozpoznawalny pozostał ich związek ze źródłem, ale zarazem by obraz był świeży i oryginalny. W centrum poszukiwań interpretacyjnych znalazły się tym samym takie zagadnienia, jak:

– Przedstawienia *Theotokos*¹⁸, Matki Boga – nawiązanie do ikon przedstawiających Bogarodzicę, Matkę Stworzyciela, której to obraz przekształcany zostaje przez autora w Matkę Zbawiciela, następnie w Maryję zastępującą Chrystusa w dziele soteriologicznym, aż po wyobrażenia Niewiasty z Objawienia św. Jana (*Źmija, Sen Srebrny Salomei*).

¹⁸ O teologicznym znaczeniu figur *Theotokos* i *Christotokos*, ich kształtowaniu się zob. J. N. D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, przejrzał ks. E. Stanula, Warszawa 1988, rozdział: *Maryja i święci*, s. 362-368.

– Synteza wyobrażeniowa wątków apokaliptycznych i motywów literackich; przenikanie się inspiracji literackich i historycznych, co zostało przez poetę zrealizowane najlepiej chyba w *Balladynie* – dramacie zrodzonym z aktywności wyzwolonej wyobraźni (fantazji), a zarazem z wnikliwego oglądu najbardziej realnego ze światów.

– Apokryficzność wyobraźni poetyckiej – związana z wyzwaniem, które poeta romantyczny widział w Biblii, utworze inspirującym oraz w specyficzny sposób wzywającym do „konkurencji”. Apokryf romantyczny w tym przypadku jest także próbą niezależnej od dogmatów egzegezy Pisma Świętego, objaśnieniem i dopowiedzeniem tych tekstów, których źródłem jest Tajemnica. Ciekawym przykładem takiego przedsięwzięcia literackiego okazują się *Lilla Weneda* oraz *Ksiądz Marek*, a przecież podobny zamysł jeszcze wyraźniej widać w *Genezis z Ducha*.

– Zależności między *genesis* i *apokalypsis*. Słowacki w swej twórczości poszukuje istoty, pełni, idei fundamentalnej, która pozwoliłaby ogarnąć świat w jego trwaniu od stworzenia aż po ostateczny, ale posiadający zbawczy charakter Kres, koniec, zgodny z Boskim sposobem widzenia i rozumienia człowieczego losu.

– Apokalipsa i zagadnienie intertekstualizmu – to znaczy poetyka dzieła wykorzystującego elementy apokaliptyczne, a równocześnie realizującego temat przy wykorzystaniu innych znanych utworów lub obrazów; palimpsestowa formuła dialogu między tekstami; antagonizm wieszczów i antagonizm poetyk (*Pan Tadeusz*).

Wielość możliwych interpretacji symboli apokaliptycznych, konieczność poszukiwania rozwiązań najbliższych prawdzie takiej, jaką widział ją poeta – siłą rzeczy ogranicza materiał interpretacyjny do utworów reprezentatywnych dla poszczególnych zagadnień, które wyżej zostały wskazane. W centrum niniejszej rozprawy znalazły się wybrane utwory Słowackiego, jednak nie wszystkie te, w których zapewne należałoby oglądać

realizację apokaliptycznego planu poety. Warte analizy byłyby na pewno takie dzieła, jak:

– *Kordian*, w którym apokalipsa wpisana jest już w akcję *Prologu*, przenika treść dramatu tak na poziomie licznych dialogów, sposobu obrazowania (scenografia, wymowne uwagi didaskaliów) oraz symbolicznych sensów utworu¹⁹.

– *Mazepa* – wskazujący na los człowieka, naznaczony niezależnym od niego działaniem sił, zniszczeniem, wszechobecną śmiercią. Utwór, chociaż osadzony mocno w polskich realiach historycznych i obyczajowych, pokazuje problemy uniwersalne, nieuwarunkowane historią i obyczajowością, zatem nie jest tak hermetyczny, jak *Król-Duch* czy nawet *Horsztyński*. Uniwersalizm *Mazepy* przejawia się choćby we wpisaniu losu ludzkości w postać jednego bohatera;

– *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* wymagają całym osobnego klucza do lektury dzieła przez pryzmat apokaliptycznych treści. Znajdą swe miejsce w niniejszej rozprawie jednak jako punkt odniesienia, stanowiący wsparcie dla lektury intertekstualnej innych dzieł²⁰.

– Podobnie jest z dziełami okresu mistycznego: *Księciem Niezłomnym*, *Królem-Duchem* – arcydziełami wymagającymi osobnej, rozbudowanej rozprawy interpretacyjnej, w pracy niniejszej czynione są wyłącznie nawiązania do nich, konieczne odniesienia, ale nie poświęcono im wiele miejsca²¹.

¹⁹ Zob. J. Tomkowski, „*Kordian*” jako dramat mistyczny i gnostycki, w: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, pod red. M. Kalinowskiej i E. Kiślak, Warszawa 1998.

²⁰ W dużym stopniu projekt interpretacji tego dzieła także pod kątem jego wątków apokaliptycznych spełnia rozprawa: M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006; por. także: A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003.

²¹ Zob. w tym kontekście: B. Baczyńska, „*Spór o warunki Arystotelesa i przywileje szlęglowskie*”. *Romantyczne odczytanie dramaturgii Calderona*, w: *Inspira-*

– Na osobne studium zasługują również utwory liryczne Słowackiego oraz korespondencja poety, zwłaszcza do matki i Krasieńskiego. W studium przywołujemy licznie fragmenty listów Słowackiego, a także wiersze z wyraźnym rysem apokaliptycznego imaginarium. Kontekstowe cytaty jednakże nie dają wyczerpującej analizy problemu, a jedynie wskazują na jego obecność. Być może stanowi to nawet pewną słabość przedkładanej rozprawy. Wszakże rozbudowywanie wywodu prowadziłoby do przekroczenia ram narracji naukowej, właściwej w tego typu dysertacjach.

Wyobraźnia Juliusza Słowackiego jest przeniknięta i zasilana żywą obecnością wszelkiego rodzaju i pochodzenia symboli, znaków, obrazów; poeta gromadzi niejako w swym imaginarium potencjał odnoszący się do tradycji kultury europejskiej, do religii, filozofii. Można mówić o charakterystycznym nadmiarze wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Nie ułatwia to bynajmniej oglądania twórczości w jednej, „wygodnej” perspektywie, ale zmusza do takiej percepcji, w której nabierają znaczenia również szczegóły symboliczne, a semantyczna wymowa Całości ujawnia się w oglądzie właśnie szczegółów, mikroujęć, nawet wątków całkiem pobocznych lub marginalnych.

Nadmiarowi symboliczno-obrazowemu wyobraźni poety towarzyszy wszechobecna hipertrofia form gatunkowych, a także nieodłączna w tego typu przypadkach polisemia. Poeta nigdy nie maluje poetycko obrazu płaskiego, ale tworzy konstrukcję niemal przestrzenną, trudną, powikłaną, opartą na licznych aluzjach, asocjacjach, bliższych i dalszych powiązaniach z głównym tematem. Autor *Samuela Zborowskiego* nie tworzy klarownej i jednowymiarowej propozycji obrazu poetyckiego stanowiącego część dramatu, traktatu poetyckiego bądź nawet teologicznego, ale raczej szkicuje obraz pełen niedociągnięć pędzla lub licznych przerysowań, co czyni z jego kreacji poetyckich interesującą za-

cje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans, pod red. M. Kalinowskiej, Toruń 2001; B. Baczyńska, „*Książę Niezłomny*”. *Hiszpański pierwotwór i polski przekład*, Wrocław 2002.

gadkę poznawczą, pobudzającą do kreatywnego odbioru, zachowującego jednak umiar i wyważonego, gdy idzie o określanie „ostatecznych” znaczeń.

Szkicowej naturze imaginarium poety towarzyszy ponadto pewne nieuporządkowanie, które można by z przesadą nazwać *chaosem* *asocjacyjnym*. Jest to chaos, który staje się w rezultacie regułą, naddanym ładem, ale nie chodzi o ład przybliżający klarowność – przeciwnie, w tym przypadku jest to ład sugerujący istnienie nieodgadnionego porządku słów, znaczeń, a ostatecznie ładu kosmicznego o wymiarze duchowym, spirytualnym. Poeta suponuje istnienie reguł nawet w chaosie, jakichś praw rządzących życiem i losem, zupełnie podobnych do siły władającej rozrzuconymi w nieładzie gwiazdami na niebie. Nadmiar i chaos jako siły rządzące w poezji Słowackiego zdradzają przekonanie romantyka, że wyraża się w nich moc Boska, tajemnica stworzenia i ostatecznego celu ontologicznego i moralnego rzeczywistości, a więc tego wszystkiego, co istnieje.

Księgą ogarniającą wszystkie przedstawione problemy, które stały się przedmiotem badań w niniejszej pracy, jest Biblia w tłumaczeniu księdza Jakuba Wujka z 1599 roku. Przyjeliśmy za miarodajną tę wersję przekładu, na którą powoływał się sam Słowacki, a której język i obrazowanie mogło być jedną z najsilniejszych inspiracji autora *Genezis z Ducha*. Biblia księdza Wujka to zarazem ten sam przekład, w którego posiadaniu jest poeta od czasu swego pobytu w Szwajcarii (luty 1834 roku)²². Należy przy tym pamiętać, iż poeta korzystał wcześniej z darowanej mu przez tajemniczego pastora Wolffa (październik 1833 roku) translacji angielskiej lub francuskiej.

²² Otrzymał ją od Emeryka Staniewicza. Por. także: K. Biliński, *Biblia i historia zofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.

4. Metodologia

Podstawową metodą interpretacji stało się w tej pracy fenomenologiczne ujęcie wyobraźni, ukierunkowane hermeneutycznie²³. Ten sposób pracy z tekstem narzuca niejako samo dzieło, a także konieczność wykorzystania tych elementów wyobraźni, które z natury są niemal nieuchwytnie, ale których istnienie jest u Słowac-

²³ Podstawą myślenia hermeneutycznego jest tu taki stosunek do dzieła, jaki proponują między innymi G. Durand, G. Bachelard czy G. Poulet. Ważnym punktem odniesienia są propozycje interpretacji Duranda, analizującego symbolikę operującą w sferze onirycznych doświadczeń, będących zbiorem obrazów, znaków, jakimi posługuje się człowiek-twórca, a także odbiorca dzieła: *Potęga świata wyobrażeń, czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, pod. red. K. Falickiej, Lublin 2002. Klasycznym już na swój sposób manifestem zależności między marzeniem, obrazowaniem a poetyckim działaniem jest książka G. Bachelarda, *Poetyka marzenia*, przekład, oprac. i posłowie L. Brogowskiego, Gdańsk 1998:

Współzależność marzyciela i jego świata jest silną współzależnością. To ten właśnie, przeżywany w marzeniu świat najbardziej bezpośrednio odsyła do bytu samotnego człowieka. Samotny człowiek bezpośrednio posiada światy, które marzy. Trzeba by nie marzyć lub opuścić marzenie, żeby powątpiewać w światy marzenia. Człowiek marzenia i świat jego marzenia są sobie jak najbliższe, dotyczą się, wzajemnie przenikają. Istnieją w tym samym planie bytowym; jeśli trzeba powiązać byt człowieka z bytem świata, to *cogito* marzenia da się wypowiedzieć w taki sposób: marzę świat, więc świat istnieje tak, jak go marzę (s. 180).

Równie istotne dla naszych refleksji są interpretacje wyobraźni romantycznej przedstawione przez G. Pouleta, *Myśl nieokiełznana*, przekład, wstęp T. Swoboda, Warszawa 2004. Poulet, piszący wprawdzie o myśleniu Hawthorne'a, niezwykle celnie przybliżył się do wyobraźni tego typu, jaką prezentuje Słowacki, zwłaszcza z okresu genezyjskiego:

Tak więc pochylając się nad lustrem, w którym odbijać się zdaje cała przeszłość, człowiek dostrzega nie tylko obrazy, działania, uczucia i zdarzenia. Odkrywa, że wszystkie te doświadczenia, odsuwając się od swojego czasu, w którym każde miało swoją rolę, zamiast całkowicie zniknąć, połączyły się potajemnie w głębinach bytu. Tam zachowały jego portret, którego nie sposób wymazać (s. 172).

kiego zawsze istotne. Tę imaginację znamionują wielość inspiracji i aluzyjność o dość niejasnym adresie. Fenomenologia przy takim podejściu do dzieła staje się też sposobem na wydobycie fragmentów utworu „niewygodnych”, trudnych albo uz-nawanych dotychczas za mało istotne²⁴.

Już w tym miejscu należy podkreślić silny wpływ metodologiczny „krytyki tematycznej” i „Szkoły Genewskiej” na prowadzone tu dociekania. Nie może to stanowić zaskoczenia. Krytyka tematyczna przeżywa ponadto widoczny na początku XXI wieku renesans, wynikający zapewne ze słabnięcia wpływów lub nawet uwiędu inspiracji płynących ze strony badań zorientowanych postmodernistycznie²⁵.

Korzystamy również z historii motywu (toposu), przy czym do analizy wybrane zostały te motywy, które pozostają w ścisłej zależności z treścią, symboliką, formami obrazowania Apokalipsy. Odwołano się tutaj do historii motywu zarówno w literackim aspekcie jego istnienia, jak też przywołano jego realizacje w innych dziedzinach sztuki, faworyzując malarstwo jako chyba

²⁴ O rozmaitych możliwościach rozumienia fenomenologii w badaniach takich dziedzin, jak filozofia, religia, literatura, zob. Z. Kaźmierczak, *Między eschatologiczną grozą a eschatologiczną rozrywką*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. I, s. 273-282. Tegoż autora: *Koncepcja fenomenologii religii w ujęciu Gerardusa van der Leeuwa*, „Idea”, X (1998), 95-104. Istotą fenomenologii religii w rozumieniu van der Leeuwa jest doświadczenie, przeżycie, które prowadzi do zrozumienia.

²⁵ Por. *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*, wybór H. Chudak, przedmowa M. Żurowski, red. J. Żurowska, M. Żurowski, Warszawa 1998. Z prac inspirowanych krytyką tematyczną por. tomy: *Współczesna poezja polska w perspektywie tematycznej*, pod red. M. Klika, Warszawa 2010; A. Czabanowska-Wróbel, *Poszukiwanie blasku. O poezji Adama Zagajewskiego*, Kraków 2005; *Żywioły wyobraźni poetyckiej pokolenia '68*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i I. Misiak, Kraków 2010; *Żywioły wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel, D. Jarząbek i D. Saul, Kraków 2008; A. M. Szczepan-Wojnarska, „... z ogniem będziesz się żenił”. *Doświadczenie transcendencji w życiu i twórczości Jerzego Lieberta*, Kraków 2003.

najbliższe plastycznej wrażliwości Słowackiego²⁶.

Konieczne okazało się również odwołanie w niniejszej pracy do metod interpretacji tekstu wypracowanych na gruncie hermeneutyki biblijnej jako metody rozumienia Biblii, a więc tekstu źródłowego wobec innych twórców kultury, podstawowego impulsu poruszającego wyobraźnię poetycką Słowackiego²⁷.

Niemало pożytku w czytaniu „apokaliptycznych” tekstów Słowackiego, szczególnie tych inspirowanych Biblią, przynosi lektura XIX-wiecznych prac teologicznych, odsłaniających horyzont (głębię) rozumienia tekstu Księgi u ówczesnych egzegetów. Jednym ze sposobów lektury dzieła w duchu hermeneutyki biblijnej jest propozycja księdza Jana Michała Sailera (1751-1832), biskupa z Ratyzbony, zaprezentowana w dziele tłumaczonym już epoce romantyzmu pod tytułem *Teologia pasterska*. W artykule trzecim rozdziału drugiego zatytułowanym *O parafrazie* teolog daje wskazówki dotyczące rozumienia oraz tworzenia parafrazy biblijnej:

Parafraza ma na celu albo wyklądać po prostu znaczenie Pisma świętego i objaśniać jego trudności; albo przeplatać je uwagami, podnoszącymi niektóre szczegóły, które nie każdy pojąć może naturalnie. Jedna jest opisem w najrozleglejszym znaczeniu; druga, w znaczeniu ściślejszym jest, podług Erazma, nie tłumaczeniem, ale w pewnym rodzaju wykładu obszernego i ciągłego, który wkładamy w usta autora. *Est paraphrasis non translatio, sed liberius quoddam commentarii perpetui genus, non commutatis personis*. Parafraza nie zależy na notach czyli przypiskach dodawanych do tekstu, ale na texcie wykładającym się samym przez się²⁸.

²⁶ Por. na ten temat: D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997; O. Kryszowski, *Słońce ogromnych kregi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.

²⁷ Odwołuję się tu do inspiracji prac zebranych w tomie zbiorowym: *Interpretacja (w) dialogu. Tożsamość egzegezy biblijnej*, red. A. Kucz, A. Malina, Kielce 2005.

²⁸ M. Sailer, *Teologia pasterska*, z niemieckiego przełożył L. Rogalski, Warszawa 1862, s. 186.

W takim też duchu traktował Biblię Słowacki, nie tylko jako tekst, który należało uzupełnić swoją interpretacją, lecz jako obraz „wykładający się sam przez się”. Uczony biskup-egzegeta wywodził:

Pismo święte ma *ciasto*: są – to słowa: – ma *duzę*: jest to znaczenie, które się objawia zbliżone przez słowa; – ma *ducha*: to jest co pisarz ma w sobie najwewnętrzniejszego, a co się objawia z większą lub mniejszą oczywistością w pismach jego.

Kto przekłada z jednego języka na drugi słowa, znaczenie, ducha pisarza, ten tłumaczy²⁹.

Fenomenologia tłumaczenia, jak ją rozumie Sailer, bliska okazuje się zjawisku parafrazy, a także w ogóle inspiracji biblijnej, stałej w twórczości Słowackiego.

Interesującą perspektywę badawczą oferuje w tym przypadku także psychologia aktu twórczego, stanowiąca swoistą rekonstrukcję sposobu myślenia, wyobrażania, planowania oraz realizowania tematu³⁰. Została tu ona wykorzystana jako uzupełnienie głównych metod obranych do zrealizowania tej rozprawy.

Siłą rzeczy znaleźć się musiały w rozprawie elementy refleksji filozoficznej. Uwzględniono zarówno myślicieli towarzyszących procesowi twórczemu poety, jak też te propozycje filozo-

²⁹ M. Sailer, dz. cyt., s. 179. Zob. także: H. Peyre, *Co to jest romantyzm?*, przeł. i opr. M. Żurowski, Warszawa 1987.

³⁰ Analizę widzenia nocnego Słowackiego przedstawia G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002:

W elementach widzenia odnajdujemy wyraz zasadniczych idei i tendencji myślowo-uczuciowych Słowackiego. Światło i ogień jako obraz istoty i potęgi Bożej i Chrystusowej – myśl ta nie jest nam obca u naszego poety. Prócz tego wydaje mi się bardzo ważny punkt widzenia, mający na względzie samo „oświecenie” jako istotę zjawiska i jako wyraz nagłego zrozumienia istoty świata (338).

Psychoanalityczną perspektywę jako sposób analizy dzieła poetyckiego reprezentuje J.-Ch. Gille-Maisani, *Adam Mickiewicz: studium psychologiczne: od dzieciństwa do „Dziadów” części trzeciej*, przekł. A. Kuryś, K. Marczevska, Warszawa 1996.

ficzne, które niezbędne okazują się dla wyjaśnienia wielu idei Słowackiego, ewidentnie związanych z jego doświadczeniem lektury filozofii klasycznej (Platon, Epikur, Bacon, Voltaire), bądź też wiążą się z jego poszukiwaniami wśród autorów XIX-wiecznych, takich jak: Reid, Hegel, filozofowie-przyrodznawcy i mistycy³¹. Najważniejszym myślicielem jednak chyba pozostaje dla Słowackiego Platon, którego idee asymiluje on i przetwarza w rozmaitych formach według potrzeb i dość swobodnie (zapewne głównie na podstawie francuskich tłumaczeń). Nawet bowiem nieodłączne poczucie tragizmu istnienia oraz obrazy zniszczenia, jakie tworzy autor *Snu srebrnego Salomei*, również one wpisują się w tę wielką tęsknotę poety za sensem, pięknem idealnym, za dobrem niemożliwym, wreszcie za filozoficznie pojętą mądrością.

Analiza tematu niniejszej pracy polegała na wyeksponowaniu najważniejszych, stale powracających w całej rozprawie pojęć. Istotne dla zrozumienia niuansów romantycznej apokaliptyki poetyckiej było skupienie się na z n a c z e n i u n a s t ę p u j ą c y c h p o j ę ć :

– Romantyzm. Romantyzm Słowackiego postrzegany jest w naszej w rozprawie przez pryzmat takich zjawisk, o których mówi w kontekście muzykologicznym Joanna Subel, gdy określa następujące determinanty określające romantyczność:

- a) sytuacja, b) postawa, c) fantazja, fantastyczność, d) ekspresja,
- e) wzniosłość, f) dusza, g) osobowość, h) natura, i) miłość,
- j) kobieta, k) moda, l) sceneria, m) sztuka, n) muzyka, o) forma,
- p) symbolika, r) romantyczne piękno, s) człowiek, t) bohater,
- u) idealizm, mistycyzm, w) tragizm³².

³¹ Inspirujące odwołania do filozofii Reida i Hegla znajdziemy w *Raptularzu 1843–1849* (oprac. i wydał M. Troszyński) Warszawa 1996; o roli przyrodznawstwa w myśli genezyjskiej: J. Gromadzki, „Genezis z Ducha” a teorie ewolucji przyrodniczej, „Przegląd Humanistyczny” 2000, z. 1/2.

³² J. Subel, *Czym jest romantyzm? Przegląd koncepcji*, Wrocław 2004, s. 42-62. Zob. koniecznie: B. Pocię, *Romantyzm bez granic*, Kraków 2008.

– Wyobraźnia. Klasyczne już, fundamentalne także dla naszych rozważań rozważania poświęcone wyobraźni, zawarte zostały w książkach: Georgesa Pouleta, *Myśl nieokreślona*, Gilberta Duranda, *Wyobraźnia symboliczna*³³, lecz także Jeana Starobinskiego 1798. *Emblematy rozumu*³⁴.

Interesujące koncepcje wyobraźni poetyckiej, a także wyobraźni antropologicznej czy filozoficznej przedstawione zostały przez uczonych podejmujących to zagadnienie na łamach „Przeglądu Filozoficzno-Literackiego”. Pośród inspirujących nas prac wymienić należy rozprawy: Grzegorza Godlewskiego „*Wyobraź sobie grę językową...*”, czyli o pożytkach z wyobraźni w antropologii słowa, Jacka Migasińskiego *Zobaczyć niewidzialne. Od fenomenu widma czyli analiza pewnego przypadku wyobraźni filozoficznej* oraz Grażyny Borkowskiej *Znikający punkt. O czytaniu tekstów*³⁵. Za oczywiste przyjmujemy to, co niekoniecznie bywa odpowiednio akcentowane przez krytykę literacką, mianowicie konieczność

³³ G. Poulet, *Myśl nieokreślona*, przeł. i wstępem opatrzył T. Swoboda, Warszawa 2004; G. Durand, *Wyobraźnia symboliczna*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986.

³⁴ Zob. J. Starobinski, 1798. *Emblematy rozumu*, przeł. M. Ochab, Warszawa 1997, tu zwłaszcza rozdziały: *Mróz* oraz *Ostatnie blaski Wenecji*. Starobinski przypomina obraz Giandomenica *Mondo nuovo*, na którym świat pogrąża się w chaosie (s. 16):

Nie będzie nowego świata: widzowie cisną się przed kłamiwymi obrazami, lud ulega fascynacji nędzną, jarmarcznią sceną... Ale Pulcinella jest śmiertelny. Jego zapowiadające koniec świata zabawy też mają swój kres. Giandomenico przedstawia go na łożu śmierci, opuchłego z przepicia, wyglądającego jak Sylen, któremu Dionizos odebrał cały wdzięk; zachowuje jednak swoją maskę i mitrę w godzinie ostatniej próby.

Zob. rozprawy zamieszczone w książce *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, oprac. W. Karpiński, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974. J. Starobinski, *L'oeil vivant. Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Paris 1999.

³⁵ „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2008, nr 4. Wymienione rozprawy na stronach: 69-144.

rozdzielenia w y o b r a ż n i i f a n t a z j i jako sił powiązanych, lecz odmiennych. Ta dystynkcja ma podstawy już w średniowiecznych, inspirowanych arystotelizmem koncepcjach wyobraźni, a rozwija ją także XVIII-wieczna filozofia umysłu ludzkiego, w kulturze polskiej czyni to na przykład Jan Śniadecki w rozprawie *Filozofia umysłu ludzkiego, czyli rozważny wywód sił i działań umysłowych*³⁶. W przypadku Słowackiego wyobraźnia bliższa byłaby sile poznania istoty bytu i tworzenia, natomiast fantazja oznaczałaby jedynie moc rekonstruowania fenomenalnych obrazów bytu. Fantazję ponadto siłą rzeczy wyklucza się z kręgu doświadczeń religijnych, nie sprzyja ona bowiem poznaniu religijnemu, skupieniu, kontemplacji i medytacji. Wyobraźnia posiada zaś zdolności podobne do tych, którymi zwykła posługiwać się mistyka³⁷.

– Apokalipsa. „Słowo *apokaliptyka* – przywołując definicję encyklopedyczną – przyjmuje na ogół trzy znaczenia: sposób widzenia dziejów, rodzaj literacki, a także naukę o apokalipsach”³⁸. Do tych znaczeń apokaliptyki twórczość Słowackiego

³⁶ Analiza wyobraźni i fantazji w ujęciu Jana Śniadeckiego: J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, rozdział IV: *Neoplatońska struktura genezyjskiej wyobraźni: wizja i narracja*, s. 195–400. Zob. również: J. Komar, *Pojęcie imaginacji w polskiej świadomości literackiej na przełomie XVIII i XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XIV, 1966, z. 1. Także pracę doktorską: K. Staszewska, *Estetyczne kategorie imaginacji w pisarstwie polskim przełomu XVIII-XIX wieku*, Lublin 1982, promotor: A. Aleksandrowicz-Ulrich.

³⁷ O koncepcjach wyobraźni prace: ks. J. Sochonia i A. Czyż w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. A. Czyż, E. Podrez, Warszawa 2002. Zob. także: T. Kostkiewiczowa, *Miejsce wyobraźni w polskich poetykach 1800–1830*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, red. J. Z. Lichański, współpraca B. Schutze, H. Rothe, Warszawa 1997, s. 337–347.

³⁸ Zob. L. Stachowiak, *Apokaliptyka*, w: *Encyklopedia Katolicka*, pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyka, Z. Sułowskiego, Lublin 1973, t. 1, kol. 753. Na ten temat wyczerpująco piszą także: ks. A. Tronina, *Siedem pieczęci Apo-*

można odnieść bez ryzyka, ale chciałoby się mimo wszystko dodać tu kolejny wymiar znaczeniowy terminu, mianowicie apokaliptykę jako romantyczne prawo do rewidowania obrazu i znaczenia świata oraz rzeczywistości, wprowadzające nowy porządek, obiecany ład. Apokalipsa romantyczna to przeżywanie objawienia w sposób najbardziej subiektywny, często w niezgodzie z nauczaniem Kościoła³⁹. Interpretacja objawienia biblijnego po krótkich zazwyczaj, ale nieodzownych epizodach jego odrzucenia z powodów egzystencjalnych, zostaje zastąpiona objawieniem prywatnym, subiektywnym, którego przekaz i następnie kolejne interpretacje czy też poetyckie, literackie przetworzenia znowuż nawiązują do pra-tekstu, jakim jest Biblia. Mamy tu do czynienia z *sui generis* interpretacyjnym kołem: jego zewnętrzny obraz tworzą wciąż te same przyswojone w młodości, a nawet w dzieciństwie, potem zaś podczas lektur samodzielnych obrazy biblijne. Ale ruch podmiotu i jego wyobraźni po tym kole oznacza proces przemiany egzystencjalnej, a nade wszystko zasadnicze pogłębianie się świadomości religijnej lub głębi odczuwania sacrum. Apokalipsa nie jest już bowiem zapowiedzią, ani oczekiwanym w czasie wydarzeniem, które ma nadejść, ale trwa, dzieje się – od stworzenia świata jako proces kosmiczny i w każdym jestestwie z osobna. Apokalipsa w rozumieniu Słowackiego jest sposobem myślenia o świecie, specyficznym doświadczeniem Biblii jako tekstu egzystencjalnie poruszającego, żywego⁴⁰.

kalipsy; E. Ozorowski, *Apokaliptyka – moc i słabość ludzkiego języka* w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. I.

³⁹ Zob. na ten temat: M. Śliwiński, *Słowacki o Kościele rzymskokatolickim*, w: *tegoż, Jednostka. Naród. Historia*, Piotrków Trybunalski 2007, s.156-175.

⁴⁰ Aktualność, obecność apokalipsy jako tematu w dyskusji filozoficznej oraz w literackim dyskursie była bardzo widoczna zwłaszcza na przełomie wieków XX i XXI, wzbudzając często skrajne emocje i skojarzenia. Jednym z ciekawszych zapisów tego dialogu kulturowego jest rozmowa z Cz. Miłoszem, ks. W. Hryniewiczem i I. Kanią przeprowadzona przez K. Dorosza:

– Eschatologia. Termin ściśle odnosi się do nauk teologicznych, oznacza rzeczy ostateczne. Według niemal każdego objaśnienia teologicznego, do najważniejszych treściowych tematycznych komponentów eschatologii należą między innymi: „historia zbawienia, śmierć, zmartwychwstanie, sąd jako dopełnienie świata, widzenie Boga jako oglądu wiecznie trwałej tajemnicy, metafizyczna istota uwielbionej cielesności”⁴¹.

– Soteriologia, podług teologicznej definicji, to: „nauka o odkupieniu zbawieniu (gr. *soteria*) człowieka”⁴². Chodzi nam także o specyficzne ujęcie tego terminu, a mianowicie o powszechny w XIX wieku zachwyt ideą odkupienia oraz ewentualnego udziału w tym procesie człowieka, poety, poezji. Soteriologia jako projekt kontynuacji chrystologii, czyli odkupieńczego czynu Chrystusa, Ofiary na Krzyżu, okazuje się w romantyzmie nieodzowną częścią mesjanizmu. Konieczność odkupienia, wybawienia i zbawienia człowieka staje się ideą paralelną i uzupełniającą mesjanizm o element ciągłości wobec zbawczego dokonania Mesjasza, wskazując równocześnie na trwanie zbawienia w czasie historycznym⁴³.

[Ireneusz Kania]: (...) W literaturze apokaliptycznej, bardzo zresztą obfitej, motyw starzenia się świata jest niesłychanie istotny. (...) fizycy też nam mówią, że czas biegnie linearnie, do jakiegoś kresu, to znaczy do tak zwanej śmierci cieplnej wszechświata, kiedy entropia osiągnie już swoją absolutną wielkość (...). Wyczerpują się wzorce istnienia, wzorce organizacji świata, wyczerpują się paradygmaty cywilizacyjne i religijne.

– *Millennium, apokalipsa, koniec wieku*, „Znak” (12) 1999, nr 535, s. 9.

⁴¹ K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, przełożyli T. Mieszkowski, P. Pachciarek, słowo wstępne ks. A. Skowronek, Warszawa 1987. Dynamiczny przegląd koncepcji związanych ze zbliżającą się apokalipsą, w szerokim pojęciu tego słowa, przedstawia francuski filozof Ch. Godin w książce *Koniec ludzkości* (przekład Z. Pająk, Kraków 2004).

⁴² Tamże, s. 424.

⁴³ Zob. K. Rahner, *Treść, trwałość ważność i granice chrystologii i soteriologii klasycznej*, w: tegoż, *Podstawowy wykład wiary. Wprowadzenie do pojęcia chrześcijaństwa*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987, s. 233-239. Zob. także:

– Ironia. Jest to jedna z poważniejszych sił organizujących poetykę nie tylko dzieł Słowackiego, ale pojawia się w mistrzowskiej, choć nierozwiniętej szerzej formie także u Antoniego Malczewskiego, młodego Mickiewicza oraz u innych poetów romantycznych jako szczególny sposób wyrażania dystansu do świata, a także sposób jego poznania przez zmianę znaczeń, grę nimi lub dialektykę niszczenia i kształtowania nowego ładu świata. Według monografisty tematu, Włodzimierza Szturca –

Ironia romantyczna – inaczej niż losu – mogła natomiast być sposobem igrania z losem; do jej zasadniczych funkcji należała operacja przekształcania natury i historii, a także tradycji literackiej w artystyczny i niepowtarzalny obraz. W ramach takiej koncepcji ironii romantycznej mogło pojawić się ironiczne fatum, wydane często w ręce autora dzieła, które, jak w *Ballady nie* Słowackiego czy w komediach Tiecka, igrało światem przedstawionym, plątało działania bohatera, odwracało dobre intencje i słuszne racje⁴⁴.

ks. T. Jelonek, *Mesjanizm*, Kraków 2009; J. Kulisz SJ, A. Mostowska-Baliszewska, *Spór o Jezusa Chrystusa w ciągu dziejów*, Warszawa 1998; ks. T. Wojak, *Ewangelik – katolik*, Warszawa 1989 (tu: s. 5-38, 106-110); także rozprawy: A. P. Kluczyński, *Geneza idei mesjańskiej i jej postać w judaizmie i chrześcijaństwie*; B. Górka, „Zbawienie jest z Żydów” (J 4, 22). Jakież?; J. Iluk, *Jana Chryzostoma wizja chrześcijańskiej „oikumene”*; wszystkie w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, t. 2, *Historia, język, kultura*, Białystok 2010.

⁴⁴ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granica, poetyka*, Warszawa 1992, s. 118. Ważna dla zrozumienia istoty ironii i jej roli w literaturze okazuje się antologia przekładów *Ironia* pod redakcją Michała Głowińskiego (Gdańsk 2002). Głowiński w artykule *Ironia jako akt komunikacyjny* wskazuje tu na rolę ironii romantycznej w tekście:

Ironia romantyczna jest zjawiskiem innego typu [niż retoryczna – przyp. K.K.], krystalizuje się bowiem dopiero wtórnym na linii: mówiący – odbiorca, stanowi przede wszystkim relację między podmiotem mówiącym a jego wytworem, czyli konstruowanym tekstem (s. 7).

Należy podkreślić, iż wszystko wskazuje na to, że ironiczne predylekcje wyobraźni Słowackiego mają charakter naturalny, nie są więc lekturowo przyswojoną teorią, choćby Friedricha Schlegla, czy podpatrzoną na przykład u Ludwiga Tiecka strategią kreatywną. Słowacki byłby ironistą urodzonym, jakkolwiek często sięgał on w dojrzałej fazie twórczości do dzieł poetów-ironistów, takich jak Szekspir czy Ariosto.

Spośród zasadniczych reguł metodologicznych, jakie staraliśmy się przyjąć i wcielać w życie podczas realizacji naszego projektu interpretacyjnego, wymienić należy przede wszystkim:

– Skupienie na tekście. Najważniejsze dla interpretatora było bowiem potraktowanie dzieła jako zjawiska, fenomenu, zdolnego tworzyć komunikat samodzielnie, niezależnie od autorskiego lub krytycznoliterackiego komentarza zewnętrznego, przy zachowaniu równoczesnym żywego odniesienia wobec prototekstu, jakim jest w przypadku motywów apokaliptycznych Biblia.

– Unikanie narzucania jednoznacznych odczytań i wartościowań. Praca nie rości sobie w żadnym wypadku prawa do tego, by traktować ją jako wyraz zdystansowania wobec klasycznych sposobów interpretacji twórczości Juliusza Słowackiego. Nie pretenduje także do miana rozprawy burzącej dawne i najnowsze propozycje interpretacyjne. Jest to raczej próba dość subiektywnego obejrzenia zjawisk pojawiających się w dziele poetyckim. Zjawisk przynależnych często do dziedziny szeroko rozumianej literatury, ale na przykład do klasy zjawisk związanych z religią, kultem, obyczajem.

– Trzymanie się archetekstu, prototekstu i intertekstu, jakim jest dla poezji Słowackiego Biblia (ewentualnie jej apokryfy, te znane już w owych czasach). Biblia oraz jej kulturowe transformacje okazują się stałą relacją, punktem odniesienia dla poety, co należało uszanować również dokonując krytycznej lektury dzieł.

– Uwzględnienie aspektu egzystencjalnego. Chodzi w tym przypadku o kontekst interpretacyjny, jakim okazuje się zarówno biografia poety, jego sposób przeżywania świata wyrażony

w przywoływanych literacko obrazach i ideach. Należy przy tym podkreślić, iż u Słowackiego doświadczenia natury egzystencjalnej przybierają niemal zawsze wyszukany kształt estetyczny: najpierw w życiu poety, potem na kartach jego dzieł, gdzie owa estetyzująca skłonność ulega wzmocnieniu w najróżniejszych kierunkach (na przykład ku wzniosłości lub brzydocie, frenetycznemu okrucieństwu lub sentymentalnej czułościowości). Dość wcześnie tę tendencję zauważył Ignacy Matuszewski:

Ojciec zadżumionych jest wspaniałym przykładem dzieła sztuki, zbudowanego prawie wyłącznie nie na motywie piękna, lecz na wzniosłości, nie na uczuciach harmonijnych, lecz na intensywnych ostrych. O, bo Słowacki był mistrzem w obrabianiu tych właśnie uczuć i motywów. Można go nazwać „poetą wzniosłości” *par excellence*⁴⁵.

Z tego zresztą powodu, jak zauważył młodopolski myśliciel, Słowackiego podziwiano, ale czytano czasem bez sympatii.

– Interpretacja jako samorozumienie. Osobliwość tematu, jakim jest jednoznacznie „nieinterpretowalna” z natury rzeczy apokalipsa, pozwala zauważyć z przekonaniem, że rodzi się w trakcie takiego procesu element metanaukowy, jakim jest właśnie znaczna subiektywność osądu, włączenie doświadczenia niemal intymnego, wewnętrznego przy krytycznej percepcji i interpretacji, prowadzące także do reinterpretacji własnego widzenia świata tekstów i świata rzeczowego (człowieka, natury, historii).

Rdzeniem tematycznym rozprawy pozostaje oczywiście zagadnienie apokalipsy, pojęcie mające niezwykle szeroki zakres semantyczny. W kręgu znaczeniowych związków „apokalipsy” pozostają takie pojęcia, jak:

– *Objawienie* (profetyzm), kategoria ściśle związana z mistyką, teologią, w szerszym znaczeniu z religijnym przeżyciem. Posługując się teologiczną teorią poznania, można rzec, iż objawienie jest

⁴⁵ I. Matuszewski, *Wzniosłość u Słowackiego*, w: tegoż, *Twórczość i twórcy. Studya i szkice estetyczno-literackie*, Warszawa 1904, s. 132.

pojęciem bliskim doświadczeniu żywej wiary jako takiej, w sytuacji gdy wprowadzony zostaje „aspekt osobistego spotkania Boga i człowieka w wolności. (...) Wiara staje się w tym akcie środkiem poznania Objawienia”⁴⁶. Problemem artysty romantycznego staje się poetycki przekład objawienia na język sztuki, w tym oczywiście poezji, dramatu, co bezpośrednio dotyczy już Słowackiego.

– *Mesjanizm* (i w tym kontekście: chiliazm), jedna z ważniejszych idei w romantyzmie, ma ścisłe relacje z religijną postawą, z oczekiwaniem na paruzję. „W najogólniejszym znaczeniu mesjanizm jest wiarą w rychłe ziemskie zbawienie ludzkości, dokonane za sprawą jednostki lub zbiorowości powołanych przez Boga do tego celu. Mesjanizm jest wiarą eschatologiczną: łączy się z wyobrażeniami wielkiej przemiany (całkowita likwidacja zła, braterstwo ludzi, dobrobyt fizyczny i moralny) mającej nastąpić po okresie wielkich katastrof i nieszczęść”⁴⁷.

⁴⁶ W. Beinert, *Teologiczna teoria poznania. Traktat I*, w: *Podręcznik teologii dogmatycznej*, pod red. W. Beinerta, wstęp bp A. Nosol, przekład J. Fenrychowa, red. naukowa Z. Kijas OFM, Kraków 1998, s. 152. W dalszej części autor przedstawia ideę celu objawienia:

Celem Objawienia Bożego jest zbawienie człowieka, które przeraża możliwości wszelkich ludzkich dokonań; Objawienie jest więc *de facto* dziełem obdarzającej miłości Boga lub łaski. (s. 156).

Objawienie nie posiada jednak wyłącznie teologicznego czy też historyczno-literackiego sensu, znacznie je przekracza, zajmując miejsce we współczesnej dyskusji filozofów i teologów. Filozof, jezuita, autor monografii poświęconej objawieniu zauważa, iż jest to zjawisko trwające, a nie raz na zawsze dokonane:

Tak więc Objawienie istnieje od zawsze – i na zawsze (s. 10). (...) całe Objawienie ma na celu objawienie się wolności poszczególnych ludzi; celem historii, która osiąga swój szczyt w Zmartwychwstaniu Chrystusa, jest ukazanie im nieskończonej tajemnicy Miłości Boga (s. 172).

– E. Rideau, *Objawienie. Słowo Boże*, przeł. K. Wróblewska, Warszawa 1974.

⁴⁷ S. Pieróg, *Mesjanizm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 536-537. Por. A. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa 2006.

– *Mistyka* (mistycyzm) – „z reguły używa się słowa *mistyka* mając na myśli doświadczenie jednostkowe, fenomen psychiczny, podczas gdy *mistycyzm* służy do oznaczania nurtu, tendencji, ruchu, postawy filozoficznej lub religijnej”⁴⁸. W naszym rozumieniu doświadczenie mistyczne to, subiektywnie uznane przez przeżywającego za prawdziwe, wydarzenie samoudzielenia się Bytu Boskiego, które prowadzi do całkowitej metamorfozy egzystencjalnej człowieka, przemiany jego sposobu postrzegania rzeczywistości oraz czasem do prób przekazania owych w pełni niewyrażalnych treści za pomocą medium słowa. Semi-mistyczny charakter mają zmysłowe oglądy rzeczywistości (*noesis*). Doświadczenie mistyczne jest podstawą tego nurtu kultury, który uznaje wysłowienie Absolutu lub jego pojęciowe poznanie za niemożliwe. To nurt apofatyczny. Słowackiego tymczasem można by w istocie przypisać do nurtu innego, tego, który uznaje wyrażalność w słowie rzeczywistości sakralnej, numinotycznej czy Boskiej. Nurt ten w refleksji nosi nazwę katafatycznego, zaś w odniesieniu do twórcy można zasadnie mówić o >ślowie mistycznym, poezji mistycznej<⁴⁹.

⁴⁸ J. Tomkowski, *Mistycyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 553:

Doświadczenie mistyczne nie ogranicza się zwykle do części rzeczywistości, dąży do odkrycia jedności całego uniwersum. Większość mistyków podkreśla odrębność tej drogi poznania od drogi rozumowej, przeciwstawiając wiedzę objawioną nauce (s. 553).

Na ten temat także: W. James, *Mistycyzm*, w: *Doświadczenia religijne*, przeł. J. Hempel, Kraków 2001, s. 292-330. Zob. J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984; J. G. Pawlikowski, *Mistyka Słowackiego*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2008.

⁴⁹ Por. M. P. Markowski, *Wobec niewyrażalnego: teologia negatywna, dialektyka, dekonstrukcja*, w: *Literatura wobec niewyrażalnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.

O trudnościach wyrażania treści teologicznych, zwłaszcza dotyczących tak nieuchwytnej problematyki, jaką jest apokaliptyka czy mistyka, obszernie pisze Bernard J. F. Lonergan, *Metoda w teologii*, przeł. A. Bronk, Warszawa 1976.

– *Tragizm* (tragiczność, tragedia) funkcjonuje zasadniczo tylko jako element apokalipsy, jako część procesu prowadzącego do całkowitej przemiany. Można w przypadku dzieł *stricte* apokaliptycznych mówić jedynie o pierwiastku tragiczności, ale nie o tragedii i tragizmie. Tragizm jednak pozostaje wyłącznie zjawiskiem w perspektywie czasu, doświadczenia ziemskiego, fizycznego, ma związek z poczuciem porażki, dominacji zła. W perspektywie apokaliptycznej tragizm nie istnieje, celem każdego działania bowiem staje się pełne zwycięstwo Boga oraz przeobrażenie świata w wiekuisty byt idealny⁵⁰.

– *Katastrofa*, katastrofizm (zagłada), są to kategorie estetyczne i filozoficzne, odwołujące się w gruncie rzeczy w przypadku interpretowanego poety do wymiaru egzystencjalnego, a także pozostające w ścisłym związku z takimi kategoriami jak: ekspresja, frenezja, groza, jak też określonymi nurtami literackimi: gotycyzmem, libertynizmem, osjanizmem, całą sferą tak zwanej czarnej romantyki. Katastrofizm Słowackiego staje się częścią wielkiej wizji przemiany świata w czystą formę ducha i materii⁵¹.

– *Sąd Ostateczny*, jako punkt kulminacyjny *Apokalipsy* świętego Jana, ma związek z poczuciem *tremendum*, doświadczeniem o charakterze religijnym, zakorzenionym w strachu, lęku przed Bogiem karzącym. Zwłaszcza malarskie przedstawienia Chrystusa jako zwycięskiego Imperatora, Sędziego trzymającego w ustach lilię i miecz obosieczny – mają bogatą tradycję i są niewątpliwym źródłem inspiracji u poetów romantycznych⁵².

⁵⁰ O związkach tragizmu z literaturą zobacz zbiór studiów: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

⁵¹ Ważnym głosem w dyskusji na temat związków religii i katastrofy (zagłady) są rozprawy zawarte w książce *Religie i religijność w literaturze i kulturze romantyzmu*, pod red. E. Kasperskiego i O. Kryszowskiego, Warszawa 2008. Tu szczególnie: E. Kasperski, *Religijność a literatura romantyczna*, s. 13-44, J. Lyszczyzna, *Bóg filozofów*, s. 45-58, A. Ziętek-Ptak, *Świętokradztwo, tragizm, religijność romantyczna. „Kordian” Słowackiego*, s. 179-196.

⁵² Mechanizmy rządzące *tremendum*, *majestas* oraz *mysterium* są szczegółowo przedstawione w studium Rudolfa Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne*

– *Apokryf*, jest on zazwyczaj tekstem o charakterze religijnym, wpisującym się w poetykę biblijną, którego autor przyjmuje pseudonim nawiązujący do takich postaci, jak apostołowie czy ewangelści. Charakter apokryfu ma związek z treścią biblijnych przekazów, chociaż też może się istotnie w wielu miejscach różnić, odbiegać od utworu źródłowego. Poeta piszący „apokryf” przyjmuje na siebie rolę nie tylko imitatora, ale z konieczności spełnić musi szereg zadań, które pozwolą mu zbliżyć się ku istocie „imitowanego” tekstu. W przypadku Apokalipsy wszystkie apokryfy Nowego Testamentu posiadają następujące cechy wspólne: a) są utworami pisanyymi pod pseudonimami, b) ich autorzy zazwyczaj doświadczają wizji, c) symbolizm zaczerpnięty jest zwykle ze Starego Testamentu, d) typową postacią apokaliptyki jest „anioł tłumacz”, który towarzyszy autorowi lub go prowadzi (u Słowackiego Tłumacz Słowa), e) przeciwstawienie dwóch światów: tego obecnego oraz przyszłego, f) ważnym elementem jest moralitetowy wydzźwięk przekazu (kara za grzechy oraz wizja rajy jako nagrody)⁵³.

– *Fantastyka*, często nawet z elementami XIX-wiecznej futurologii⁵⁴, *science fiction*⁵⁵, bywa elementem wyobraźni poetyckiej,

w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 24:

[...] w biblijnym przedstawieniu boskiej sprawiedliwości zawsze miesza się ze sobą to, co dopełnia, z tym, co jest pierwotne. W sposób namacalny zawsze drga i prześwieca w „gniewie Boga” ów element irracjonalny i dodaje mu strachu, którego „człowiek naturalny” nie był w stanie odczuć.

Także: P.-L. Landsberg, *O sprawach ostatecznych*, przeł. B. Kazimierczyk, przedmową poprzedził J. Lacroix, Warszawa 1967.

⁵³ Por. ks. M. Starowieyski, *Apokaliptyka chrześcijańska, wstęp ogólny*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu. Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, t. III, pod red. M. Starowieyskiego, Kraków 2003, s. 121-129.

⁵⁴ Zob. K. K. Daszyk, „*W jedności wolność*”. *Projekt Europy wolnych i zjednoczonych narodów*, w: tegoż, *Strážnik romantycznej tradycji. Rzecz o Stefanie Buszczyńskim*, Kraków 2001.

wzbogacającym ją o nieznaną literaturze klasycystycznej sposób wyrażania niektórych idei, pomysłów teatralnych. W *Ballady-nie* świat fantastyczny nie jest wykreowany przypadkowo lub po to, by stanowić li tylko poetycki ornament sztuki, ale służy ostrej krytyce, ironicznemu nicowaniu świata rzeczywistego. U Słowackiego fantastyka z elementami cudowności ma ścisły związek z groteską oraz z ironią.

5. Przegląd badań nad motywem: apokalipsy Słowackiego

Trudność zadania, jakim jest rewizja badań poświęconych motywom apokaliptycznym w twórczości Juliusza Słowackiego, wiąże się z niezwykle bogactwem materiału, a także z niejednoznacznym stosunkiem czytelników, badaczy, krytyków literackich do tych aspektów poezji Słowackiego, które wiążą się w jego rozumieniu religii, duchowości, a wreszcie mistyki. Zwłaszcza w pierwszym okresie recepcji dzieł Słowackiego da się zauważyć niedostatek wyważenia sądów, brak aprobaty dla myśli i rozbudowanej wyobraźni poety. Szczególnie wyraźny jest tu negatywny stosunek do mistyki, postrzeganej jako herezja, uzurpacja poznawcza czy objaw pychy. Wówczas bowiem – po roku 1842 – najwyraźniej wyeksponował Słowacki swoją koncepcję Objawienia jako integralnej części doświadczenia poety, doświadczenia, które w jakimś sensie pochłania nawet doświadczenie bycia poetą, ale w takim oto znaczeniu, że przyswaja, włącza archetyp poety, twórcy w doświadczenie egzystencjalne i religijne pisarza, a drugiej strony łączy ów archetyp poety i kreatora z obrazem Boga jako Stwórcy. Jest to o tyle zrozumiałe, o ile myślenie Słowackiego podkreśla ontologiczną więź między poetą a Bogiem. I Jeden, i drugi to Twórcy, aktywni Stworzyciele, chociaż oczywiście każdy działa w innym zakresie i w inny sposób.

⁵⁵ Zob. M. Dybizbański, *Futurologia romantyczna*, Kraków 2005, rozdział: *Technika i mistyka w genezyjskiej nauce Słowackiego*, s. 289-316.

Można wyróżnić tym samym trzy odmienne strategie sposobów wartościowania literatury genezyjsko-apokaliptycznej:

1. t o t a l n ą – pozytywne lub negatywne podejście do całości dzieła poety;

2. s e l e k t y w n ą – aprobatę i dezaprobatę dla rozmaitych wątków, na przykład pochwałę religijnego ukierunkowania tej twórczości, ale naganę jej heterodoksyjnych tendencji; zazwyczaj przyjmuje się wtedy, iż samo przywoływanie Biblii w tekstach poety to coś godnego dostrzeżenia, ale już sposób tego przywoływania, choćby w kontekście mistycznym, budzi wątpliwości.

3. w y z n a w c z ą – wyraziciele tej strategii nie interesuje estetyka dzieła, w zasadzie samo dzieło jako twór literacki także nie jest przedmiotem namysłu; znamionuje ją, tę strategię, albo apologetyczno-wyznawcze podejście do Słowackiego-mistyka, twórcy polskiej filozofii narodowej etc., albo podejście z gruntu negatywne, ale motywowane niezgodą na religijną lub filozoficzną „herezję”⁵⁶.

W początkowej fazie recepcji czytelnicy podchodzą do dzieł okresu genezyjskiego albo z zamiarem ich dyskredytacji jako wytworu fałszywych wyobrażeń i mniemań, emanacji pychy osobowości o predylekcjach narcystycznych, albo nawet traktują je jako wyraz uniwersalnego objawienia sfery duchowej, a poetę uznają za proroka. Są to jednak stanowiska rozbieżne z tym, jakie cechować powinno podejście literaturoznawcy.

A. Opinie współczesnych

Pierwsze tomiki poezji Słowackiego, co można w tym miejscu jedynie przypomnieć, zostały przyjęte przez emigrację zdecydowanie chłodno. Nie znajdowano w nich niczego, co mogłoby do

⁵⁶ Zob. H. Floryńska, *Spadkobiercy Króla-Ducha*, Wrocław 1976; G. Kowal, *Nadczłowiek i jego oblicza. Król-Duch Słowackiego – Józef Piłsudski*, w: tegoż, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, Warszawa 2005; K. Ratajska, *Neomesjanistyczni spadkobiercy Mickiewicza*, Łódź 1998.

życia duchowego wspólnoty narodowej wnieść coś wartościowego z dziedziny idei religijnych, tym bardziej nie szukano szczegółów, motywów takich jak apokalipsa. Przeoczono nawet to, że Słowacki pod orientalną maską, choćby w pierwszej redakcji *Szansfatego*, przeprowadził ironiczną krytykę wiary ludowej, religii w ogóle. Generalnie próbowano czytać te poezje z punktu widzenia estetyki Mickiewiczowskiej, co uznać można za krytyczne nieporozumienie. Z jednej strony, debiut Słowackiego był spóźniony i w jakimś stopniu wtórny wobec mesjanicznych tendencji zarysowujących się w literaturze polistopadowej. Byronizmowi *Hugona* czy *Żmii* brak było w tych okolicznościach waloru ideowej i estetycznej świeżości, odkrywczości. Z drugiej strony patrząc: to jednak właśnie dzieła Mickiewicza, takie jak *Konrad Wallenrod*, stanowiły, gdy idzie o wątki apokaliptyczne, główną polemiczną podniętę Słowackiego na przykład w *Hugonie*⁵⁷.

Nawet późniejsze opinie Zygmunta Krasieńskiego, przecież przyjaciela Słowackiego, osoby specyficznie religijnej, zdradzały dystans i problemy ze zrozumieniem dzieł genezyjskich. W liście pisanym 10 lipca 1847 roku do Delfiny Potockiej wyraża Krasieński całkowitą niechęć wobec idei mistycznych, porównując nawet autora *Króla-Ducha* do „wariata”. Sugeruje nawet, że powodem takiej kondensacji widzeń czy objawień w dziele mogłaby być niepoczytalność autora, co w konsekwencji groziłoby doprowadzeniem do szaleństwa samego czytelnika. Zdradza tym samym Krasieński postawę wobec przyjaciela wyjątkowo ironiczną⁵⁸. Był też jednak Krasieński, zanim popadł w konflikt z autorem *Balladyny*, pierwszym czytelnikiem Słowackiego, który poznał się na roli motywu apokaliptycznego w jego twórczo-

⁵⁷ O niepowodzeniu pierwszych tomików Słowackiego, ich byronizmie: M. Ursel, *Wstęp*, do J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, wyd. IV, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. LV-LVII.

⁵⁸ Obrony poety przed podobnymi zarzutami podjął się J. Kleiner w swojej monografii: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, Warszawa 1927, t. IV, *Poeta mistyk*.

ści. Dał temu wyraz w liście, którego wprowadzie nie znamy, ale na który Słowacki odpowiedział mu w tonie największego zachwyty⁵⁹. List Słowackiego do Krasińskiego z dnia 17 stycznia 1843 roku przywołamy w dalszej części pracy. Píše o tym obszernie już w 1916 roku Stanisław Kossowski:

(...) w jednym z późniejszych listów do Słowackiego (zdaje się z kwietnia lub maja 1842r.), listu, który nas nie doszedł, o czym jednak dnia 15. lipca 1842 r. pisał z Paryża Słowacki do p. Bobrowej, że jest to „apokalipsa przyszłości, idea, która już stworzyła piorunowy obłok nad błękitnym niebem paryskim, która ma kapłana (...)”. Rozwinięcie tej apokalipsy przyszłości było dopiero w liście Krasińskiego z ostatnich dni grudnia 1842 r. lub pierwszych stycznia 1843 r., którego również nie mamy, lecz odpowiedź nań zachowała się w liście Juliusza z 17. stycznia 1843 r. Było to późniejsze studium tej wzajemnej ewolucji poglądów.

Szczegółowo dzieje krytycznej i zmiennej recepcji pism Słowackiego omawia w tym wymiarze praca Ewy Szczegłackiej *Romantyczny „homo legens”. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*⁶⁰.

Norwid, który poświęcił Słowackiemu kilka obszernych wykładów, nie krył swego zachwyty nad poezją autora *Ballady*. Co ciekawe, mimo aprobaty wyrażonej wobec religijnej problematyki, Norwid nie eksponuje wyraźnie apokalipsy jako tematu istotnego w twórczości Słowackiego. Jedną z sugestywniejszych aluzji interpretacyjnych, jakie czyni, jest nawiązanie do Apokalipsy jako kontekstu rozważań nad *Anhellim*. Norwid wydobywa cudowność *Anhellego* oraz takie jego cechy, jak głębia

⁵⁹ S. Kossowski, *Wśród romantyków i romantyzmu. Z życia i twórczości poetów*, Warszawa – Lwów 1916, s. 87. Kossowski akcentuje związek myślowy, jaki powstaje właśnie na płaszczyźnie apokaliptycznych asocjacji, symboliki apokaliptycznej używanej w listach romantyków.

⁶⁰ Zob. E. Szczegłacka, *„Homo legens”. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.

duchowa czy religijny wymiar dzieła. Apokalipsa staje się też figurą dzieła niezrozumianego przez współczesnych:

Gdyby wydumaną przez wygnańca na odludnej wyspie Apokalipsę dał kto do czytania literatowi i poecie rzymskiemu, choćby tak doskonałemu jak Horacy i tak dobrze umięjącemu po grecku, cóżby ten doskonale umięjący po grecku z Apokalipsy wyczytał? oto uczyniłaby na Horacyuszu Apokalipsa wrażenie takie jakie na nas czyni Tysiąc Nocy i jedna. Jest więc błędem najszkaradniejszym, gdy nie wiemy (a prawie występkiem, gdy wiemy) czytać utwory narodu nieszczęśliwego, temi oczyma, któremi się utwory poetów tryumfujących czytają⁶¹.

Z pewną ironią można by zauważyć, że oto niezrozumiany przez swych współczesnych Norwid docenił geniusz równie pokrzywdzonego Słowackiego. Paradoks ów dostrzegli zresztą szybko Józef Reitzenheim („pierwszy ocenił i zwrócił [Norwid] uwagę na Słowackiego jako człowieka, Polaka i poetę”)⁶² oraz Wiktor Hahn, aczkolwiek ten drugi zauważył cierpko, że prace i sądy Norwida o autorze *Żmii* wielkiego odbioru nie znalazły („Ani bowiem w roku wydania odczytów, ani też później nie zwrócono na nie uwagi”)⁶³.

Z kolei Fryderyk Henryk Lewestam szczycił się – co przypominają Marian Bizan i Paweł Hertz⁶⁴ – osobistą przyjaźnią ze Słowackim. Przychylność dziejopisa, historyka literatury polskiej, słowiańskiej i powszechnej, z pochodzenia Duńczyka, była niewątpliwa. Swoją uwagę skupiał on jednak na aspektach historycznych twórczości Słowackiego, na motywach patriotycznych oraz na poszukiwaniu jej związków z literaturą europejską. Dla

⁶¹ C. K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim: w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru Balladyny)*, Kraków 1909, s. 40.

⁶² J. Reitzenheim, *Juliusz Słowacki*, Paryż 1862, s. 8.

⁶³ W. Hahn, *Cypryan Norwid o Słowackim*, w: tegoż, *Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*, Brody 1909, s. 136. Zob. o samym Norwidzie: P. Bojko, *„Oblicze człowieka”*. *Rysy autoportretu w listach Norwida*, Piotrków Trybunalski 2004.

⁶⁴ Por. M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 250-252.

Lewestama ważne było wskazanie na przykład istotnego wpływu na *Balladynę* takich autorów, jak Ludwig Tieck czy Victor Hugo. Trudno znaleźć w pismach Lewestama refleksje dotyczące mistyki Słowackiego, rozpatrywanej zwłaszcza w kontekście apokalipsy. Jak wskazuje jego zarys literatury powszechnej, szukał on w literaturze innych wartości niż te, które mógł znaleźć szczególnie w dojrzałej fazie twórczości Słowackiego⁶⁵.

Pierwszy recenzent *Księdza Marka*, Karol Libelt, odczytał dramat Słowackiego jako „tragedię natchnienia i zachwytu”⁶⁶. Nie znalazł w niej jednak tych cech ideowych, które wskazywałyby na przekroczenie szeroko rozumianego tragizmu:

Otóż powody w dramacie samym wytknięte, dla czego rozpoczęte wyzwolenie ducha, udać się jeszcze nie mogło. W tém też leży cała tragiczność dramatu. Atoli to zwycięstwo złego, jest tylko zwycięstwem materji nad materją, siły nad siłą. Nad duchem, nad przyszłością, żadno złe tryumfu odnieść nie mogło (...).⁶⁷

Wyraźnie nie wyszedł więc poza estetyczny punkt widzenia problematyki dramatu, co w jakimś stopniu zaskakuje u filozofa. Dla Libelta istota dramatu Słowackiego mieściła się w granicach treści historycznych, narodowych, chociaż zawierających się w metafizycznym planie „niezgłębionych wyroków Boskich”:

Złość, obłuda, podstęp, namiętność i zbrodnia wszelkiego rodzaju w zbrojne zastępy gromadzi się i bój zacięty z geniusza-

⁶⁵ Zob. H. Lewestam, *Wstęp do: Historia literatury powszechnej*, t. 1. Warszawa 1863, s. 1-13.

⁶⁶ Sposobom recepcji *Księdza Marka* oraz stosunkowi Libelta do twórczości Słowackiego poświęca swój szkic B. Sawicka-Lewczuk, *Tragedia „ludzi natchnienia i zachwytu”. „Ksiądz Marek” w lekturze Karola Libelta*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, dz. cyt., s. 535-541. Na ten temat także: A. Walicki, *Próba syntezy: Karola Libelta „filozofia słowiańska”*, w: tegoż, *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970.

⁶⁷ K. Libelt, *Ojciec Marek*, w: tegoż, *Pisma pomniejsze*, w: *Pisma krytyczne*, t. V, Poznań 1850, s. 213. Pisownia oryginalna – K. K.

mi czasu toczy. Lecz obrońce światła, to ludzie natchnienia i zachwytu, wyprzedzają czas swój, i dla tego padają ofiarą. W starożytności na podobny sposób o fatum jedynowładne rozbiły się zabiegi i siły ludzkie. Tworzenie przyszłości przez śmierć i męki terażniejszości oto tragiczność.⁶⁸

U Libelta zatem perspektywę tego świata i horyzont wartości świata przedstawionego określa tragiczność, niemal synonimiczna z procesem apokaliptycznej destrukcji i cierpienia. Wprawdzie nie ulega zniszczeniu Duch, lecz jego tryumf zapowiada dopiero – i u Słowackiego, i u Libelta – daleka przyszłość. Biegun negatywny zdaje się więc zwyciężać wszystkie *hic et nunc* obecne w bohaterach i ich świecie pierwiastki nowego świata, nowego życia, owioniętego aurą mistycznej doskonałości.

Jednym z najzgorzalszych przeciwników poezji Słowackiego był krytyk Stanisław Ropelewski, który w roku 1840 ogłosił w „Kalendarzu Pielgrzymstwa Polskiego” rozprawę krytyczno-literacką pod tytułem *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim w emigracji*, gdzie odmówił – jak pamiętamy – wielkości takim utworom, jak *Balladyna*⁶⁹. Trudno jednak podejrzewać Ropelewskiego, człowieka inteligentnego i zdolnego krytyka, wyłącznie

⁶⁸ Tamże, s. 195. Zob. też: M. Piwińska, *Wstęp do: J. Słowacki, Książd Marek*, wyd. 3, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.

⁶⁹ Na temat relacji Ropelewskiego ze Słowackim oraz o krytyce autorstwa Ropelewskiego pisze L. Libera w szkicu „*Dziady*”, „*Faust*” i *Ropelewski*, w: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I, Białystok 1999, s. 215-226. Także: J. Lyszczyna, *Dramat romantyczny w refleksji krytycznej Stanisława Ropelewskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, dz. cyt., s. 532:

A zatem opowiadał się Ropelewski przeciwko wczesnoromantycznej koncepcji poezji jako kreacji „nowych światów”, pełnej fantazji i subiektywizmu gry wyobraźni. W innym miejscu raz jeszcze potępia takie właśnie tendencje w poezji, widząc w nich nowe zagrożenie dla rozwoju literatury, która zdążyła się otrząsnąć z klasycznych więzów naśladownictwa, lecz staje przed nowym niebezpieczeństwem niczym nieograniczonej swobody kreacji.

o brak zrozumienia dla poezji Słowackiego. Ważnym czynnikiem jego ostrej krytyki mogły być w tym przypadku osobiste urazy oraz ich przełożenie na recepcję dzieła. Dla Ropelewskiego mało ważne były pierwiastki religijne w twórczości Słowackiego. Zgryźliwie postrzegał całe dzieło poety jako kwintesencję poetyckiego chaosu, zawikłania, semantycznej ciemności⁷⁰. *Ballady-na* była więc apokalipsą, ale... w najmroczniejszym sensie. Była apokaliptycznym zniszczeniem i schacyzowaniem słowa poetyckiego, nie prowadzącym do ukonstytuowania się jakiegoś nadrzędnego sensu, znaczenia, idei.

Najwymowniejszą formą dystansu, a może całkowitego braku zrozumienia dla poezji Słowackiego były *Portrety literackie* Lucjana Siemieńskiego z 1865 roku⁷¹. Siemieński wymienia życiorysy literackie osiemnastu polskich pisarzy, poczynawszy od Jana Dantyszka, skończywszy na żyjących wówczas jeszcze: Bohdanie Zaleskim, Sewerynie Goszczyńskim i Aleksandrze Fredrze. W całej książce nie znajdujemy jednak ani słowa o Juliuszu Słowackim. Należy wszakże pamiętać, iż o Słowackim pisano często wstrzemięźliwie z powodów cenzuralnych. Jako uczestnik powstania listopadowego było on pisarzem podejrzanym nie tylko w zaborze rosyjskim.

W niezwykle poczytnym, mającym 12 wydań *Rysie dziejów piśmiennictwa polskiego* Lesława Łukaszewicza poświęcono poecie jednak, nawet w warunkach cenzury, wyjątkowo niesprawie-

⁷⁰ Por. J. Lyszczyna, *Zoil Wielkiej Emigracji, czyli o działalności krytycznoliterackiej Stanisława Ropelewskiego*, w: *Polska krytyka literacka w XIX wieku*, pod red. M. Strzyżewskiego, Toruń 2005.

⁷¹ L. Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1865, s. V:

Lubując się w portretach sławnych ludzi, a nawet niesławnych, byle należących do różnych okresów przeszłości, napawałem się ich widokiem, rozmyślałem nad nimi, i za przewodnictwem tych fizjonomii przenosiłem się w czas, w którym żyli, co zbliżało oddalenie i powfaliło z ich społeczeństwem.

W kontekście takiej refleksji z *Przedmowy* autora Słowacki jawi się jako całkowicie obojętny – ani sławny, ani „nawet niesławny” artysta.

dliwe słowa: „Juliusz Słowacki, autor *Żmii* itp. fantastyczny, pełen natchnienia, ale burzącego się urojenia, przeciwny zupełnie Polowi, odrywa się od pojęcia ogółu”⁷². Słowackiemu autor przeciwstawia... Wincentego Pola oraz Michała Grabowskiego jako znakomitego „powieściopisarza”. Jak inni krytycy tej epoki, Łukaszewicz dostrzegł ową apokaliptyczną predylekcję Słowackiego, ale nie umiał jej wyraźnie pojęciowo określić. I on, i inni pisali więc o przesadzie i nienaturalności dzieł poety, mając na uwadze zapewne ich estetyczne walory: rozwichrzone obrazowanie, fantastyczne motywy, frenezję, byronizm i szekspiryzm. Autor *Rysu dziejów* konkludował: „We wszystkim, co jego muza wyśpiewała, znajdziesz ustępy piękne, a całość niesmaczna albo skrzywiona”⁷³. I dodawał na pocieszenie: „Tylko powieść *Jan Bielecki* udała mu się”⁷⁴. Był to sąd stronniczy. *Jan Bielecki* podobał się dlatego, że podejmował temat z dziejów polskich, czytano go w takim właśnie duchu. Samo dzieło zawierało jednak także frenetyczne motywy, których krytyka nie akceptowała. Ale powieści o zdradzie narodowej, temacie aktualnym, można było to wybaczyć. Całość dorobku poetyckiego Słowackiego kwitował Łukaszewicz zjadliwie: „P o s p o l i c i e d z i w a c z n y”⁷⁵.

Godzi się jednak wspomnieć bodaj, iż tym, który wprowadził swoisty ostracyzm wobec pism Słowackiego, był Adam Mickiewicz. Nieustępliwe milczenie o poecie w prelekcjach paryskich, przerwane tylko złośliwą, wręcz obraźliwą aluzją do *Księdza Marka*, przypieczętowało los dzieła poety na dłuższy czas. W Mickiewiczowskim projekcie literatury najbardziej odmienna od tego, co proponował Słowacki, była jednak postawa

⁷² L. Łukaszewicz, *Rys dziejów piśmiennictwa polskiego*, Warszawa 1856, s.158.

⁷³ Tamże, s. 166.

⁷⁴ Tamże. Sąd o *Bieleckim* jako dziele udanym był na emigracji dość powszechny, podzielnio go także w kraju.

⁷⁵ Tamże, podkr. K.K. Zob. o Łukaszewiczu: A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815-1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003, s. 61 i inne.

estetyczna. Mickiewicz-mesjanista nie zaakceptował nigdy ironicznej estetyki Słowackiego, którą odczytywał jako zamach na narodowe świętości, co zresztą w Collège de France w kursie trzecim wyraził bezpośrednio. By odwołać się do arcytrafnej diagnozy Marii Żmigrodzkiej: „Etos poezji obywatelskiej wykluczał akceptację autotelicznych funkcji sztuki, budził niechęć wobec artystostwa”⁷⁶.

B. Pierwsze monografie: Pozytywizm, Młoda Polska

Należy zwrócić na początku uwagę na ostrożność, a nawet pewną wrogość krytyki pozytywistycznej wobec problematyki religijnej, ale także kwestii buntu rozbijającego podstawy społecznego życia jednostki. Sprawy religijne w pierwszych latach epoki postyczeniowej podejmowano w duchu raczej *Ojca Makarego* Aleksandra Świętochowskiego, dramatu antyklerykalnego, niż *Genezis z Duchą*, choć wybitni pisarze tacy jak Prus dokonywali też reinterpretacji w duchu pozytywistycznym mistycznych *Zdań i uwag* Mickiewicza lub interesowali się pismami Swedenborga, Nietzschego, a nawet religiami pozaeuropejskimi⁷⁷. I pozytywistyczna, i konserwatywna krytyka niechętnie jednak patrzyła na takie erupcje imaginacji jak pisma genezyjskie, a duch

⁷⁶ M. Żmigrodzka, *Etos ironii romantycznej – po polsku*, w: tejże, *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 201.

⁷⁷ Zob. B. Mazan, *Wczesne dramaty Aleksandra Świętochowskiego: „Niewinni”, „Ojciec Makary”, „Piękna”*. *Zarys monograficzny*, Łódź 1991, s. 121-135. Zob. tom zbiorowy, *Bez antypodów? Zbliżenia i konfrontacje kultur*, red. B. Mazan, współpraca S. Tyniecka-Makowska, Łódź 2008; M. Gloger, *Prus i Swedenborg, „Ruch Literacki”* 2005, nr 4/5. Por. także: J. Sztachelska, *Sienkiewicz wobec Słowackiego*, w: tejże, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003; M. Gloger, *„Godny podziwu myśliciel i genialny wariet”*. *Bolesława Prusa poznawanie Nietzschego*, w: *Etyka i literatura. Pisarze polscy lat 1863–1918 w poszukiwaniu wzorców życia i sztuki*, red. E. Ichnatowicz, E. Paczoska, Warszawa 2006.

apokaliptycznej rewolty (w polskich warunkach czytaj: powstania) nie mógł być bliski przedstawicielem tej orientacji.

Pierwszy pozytywistyczny monografista Słowackiego, Antoni Małecki, w dziele *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki* (wyd. III, Lwów 1901) nie zagłębia się w analizie twórczości romantyka z uwzględnieniem jej religijnego wymiaru. Mimo licznych zachwyty i osobliwej „skrupulatności w poprawianiu” samego poety⁷⁸, da się wyczuć także przedziwne zwątpienie badacza w arcydzielność dramatów takich, jak *Ksiądz Marek* czy *Sen srebrny Salomei*. Badacz powołuje się na list matki poety, Salomei Słowackiej, która wyraziła swe niezrozumienie dla języka i wyobraźni utworów syna:

Rzeczywiście bowiem miała słuszność matka poety, kiedy twierdziła, że obydwie te dzieła jak niebo od ziemi różnią się od wszystkiego, co dawniej pod piórem Słowackiego powstało. Sam już styl i zewnętrzna ich forma okazuje coś szczególnego. Są to rzeczy niby dramatyczne, a ileż jednak zdarzeń, najistotniejszą część osnowy tworzących, jest zbytych tylko w luźnej formie opowiadania. A jakież też nieraz dziwne ono opowiadanie! W ogóle dykcja tu przypomina rozbujalność poezji wschodniej⁷⁹.

W pewnym sensie Małecki miał rację, gdy idzie o rozpoznanie dziwności fragmentów *Sen srebrny Salomei*, mógł mieć tym samym uzasadniony dystans, gdyż zrozumienie specyficznego rodzaju symbolicznego obrazowania wymagało całkiem innych umiejętności lekturowych. Małecki nie przywołuje w swojej lekturze Apokalipsy jako tekstu, który mógłby pomóc w zrozumieniu niejasności owych „dziwnych opowiadań”. Ale reaguje tak, jak

⁷⁸ O manipulacjach rękopisami Słowackiego, które następnie Małecki wydawał według własnych wyobrażeń zob. Wstęp J. Ławskiego do: J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, BN S. I nr 314, Wrocław 2009. Por. także: J. Starnawski, *Sylwetki lwowskich historyków literatury*, Łódź 1997.

⁷⁹ A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1901, t. III, s. 89-90.

czytelnik zaskoczony radykalizmem apokaliptycznej dykcji, którą nagle znalazł w poezji, gdzie spodziewał się raczej stonowanego rozwinięcia tematu historycznego.

Rozprawy krytyczne Piotra Chmielowskiego poświęcone twórczości Słowackiego skupiają się na problematyce znacznie oddalonej od tego, co zwykło być „wizytówką” mistyczności poety. Chmielowski w znacznym stopniu pozostaje na płaszczyźnie znaczeń dosłownych. Gdy pisze o bohaterce *Balladyny*, to wyłącznie w duchu szekspirowskich odczytań, z zaakcentowaniem „fantastyczności” dramatu, a w opinii na temat postaci *Balladyny* powie, że: „nie była człowiekiem – nie ludzie ją skarżą”⁸⁰. Celem i metodą Chmielowskiego było opieranie się na realizmie i faktach, a nie lansowanie fantastyczności czy uniesień religijnych romantyka jako wartości wątpliwych z punktu widzenia światopoglądu pozytywistycznego. Pewne cechy apokaliptyczne można by dostrzec w odczytaniu postaci Gwinony z *Lilli Wenedy*, ale już trudno spodziewać się, by Chmielowski czytał w tej poetyce *Króla-Ducha*. Nie pozwalał na to jego racjonalnie uporządkowany obraz świata⁸¹.

Na tle głosów luminarzy pozytywizmu, dyskredytujących czasem dorobek Słowackiego jako pisarza, a przede wszystkim myśliciela, zaskakująco brzmia dziś opinie zapomnianego autora, Lucjana Rycharskiego. W swej *Literaturze polskiej*, nie unikając opinii krytycznych, wyraził on już 1868 roku wiele myśli zastanawiająco trafnych. Dostrzegł w *Królu-Duchu* właśnie syntezę całej twórczości, syntezę „obejmującą cały okrąg ziemski”⁸², co było odczytaniem uwzględniającym rolę apokaliptyczności, ak-

⁸⁰ P. Chmielowski, *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Zarys literacki*, Kraków 1886, s. 176.

⁸¹ Zob. A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2000.

⁸² L.T. Rycharski, *Literatura polska historyczno-krytycznym zarysie*, t. 2, Kraków 1868, s.155.

centujacym wynikającą z niej totalność wizji. Podobne, celne sądy znajdziemy tu o *Księdzu Marku*, gdzie:

Duch dziejowy nie działa tu jako duch ludzki, i dlatego autorowi nie potrzeba było wielkich charakterów historycznych, ale zda się, że duch ten zstąpił sam na ziemię, widoczny natchnieniem pierwszego lepszego człowieka i występujący do walki na zwalczenie złego tego świata i utworzenie na gruzach nowej wielkiej przyszłości dla ludu, a przezeń dla ludzkości⁸³.

Znajdziemy tu, w pełnym tego słowa znaczeniu, odczytanie dramatu przez wszystkie kluczowe elementy fantazmatu apokaliptycznego: żywioł niszczenia prowadzi więc do ustanowienia zupełnie nowej rzeczywistości na gruzach starego świata. Rycharski zaskakuje jeszcze czymś innym: pochwałą wyobraźni, którą odczytuje jako siłę bliską nastrojom, potrzebom młodzieży polskiej w postyczniowych warunkach: „Nie bez przyczyny przypada Słowacki tak do serca młodzieży polskiej. Jej śpiewakiem, jej przywódcą duchowym był on w całym znaczeniu tego słowa”⁸⁴. Duch gwałtownej przemiany i odrodzenia – to duch apokaliptyczny. Jak pokazują nowsze badania, był jednak Słowacki po 1864 roku poetą popularnym, o stale rosnącym autorytecie wśród młodzieży polskiej wchodzącej w życie po mrocznej klęsce powstania styczniowego. Krytykowany przez owoczesne podręczniki historii literatury i guru krytyki – znajdował entuzjastów wśród młodych⁸⁵. Trudno więc zaakceptować sąd, iż to pozytywiści odrzucili, a moderniści dopiero odkryli estetykę Słowackiego.

⁸³ Tamże, s. 154.

⁸⁴ Tamże, s. 156.

⁸⁵ Potwierdzałyby tę obserwację referaty wygłoszone na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego”, Białystok 6-9 V 2009: J. Bachórz, *Za co nie lubili Słowackiego*; A. Janicka, *Juliusz Słowacki w sporach młodych pozytywistów*; K. Morawiecka, *Co jest nieznośne dla męskiego podniebienia? O wpływie poezji Słowackiego na „Lalkę” Prusa*; Z. Zarebianka, *Aktualność Słowackiego*.

Pokolenie postyczniowe poezję Słowackiego odkryło i wprowadziło w krwioobieg kultury, zaś młodopoleanie doprowadzili ten proces do końca, wywołując prawdziwą euforię, modę na Słowackiego. Także jako liryka i rapsoda apokaliptycznego.

Młoda Polska diametralnie zmienia styl lektury poezji Juliusza Słowackiego. Zainteresowanie poetą osiągnęło punkt kulminacyjny w jubileuszowym roku 1909, w którym zorganizowano liczne spotkania naukowe poświęcone szczegółowym problemom poezji Słowackiego, ukazują się liczne edycje dzieł⁸⁶, a nade wszystko powstają pochlebne i całkiem już wnikliwe prace krytycznoliterackie. Charakter tych odczytań mieści się oczywiście w kręgu zainteresowań epoki, której główny paradygmat poznawczym stanowiły: religia, psychologia procesu twórczego, symboliczna estetyka, metafizyka i mistyka oraz ich konteksty filozoficzne.

Dwutomowa monografia Józefa Tretiaka z roku 1904 jest niezmiernie szczegółowym opisem zarówno życia, jak i twórczości romantyka. Tretiak nie szczędzi w obszernym wywodzie własnych, często bardzo subiektywnych opinii, w których można zauważyć niemały sceptycyzm wobec idei religijnych, mistycznych, genezyjskich. Analizując *Genesis z Ducha*, uczony zwraca uwagę na apokaliptyczny charakter dzieła, wskazuje na doniosłość przewodniego motywu objawienia. Jednak na zaakcentowaniu Tretiak kończy myśl, podejrzewając Słowackiego o nieświadome zbłądzenie w kwestiach religijnych i dogmatycznych:

⁸⁶ W jednej z młodopolskich edycji *Genesis z Ducha*, z przedmową Antoniego Langego, znajduje się na samym wstępie inspirująca summa tego, co można nazwać spotkaniem *genesis* i *apokalypsis*, przeczcuciem idei pełni. I chociaż Lange nie kontynuuje myśli, to w jego przedmowie znajdziemy zrozumienie dla roli, jaką Apokalipsa pełni w utworze:

Genesis z Ducha – jest to utwór, który Juliusz Słowacki uznawał za „pismo najważniejsze” ze wszystkich, jakie wydał, zawiera bowiem Alfę i Omegę świata.

– J. Słowacki, *Genesis z Ducha*, z przedmową A. Langego, Warszawa 1911, s. 3.

Słowacki nie wiedział dobrze, czy ma swój utwór uważać za rodzaj objawienia, czy nie. (...) Tak więc ta wiedza, rozwiązująca wszystkie tajemnice świata, która się w nim rozbliżyła, była podług poety skutkiem zrządzenia Bożego, ponieważ to Bóg umyślnie w tym celu postawił go na skałach oceanowych. W dalszym jednak zwrocie do Boga *Genezis* straciła charakter objawienia, ponieważ poeta nieśmiało już tylko prosił Boga, aby mu pozwolił „jako dzieciątku, wyjąkać dawną pracę żywota i wyczytać ją z form, które są napisami jego przeszłości”⁸⁷.

Przypisywanie Słowackiemu braku świadomości lub wiedzy w kwestii tak zasadniczej, jak wpisanie swego dzieła w krąg skojarzeń z biblijną Księgą *Genezis* oraz *Apokalipsą* – wydaje się z dzisiejszej perspektywy zdecydowanie niesłuszne. Było jednak typowe dla konserwatywnych przekonań i raczej „klasycznych” niż romantycznych gustów literacko-estetycznych badacza.

Niezwykle ostry sąd o monografii *Tretiaka* wyraził Stanisław Brzozowski, manifestując jednocześnie uznanie dla mistycznego aspektu twórczości Juliusza Słowackiego. Brzozowski ponadto uwydatnił brak zrozumienia duchowego wymiaru dzieł autora *Balladyny* oraz innych romantyków, jakim mieli się wykazywać czołowi przedstawiciele Młodej Polski:

Jeżeli więc przyjmie się orzeczenie Chmielowskiego, że książka p. *Tretiaka* jest paszkwilem na „osobę” Słowackiego, to dodać należy, że paszkwilami, *sans le savoir* w najlepszym razie, na ducha twórców są dzieła pp. Kallenbacha i Chmielowskiego o Mickiewiczu, Tarnowskiego i Kallenbacha o Krasińskim, Zdziarskiego o Zaleskim, Wróblewskiego o Ujejskim, Gallego o Asnyku, Konopnickiej o Świętochowskim, a nawet – jest to już perła naszej literatury – pomimo zastrzeżeń, Małeckiego o Słowackim⁸⁸.

⁸⁷ J. *Tretiak*, *Juliusz Słowacki*, Kraków 1904, t. II, s. 80.

⁸⁸ S. Brzozowski, *Małżonek Tytanii. Juliusz Słowacki i jego krytyk Tretiak*, w: tegoż, *Wczesne prace krytyczne*, wstęp A. Mencwel, Warszawa 1988, s. 505.

Brzozowski zarzuca krytykom współczesnym przede wszystkim obojętność i zdystansowanie wobec „całego świata duszy ludzkiej”⁸⁹. W szkicu metakrytycznym dodaje: „Krytyka romantyzmu naszego nie dorasta nawet do poziomu czysto psychologicznego postawienia sprawy”⁹⁰.

Duchowość, głębia przeżycia oraz „poziom” stały się tu wyznacznikami lektury dzieł Słowackiego, chociaż krytyk nie wskazywał apokaliptyki jako perspektywy interpretacyjnej utworów romantyka. W tych jednak miejscach wywodu, gdzie wskazywał na Platona i Plotyna jako na poprzedników Słowackiego, jego mistrzów, był Brzozowski również bliski metafizycznym wizjom poety-apokaliptyka. Surową ocenę wymienionych badaczy romantyzmu równoważy niejako hołd oddany pogłębianym stylom i sposobom odbioru, które reprezentują – według Brzozowskiego – Stanisław Witkiewicz oraz Ignacy Matuszewski jako autor monografii, która „w dziedzinę już metafizyki jawnie nawet wkracza”⁹¹.

Ignacy Matuszewski rzeczywiście należy do tych interpretatorów, u których najistotniejszym czynnikiem kreacji była „wyobraźnia mistyczna”⁹². Pisząc o imaginacji mistycznej jako sile

⁸⁹ Tamże, s. 508.

⁹⁰ Tamże, s. 513.

⁹¹ Tamże, s. 513.

⁹² I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1902, s. 270.

Interesującą pracą poświęconą pismom „religijnym” Słowackiego okazuje się szkic ks. dra Jana Ciemnieńskiego, *Juliusz Słowacki w świetle swoich pism religijnych*, Lwów 1910. Ciemnieński zwraca uwagę między innymi na wpływ, jaki wywarli na wyobraźnię poety Platon, św. Jan, św. Franciszek oraz Rafael, Dante, a także Mickiewicz, przedstawiony przez niego jako mistyk równy Słowackiemu:

Posiadał on duszę rozbudzoną i wysokie uświadomienie swej nieśmiertelności, skąd już tylko krok jeden do intuicji Boga, czyli do rewelatorstwa, które stanowi treść religijnego natchnienia Słowackiego (s. 81).

nadrzędnej w twórczości autora *Króla-Ducha*, Matuszewski odwołuje się do idei T. Ribota, przywołując jednocześnie studia J. Volketa. Ribot daje rozróżnienie wyobraźni mistycznej oraz religijnej: „Dla Ribota mistyk jest człowiekiem obdarzonym wyobraźnią, w której dominuje czysto subiektywna logika uczucia”⁹³; „Wyobraźnia mistyczna – powiada Ribot – przypuszcza wiarę bezwarunkową i stałą. (...) Intuicja staje się przedmiotem poznania dopiero w chwili, kiedy ubierze się w kształty, obrazy”⁹⁴. Wskazuje krytyk z przekonaniem na wyobraźnię jako najważniejszy element w procesie tworzenia dzieła poetyckiego, łącząc ją zarazem z przeżyciem religijnym, które miałyby konstytuować indywidualny charakter utworu. Matuszewski w obszerny sposób rozwodzi się nad istotą przeżycia poety, zwłaszcza jeśli chodzi o aspekt estetyczny doświadczenia artysty, z uwzględnieniem symboliki i mitu, które w wyobraźni Słowackiego podlegają niepowtarzalnym przekształceniom. Badacz jako jeden z pierwszych kieruje swą uwagę także na twórczość Słowackiego, stanowiącą świadectwo pełni w ujęciu oraz przedstawieniu człowieka i świata, rozpiętych między *genesis* i *apokalypsis*. Matuszewski proponuje wprost – jako zgodną z intencjami autora – lekturę pism Słowackiego w duchu apokaliptyki, pojętej jako doświadczenie pełni, indywidualne przeżycie objawienia, wskazując równocześnie utwory reprezentatywne dla tego rodzaju myślenia:

I *Genesis z Ducha* i *Króla-Ducha* uważał Słowacki za pisma, zawierające „tajemnicę początku i końca – alfę i omegę świata”⁹⁵.

Odwaga interpretacyjna Matuszewskiego w jakimś stopniu spotyka się ze śmiałością poetycką Słowackiego. Wiele też uczonego – w warstwie stylistycznej – nosi cechy egzaltacji, a mimo wszystko trudno im odmówić celności spostrzeżeń: „Pomiędzy

⁹³ Tamże, s. 271 i 279.

⁹⁴ Tamże, s. 279.

⁹⁵ I. Matuszewski, dz. cyt., s. 299.

tem, co stworzył Bóg, a tem, co wymyślił człowiek, natchniony myślą bożą – nie ma żadnej różnicy. Wszystko to są widome objawy niewidzialnej siły – s y m b o l e pracy ducha w wszechświecie”⁹⁶.

Podobnym torem, choć z użyciem nieco innej poetyki wyśłowienia, szła myśl Tadeusza Micińskiego, który wyraźnie wskazywał Słowackiego jako protoplastę pewnego typu polskiej duchowości, której istota zawiera się w pojęciu Króla Ducha. Miciński, człowiek o inklinacjach metafizycznych, ale nie mistyk, interpretował Słowackiego już to w duchu własnej koncepcji człowieka łączącego w sobie pierwiastki chrystusowe i lucyferyczne, już to w duchu utopii (*Xiądz Faust*). Bliskie było autorowi *Wity* także marzenie o zniszczeniu form starego, przegniłego świata, którego syntetyczny opis i wartościowanie wyrażało słowo „bagny”⁹⁷. Natomiast rzeczywistość odnowioną opisywał, posługując się symbolem Nowej Jeruzalem, tak bliskim Słowackiemu. W tomie osobliwych esejów *Do źródeł duszy polskiej* wskazał Słowackiego jako jednego z fundatorów własnej i w ogóle nowoczesnej polskiej formacji duchowej⁹⁸. Wątki apokaliptyczne w twórczości Słowackiego odkrywał, odczytywał Miciński nie jako miazmaty zniszczenia i wizje Sądu Bożego, lecz raczej w duchu Uczty Baranka, zapowiedzi wiekuistego szczęścia zbawionych w Nowej Jeruzalem, przedstawionej w Objawieniu św. Jana. W ślad za tym musiały się u autora *Walki o Chrystusa* poja-

⁹⁶ Tamże, s. 300, podkreślenie autora.

⁹⁷ Zob. na ten temat: M. Bajko, *Miasta potępienie, czyli Tadeusz Miciński wśród miejskich przestrzeni*, w: *Edukacja dla przyszłości*, t. V, red. J. F. Nosowicz, J. Gorbacz-Pazera, Białystok 2008; M. Bajko, *Apokalipsa, Xiądz, Twórca. O powieści „Mené-Mené-Thekel-Upharsim!...” Tadeusza Micińskiego*; tegoż, *Duchowa Księga przeciw Apokalipsie cywilizacji. O pojęciu „kultury” w pismach Tadeusza Micińskiego*, [obje w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. II, Białystok 2007.

⁹⁸ Zob. *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Kraków 2004; T. Miciński, *Xiądz Faust*, opr. W. Gutowski, Kraków 2008.

wić wątki millenarystyczne, tak ważne w myśli Słowackiego⁹⁹.

Stanisław Przybyszewski należy do grona tych odbiorców twórczości Słowackiego, którzy manifestowali swój zachwyt stworzonym przez poetę „systemem” genezyjskim oraz jego wyniesieniem Ducha ponad inne zasady rządzące światem. W programowym manifeście Przybyszewski nie tylko staje po stronie Słowackiego, lecz lansuje niejako jego autorski sposób pojmowania ducha narodu:

Dlatego jest głupią niedorzecznością zarzucać artyście w naszym pojęciu beznarodowość, bo w nim najsilniej przejawia się „istotny”, wewnętrzny duch narodu, on jest tym mistycznym Królem-Duchem, chwałą i wniebowstąpieniem narodu.

Niedorzecznością jest zarzucać artyście „mglistą mistyczność”. Sztuka w naszym pojęciu jest metafizyczną, tworzy nowe syntezy, dociera jądra wszechrzeczy, wnika we wszystkie tajnie i głębie – a są jeszcze ludzie, dla których to jest mistyką (...) ¹⁰⁰.

Dodać należy jednak, iż „mistycyzm” Słowackiego, na który powołuje się modernista, niewiele ma wspólnego ze sposobem

⁹⁹ Zob. W. Szturc, *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 61-76.

¹⁰⁰ S. Przybyszewski, *Confiteor*, w: *Wybór pism*, oprac. R. Taborski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1966, s. 145. Twórczość genezyjska Juliusza Słowackiego jest podstawą ekspresjonizmu Stanisława Przybyszewskiego. Tworzy on swoje analogie, parafrazy idei romantycznych, bazując głównie na mistyce Słowackiego. Zob. w tym kontekście rozprawy: W. Gutowski, *Polska – „res sacra”?* *Życie narodu a żywotność chrześcijańska w manifestach światopoglądowych młodopolskich poszukiwaczy Absolutu*; S. Brzozowska, *Misterium bez Boga. Transcendencja w dramatach o rewolucji*; A. Janicka, *„Ciało wyżarte solą”, Naturalistyczna antropologia krzyża w twórczości Gabrieli Zapolskiej*; R. Okulicz-Kozaryn, *Sceptyk idzie na pielgrzymkę. „Pielgrzymka do Jasnej Góry” Reymonta na tle pozytywistycznego sporu o wartość „wędrowców pobożnych”*; A. Wydrycka, *Tetmajerowskie niebo – obrazy kryzysu*; G. Matuszek, *Teologia rozpaczy i diaboliczna kontrreligijność. O „Synagodze szatana” Stanisława Przybyszewskiego*; [wszystkie w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, t. 1: *Literatura i słowo*, Białystok 2009, s. 349-468.

pojmowania go przez samego romantycznego poetę. Autor *Confiteor* zachwycony był raczej samą formą i ideą, abstrahując już od symbolicznych i teozoficznych niuansów, na których zależało zaś autorowi *Króla-Ducha*¹⁰¹. W wypowiedziach Przybyszewskiego wybrzmiewał podstawowy dylemat religijny epoki: wiara/ateizm, który odzwierciedlała w równej mierze sztuka pisarska Micińskiego i Reymonta, Zapolskiej i Tetmajera. Inna rzecz, iż to sama sztuka miała być remedium na pokusy niewiary, już choćby poprzez ich kojące, „sublimacyjne” wysłowienie w artystycznie zorganizowanych formach dramatu i powieści, liryki i eseju.

Pierwszym analitykiem poezji Słowackiego, który w pełni zrozumiał i docenił inspiracje Apokalipsą, był Cezary Jellenta. Wprowadził on do swojej pracy cały rozdział (VII), który zatytułował wymownie *Apokalipsa*¹⁰². Badacz wskazał ponadto na różnorodność semantyczną wyrażenia, odwołując się zarówno do sensów związanych z katastrofą i zagładą, jak też do idei objawienia i odkupienia. Jellenta wpisał apokaliptykę w całą twórczość Słowackiego jako jej temat stały i niezbywalny:

Wyobraźnia apokaliptyczna, która już dawniej zasypywała poezję Słowackiego latami tysiącnymi i trzytysiącnymi, erami kosmicznych okresów, metempsychicznych przewrotów na ziemi dojrzała już ostatecznie. Dotychczasowy zmysł odnowień i odrodzin powszechnych i narodowych zamienił się w grmiącą surmę sądów ostatecznych (s. 171).

Celność spostrzeżeń Jellenty jest czasem niebywała, wskazuje on po kolei utwory, którym odkrywco przypisuje rys apokaliptyczny:

Idee apokaliptycznego cudu z czasem tak niepodzielną zdobywają władzę nad Słowackim, że w ofierze chciał jej złożyć wszystkie dzieła późniejsze [po *Horsztyńskim* – przyp. K.K.] (s. 163).

¹⁰¹ Kwestie te obszernie omawia monografia twórczości Przybyszewskiego: G. Matuszek, *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii*, Kraków 2008.

¹⁰² C. Jellenta, *Apokalipsa*, w: *Druid Juliusz Słowacki*, dz. cyt.

Otóż w miarę, jak się wzmagало to odczuwanie spraw świata wyobraźnią Śgo Jana, nikła złota rachuba sztuki klasycznej i szekspirowskiej. Dawniejsze dramata zrodziły się w duszy mniej uniwersalnej, lecz za to łatwiej dającej się ogarnąć skupić i przez to czysto poetycką, niechybną władzę (s. 165).

Wywód Jellenty jest pełen najwyższej ekspresji. Jego wadami okazują się: wzniosła egzaltacja tematem, przerysowanie problemu, niewskazanie sposobów rozumienia apokalipsy jako inspiracji poetyckiej. Podobnym tropem grandilokwentnych wypowiedzi poszli krytycy wpisujący Słowackiego w konteksty nietzscheańskie, jak choćby Wilhelm Feldman, dla którego *Król-Duch* to „epopeja nadczłowieka, stworzona przed terminem Nietzschego, porywająca dusze łaknące mocy”¹⁰³.

Dokładnej analizy motywów mistycznych w twórczości Słowackiego dokonał Jan Gwalbert Pawlikowski, który w obszernej monografii poświęcił sporo miejsca zobrazowaniu rozwoju wyobraźni poety, ewoluującej w stronę struktur przedstawieniowych *Króla-Ducha*. W rozprawie Pawlikowskiego powraca często motyw widzenia, objawienia, a też skoncentrowania na „celach ostatecznych” w kontekście właśnie apokalipsy:

O tych celach ostatecznych znajdujemy tu i ówdzie w pismach Słowackiego wzmianki ogólnikowe, w których ten kres ziemskiej, genezyjskiej pracy określa śladem Apokalipsy nazwą „Jerozolimy Słonecznej”. Jest to w dziedzinie form zbiorowych analogia formy świetlnej człowieka-anioła. Mówi też poeta wprost, że „cel duchowy ludzkości jest atmosferycznym celem globalnym, przemianami tej ziemi w słońce”¹⁰⁴.

Apokalipsa św. Jana nie jest jednak przedmiotem bezpośrednich odwołań i porównań Pawlikowskiego, który wpraw-

¹⁰³ W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, t. 2, cyt. za: G. Kowal, *Friedrich Nietzsche...*, dz. cyt. s. 278.

¹⁰⁴ J. G. Pawlikowski, *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego*, Lwów 1909, s. 101-102. Na temat studium Pawlikowskiego pisze w swojej książce M. Kuziak, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 83-98.

dzie wskazuje jej źródłowy charakter wobec wyobraźni poetyckiej Słowackiego, ale nie rozwija tej myśli w formie konkretnych, szczegółowych studiów porównawczych.

Aspektem religijnym oraz filozoficznym twórczości Słowackiego obszerną monografię poświęcił także Tadeusz Grabowski. Dokonał on pewnego rodzaju przeglądu prac powstałych na ten temat oraz uwypuklił istotę wyobraźni (myśli) poetyckiej Słowackiego, zainspirowanej doświadczeniem religijnym, które badacz wprost określił mianem przeżycia mistycznego. Pisał Grabowski, iż poeta stwarzał:

(...) filozofię religijną, którą wydobywał z tekstu biblijnego. Obchodzić nas w niej może metoda i doktryna. Mistyk był więc przekonany, że tekst biblijny ma swe znaczenie ukryte, w co wierzone od czasów Filona. Będąc szczerze wierzącym, jak wszyscy mistycy, znajdował w nim to, co chciał. Z niego wydobywał więc idee Platona, w nim znajdował poglądy Böhmego i Schellinga. Był tedy platonikiem chrześcijańskim, jego filozofia była jednak mistyką w każdej literze. Uznawał w niej Boga oddzielonego od materii zupełnie, w człowieku widział ducha istniejącego, przed stworzeniem, czyli materią, w Słowie, które jest Bogiem¹⁰⁵.

Autor podkreśla rolę duszy, psychiki, inspiracji ideami oraz systemami religijnymi czy filozoficznymi w kształtowaniu wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Wskazuje Grabowski ponadto pewne wspólne cechy teorii poety z tym, co głosili neoplatonicy, kabaliści i gnostycy:

Wszakże oni starali się ustalić stosunek między objawieniem a rzeczywistością, rozwiązywali je w duchu liczby i harmonii tej liczby z jednością Boga¹⁰⁶.

¹⁰⁵ T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, Kraków 1912, t. II, s. 190.

¹⁰⁶ Tamże, s. 197.

Grabowski nie przywołuje Apokalipsy jako jedynej czy głównej tekstu biblijnego, ale wskazuje na związek wyobraźni Słowackiego z Biblią w ogóle.

Wielki wpływ miała twórczość Słowackiego także na postawę literacką Stefana Żeromskiego, który znalazł w autorze *Kordiana* autora o podobnych inklinacjach stylistycznych i tematycznych. Główną płaszczyzną owego porozumienia pisarzy były sprawa narodowa, patriotyczna, lecz także tematyka miłośna. Owo pomieszanie historii ze współczesnością oraz wizjami eschatologicznymi lub utopistyczną przyszłością okazuje się najważniejszym punktem odniesienia dla poezji Słowackiego, odkrytym przez autora *Ludzi bezdomnych*¹⁰⁷. Wśród licznych tematów, które inspirowały Żeromskiego, gotowego nawet korzystać ze stylizacji, z naśladowania całych fraz Słowackiego były, jak sądzę, wątki apokaliptyczne. Być może wizja historii w *Popiołach* czy w *Przedwiośniu* ma wiele wspólnego z apokaliptyczną, a to znaczy rewolucyjną, gwałtownie zmieniającą świat wyobraźnią Słowackiego?¹⁰⁸

Młoda Polska to okres, w którym powstają również najbardziej oryginalne interpretacje dzieł Słowackiego. Do chyba najodważniejszych, nie pozbawionych egzaltacji form zachwytu nad *Horsztyńskim* można zaliczyć opowieść Jana Augusta Kisielewskiego *O Horsztyńskim, dramacie Juliusza Słowackiego*¹⁰⁹. Kisielewski parafrazuje, opowiada, asymiluje niejako we własnej wyobraźni dzieło

¹⁰⁷ Na temat związków twórczości Żeromskiego z poezją Słowackiego pisze E. Łoch w szkicu *Stefan Żeromski wobec twórczości poetyckiej Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki w literaturze i kulturze XIX i XX wieku*, pod red. E. Łoch, Lublin 2002. Tam rozprawy: B. Olech, *Słowacki i poetki Młodej Polski*; A. Wydryckiej, „Złota Czaszka” – młodopolskie fascynacje fragmentem dramatu; A. Kieźuń, „Słowackiemu na mogiłę”. *Księgi upamiętniające galicyjskie obchody roku jubileuszowego*; S. Jaworski, *Peiper jako czytelnik Słowackiego*.

¹⁰⁸ Zob. D. Zamaćńska, *Żeromski i świat poezji*, w: *Prus i inni. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*, red. J. A. Malik, E. Paczoska, Lublin 2003.

¹⁰⁹ J. A. Kisielewski, *O Horsztyńskim, dramacie Juliusza Słowackiego opowieść*, w: tegoż, *Życie dramatu*, Lwów 1907.

romantyczne, dając wyraz nie tylko wielkiego uznania, ale też aktualności tematu oraz formy. Jest to obszerna egzegeza-parafraza tekstu Słowackiego, przepojona własną wizją Kisielewskiego:

Oddechy zaparte – i wielkie milczenie!
 Słuchajmy i patrzmy: mówi życie i śmierć!
 Okropny taniec – życia i śmierci! Ostatnie walki tęsknoty za życiem, za nadzieją zbawienia, ostatnie rżenie padających pod śmiertelną kosą!
 Koniec już blizki – zbliża się skon!
 Niech mówi – życie i śmierć!¹¹⁰

Kisielewski w *Opowieści* wydobywa oraz wskazuje konstytutywne cechy wyobraźni Słowackiego, w tym także ciągłe napięcie – między życiem a śmiercią oraz oczekiwanie na zbawienie, które w świecie realnym wydarzyć się nie może. Dzieło swoje – „drugiego *Horsztyńskiego*”, parafrazę prozą fabuły dramatu Słowackiego – kończy Kisielewski, dopisując do zaginionego fragmentu V aktu dramatu zakończenie isticie apokaliptyczne: w powietrze wylatuje zamek Hetmana, a z nim główny bohater, Szczęsny i zakochana w nim z wzajemnością jego siostra, Amelia. Z życiem uchodzi tylko zaczątek nowego świata: dziecko, dobroduszny i nie skalany jeszcze przez świat Michaś. I w tym więc przypadku wątek destrukcyjny nieśmiało przewyciężony został przez wątek kreacyjny, by nie rzec genezyjski: przez nadzieję na inny, nowy świat, który symbolizuje dziecko.

C. W XX-leciu międzywojennym

Juliusz Kleiner nie jest pierwszym interpretatorem-apologętą zarówno twórczości Słowackiego, jak też jego dojrzałości duchowej, tej wyrażonej zwłaszcza w pismach mistycznych. Wskazuje on jednak jako jeden z pierwszych na szerokie związki apokaliptyki Słowackiego z literaturą, kulturą oraz filozofią eu-

¹¹⁰ Tamże, s. 69.

ropejską. Przedstawia w sposób naukowy ugruntowanie myśli poety w wyraźnych strukturach kultury religijnej Europejczyków. W czwartym tomie monografii Kleiner zamieszcza rozdział zatytułowany *Filozofia mistyczna Słowackiego i jej źródła* (VIII), w którym odwołuje się do prac filozofów i przyrodników, teozofów i teologów z XVIII i XIX wieku. Wizję przenikniętego Duchem, ewoluującego świata poeta określa tu jednakże jako całkiem niezależną od pierwotnego wobec niej obrazu Boga, także tego obecnego w kulturze nowożytnej Starego Kontynentu:

Całą filozofię ducha, filozofię prac genezyjskich i historii, i eschatologii można ująć – nie wspominając o Bogu, który jaśniał u jej początków. To uplastycznia fizjonomię mistyki Słowackiego, uczuciowo przepelnionej miłością ku Panu wszechświata, ideowo natomiast usuwając Go w dal nieokreśloną. (...) Ewolucja metempsychiczna uniezależnia się od Stwórcy i naprawdę – odbiera Mu charakter Stwórcy całkowicie¹¹¹.

Dodajmy, iż zdaniem Kleinera – łatwo tę opinię przyjąć zresztą za słuszną! – rolę Boga Stwórcy w wyobraźni Słowackiego przejmują Chrystus oraz Jego Matka, której malarskie wyobrażenia, zwłaszcza apokaliptyczne, były jednymi z ważniejszych inspiracji poetyckich:

Wśród wizyj i prorocत्व apostoła z Patmos żadne może tak nie fascynowało spragnionych poznania przyszłości, jak werseły rozdziału XXII o kobiecie brzemiennej ze słońcem na głowie i koroną gwiazd dwunastu, a z księżycem pod nogami – o jej dziecku i walce smoka przeciw dziecięciu i niewieście¹¹².

Apokalipsa nie samym tylko owym symbolem zasiłała mistykę poety. Przyjął on w ogóle jej eschatologię – lecz za przykładem innych mistyków tłumaczył prorocत्व jak najdowolniej¹¹³.

¹¹¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, dz. cyt., t. IV, s. 477.

¹¹² Tamże, s. 471.

¹¹³ Tamże, s. 473.

Według Kleinera, jedną z funkcji, jakie apokaliptyka pełni u Słowackiego, jest egzegeza sensu dziejów, historii, losów ludzkości, narodu, i to zarówno w skali globalnej, jak też w odniesieniu do losów jednostki. Jedno z ważniejszych spostrzeżeń uczonego ma związek z piekłem, które według autora *Samuela Zborowskiego* miałoby nie istnieć: „Ideę wiecznego potępienia Słowacki zgodnie z Orygenesem bezwzględnie odrzucał. Odrzucał dogmat o piekle”¹¹⁴. Chodzi oczywiście o piekło eschatologiczne, będące formą wymierzenia ostatecznej, Boskiej Sprawiedliwości, ale nie o piekło duchowe, które się może wydarzyć człowiekowi w świecie wewnętrznym. Piekło, jak też apokalipsa, w istocie nie tyle mają nadejść, ile już dzieją się, procesualnie dokonują się według poety w terażniejszości – trwają aż do nastania Słonecznej Jeruzalem. Są to siły dynamizujące proces przemiany świata, mechanizm spirytualizacji bytu, w tym ludzkiego ciała.

Jedną z pierwszych badaczek (kobiet!) twórczości Słowackiego była Gizela Reicher-Thonowa¹¹⁵. W roku 1933 opublikowała ona obszerną, szczegółową monografię, proponując odczytania ironicznego aspektu dzieł Słowackiego. W centrum uwagi uczonej znalazła się ironia jako siła destruktywnie i/lub konstruktywnie przeobrażająca kosmos w utworach poety. Propozycja to o tyle ważna w badaniach nad poezją Słowackiego, że Reicher-Thonowa stosuje kategorię ironii po raz pierwszy wobec takich dzieł, jak *Lilla Weneda*, wskazując także na konsekwencje jej braku w *Królu-Duchu*:

¹¹⁴ Tamże, s. 475. Na temat recepcji Słowackiego przez J. Kleinera zob. M. Głowiński, *Studium lektury: Słowacki czytany przez Kleinera*, w: tegoż, *Style odbioru*, Warszawa 1977.

¹¹⁵ O autorce zob. P. Oczko, *Gizela Reicher-Thonowa, zapomniana matka polskiej komparatystyki literackiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 1. Wspomnieć w tym miejscu należy książkę Zofii Strzetelskiej, *Prometeizm Słowackiego*, Warszawa 1921. Jest to pierwsza praca poświęcona Słowackiemu, pisana z perspektywy wczesnego feminizmu; także: A. Dziembowska, *Zagadnienie zła na tle historycznego zarysu problemu*, Poznań 1929.

Ale „wiedza słoneczna” wraz z oderwaniem od rzeczywistości przynosiła słoneczną pogodę ducha. Jest arystokratyzm w koncepcji Króla Ducha, ale nie pociąga on za sobą oddalenia i odsunięcia się od ludzi w życiu, ani też nie wpływa na skargę bolesną samotnictwa w dziele. (...) Stąd też brak zupełnie ironji w tem dziele, które obok *Genezis z Ducha* za „alfę i omegę świata” uważał¹¹⁶.

Kategoria ironii, a raczej jej brak, wygasanie stają się dla uczoney niejako miarą intensywności prawdziwego mistycyzmu poety. Można zaryzykować tezę, że stopniowy zanik ironii poprzedzał, a potem był konsekwencją doświadczenia mistycznego. Niemniej jednak to ironia stanowi cechę wyróżniająca takich arcydzieł, jak *Balladyna* czy *Horsztyński*, na wskroś nią przenikniętych, a zarazem naznaczonych piętnem apokalipsy. Autorka monografii nie rozwiązuje do końca kwestii współistnienia ironii i apokaliptyki, chociaż wskazuje kierunek rozwoju wyobraźni poetyckiej Słowackiego, w której ironiczna, tym samym apokaliptyczna energia destrukcji zostaje włączona w zarysy genezyjskiej konstrukcji nowego świata.

U Reicher-Thonowej odpowiednikiem apokaliptycznej destrukcji starego świata jest w pewnej mierze niszczycielska moc ironii, przewracającej na wspak uznane znaczenia słów, idee, pojęcia. Ironia, gdyby tak ją rozumieć, przygotowuje grunt pod idee inne: genezyjskie. Tym samym jednak, jak podpowiada badaczka, dokonuje ona samozagłady. Ironia musi zniknąć w świecie nowej, poważnej, świętej Apokalipsy przemian, ewolucji, nowych narodzin do doskonałego, bo już li tylko duchowego istnienia: kosmosu i ludzi.

Zarówno Gustaw Bychowski, jak i inni zwolennicy lektury dzieł Juliusza Słowackiego z wykorzystaniem popularnej od lat dwudziestych XX wieku psychoanalizy Freuda, koncentrują się na takich motywach, które mają związek z oniryzmem, psychiką,

¹¹⁶ G. Reicher-Thonowa, *Ironia...*, dz. cyt., s. 138.

z biografią artysty, a także wyobraźnią. Badacze z tego nurtu podkreślają znaczenie ukrytych, głębinowych inspiracji, takich jak zapisane w podświadomości doświadczenie relacji z ojcem i matką, traumatyczne przeżycia, jak też wrodzone predylekcje osobowościowe, rozwinięte w twórczości i oczywiście w życiu poety. Można by tu – ewentualnie – mówić o *apokalipsie wewnętrzej*, będącej zwielokrotnioną traumą dezintegracji, prowadzącą do ponownych psychicznych narodzin „ja”, do reintegracji w głęboko zinterioryzowanych, skrytych sferach podmiotowości¹¹⁷.

Współcześnie podobną postawę badawczą wyraża najpełniej Danuta Danek, ale interesującym suplementem myśli do przedwojennych propozycji Bychowskiego jest wcześniejsza książka Michała Janika, który na najwyższym poziomie ogólności określił twórczość Słowackiego jako emanację jego niezwykłej duszy. Pisał uczony bardziej z rozmachem właściwym modernistycznej filozofii ducha i życia, niż badaniom psychoanalitycznym, że: „Słowacki posiadał wyobraźnię nadzwyczajną, imponującą, że przewyższył pod tym względem wszystkich naszych poetów bez wyjątku”¹¹⁸.

Trzeba zaznaczyć, iż badacze o orientacji psychologicznej i psychoanalitycznej w ogóle wątki apokaliptyczne traktowali ahistorycznie, głównie jako wyraz utajonego życia nieświadomej sfery psychicznej.

D. Ku współczesności

Pierwsze powojenne rozprawy poświęcone Słowackiemu nie były związane z poszukiwaniami znaczeń paradygmatu religijnego, co najlepiej widać w pracy zdystansowanego wobec tej

¹¹⁷ Por. M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008.

¹¹⁸ M. Janik, *Juliusz Słowacki 1809–1849. Próba syntezy*, Kraków 1927, s. 51.

problematyki Kazimierza Wyki¹¹⁹. Wprawdzie uczyony nie neguje wartości artystycznej dzieła, ale też nie próbuje nawet wydobyć z niego istoty doświadczenia religijnego, na którym się ono opiera lub mogłoby opierać. Trzeba wspomnieć, iż to Wyka oraz Adam Ważyk stworzyli osobliwe, także „apokaliptyczne” w specjalnym znaczeniu, bo marksistowskie, rewolucyjne odczytania dzieł Słowackiego¹²⁰. Z tego punktu widzenia doświadczenie religijne czy mistyka towanistyczna stanowiły groźną aberrację myślową, intelektualną pułapkę i motywowany klasowym pochodzeniem archaizm, stworzony przez drobnoszlacheckiego pieszczocha klasowo pojmowanego losu.

Ważną próbą rehabilitacji mistycznej twórczości Słowackiego, przywrócenia jej należnego miejsca w historii literatury była warszawska sesja z 1979 roku, której pokłosiem stała się książka *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*. Jednym z istotniejszych dla naszych rozważań głosów było stanowisko wyrażone wówczas przez Marię Janion, która określiła sposób pisania Słowackiego mianem „języka objawienia”¹²¹. Alina Kowalczykowa zwróciła z kolei uwagę na Słowackiego, który pragnie „ukazać świat jako spójną całość, twór jednego ducha, posługując się przede wszystkim władzami wyobraźni”¹²². Stanisław Makowski podkreślił „systemowość” myślenia i wyobrażania poety w latach ostatnich twórczości. Objawienie jako problem pojawia się wprost w dyskusji prowadzonej wówczas między Martą Piwińską a Jarosławem Markiem Rymkiewiczem. W czasie owej wymiany myśli Rymkiewicz pyta wprost Piwińską o wiarę badaczki w objawienie, z kolei ona nie zaprzecza, iż rzeczywiście mógł

¹¹⁹ K. Wyka, *W kręgu „Genezis z Ducha”*, w: *W stopięćdziesięciolecie urodzin*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959, s. 187-188.

¹²⁰ A. Ważyk, *Przemiany Słowackiego*, Warszawa 1955, K. Wyka, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Liryki i inne wiersze*, Wrocław 1952.

¹²¹ *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 50.

¹²² Tamże, s. 153-155.

epifanii Słowacki doświadczyć¹²³. Mógł... – ale czy doświadczył? To w czasie owej konferencji skonkretyzowała się świadomość, że jest to kwestia nierozstrzygalna i epistemologicznie zawikłana.

Kontynuacją komparatystycznych predylekcyj monografii Kleintera oraz Pawlikowskiego jest studium wydane w 1984 roku przez Jana Tomkowskiego¹²⁴. Monografia wskazuje na liczne powiązania dzieł Słowackiego z tradycją mistyki europejskiej, stanowi erudycyjny przykład badań uwzględniających interdyscyplinarny charakter lektury. Pojawiają się tu idee filozoficzne, tematy z zakresu historii mistyki, a także oczywiście literacka analiza tekstu, wskazująca, iż wątki i motywy apokaliptyczne stanowią element dziedzictwa całej ludzkości, a nie tylko część imaginarium wypracowanego i rozpowszechnionego przez chrystianizm.

Elżbieta Kiślak w książce *Car-trup i Król-Duch*¹²⁵ podejmuje temat pozornie obecny już w badaniach nad romantyzmem, temat, jakim jest carska Rosja i literackie o niej wyobrażenia. Rosja w refleksji autorki okazuje się przestrzenią, która romantykom mogła kojarzyć się jedynie z piekłem, z ziemią przeklętą. Tam właśnie Boga nie znalazł Anhelli, a car-namiestnik przerażał poetów polskich i rosyjskich nawet we snach (*Car w snach i koszmarach braci z Koła Towiańskiego*)¹²⁶. Infernalny charakter Rosji i Wschodu powiązany zostaje skojarzeniowo z miejscem, w którym dzieje się Sąd Ostateczny:

Obraz Syberii jako przestrzeni rządów śmierci, czyli właściwie ziemi niczyjej (...) gdzie panuje lęk i przerażenie, zaciera się w kądencji *Anhellego*, która jest utrzymana w duchu mesjanizmu ofiary.

¹²³ Tamże, s. 179.

¹²⁴ J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.

¹²⁵ E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991. Por. także: J. Fiećko, *Rosja Krasieńskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005; J. Ruskowski, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata. Studium romantycznego millenaryzmu*, Wrocław 1996.

¹²⁶ Tamże, s. 215-241.

Zjawiska, następujące po zgonie bohatera „wielka zorza południowa i pożar chmur”, zapowiadają początek apokaliptycznych przemian – z płomieni występuje nowy rycerz Apokalipsy (...)¹²⁷.

Interpretacja Elżbiety Kiślak mogłaby też stanowić interesującą propozycję w dyskusji nad piekłem Słowackiego jako miejscem potępienia, na które poeta się nie zgadzał, ale które stanowiło żywą inspirację jego wyobraźni. Słowacki to w jakiś sposób i poeta piekła, i poeta kresu piekła, zarazem też piewca spirytualistycznej apokatastazy. Syberia byłaby takim piekłem na ziemi, rozciągającym się w czasie realnym, piekłem bardziej rzeczywistym niż wyobrażenia z obrazów Jana Van Eycka czy Hieronima Boscha.

Juliusz Słowacki od duchów Marty Piwińskiej jest z kolei książką, w której uczona proponuje nowy język mówienia o Słowackim mistycznym. Jaki? Jednocześnie stara się znaleźć metodę rozprawiania o tekstach, które same w sobie stanowią niemałą trudność na poziomie językowym. Na temat widzenia i objawienia formułuje Piwińska tezę następującą: były one „bliskie abstrakcji”...

Bardzo mało można powiedzieć o Niebieskiej Jeruzalem, bo jeszcze jej nie ma. Słowacki nie pisze przecież utopii ani *science fiction*, tym bardziej nie tworzy alegorii. Nie można przyszłości odgadnąć, bo jest niegotowa. (...) To nie znaczy, że wizje Apokalipsy tłumaczy poeta na utopie. Nie – ale widzi w tych utopiach dalszy ciąg tej samej tęsknoty, która kazała prorokom stawiać ludziom przed oczami swe wizje jako cele i prowadziła ludy drogą ich jasnowidzeń. (...) łączy Niebieską Jeruzalem z Polską nie dlatego, że tak napisał święty Jan, lecz że on tak teraz go czyta¹²⁸.

Interpretacja Piwińskiej, rzecz to ważna, odnajduje dla wątków apokaliptycznych czy katastroficznych w Słowackiego wizji

¹²⁷ Tamże, s. 149.

¹²⁸ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 217-218.

kosmosu i natury analogie we współczesnych dylematach człowieka, który ma kłopoty z określeniem swej tożsamości, dostrzega zagrażające Ziemi procesy cywilizacyjne, takie jak katastrofa ekologiczna. Dzieło mistyczne jawi się z tej perspektywy jako zapowiedź apokalipsy, która spełnia się dopiero w naszych czasach.

Jednym z kluczowych symboli imaginarium Słowackiego jest Jerozolima Słoneczna, której obecność i znaczenia analizuje szczegółowo Waław Pyczek¹²⁹. Autor *Jerozolimy Słonecznej Juliusza Słowackiego* jako jeden z pierwszych monografistów tematu koncentruje uwagę na tej części wyobraźni poetyckiej, której związki z Objawieniem św. Jana mają charakter fundamentalny, lecz nie sprowadzają się do strywalizowanej wizji zagłady. Przeciwnie: stanowią konstruktywny i konstytutywny element imaginarium eschatologicznego poety, którego „punktem dojścia” jest właśnie Niebieska, Nowa, postapokaliptyczna, a więc przynależąca do dziedziny wiecznego ducha – Jeruzalem. Studium Pyczka przywołuje nie tylko symbolikę związaną z Apokalipsą św. Jana, ale też z Ewangelią (Mt, Łk) zapowiadającymi Paruzję i nastanie Nowej Ziemi, Słonecznej Jeruzalem.

Słowacki Aliny Kowalczykowej śmiało może być nazwany ujęciem o charakterze monograficznym, w którym uczona prezentuje własne propozycje interpretacyjne dzieł poety, a także weryfikuje dotychczasową recepcję pism mistycznych. Badaczka – zupełnie świadomie – nie narzuca swym wywodom matematycznego rygoru, zwartej konstrukcji. Za amorficzną i polisemiczną strukturą myśli i gatunków Słowackiego podąża szlakiem własnym: eseistycznej narracji, w której autor-badacz z arystokratyczną wyższością i swobodą dobiera sobie z ogromnego Dzieła poety wątki i tropy po prostu go interesujące. Kowalczykowa zwraca szczególną uwagę na związek groteski i ironii z makabrą, z tragicznością, z potwornością kształtów

¹²⁹ W. Pyczek, *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.

dominujących w dojrzałej, późnej twórczości poety. Frenezja i groteskowe ujęcie najbardziej tragicznych, przerażających tematów, obrazów – charakteryzują najpełniej wyobraźnię poetycką Słowackiego:

Wyobrażenia, w jakich przejawia się duch w *Śnie srebrnym*, wydają się tragicznie groteskowe, szczególnie tam, gdzie ukazują dzieciństwo lub bezradną starość. (...)

Wyobrażenia narzuca bohaterom Słowackiego niepokojące wizje także ich samych, własnego ducha. Przedziwne są ich wyznania „autoportretowe”¹³⁰.

Alina Kowalczykowa zwraca szczególną uwagę na związek estetyki (w tym także brzydoty, elementów grozy, przerażenia) z najważniejszymi tematami epoki, również z asocjacjami religijnymi. W tym przypadku byłby to ścisły związek z apokaliptyką – ale taką jej odmianą, która wyraża się w grotesce, deformacji i niszczycielskiej agresji.

Wśród istotnych książek poświęconych architektonice imagacji Słowackiego należy przywołać zbiór esejów Ryszarda Przybylskiego *Rozhukany koń*¹³¹, w którym uczony wskazuje skomplikowane drogi ewolucji sposobów myślenia Słowackiego. Dotyczy ta praca nie tylko myślenia w kręgu tak delikatnych tematów badawczych jak mistyka, ale w ogóle w zakresie doświadczenia religijnego. Przełomowe znaczenie ma w tym tomie słynny esej Przybylskiego pod tytułem *Śmierć Saturna*, ukazujący sferę wyobrażeń związanych z transfiguracją materii oraz sposobami lektury przez Słowackiego całej Księgi Natury na pneumatycznym, duchowym poziomie, który wyodrębnił jeszcze Orygenes.

Związków mistyki i wyobraźni, zarówno w kontekście romantycznej teorii poezji, jak też koncepcji języka w tym okresie,

¹³⁰ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1999, s. 294.

¹³¹ R. Przybylski, *Rozhukany koń...*, dz. cyt.

dotyczy książka Magdaleny Saganiak¹³². Autorka daje najpierw szczegółowe omówienie literatury przedmiotu. Wielką wartością pracy Saganiak okazuje się analiza wielopiętrowej symboliki Słowackiego, wskazanie reguł przywoływania tej symboliki w dziele oraz ukazanie jej związków z budowaniem przez poetę pierwotnego języka, dzięki któremu stwarza i poznaje on świat na nowo: „Ma to być prawdziwy obraz świata, wywiedziony z rewelacji wewnętrznej”, oparty na głębinowo ujętym doświadczeniu wewnętrznym, przekraczającym swym horyzontem poznawczym możliwości „wyrażeniowe”, semantyczne języka ludzkiego¹³³.

Z kolei *Mistrz „czerwonego rymu” Słowacki* Andrzeja Kotlińskiego proponuje lekturę dzieła w kontekście frenetycznej wyobraźni poety. Badacz osobliwych konsekwencji w sposobie wyrażania obrazów, struktur związanych z batalistyką, walką, wojną, zniszczeniem, podkreśla związek imaginacji Słowackiego z Apokalipsą. Struktury obrazowe *Zawiszy Czarnego* na przykład, w scenie grunwaldzkiej bitwy, nawiązują do b i t w y o s t a t e c z n e j , a sam Grunwald jest:

(...) [jak] na to wskazują obrazowe odwołania do Janowej Apokalipsy, jedną z historycznie spełnionych figur Armagedonu. Bitwa ma charakter gigantycznego kataklizmu, a jednym z towarzyszących mu atrybutów jest znany z natchnionego przekazu Apostoła, a z upodobaniem przywoływany przez Słowackiego w katastroficznych fragmentach utworów z ostatniego okresu¹³⁴.

Frenezja staje się już na początku drogi twórczej ważnym elementem wyobraźni poetyckiej Słowackiego i pozostaje w napiętych relacjach z obrazowaniem apokaliptycznym. W roku 2004

¹³² M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.

¹³³ Tamże, s. 130. Por. M. Saganiak, *Człowiek i doświadczenie wewnętrzne. Późna twórczość Mickiewicza i Słowackiego*, Warszawa 2009.

¹³⁴ A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu” Słowacki*, Warszawa 2000, s. 63.

odbyła się w Bydgoszczy sesja naukowa poświęcona właśnie wyobraźni Słowackiego, pokłosie której znajdziemy w tomie *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego*¹³⁵. Znaczną część studiów w niej przedstawionych stanowią rozprawy poświęcone fenomenologii wyobraźni oraz jej związkom z obrazowaniem frenetycznym, katastroficznym, zbliżonym do poetyki objawienia. Wymieńmy tu zwłaszcza prace: Magdaleny Bąk, *Zapomnieć Mickiewicza. O pochodzeniu niektórych składników wyobraźni poetyckiej Słowackiego*, Zbigniewa Kaźmierczyka, *Wyobraźnia w wędzidle konceptu. Piast Dantyszek jako mentalna antyteza Anhellego*, Aleksandry Norkowskiej, *Polskie infernum. Obraz konfederacji w dramacie Słowackiego a poezja barska*, Wojciecha Gutowskiego, *Tadeusza Micińskiego dialog z Królem Duchem*.

Zagadnieniom estetycznym, zwłaszcza związkom wyobraźni Słowackiego z malarstwem europejskim, poświęcone zostały książki Doroty Kudelskiej *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*¹³⁶ oraz Olafa Krysowskiego *Śłońce ogromnych kregi...*¹³⁷. Sporo uwagi ostatniemu zagadnieniu poświęca także Alina Kowalczykowa we wspomnianej monografii¹³⁸. Uczeni wskazują na przemożny wpływ, jaki malarstwo miało lub mogło mieć na kształtowanie się wyobraźni oraz na sposób realizacji tematów literackich w twórczości Słowackiego. Kudelska przypomina, idąc zresztą

¹³⁵ *Wyobraźnia Juliusza Słowackiego. Materiały konferencji naukowej, Bydgoszcz, 21 kwietnia 2004 roku*, red. D. T. Lebioda, Bydgoszcz 2006. Zob. D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004.

¹³⁶ D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

¹³⁷ O. Krysowski, „Śłońce ogromnych kregi...” *Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002. Badacz podkreśla z kolei wpływ sztuki ikony na wyobraźnię Słowackiego, ale też Mickiewicza.

¹³⁸ Zob. O. Krysowski, *Tradycja bizantyjska w twórczości Mickiewicza*, Warszawa 2009. W tym kontekście także: P. Marciniak, *Ikona dekadencji. Wybrane problemy europejskiej recepcji Bizancjum od XVII do XX wieku*, Katowice 2009; *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, pod red. M. Borowskiej, M. Kalinowskiej, J. Ławskiego i K. Tomaszuk, Warszawa 2007.

tropem Jarosława Maciejewskiego¹³⁹, o wielkim wrażeniu, jakie musiały wywołać na Słowackim dwa malowidła przedstawiające sceny „dantejskie”. Mogły być one bezpośrednim źródłem obrazów poetyckich zawartych w *Poemach Piasta Dantyszka*. Chodzi o zabytki średniowieczne, przedstawiające okrutne sceny Sądu Ostatecznego i mąk piekielnych z Santa Maria Novella:

Pierwsze z nich to freski Andrea Orcagna przedstawiające *Sąd Ostateczny* i *Piekło* (według Dantego), które znajdują się w Kaplicy Strozich. Kolorystyka (ziemie, czernie, szarości) i nasilenie średniowiecznej makabry w części przedstawiającej męki potępionych sprawiają przygnębiające wrażenie. (...) Natomiast wiszący na jednym z filarów obraz Domenico da Francesca zwanego Michelino, przedstawiający całopostaciowy portret Dantego z górą (sic!) piekielną z lewej i widokiem Florencji z prawej w tle (...) miał bezpośredni wpływ na rozwiązania przestrzenne poematu Słowackiego¹⁴⁰.

Piekło w *Poemach Piasta Dantyszka*, przypomnijmy, przedstawione zostało również jako „góra piekielna”. Nie jest to piekło wzorowane na pomysły „dziury w ziemi”, jak u Dantego, ale związane z ruchem wstępującym, ukierunkowanym ku górze. Przypomnijmy w tym miejscu obszerne i bardzo ciekawe studium poświęcone poematowi autorstwa Mariusza Jochemczyka, w którym autor wielokrotnie wskazuje na zasadniczy wpływ Apokalipsy na kształt artystyczny i plastykę dzieł autora *Wacława*¹⁴¹.

Innym silnym bodźcem malarskim, który mógł wywrzeć wpływ na apokaliptyczny charakter wyobraźni autora *Beniowskiego*, są – wspomniane przez Alinę Kowalczykową – freski Raffaella Santi, znajdujące się w lożach watykańskich:

¹³⁹ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

¹⁴⁰ D. Kudelska, dz. cyt., s. 136-137.

¹⁴¹ M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, dz. cyt.

Na sklepieniach trzynastu arkad znajdują się sceny z *Biblii*. Na suficie pierwszej z łóż nawiązującej do początku *Genesis*, do oddzielenia światła od ciemności, pośrodku ukazuje się ogromna, dynamiczna postać uchwyconego w ruchu Boga. Obraz, który „o Jehowie będąc – jest Jehową”¹⁴².

Badaczka przywołuje pieśń VIII *Beniowskiego* (w. 466-496), w której zauważa: „zdumiewający fakt odbioru malowanych przez Rafaela dziejów biblijnych z obcej im perspektywy *Apokalipsy*”. Wskazuje na nią nie tylko bezpośrednie odwołanie do św. Jana, lecz także „szereg odpowiednio dobranych aluzji”¹⁴³.

Motyw *Sądu Ostatecznego* obecny w dramatach Słowackiego był przedmiotem rozważań interpretacyjnych, z których wymienić w tym miejscu należy przede wszystkim szkic Marii Kalinowskiej *Motyw Sądu Bożego w dramaturgii Juliusza Słowackiego*¹⁴⁴. Badaczka autorytatywnie stwierdza, że nie ma takiego dramatu Słowackiego, „w którym nie pojawiłby się motyw sądu, zwłaszcza zaś Bożego”¹⁴⁵:

Możemy chyba zaryzykować hipotezę, że motyw Sądu Bożego, wiążący się z podstawowymi strukturami świata wyobraźni dramaturgicznej Słowackiego, wyrażający je i określający, jest podstawą bardzo szczególnej misteryjności dramatów Słowackiego¹⁴⁶.

¹⁴² A. Kowalczykowa, *Słowacki*, dz. cyt., s. 242.

¹⁴³ Tamże, s. 242.

¹⁴⁴ M. Kalinowska, *Motyw Sądu Bożego w dramaturgii Juliusza Słowackiego (zarys projektu lektury)*, w: *Słowacki teatralny*, pod. red. K. Kurka, Poznań 2006. Na temat dramatu i związków Słowackiego z teatrem zob. książkę M. Chacko, *Dramat i teatr Juliusza Słowackiego. Rekonesans*, Wrocław 2006; także: A. Kowalczykowa, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997; J. Skuczyński, *Misterium teatralne – Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, Toruń 2000; L. Libera, „*Maria Stuart*”. *Dramat Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2003; W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.

¹⁴⁵ Tamże, s. 180.

¹⁴⁶ Tamże, s. 185.

Egzemplifikacją niejako podobnych tez staje się również studium uczonej poświęcone *Antymisteryjności „Kordiana”*. (*W kręgu romantycznej ironiczności*), pokazujące, jak poeta ironicznie przetwarza klasyczny wzorzec misterium teatralnego oraz wizję świata, jaką on wyrażał – wizję, dodajmy, religijną, z hierarchicznym i stabilnym modelem porządku kosmicznego. Uniwersum *Kordiana* stanowi na tym tle apokaliptyczny świat wartości odwróconych, poddanych ironicznemu przetworzeniu w wyobraźni poety, którego stale znamionuje zdolność do blasfemii¹⁴⁷.

Apokaliptyka Słowackiego zwykła się kojarzyć raczej z jego okresem mistycznym, co wydaje się oczywiste z racji dominującej roli *Króla-Ducha*, przenikniętego ideą Objawienia. Należy jednak powiedzieć, że motywy apokaliptyczne towarzyszą poecie od początku jego twórczości. Tym, co podlega ewolucji w wyobraźni poetyckiej Słowackiego, są symbole, obrazy, a także język – sposób ich wyrażania. *Ironia i mistyka* Jarosława Ławskiego to studium określające zależności między doświadczeniem przez poetę rzeczywistości, realności świata doczesnego a przeżyciem mistycznym, określonym tu jako sposób poznania świata duchowego¹⁴⁸. Ławski pokazuje skomplikowaną ewolucję wyobraźni Słowackiego, która jednak nigdy nie była pozbawiona doświadczenia *sacrum*, ani tym bardziej przeżycia religijnego, co najwyżej podlegała nieustannej przemianie:

W doświadczeniu Słowackiego najważniejsze wydaje się zredukowanie roli śmierci, odjęcie jej finalistycznego celu. Koliasta odyseja ducha, „ja”, który wypływa z Boga, emanuje i powraca do niego, ma charakter konstrukcji mitycznej o zakroju gene-

¹⁴⁷ M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 13-35.

¹⁴⁸ J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005. Por. także: J. Ławski, *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)* oraz M. Kuziak, *Słowacki – nihilistyczny? Wokół „Kordiana”*, [obie prace w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.

zyjsko-apokaliptycznym, ale ze znacząco zmienionym akcentem: z *Genezis* wydobywa wizjoner apokaliptyczne niszczenia, uśmiercania, które służą tworzeniu form wyższych i nieśmiertelnych wcieleń Ducha; zaś z **Apokalipsy wydobywa mitem genezyjski**: formowanie się Nowej Jeruzalem¹⁴⁹.

Taka interpretacja podkreśla nieustanną przemianę, rozwój wyobraźni poetyckiej Słowackiego, jej erupcyjność, pulsacyjny charakter. Poszczególne okresy twórczości oglądane z takiej perspektywy różniłyby się więc jedynie intensywnością użytych przez poetę tematów, obrazów i symboli, lecz stale zachowywałyby genezyjsko-apokaliptyczny charakter.

Apokaliptyczny styl wyobraźni Słowackiego nie jest bynajmniej czymś odosobnionym na tle epoki, wpisuje się zdecydowanie w wyraźne dążenie, duchowe pragnienia istniejące w romantyzmie, jest zgodny z powszechnym w epoce zainteresowaniem Biblią, księgą, objawieniem, tajemnicą, wreszcie Apokalipsą czytaną jako dzieło oryginalne, wizyjne i natchnione, spisane przez świętego Jana. Obecności tego motywu w literaturze romantycznej poświęcony został rozdział interdyscyplinarnych studiów o Apokalipsie¹⁵⁰, z którego wymienić powinniśmy przynajmniej studia: Michała Kuziaka *Mickiewiczowska Apokalipsa. Wokół IV kursu prelekcji paryskich*, Joanny Wnuczyńskiej *Mickiewiczowski sąd aniołów z III części „Dziadów” w inscenizacjach Leona Schillera*, Emilii Furmanek *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczość w twórczości Juliusza Słowackiego*, Leszka Zwierzyńskiego *Apokaliptyczność w poezji mistycznej Słowackiego oraz Anny Pilewicz *Pomiędzy genesis i apokalypsis. O motywach teatralnych w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego.**

W kręgu poruszanych tu zagadnień znajdują się także propozycje interpretacyjne Lucyny Nawareckiej: *Postać Króla Ducha*

¹⁴⁹ Tamże, s. 428, podkreślenie Autora.

¹⁵⁰ Rozdział II: *Romantycy na szlakach Objawienia*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II.

w kontekście idei przeobstwienia oraz *Idea Trójcy Świętej w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*¹⁵¹. Autorską, bardzo oryginalną lekturę inspirują tu impulsy tradycji wschodniochrześcijańskiej, teologia przeobstwienia (*theosis*), szczegółowe zagadnienia teologiczne takie jak *filioque*, wreszcie apofatyczny impuls teologii i filozofii europejskiej, mający swe źródło w teologii mistycznej Pseudo-Dionizego Areopagity, jego pism takich jak: *Hierarchia niebiańska* czy *Teologia mistyczna*¹⁵².

Istotną wypowiedzią na analizowany tu temat wydaje się książka Pawła Goźlińskiego *Bóg aktor*. Jednym z bardziej istotnych czynników, które determinują sceniczną realizację dramatów Słowackiego okazuje się – jak pokazuje Goźliński – intensywność doświadczenia religijnego, w tym właśnie także wysiłki poety zrozumienia śmierci, kresu i „tego”, co rozciąga się poza niedocieczoną granicą istnienia. Autor *Boga aktora* wskazuje na związki między wyobraźnią religijną autora *Księdza Marka* oraz Zygmunta Krasińskiego. Z pewnością jest to wątek, który nie dość szeroko został przedstawiony w niniejszej dysertacji, a dostrzeżony został i poddany interpretacji przez Goźlińskiego:

Wizja śmierci, a nade wszystko zmartwychwstania, jako dziejowej drogi Polski i Polaków, która wpisana jest w otwierającą *Księdza Marka* pieśń, będzie przecież także ideą *Przedświtu*. Słowacki z ideą się zgadza. Ale pokazuje też, czym ona grozi: zatrzymaniem dramatu historii, kresem światowego widowiska.

Dlatego pisze: „czy nie czujesz, że ta idea musi być działaną na ziemi, nie głoszoną przez usta ludzkie?”. Objawienie transcendentnej prawdy nie jest skuteczne. Trzeba ją samemu wyrwać i wcielić

¹⁵¹ Obie prace L. Nawareckiej w II rozdziale książki *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. naukowa J. Ławski i K. Korotkich, Białystok 2004. Zob. także: L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.

¹⁵² Zob. Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, przeł. M. Dzielska, przedmowa ks. T. Stępień, Kraków 2005.

w historię. Samemu być prawdą czynu. „Sercami i rękami trzeba świata wytłumaczyć objawienie św. Jana, spełnić je (...)”¹⁵³.

Tym samym wskazuje badacz jeszcze jeden wątek, związany już nie bezpośrednio z przekazami apokaliptycznymi, lecz z postawą wizjonera-apokaliptyka i zarazem człowieka czynu. Słowacki, trudno tego nie dostrzec, nie tylko „używał” apokaliptycznych obrazów, także przyjmował postawę apokaliptyka, kreślił wizerunki bohaterów „Janowych”, którzy nie tylko doznają wizji, ale tę wizję, jak Książd Marek, starają się wcielić w rzeczywistość.

Sam temat apokaliptyczności poezji Słowackiego zdaje się budzić coraz większe zainteresowanie badaczy; przez lata przemilczany, pojawia się właśnie w kontekście tematyki genezyjskiej. Świadczą o tym dwie prace wydane na przełomie XX i XXI stulecia.

Joanna Jagodzińska podjęła zagadnienie misteryjności dramaturgii Słowackiego na szerszym tle dzieł Mickiewicza i Krasińskiego. Temat opracowany został wielostronnie między innymi w pracach Marii Kalinowskiej o antymisteryjności *Kordiana*, Janusza Skuczyńskiego o misterium romantycznym, a także w refleksji badawczej poświęconej cz. III *Dziadów*¹⁵⁴. Jagodzińska bierze na warsztat badawczy *Księdza Marka*, którego czyta w kontekście

¹⁵³ P. Goźliński, *Bóg aktor. Romantyczny teatr świata*, Gdańsk 2005, s. 176. Ważnym kontekstem rozważań z zakresu filozofii końca, problematyki śmierci, są studia i szkice zamieszczone w siódmym, ostatnim almanachu „Punkt po Punkcie”, zatytułowanym *Koniec*, Gdańsk 2006. W tomie tym zwłaszcza rozprawy: W. Maksymowicza, *Koniec i wyobrażenie. Wyobrażenia bez końca*; ks. J. Sochonia, *Koniec chrześcijaństwa!*; J. K. Golińskiego, „Lament nad złem tego czasu...”. *Pisarze dawni wobec końca świata i kresu istnienia*.

¹⁵⁴ J. Skuczyński, „Gdy idą między żywych duchy...” *Dziady* i „*Dziady*” w dramacie polskim XIX i XX wieku, Toruń 2005; K. Madziar, *Romantycy o dramatach romantycznych i misteriach*, w: *Rozmowy o „Dziadach”*, red. B. Kuczera-Chachulska, M. Prussak, Warszawa 2005. Zob. B. Oleksowicz, „*Dziady*”, *historia, romantyzm. Studia i szkice*, Gdańsk 2008; M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008.

zarówno, jak powiada, *genesis*, jak i wątków apokaliptycznych. Badaczka, choć nie kwituje tego w odniesieniach do literatury przedmiotu, rozwija wątki dobrze już omówione w refleksji nad romantyzmem: kwestię *metanoi* bohaterów, wątków maryjnych, filiacji liturgicznych dramatu romantycznego. Zakorzeniona w refleksji teologicznej i mitoznawczej lektura Jagodzińskiej зда-je się podążać aż do kresu interpretacyjnych możliwości w czytaniu tekstu jako swego rodzaju nie tyle dzieła, ile epifanicznie skonceptualizowanego wydarzenia, objawienia mistycznego logosu. Badaczka przekonuje na przykład, iż w *Księdzu Marku* można dostrzec następujące zjawisko w semantyce tekstu: „Liturgiczne wystawienie Apokalipsy – na drodze podjętych działań symbolicznych – ustanawia Królestwo Boże na tym świecie. Sprawia bowiem, że Jezus przychodzi do swego zgromadzenia, aby je sądzić i zbawić, uzdolnić do pełnienia służby Bożej, urzeczywistniania Bożego władztwa pośrodku tego zgromadzenia i pośrodku świata”¹⁵⁵. Co za tym idzie, przekonuje badaczka, iż: „Wystawienie dramatu – podobnie jak wystawienie Apokalipsy – przygotowuje grunt pod zaistnienie przyszłego Królestwa Bożego, znanej z przyszłych pism mistycznych Słowackiego owej Słonecznej Jeruzolimy (...)”¹⁵⁶. W ten sposób przekroczone zostają – podkreślmy: w tej interpretacji – już nie tylko granice szeroko rozumianej literackości tekstu Słowackiego, ale jako słowo liturgicznie wykorzystane służy on przekroczeniu granic doczesnej rzeczywistości i kieruje „czytelnika” ku sferze metafizycznego Eschatonu.

W podobnym kierunku idą rozpoznania Leszka Zwierzyńskiego w rozprawie poświęconej „genezyjskiej wyobraźni Słowackiego”. I ten badacz, to zresztą wątek, który pojawiał się

¹⁵⁵ J. Jagodzińska, *Misterium romantyczne. Liturgiczno-rytualne wymiary świata przedstawionego w III części „Dziadów” Adama Mickiewicza, „Nie-boskiej komedii” Zygmunta Krasińskiego i „Księdzu Marku” Juliusza Słowackiego*, Toruń 2006, s. 300.

¹⁵⁶ Tamże, s. 301.

u niego wcześniej, dostrzega znaczenie motywów apokaliptycznych, jakkolwiek ich wpływ, nawet ekspansywność chce widzieć jedynie w dziełach okresu genezyjskiego. Apokaliptyczność tego typu miałyby się u poety ujawniać zarówno w kreacjach, metamorfozach poszczególnych obrazów, jak i w całej koncepcji pomiotu i osoby, prowadząc aż ku koncepcji, tak określonej przez badacza, „nad-osoby” w *Królu-Duchu*. W rozdziale zatytułowanym *Apokaliptyczność w poezji genezyjskiej* Zwierzyński zbliża się ku ujęciu, które proponujemy w naszej pracy: ku dostrzeżeniu wzajemnego związku elementów apokaliptycznych i genezyjskich. Czyni jednak tę obserwację na materiale pism mistycznych: [w *Liście do Rembowskiego*] „Tu Bóg jest obecny w absolutnym mroku *nieobjawienia*. W obrazie genezy i apokalipsy”¹⁵⁷.

Najcenniejszą partią wywodu badacza wydaje się nam jednak część poświęcona analizie symboliki apokaliptycznej. Konkluzje i tej części pracy są zbieżne z naszymi: „Antynomiczność symboli apokaliptycznych jest niezwykle ważna dla rozumienia wizji genezyjskiej. Unaocznia istotową transcendencję celu finalnego poza każdą skończoną formę, każdy ziemski kształt”¹⁵⁸. W tym miejscu otwierają się już horyzonty, których nie zawłaszcza słowo ani poety, ani badacza. Są to wymiary apofatycznego „pojmwania” rzeczywistości ostatecznej, odsłaniającej się w poezji Słowackiego w momencie syntezy tego, co apokaliptyczne, z tym, co genezyjskie. Dążenie do tej syntezy, Pełni, jak próbujemy wykazać, można zauważyć już od początku drogi twórczej autora *Złotej Czaszki*.

¹⁵⁷ L. Zwierzyński, *Egzystencja i eschatologia. Genezyjska wyobraźnia Słowackiego*, Katowice 2008, s. 313. Por. ponadto prace: K. Ziemińska, „Balladyna” jako „kobieca tragedia” Słowackiego; L. Zwierzyński, *Tragizm w dramatach mistycznych Juliusza Słowackiego*; M. Kalinowska, „Agezylausz” Juliusza Słowackiego – między tragedią a misterium; D. T. Lebioda, *Kosmogonia tragiczna „Króla-Ducha”*, [wszystkie w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, s. 445-512.

¹⁵⁸ Tamże, s. 312.

*

Dzieło poetyckie Słowackiego zostało przyswojone kulturze polskiej w długim i żmudnym procesie jego czytania, procesie, w którym były i momenty odrzucenia, i chwile entuzjazmu dla poetyckich krajin malowanych wyobraźnią autora *Poemów Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekle*. To ostatnie dzieło, na przykład, znalazło niezwykłego admiratora w Józefie Piłsudskim, człowieku, który potrafił docenić znaczenie apokaliptycznego wybuchu I Wojny Światowej, w wyniku którego po okresie upadku odrodziło się państwo polskie. Ciekawe, że właśnie Piłsudski przyswoił i wyniósł wysoko utwór pełen mrocznych, groteskowych obrazów. Obrazów pokazujących świat z perspektywy, którą prawdziwie można by nazwać ostateczną.

Jeszcze częściej jednak niż w stylu spełnionej apokalipsy czytano poezję Słowackiego jako część narodowej tradycji, a nawet element zbiorowej pedagogii czy narodowej filozofii, widząc w niej i objawienie, i zarazem spełnienie równoczesne objawionych zapowiedzi. W charakterystyczny dla XIX wieku sposób ujął tę tendencję interpretacyjną Stanisław Szczepanowski:

Jedne objawienia, jak ewangelia Chrystusa, mają treść wieczną, trwała po wszystkie wieki. Inne są czasowem zastosowaniem treści wiecznej do potrzeb danej chwili. (...) Dla naszej epoki religijne objawienie streszcza się w literaturze mesyanicznej polskiej w Mickiewiczu, Cieszkowskim, Słowackim i Krasińskim, nastającej jak zorza lepszej przyszłości¹⁵⁹.

¹⁵⁹ S. Szczepanowski, *Myśli o odrodzeniu narodowem. Pisma i przemówienia*, t. I, Lwów – Warszawa 1923, s. 212. Pośmiertna edycja pism Szczepanowskiego w dwudziestoleciu międzywojennym była odpowiedzią na potrzeby dyskusji społecznej o charakterze państwa. O Słowackim jako proroku przyszłości zob. także: W. Lutosławski, *Ludzkość odrodzona. Wizje przyszłości*, Kraków 1910; W. Lutosławski, *Polish Messianism*, [b. r., bez miejsca wydania].

ROZDZIAŁ DRUGI

WYOBRAŻENIA *THEOTOKOS* „APOKALIPTYCZNEJ” W *ŻMII*, *ŚNIE SREBRNYM SALOMEI* i *BENIOWSKIM*

...potem w księżyc pocałował,
Co pod nogami Matek Boskich miga,
I był od swojej złotojasnej ściany
Wzięty... weselszy już – bo wysłuchany.
*Beniowski*¹

1. Ikona i słowo: między *Theotokos* a *Christotokos*

Obraz i ikona stanowią w utworach Słowackiego wyraźny, niezwykle ważny element organizujący strukturę dzieła. I nie chodzi tu wyłącznie o związki słowa z barwą, kształtem, z dźwiękiem czy w końcu z muzyką, o tak modny w XIX wieku synkretyzm sztuk, ale o tę szczególną dynamikę, z jaką najpierw ów obraz się w dziele rodzi, ujawnia, a następnie znaczeniowo

¹ J. Słowacki, *Beniowski*, w. 333-336; utwory J. Słowackiego cytowane są według wydania *Dzieł wszystkich* pod red. J. Kleinera, Wrocław 1954. W nawiasie podaje numer tomu (cyframi rzymskimi) oraz numer strony (arabskimi). Jeżeli chodzi o związki Słowackiego z malarstwem zachodniego kręgu kulturowego, zob. D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, dz. cyt. Por. także tom: *Idee i obrazy religijne w literaturze polskiej XIX i XX wieku. Studia i szkice*, red. G. Igliński, Olsztyn 1998. Zob. J. Ławski, *Funkcje i geneza symboli maryjnych w „Dziadach” Adama Mickiewicza*, [w:] *Wilno i Kresy Północno-Wschodnie. Materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14-17 IX 1994r.*, t. IV, *Literatura*, pod red. E. Feliksiak i A. Kieźuń, Białystok 1996, s. 51-74.

ewoluuje, angażując, zagarniając w proces przemian niemal całą uwagę autora i odbiorcy. To tak, jakby dopiero co powstałe – scena czy kształt – nie były tylko statyczną, wykończoną formą wyrazu, ale – wręcz przeciwnie – stawały się punktem wyjścia do przemian oglądanej formy w coś, co będzie wchodziło w relacje, związki, konteksty z innymi elementami tego samego dzieła, a nawet innych utworów. Bardzo często treść takiego obrazu poetyckiego w pełni czytelna będzie dopiero na dwu płaszczyznach:

1. oczywiście w odbiorze dosłownym ukaże się zarys prezentowanego planu, jego literalne znaczenie, zazwyczaj nie całkiem jasne, częściowo może zamazane;

2. ów obraz będzie wówczas domagać się tego, co ukryte na drugim planie, będzie ewokować szereg znaczeń symbolicznych, wkomponowanych w dzieło lub w złożony związek intertekstualny.

Najdoskonalszą, niemal idealną formą obrazu jest dla Słowackiego z pewnością ikona lub obraz ją przypominający (choćby niektóre portrety mistrzów włoskiego malarstwa). Dodać też od razu należy, że poeta stworzył coś w rodzaju własnej filozofii ikony, przekroczył w dziełach poetyckich znaczenia i role ikony wyznaczone jej przez tradycyjną funkcję, jaką miała do spełnienia w świątyniach czy w domowych ołtarzach. Funkcja poetycka ikony u Słowackiego nie będzie już realizowała się wyłącznie poprzez barwę, przez kolorowe kształty umieszczane na desce. Poeta zdecyduje się na przekroczenie bariery tworzywa i proponuje całkiem nowy typ ikony – *i k o n ę s ł o w a*. Nie kreuje on jednak napięcia pomiędzy ikoną a własnym jej wyobrażeniem. Napięcie, jakie powstaje między słowem a obrazem, będzie polegało raczej na przemianie znaczeń wyobrażenia ikonicznego, ono zaś, owo znaczenie, zostanie podporządkowane zmianom fabuły, burzliwej myśli autora i bohaterów utworu.

Bez wątplenia najbardziej czytelnym, rozpoznawalnym kulturowo przykładem ekspresji wyobraźni poprzez figurę obrazu będą odwołania do wizerunku Maryi. Znajdziemy ich u Słowackiego bez liku w najróżniejszych wydaniach. Najłatwiejsze do

zauważenia są oczywiście te bezpośrednie, jak chociażby w popularnym *Hymnie*, w którym poeta zarówno wyraża w znanym zawołaniu adresata: „Bogarodzica! Dziewico!”, jak też wyprasza od owego adresata „zadanie” do spełnienia: „Zanieś przed Boga tron”². Chociaż to bardzo bezpośrednim wierszu, w którym powinniśmy łatwo określić figurę i rolę Matki Boskiej, ogarnąć jej obraz w całości, zinterpretować jako czytelny element poetyckiej całości, to przecież poza zawołaniem:

Bogarodzica! Dziewico!
Słuchaj nas, Matko Boża,
To ojców naszych śpiew.

– nie znajdziemy w liryku żadnych innych odniesień wobec – jakkolwiek na nią patrzeć – głównej postaci utworu. Przeplatające się kilkakrotnie między wersami zawołanie „Bogarodzica!” stanowi więc nie tyle kreację konkretnego obrazu Maryi jako Matki Boga, *Theotokos*, co raczej staje się ogólnym odwołaniem do wielu wyobrażeń Bogarodzicy, do różnych jej rysów. Można by się spodziewać, że przybliży poeta przynajmniej jednym epitetem tę wezwaną aż nazbyt bezpośrednio Maryję, że ją plastycznie dookreśli. Tego właśnie w utworze nie znajdziemy, ale jakież niezwykle objawi się tutaj „tło” obrazu, jak ujawnią się symboliczne znaki „niedopowiedzianej” Maryi! Będą to: błyszcząca zorza, bijący dzwon i rosnący krzew. Inaczej mówiąc, poeta przywołuje i światło, i dźwięk, i niezwykłą przemianę rosnącego krzewu. Tym samym ożywia się statyczna dotychczas i pozornie znana przestrzeń obrazu, przemieniając się w wizję o cechach misteryjnych, przekształcającą to, co płaskie, w trójwymiarową tajemnicę słowa. Poeta nie prowokuje do dyskusji nad wyglądem i walorami estetycznymi Maryi, lecz pokazuje Ją jako pozbawioną twarzy. Twarzą Bogarodzicy będzie tutaj wszystko to, co odbiorca jest w stanie sobie wyobrazić, przypo-

² J. Słowacki, *Hymn*, w: tegoż, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opracowali J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 49.

mnieć ze znanych mu wizerunków (z ikony krzemienieckiej, wileńskiej – ostrobramskiej lub bonifratrów – czy poczajowskiej...), a także wydobyc z owego wyrafinowanego „tła”.

To, co najważniejsze, Słowacki często sprowadza do znaku, do gestu, przedstawia właśnie jako punkt wyjścia i nie dopowiada, pozostawiając ów gest milczenia jako subtelny prowokację, wyzwanie rzucone odbiorcy. Uruchamia w ten sposób specyficzny proces przemiany statycznego i bezbarwnego punktu we wspaniałą feerię barw. Proces ten jest możliwy i dzieje się podług praw rządzących odbiorem ikony. Ikona bowiem jest znakiem poruszającym sferę wyobraźni, rozumu, emocji, wiary, pytań i dziedzinę fundamentalnych odpowiedzi... – jednocześnie. Ikona może być u poety sferą zarówno logiki i ładu, jak też paradoksów. Schemat żywej percepcji ikony najpewniej bardzo odpowiada strukturom wyobraźni autora *Kordiana*.

Powołując się na ikonę jako obraz prawdziwy, *vera icon*, trzeba pamiętać, że kult obrazów – przynajmniej w Bizancjum i na Rusi – ściśle wiąże się z kultem Najświętszej Panny³. I chociaż Słowacki nie uprawia w swoich utworach „tradycyjnego” kultu Maryi, nie usiłuje powielać wizerunku Matki Chrystusa, odtwarzać go jako świętego przedmiotu wiary, to podejmuje

³ Jednym z wydarzeń inicjujących kult Najświętszej Panny był z pewnością zwołany w roku 431 roku sobór w Efezie. Potwierdził on w pełni również ludzką naturę Chrystusa, Marię natomiast określił jako *Theotokos*, czyli Nosiicielkę Boga. Jedną z kwestii był sposób, w jaki Słowo stało się ciałem, jaka była rola, którą odegrało w misterium narodzin Chrystusa łono Maryi. (Por. Ch. J. Hefele, *Histoire des concilies d'après les documents originaux*, Paris 1907-1952, t. 2, s. 186-190, przywołuję za: E. Kuryluk, *Weronika i jej chusta. Historia, symbolizm i struktura „prawdziwego” obrazu*, Kraków 1998, s. 94-100). Na temat Słowackiego por. studium W. Juszcza, *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*, w: *Ikonografia romantyczna. Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk. Nieborów, 26-28 czerwca 1975 r.*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 298-322. Zob. także: A. Kowalczyk, *O wzajemnym oświeceniach się sztuk w romantyzmie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.

istotny temat związany ze swą wyobraźnią i trapiącą go egzystencjalną kwestią wiary w Boga. Pytania poety wyrastają zarówno z potrzeby poznania Prawdy, jak też – po jej odnalezieniu – z poczucia konieczności Jej głoszenia. Jest jakiś fenomen w zjawiskowym kreowaniu świata przez poetę. Jego świat jest pełen bowiem pytań, które same przywołują odpowiedź, ale też odpowiedzi, które stają się zagadką. Fenomen ów dotyczy bezpośrednio postaci Maryi, Matki Boskiej – *Theotokos*, której obraz „wywraca”, „demontuje” zastaną rzeczywistość, wprowadzając jednocześnie nowy ład, który nazwalibyśmy – realno-metafizycznym⁴.

Maryję Słowacki szkicuje więc na różne sposoby, nadaje Jej rozmaite kształty, pełni ona wreszcie w jego utworach nie jedną

⁴ Ikona stanowi niejako granicę światów, staje się zespoleniem rzeczywistości i tego, co metafizyczne, osadzona jest wszak w materii, pozostając sama materialną:

Za aspektem religijnym ikony kryło się jej głębsze znaczenie, była ona bowiem poprzez swoją funkcję społeczną i rozwój dziejowy na wskroś związana z rzeczywistością. Stąd tak wiele wątków i motywów cudownych ikon odnaleźć można w literaturze staroruskiej, w której wzajemne przenikanie „słowa” i „obrazu” określało wewnętrzną strukturę literatury, odciskało piętno zarówno na literaturze, jak i sztukach plastycznych.

– Por. D. S. Lichaczow, *Poetyka literatury staroruskiej*, Warszawa 1981, s. 24, przywołuję za: P. Chomiak, *Typologia ikon Matki Bożej oraz cechy charakterystyczne kultu ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI-XVIII wieku*, a także W. Szturc, *Okno ikony* – oba teksty w książce *Bizancjum – Prawosławie – Romantyzm. Tradycja Wschodnia w kulturze XIX wieku*, dz. cyt., rozdział IV: *O ikonie*. Zob. ks. M. Janocha, *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*, Warszawa 2008; M. P. Kruk, *Zachodnioruskie ikony Matki Boskiej z Dzieciątkiem w wieku XV i XVI*, Kraków 2000; U. Cierniak, *Literacki wymiar kultury religijnej staroobrzędowców*, Częstochowa 1997; J. Tomalska, *Ikony*, Białystok 2005; J. Charkiewicz, *Ikony Matki Bożej*, Hajnówka 2000; J. Momro, *Od twarzy do ikony. Różewicz, Lévinas, Ewdokimov wobec problemów śmierci i niewyobraźalnego*, [w:] *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, pod red. J. Ławskiego i K. Korotkicha, Białystok 2008.

– jeśli można się tak wyrazić – funkcję symboliczną. Chcielibyśmy tutaj poddać analizie trzy „odsłonięcia” ikony *Theotokos*, które poeta pokazuje czytelnikowi jako osobliwą konfigurację znaczeń, złożony układ obrazów, podań, mitów, alegorii, wymagających „zdekodowania”, odczytania już nie tylko w porządku komunikatu literackiego, ale w porządku wyobrażonego wydarzenia, przeżytego przez odbiorcę utworu.

2. „I porwać obraz Najświętszej Panny”

Napisana w 1831 roku, wydana w Paryżu w 1832 roku *Żmija*, jedna z najważniejszych powieści poetyckich Słowackiego, jest utworem zarówno prostym i przejrzystym, jak również pełnym scen niejasnych, wołających o doczytanie. Poeta zaznacza już w tytule, iż powieść ma być „romansem poetycznym”. Łatwo się domyślić, dlaczego ma być *Żmija* dziełem „poetycznym” – trudniej jednak zrozumieć intencje autora dotyczące „romansu”. Czy chodziło mu o kwestie genologiczne, o związek z tradycją klasyczną i niepodporządkowanie zasadom określonym przez poetykę klasyczną? Czy romans Słowackiego ma być manifestacyjnym nawiązaniem do tradycji epickiej, tej jeszcze antycznej, zrodzonej ze słowa śpiewanego, z poezji żywej, zakorzenionej już to w historii, już to w lokalnej legendzie czy w „świętym” micie? A może jednak ma być ów romans nie tylko romantycznym sięganiem do antycznej (aż) tradycji poetyckiej, genologicznej, ale – bo i takie skojarzenia się nasuwają – dziełem opiewającym uczucie, miłość, stając się tym samym czymś bliższym idylli, także klasycznej formie wyrazu. W obu przypadkach trudno znaleźć na tyle jasne powiązania etymologiczne, żeby w pełni określić funkcję, poprzez którą pojawienie się tytułowego „romansu” można by wytłumaczyć. *Żmija* nie jest bowiem w pełni ani realizacją klasycznego romansu (bliższy może byłaby raczej romanca?), ani nie znajdziemy w utworze śladów sielanki.

Poeta opatrzył jednak swoją powieść jeszcze podtytułem: *Z podań ukraińskich. W sześciu pieśniach*. Czytelnika nie powinno

specjalnie zadziwiać owo „ukraińskie” dookreślenie utworu, nadanie mu akcentu wschodniego, regionalnego (rodzimego), co przecież było w romantyzmie i modne, i dość powszechne⁵. Ważne może wydawać się zaś to, że autor eksponuje źródło podjętego przez siebie tematu, wydarzenia. Zaznaczając w tytule, że to powieść „z podań”, nadaje jej rangę poetyckiego („poetycznego”) zapisu o charakterze podobnym do tego, jaki miał na przykład romans pseudohistoryczny, może heroiczno-miłosny, a może jednak romans religijny⁶. Poeta usiłuje podkreślić poprzez tytuł rangę swego dzieła, jego rolę – ważniejszą, niż można sądzić z wszelkich pozorów, rolę istotną właśnie z tego powodu, że powieść próbuje czerpać z tradycji klasycznej. P o d a n i e , na które Słowacki się powołuje, b ę d z i e o r g a n i z o w a ł o lekturę tekstu również w porządku mitycznym. Na mit, na legendę pisarz będzie wielokrotnie powoływał się w tekście i to zarówno w strukturze głównego wątku, jak też w ramach poszczególnych scen (pieśni). Niektóre fragmenty *Żmii* do złudzenia muszą przypominać Mickiewiczowskie ballady. Porównajmy *Żmiję*:

Niejeden rybak wieczorną dołą,
W Czertomeliku płynąc ostrowy,
Słyszał przed sobą, słyszał za sobą
Spiew słodszy, miłszy niż szum dniewowy.

(w. 36-39)⁷,

⁵ Zob. M. Maciejewski, *Narodziny powieści poetyckiej w Polsce*, Wrocław 1970; K. Czajkowski, *Jeszcze o „Grażynie” i tragedii neoklasycystycznej*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, s. 375-386.

⁶ Najważniejsze odmiany romansu omawia M. Głowiński w *Słowniku terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1976, tu s. 377. Por. klasyczną rozprawę między innymi o „manifestowaniu dystansu autora” przez „wskazanie ludowego źródła utworu”: Z. Stefanowska, *O „Romantyczności”*, w teście: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 7-25 (szczególnie s. 14-15).

⁷ Wszystkie cytowane fragmenty *Żmii* pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II, oprac. E. Sawrymowicz, Wro-

– i *Świtez*:

Jeżeli nocną przybliżysz się doba
 I zwrócisz ku wodom lice,
 Gwiazdy nad tobą, i gwiazdy pod tobą,
 I dwa obaczysz księżyce. (w. 9-12)⁸.

Nie jest naszą intencją wskazywać na ewentualne (raczej pewne) inspiracje napisaną wcześniej balladą Mickiewicza. Słowackiego można podejrzewać nawet o przeróbkę *Ballad i romanśów*, jakąś ich kryptotrawestację, podkreślić jednak trzeba przy tej okazji, iż oba utwory wyrastają z podobnej aury – właśnie mitycznej, legendowej, osnutej wokół wielu wieści opowieści, obrazów, podań, wyjętych jakby wprost z ludowej baśni:

Nikt nie był w zamku, mówią, że czary
 Mieszkają w gmachu, że dłoń zaklęta
 Nadludzką sztuką wzniosła filary;
 Lecz kiedy wzniosła? – Nikt nie pamięta. –
 (w. 32-35).⁹

Słowacki tworzy nastrój raz grozy, raz mistycznej tajemnicy, innym zaś razem, jak już o tym wspominaliśmy, uwierzytelnia realność przedstawianych wydarzeń, wpisując je w prawdziwą historię ukraińską.

Właśnie w I pieśni zatytułowanej *Sumak* pojawi się niezwykła legenda, głoszona tak przez Ukraińców, jak przez Turków, związana z obrazem Najświętszej Panny. Poeta opisuje historię funkcjonującą na prawach mitu, bowiem obraz Maryi obrasta

claw 1959. W nawiasach podaję cyframi rzymskimi numer pieśni, arabskimi numery wersów. Wszystkie podkreślenia moje.

⁸ A. Mickiewicz, *Świtez*, w: *Dziela. Wydanie rocznicowe*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1998, s. 58.

⁹ Gruntowna analiza kategorii „wieści w: B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992, rozdział III: *Od archaiki kulturowej do romantycznej poetyki*.

w wiele treści naddanych, przestaje funkcjonować w wymiarze historycznym czy nawet w wyłącznie materialnym, a staje się obiektem metafizycznym, „łącznikiem” między światem materialnym i duchowym. Wprowadza więc on w dziką przestrzeń wiosennej, zalanej wodami Dniepru, historycznej Ukrainy coś, co nie jest ze świata osjanicznej „wieczornej zorzy”, z przestrzeni melancholią osnutych mogił. W groźnej aurze, pełnej mogił i zniszczenia pojawi się „wyniesiony” na wysoką mogiłę duchowy przewodnik, artysta jednocześnie i kapłan. Zjawi się niczym echo z litewskich *Dziadów*: „Tam na mogiłę wstąpił wysoką / Gęślarz i śpiewa pieśni z mogił;” (w. 56-57). Z obrazu Ukrainy, która w *Marii* Malczewskiego znalazła swój świetny, „archetypiczny” obraz, Słowacki wydobywa jednak coś, co nie jest jej immanentną częścią, a właściwie nie tyle wydobywa, ile umieszcza w owej przestrzeni – cudowny, niezwykle, nieprawdopodobny obraz:

Płyńmy więc! płyńmy w natolskie grody
Burzyć pałace, rąbać fontanny,
Żelazem niszczyć Turków narody;
I porwać obraz Najświętszej Panny,
Obraz, co płacze rzewnymi łzami;
A gdy go człowiek w fali zanurzy,
Morze gniewliwie bije falami,
Pieni się, huczy, pryska i burzy,
I póty gniewne podnosi tonie,
Aż wrogów statki w falach pochłonie...

(I, w. 68-77).¹⁰

¹⁰ O symbolice stepu w różnych ujęciach, także o stepie-morzu, stepie otchłani: A. Fabianowski, *Filozofia stepu w „Marii”*; M. Jurkowski, *Step ukraiński w literaturze polskiej*; S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*; T. Bujnicki, *Step Sienkiewiczowski z „Marią” w tle, [wszystkie w:] Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”. Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 V 1995*, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997.

Czytelnik zderza się tutaj z czymś niezwykłym, staje się bowiem świadkiem ewolucji, procesu przemiany mitu (bo nie jego narodzin). Odbiorca poematu nie znajdzie w tej historii tego, czego można się zazwyczaj spodziewać, wysłuchując opowieści o cudownych, świętych obrazach. Poeta burzy stereotyp, zbudowany na wzorcu: to, co święte, powinno być piękne i dobre; z kolei to, co cudowne, cuda czyniące, powinno być bezpieczne i dobroczynne... Ten zaś cudowny obraz, o którym legenda głosi, że staje się z woli człowieka groźnym narzędziem zniszczenia, bronią w rękach posiadających go ludzi, ta cudowna ikona zamienia swoje atrybuty piękna, świętości i bezpieczeństwa na coś diametralnie innego – przeistacza się w obiekt kuszący, wprowadzający (według podania) nieszczęście (na wroga), a także w symbol zaprowadzający swoisty porządek – o k s y m o r o n i c z n y „ p o r z ą d e k c h a o s u ” .

Gdy więc żołnierze wybierają się na bój w stronę Carogrodu, na ich ustach pojawia się natychmiast pieśń bojowa, zagrzewająca do walki, do niszczenia. Słyszemy wówczas, jak emocjonalnie wypowiedane są takie czasownikowe oznaczniki ruchu i gwałtownej przemiany, jak: „burzyć”, „rąbać”, „niszczyć”, a wraz z nimi pojawi się zawołanie, by „porwać ikonę”. Tak zorganizowany świat nawiązuje do wizji pandemonicznej, jest to świat wojen, ciągłego niepokoju, destrukcji. Nie takiej metamorfozy rzeczywistości oczekuje się od ikony. Czyżby świat stanął na głowie? I mimo tego, że głównym bohaterem poematu pozostanie Żmija – „jeden z pierwszych i najdawniejszych wodzów Zaporozia”¹¹, legendarna postać, stworzona bardziej przez imaginację poety (co sam w objaśnieniach stwierdza). Mimo tego, że ów Żmija będzie organizował fabułę utworu, to na pierwszym planie dzieła stale pojawia się symboliczny bohater – ikona Bogarodzicy... Poniekąd zdominuje ona akcję powieści. Inną kwestią jest to, że nie pełni tu ona wcale funkcji organizującej, porządkującej obraz kosmosu.

¹¹ Por. *Objaśnienia poety do Żmii*, s. 85.

Organizuje fabułę i narrację, buduje głębszy poziom znaczeniowy, ale jeszcze nie określa sensu poetycko kreowanego świata.

Poeta nie zatrzyma się na jedynym skojarzeniu obrazowym, wynikającym z przywołania tejże ikony *explicite*. Będzie on w wielu miejscach wspominał o różnych obrazach i ikonach, tworząc wrażenie swego rodzaju wypełnienia nimi przestrzeni tekstu. Znajdą się tu więc i obrazy święte, malowane, i takie, które okażą się wyłącznie marą, złudzeniem, wyobraźniowym malowidłem:

Przed krzyżem się mgły rozpierzchły
 Jak złamane wód błękity;
 I Rusalki rysy zmierzchły,
Obraz zniknął w mgłach rozbity... – (II, w. 181-184).

W spróchniałych deskach, w zbroje przybrani,
 Leżą dokoła śpiący hetmani,
 A jako kazał obyczaj grecki,
Każdy miał w ręku święte obrazy,
 Na nich tajemne modlitw wyrazy, (II, w. 325-329)

I nagle światło na morze pada,
 Krwawo się czarna fala rumieni.
 I twarz miesiąca zagasa blada,
 Słysząc huk ognia i trzask płomieni,
I ożywione jak malowidłem
Dalekie miasto z minaretami
Z cieniów wypływa – (III, w. 264-270)

Jeżeli zaś poeta kreśli scenę pogrzebu, to staje się oczywiste, że i w niej znajdziemy obrazek konsekwentnie potęgujący poczucie wszechobecności ikony, nieodzownej nawet w momencie pożegnania ze światem:

Z żagłów tureckich śmiertelna chusta
 Spowiała ciało. **Złotym obrazkiem**
Pop go opatrzył, posypał piaskiem,
 Kawałek chleba włożył mu w usta,
 Zgrają tym samym obdzielił chlebem;
 (VI, w. 204-207).

W ten sposób ikona w powieści poetyckiej Słowackiego nabiera innego znaczenia, zaczyna pełnić odmienną rolę. Nie będzie już tylko estetycznym dopełnieniem fabuły, ozdobnikiem, trafnym ornamentem, ale stanie się głównym elementem organizującym symbolikę, znaczenia głębokie odsłaniane przez dzieło. Poprzez nasycenie przedstawionego świata owymi „wszechobecnymi” obrazami – dzięki konsekwentnemu ich eksponowaniu – poeta osiąga efekt pewnego przesytu, przesilenia, co także zmusza czytelnika do zrewidowania sposobu percepcji, postawy poznawczej wobec tak ostentacyjnie przywoływanej w tym „romansie” ikony.

Niezwykła plastyczność, malowniczość, feeria barw użytych przez poetę sprawiają wrażenie, jak gdyby poszczególne sceny łączyły się w jakąś pozatekstową całość. Ta inna, transcendentna wobec znaczeń literalnych fabuły wersja opowieści staje się jednym z możliwych sposobów czytania utworu, ale chyba także jednym ze sposobów koniecznych do pełnego zrozumienia ukraińskiego „romansu”. Ikona będzie pełniła w *Żmii* kilka funkcji, będzie się semantycznie realizowała na kilku płaszczyznach. Wymieńmy te najważniejsze, najwyraźniejsze. Ikona stanie się więc w tekście Słowackiego:

– rewelatorem specyficznej aktywności wyobraźni poetyckiej autora, objawieniem jego artystycznych wizji, zmierzających do syntezy sztuk, do wyrażania słowem tego, co w swej istocie plastyczne lub wizyjne (połączeniem obrazu i słowa)¹²;

– staje się „narzędziem” egzegetycznym, sposobem wyjaśnienia Boskich zamierzeń wobec stworzenia (wiele asocjacji genezyjskich, na przykład w pieśni IV w. 221-223, a także liczne przywołania symbolu węża) i planów Stwórcy związanych z Sądem Ostatecznych objawionym w *Apokalipsie* (nawiązania do księgi Janowej, na przykład takie fragmenty *Żmii*: I 157, II 161-164, III 115-118, 285-290,

¹² Zob. w tym kontekście rozprawę Jarosława Włodarczyka *Kosmos Słowackiego*, w: *O Słowackim „umysłę ludzi różne”*, pod red. U. Makowskiej, Warszawa 2003.

IV 42-52, VI 15-23, 47);

– jest obiektem mitotwórczym: najpierw będzie przedmiotem ułatwiającym zrozumienie „baśniowego” świata, później zaś sama staje się podmiotem opowieści, właściwym mitem¹³;

– sposobem na mikro-odtworzenie w przestrzeni malowidła symbolicznej historii świata – w wymiarze tak biblijnym, ogólnym, jak też na płaszczyźnie regionalnej, ukraińskiej (Zaporoże, Carogród), jest ona próbą wyjaśnienia świata poprzez kreację modelu na poły baśniowej, fantastycznej, ale też w połowie realnej, „zakrwawionej” krainy;

– staje się medium światów – duchowego i materialnego, idealną, a może raczej utopijną wizją symbolicznego mostu pomiędzy światami, marzeniem o połączeniu przestrzeni fizycznej i duchowej;

– odbiciem pragnień, potrzeb, pożądań człowieka, wizerunkiem jego kondycji duchowej, moralnej (to, co czyni bohater, dzieje się „wobec” ikony);

– okazuje się znakiem orientującym człowieka w przestrzeni o zatartych, zamazujących się znaczeniach, często sprzecznych (gdzie sacrum, gdzie profanum?), a tym samym wyraża pytanie o możliwość pojęcia tego, co święte;

– jest śladem desperacji człowieka na drodze poszukiwania wiary i ostatecznej prawdy o świecie; człowieka, który potrzebu-

¹³ Mit, mityczność chcielibyśmy tu rozumieć szerzej niż tylko jako „znarratywowany” symbol, rozpisany na fabularne części. Chodzi nam bowiem o takie jego rozumienie, które wydobywa jego porządkujące czy nawet kosmogoniczne aspekty, jego religijne, zapoznane przez współczesną kulturę aspekty. Zob. D. A. Leeming, M. A. Leeming, *Mity o stworzeniu świata i ludzi. Przegląd encyklopedyczny*, przeł. A. Zakrzewicz, red. A. M. Kempniński, Poznań 1999, s.8: „Zasadnicza historia stworzenia jest więc opowieścią o procesie, w efekcie którego chaos zmienia się w kosmos, nic staje się czymś. (...). Opowiadanie historii – jak malowanie, śpiewanie, tańczenie, uprawianie miłości i jedzenie – jest realizacją nowego stworzenia i wypada pamiętać, że celem nowego stworzenia jest odnowa”.

je dowodów na istnienie sfery metafizycznej (w postaci obrazu płaczącego, ikony walczącej...);

– służy jako sposób sprawdzenia punktu, w jakim się człowiek aktualnie znajduje na drodze duchowej (i religijnej także) ewolucji – czy jest świadom swej wiary, czy może jednak przeżywa regres i staje się naiwnym odbiorcą baśni, legend, bajek wyjętych wprost ze świata pogańskiego, z krainy barbarzyńców;

– będzie próbą antycypacji wydarzeń możliwych, wizyjnie wydobytych z przyszłości, narzędziem odsłaniającym przyszłość, gdyż zdobywając święty obraz, człowiek będzie w stanie zaplanować nad losem wrogów, zaprojektować ich (marną) przyszłość.

Niewiele, jak widać, taka wizja ikony ma wspólnego z jej rozumieniem teologicznym, religijnym, wyrastającym z tradycji chrześcijańskiej lub potocznym. A jeśli jakieś jej znaczenie mieści się w ramach tej tradycji, to na pewno tylko na prawach wyobraźni poety, transformującej sensy, dopasowującej nawet religijne dogmaty do potrzeb poetyckiego uniwersum¹⁴.

Jeśli przyjmiemy, że ikona Bogarodzicy jest próbą symbolicznego opisanie świata, probierzem jego wartości, to musimy również zadać pytanie – jaki jest ten świat? Oczywiście świat oglądany w porządku wydarzeń realnych, odtworzonych w wyobraźni poety oraz świat wydarzeń metatekstowych, „wymyślonych”, odwołujących się do znaczeń symbolicznych. Odpowiedź musi być złożona, gdyż łączy się z bogatą siatką semantycznych powiązań wielu scen, znaków, motywów, asocjacji z innymi tekstami, z wieloma wreszcie mitami.

Ikona Maryi okazuje się, jak widać, punktem wyjścia do inauguracji plastycznego, symbolicznego procesu mającego za zadanie opisywać rzeczywistość. Plan symbolicznych wydarzeń metatekstowych zawiera się między ikoną Maryi – Matki Boga

¹⁴ O Słowackiego wizji Boga, Kościoła i dogmatu por. także: M. Saganiak, *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, dz. cyt., szczególnie s. 242-245. K. Ziemia, *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

dającej początek zbawieniu świata (*Theotokos*) – a wizją świata upadłego, potrzebującego zbawienia, oczekującego nowego początku, nowej Matki – czyli Matki Zbawiciela (*Christotokos*). Pojawi się tu bardzo silne napięcie pomiędzy tym, co realne, rzeczywiste, a tym, co wyobrażone, objawione lub tylko potencjalne, oczekujące na powołanie do istnienia. Napięcie to okaże się nie tylko swoistym katalizatorem wydarzeń, elementem dynamizującym, ale sprawi, że będzie możliwe zaistnienie w utworze wszystkich elementów znaczeniowych, które zasadniczo powinny być ze sobą nawet sprzeczne.

Ikona Matki Boskiej stanie się punktem wyjścia i odniesienia niemal wszystkich wydarzeń poetyckich. Okaże się zarazem centrum, wokół którego rozwiną się asocjacje poszczególnych wątków z motywami zaczerpniętymi z Biblii oraz z kultury. W końcówce poematu Słowackiego wpisze się ona w plan zbawczy, spełni symbolicznie funkcję soteriologiczną.

Akcja powieści poetyckiej rozpocznie się od przywołanej już imperatywnej pieśni, której istotę określi zdanie: „I porwać obraz Najświętszej Panny”. Od tego momentu bohaterowie kilkakrotnie będą przypominać o legendzie związanej z cudowną ikoną, o potrzebie posiadania niezwyklej broni. O sile działania świętego oręża świadczyć może sprytny zabieg poetycki Słowackiego. Tworzy on bowiem wrażenie, że to, co się może wydarzyć za sprawą słynnego malowidła, ma wymiar totalny, obejmuje ogromny obszar, jest czymś w rodzaju zagłady, być może podobnej do biblijnego potopu. Poeta odwołuje się bowiem do symboliki akwaticznej; już więc u progu wydarzeń pierwszym symbolem, jaki czytelnik napotka, będą „wezbrane wody”. Poczucie wszechobecności żywiołu akwaticznego pozostanie w naszej świadomości przez większość akcji romansu aż do momentu, gdy w zakończeniu dokona się znamienne pograżenie ikony w wodnych odmętach.

Miałby to być symbol właśnie owej totalnej, bezwarunkowej zagłady? Zapewne tak, tym bardziej, że wewnątrz utworu napotkamy niemało aluzji do apokalipsy, do Sądu Ostatecznego, konse-

kwentnie będzie się wyłaniać zarys świata ulegającego destrukcji. Taktyka poety polegałaby więc na wykorzystaniu skojarzeń, jakie można stworzyć z potopem, z zalewającymi całą Ukrainę wodami. Jeśli woda sięga horyzontu, to obejmuje już cały widzialny świat... Świat oddany we władanie potężnej sile żywiołu, wzmocnionego Boską potęgą ikony. Giną pod wodą drzewa, łodzie, zatapia się ziemia, toną dzieci – to wyraźna wizja katastrofy. Nie będzie to jednak destrukcja wynikająca z ostatecznego pogrążania się bytu w chaosie, ale raczej świadectwo czasowych oddziaływań niszczytelnych sił na kruchą strukturę człowieka i jego przestrzeni¹⁵. W *Żmii* dominuje bowiem jeszcze ów negatywny, o czym wspominaliśmy

¹⁵ Pośród wielu cennych analiz przestrzeni ukraińskiej w twórczości Słowackiego, zaprezentowanych przez Marka Kwapiszewskiego („*Stepowy ty król!*” *Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 46), znaleźć można również taką, która nie w pełni pokrywa się z naszym rozumieniem symboliki krajobrazu:

(...) w *Żmii* dominuje nazbyt jeszcze imitatorska recepcja poezji „szkoły ukraińskiej” (przede wszystkim Zaleskiego, ale i Goszczyńskiego) oraz Mickiewicza, a epatująca egzotyką wizja świata kreowanego nie uzyskała uwewnętrznionej, samoistnej i głębszej wyrazistości. (...) Uderza niejaka ogólnikowość i marionetkowość w ukształtowaniu środowiska kozackiego, rozpraszającego się w kalejdoskopowo zmiennych sekwencjach fabularnych oraz brak poważniejszej motywacji ich brawurowych wyczynów, noszących zaledwie charakter awanturniczej, łupieskiej pohulanki.

Istotnie, można mieć wrażenie nasilenia imitatorskich tendencji poety, znaleźć elementy „ogólnikowości i marionetkowości w ukształtowaniu środowiska kozackiego”, ale także nietrudno dopatrzeć się w krajobrazie Ukrainy swoistej totalności, obrazowego uogólnienia związanego z rolą, jaką przestrzeń miałyby do odegrania jako formuła symboliczna. Można by wówczas nieco przymknąć oko na mało znaczące „niedociągnięcia” młodego poety i bliżej przyjrzeć się owym apokaliptycznym wizjom, jakie autor rozpościera.

Por. także prace: M. Maciejewski, *Pejzaż ukraiński w liryce Słowackiego*, tamże, s. 37-52; S. Makowski, *Narodziny poety „szkoły ukraińskiej”*, w: *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, pod red. A. Bajcara, Warszawa 1999, s. 31-40; D. Pawłyczko, *Juliusz Słowacki i Ukraina*, tamże, s. 81-90.

we *Wstępie*, element apokaliptycznego fantazmatu. Pierwiastek niszczycielski i, w mniejszym stopniu, metamorficzny, ukierunkowany na przeobrażanie świata nie są ze sobą powiązane. Synteza destrukcji i re-kreacji, katastrofy i stworzenia dokona się dopiero na mistycznym etapie rozwoju wyobraźni Słowackiego, o czym powiemy w rozdziale poświęconym *Genezis z Ducha*.

Zapewne dlatego przestrzeń powieści zostaje usłana mogiłami, krzyżami, trumnami, zasnutą mgłą, a czas akcji zdominuje tu „zachód krwawy” (np. II, w. 235-250). W każdej z sześciu pieśni pojawi się ważny symbol róży, w różnym oczywiście kontekście, ale za każdym razem kwiaty te będą nawiązywać do przemijania, cierpienia, do krwi, ognia, zniszczenia lub śmierci. Słowacki korzysta tutaj zapewne w jakiejś mierze z osiągnięć poetyckich swoich poprzedników, chociażby Mickiewicza czy Malczewskiego¹⁶. Nie są to jednak proste cytaty, a ich status określa nie tyle przytaczanie jakichś struktur tekstu, ile inspiracja obrazowa, pobudzenie myśli poety konkretnym motywem, obrazem i przetworzenie tych motywów w wyobraźni tak, aby oddały w sposób możliwie najpełniejszy model wyobrażonego, doświadczonego duchowo świata.

Zaznaczyliśmy, że mit ikony niszczącej powraca w powieści wielokrotnie. W III pieśni hetman przypomni głośno o tym obiekcie pożądania, ale nie będzie to mowa kogoś zdeterminowanego, już nie ślepe wołanie o cudowny obraz, ale raczej cyniczny wyraz dezynwoltury wobec sfery sacrum:

¹⁶ Przypomnijmy znane z *Marii*: „Bo na tym świecie, Śmierć wszystko zmiecie, / Robak się legnie i w bujnym kwiecie” (A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002, pieśń II, wersy 744-745), albo przywołajmy sposób zamordowania głównej bohaterki – przez utopienie. A także w balladach Mickiewicza można znaleźć немало potopów. Frekwencyjnie rzecz ujmując, żywioł akwaticzny, leksemy z nim związane nie odgrywa ważnej roli we wczesnym romantyzmie, np. w *Marii*, gdzie słowo *woda* nie należy do często się pojawiających. Zob. E. Stachurski, *Słownictwo „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza na tle tekstów innych poematów romantycznych*, Kraków 2008, s. 241-242.

„Pierwsza jest cerkiew... Dla cerkwi w Siczy
Żądam obrazu... Między ikony
 Jest w Carogrodzie **obraz święcony**.
Obraz, co płacze rzewnymi łzami;
 A gdy go człowiek w morzu zanurzy,
 Morze gniewliwe bije falami,
 Pieni się, huczy, pryska i burzy,
 I póty gniewne podnosi tonie,
 Aż pogan statki w falach pochłonie.
Lecz to dla popa – słuchaj, emirze!
Niech sobie mnichy walczą cudami;
 Póki mam szablę i czajki chyże,
 I zamek w Siczy, król nad zamkami,
 Póki mam tysiąc różnego chłopa,
Co po obrazie?... Obraz dla popa. – (III, w. 315-329).

A może nie jest to blasfemiczny gest skierowany przeciw świętości ikony, ale „zdrowy” bunt przeciw klerowi, oznaka zlekceważenia popa, mnichów, hierarchii duchownej – ale nie samej cerkwi? To dla cerkwi bowiem hetman żąda obrazu. Jest też jakaś opozycja, rozróżnienie między tym, co mieści się pod pojęciem „ikony”, a tym, co może znaczyć „obraz”: „**Żądam obrazu... Między ikony**”. Nie jest to na pewno jasny i precyzyjny podział semantyczny, który by jakoś odmiennie definiował malowidła, ale wskazanie na osobliwy charakter tego jednego obiektu – już nie zwykłej ikony, ale – powtórzy to bohater kilkakrotnie – „obrazu”. Czytelnika może przecież zadziwić i to, że bohater najpierw obrazu „żąda”, a za chwilę wypowiada znamienne słowa: „Co po obrazie?... Obraz dla popa”... Od entuzjazmu do zniechęcenia? Raczej warto powiedzieć: od mitu do rzeczywistości... Jest to ważny fragment powieści, bo podkreśla zmiany zachodzące wokół wizerunku „cudotwórczej” *Theotokos*, dynamiczną ewolucję stosunku bohaterów wobec ikony. Można to nazwać oglądaniem obrazu z różnych stron: najpierw jako cudownego narzędzia walki, później zaś jako malowidła godnego jedynie oddania między inne ikony. Dopełnienie tego wyznania znajdziemy w słowach:

„Emirze! teraz dar dla hetmana,
 Nie piastr turecki, nie **malowidło**...
 Widziałem pyszny pałac sułtana,
 Gdzie się on kryje błądy ze strachu (...)”
 (III, w. 342-345).

Dokonuje się w tym miejscu dewaluacja znaczeń cudownej ikony, utrwalonych kultowo i liturgicznie. Degradują ją hetman z emirem, którzy za drogocenne łupy wojenne, za wartościowy skarb uznają złoto, mające demonicznym blaskiem.

W IV pieśni pojawi się jednak swego rodzaju prorocтво, zacznie się realizować przywołany na samym początku poematu mit o cudownej mocy przypisywanej ikonie Bogarodzicy, ale także dadzą się słyszeć antycypacje nadciągającej zagłady:

Lecz kto wie, druhy, może przed nocą
 Srebrne się **morza fale zakrwawia**?... (IV, w. 13-14),
 Widzicie, druhy, jak **zachód krwawy**,
 To wiatr nam **wróży** – korzystać trzeba. (IV, w. 42-43),
Utonąć w blasku – pod tą opieką
 Nas nie wysledzi ów **upiór smoczy**,
 Co ma z kryształu stokrotne oczy,
 Tymi oczyma sięga daleko. – (IV, w. 49-52),
 Już się nad słońce fala podniosła,
 Po niebie **krwawe snują się chmury**. (IV, 59-60)

Płynący czajkami Kozacy zaśpiewają wówczas kolejną pieśń, znów sławiącą zalety niezwykłego obrazu¹⁷:

„A przed obrazem Bogarodzicy,
 Co burzy morze i czajek strzeże,
 Zapalić świecę – a przy tej świecy

¹⁷ O obrazie Ukrainy u Słowackiego zob. również: S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958 (tu: 154-170); A. Czermiński, *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930, s. 19: „Dusza Słowackiego objawiła się tu barwnym meteorem fantazji, przesiąkała wszystko, rozspiewała i wypolityczniła w fatamorganę Zaporozża”.

Niech pop odmawia głośno pacierze.
 Gdy wydam rozkaz – za mym rozkazem
Wziąć pośród siebie czajkę z obrazem
 Lecz niech się teraz pop nie przysłuży,
Niechaj obrazem morza nie burzy,
 Niechaj się modli – innej usługi
 Teraz nie żądam... Jakże dzień długi!... (IV, 23-32).

Obraz wzburzający fale zdominuje, jak widać, tematykę kolejnych pieśni, aż do momentu, w którym hetman z popem dokonają osobliwego „doświadczenia” na zdobytej ikonie:

A pop rzekł dalej: „Więc w imię Pana,
 Jeśliś ochrzczony, **weź obraz święty,**
Gdzie malowana Bogarodzica,
 Zanurz do fali – niechaj okręty
 Zatoną – zgasną jak ta gromnica”.
 Rzekł... i gromnicę rzucił do wody.
 Tłum cały milczał, a hetman młody
 Jakby ze wzgardą słuchał rozkazu;
I malowidłem cudownym błysnął,
Lecz nim tknął fali ramą obrazu,
Obraz się w drobne sztuki rozprysnął.
 A pop zbladł drżący – zbladła drużyna...
 Hetman zawołał: „Czemuż bledniecie?
 Jeśli pękł obraz, nie moja wina;
 Spróchniał w tureckim wisząc meczecie. (V, w. 32-46).

Obraz, który miał być potworną bronią w rękach Kozaków, rozpada się tuż nad taflą wody. Jedyнным wytłumaczeniem, jakie zdolny jest podać hetman w obliczu obserwujących wydarzenie tłumów, jest cyniczne wyznanie „nie moja wina” oraz wypowiedzenie *quasi*-wyjaśnienia: „spróchniał w tureckim meczecie”¹⁸.

¹⁸ Prawosławie w krajach południowoślowiańskich oraz sam patriarchat konstantynopolitański postrzegano na ogół podejrzliwie jako „poturczone”. Cerkwie zamienione na meczety zachowywały zazwyczaj wyraźne ślady dawnej ornamentyki. Por. *Południowa Słowiańszczyzna w literaturze*

Można odnieść wrażenie, że w całym zamieszaniu bohaterowie nie są w stanie dostrzec tego, co się w istocie wydarzyło, nie widzą żadnej głębi symbolicznej wydarzenia, pojmując tylko ironiczne zawołania dowódcy. Ich wzrok osiada na powierzchni zdarzenia zupełnie jak ów okręt, co „zastrzągł do mułu” (w. 47) – w następnym zdaniu o *mule* wspomina właśnie hetman. Wszyscy byli przygotowani na cud, ale nie na cud jakikolwiek, lecz ten zaplanowany, obliczony szczegółowo rachubą zysków i strat, oczekiwany nie kiedykolwiek, ale wtedy, jak mówi hetman: „Gdy wydam rozkaz – za moim rozkazem”. Słowacki odsłania w niniejszej scenie, by tak rzec, prywatną teologię cudu, osobistą wizję sfery metafizycznej i jej relacji ze światem realnym. Co ciekawe, Słowacki zdaje się cud interpretować inaczej niż dawniejsza teologia, uznająca w nim „chwilowe zawieszenie praw natury przez Boga”. Karl Rahner wskazuje na inny, bliższy romantykowi aspekt wydarzenia tego typu: „Cuda wykazują nie tylko wewnętrzną zmienność; mocą swej natury są one dlatego i *a priori* >cudami< dla określonego adresata – i to jest bardzo ważne. Nie są to *facta bruta*, lecz jest to apel skierowany do poznającego podmiotu w ściśle określonej sytuacji historycznej”¹⁹. Poeta tymczasem pokazuje z jednej strony ludzką chęć manipulowania nawet tym Boskim wydarzeniem, jakim dla ludu jest cud, z drugiej odsłania pełną nieobliczalność jakiejś bliżej niedookreślonej sfery metafizycznej, która jednak konkretnemu adresatowi ujawnia się z całą mocą właściwą groźnemu *numinosum*²⁰.

polskiej XIX i XX wieku, pod red. K. Stępnika i M. Gabryś, Lublin 2010. Zob. A. Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI–XIX wieku*, Katowice 2000, hasło: Turek.

¹⁹ K. Rahner, *Cud w życiu Jezusa i jego znaczenie z punktu widzenia teologii fundamentalnej*, w: tegoż, *Podstawowy wykład wiary*, dz. cyt., s. 212.

²⁰ Zob. R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, przedmowa J. Keller, Warszawa 1968; G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, wstęp i red. Z. Ponia-towski, Warszawa 1978; J. Sieradzan, *Szaleństwo w religiach świata*, Kraków 2007.

Można chyba ten moment powieści uznać za najważniejszy, bo istotnie rozsypanie się obrazu nad wodą, która powinna była przynieść śmierć wrogom, staje się punktem kulminacyjnym i deziluzyjnie zmienia mit w rzeczywistość. Wprawdzie nie stało się to, czego bohaterowie oczekiwali, ale wydarzyło się coś znacznie więcej: ikona, która miała być echem ludzkich pragnień oraz pożądań, stała się milczącym, ale aż nadto wyraźnym głosem z zaświatów²¹. Ikona przemówiła s a m o z n i s z c z e n i e m . To tak, jakby świadkowie otrzymać mieli w dwójnasób, już nie to, czego oczekiwali, ale coś więcej, znak całkiem nowy. „Wewnętrzny” świat ikony przeciwstawia się barbarzyńskim planom człowieka, dlatego następuje materialna dezintegracja obrazu, będącego jednocześnie symbolem jedności, całości i harmonii świata. Owa d e z i n t e g r a c j a o b r a z u oznaczałaby więc również symboliczną i n t e g r a c j ę r z e c z y w i s t o ś c i , zniszczenie pozornego ładu ludzkiej woli, opartej przecież na grzechu. Stałaby się manifestacją Mocy Boga²².

Trudno wykluczyć, że pomysł sam na to, by tak zakończyć wątek ikony, przez samozniszczenie, podsunęła Słowackiemu obserwacja rzeczywistości, starych ikon, które przy dokładnej obserwacji jawią się właśnie jako przyciemnione, nieczytelne, zatarte, mające różne ubytki, a czasem przypominają właśnie, te starsze szczególnie, malowidła w stanie rozpadu.

Grzech jako temat wyeksponowany został w *Żmii* bardzo wyraźnie, pojawia się albo w przywołaniu topiki rajskiej, albo w nawiązaniach do Sądu Ostatecznego, także w symbolach żmii, węża. Może to być bezpośrednio, dosłowne odwołanie lub skonstruowane na zasadzie wieloznaczej aluzji:

²¹ Por. doskonale reprodukcje ikon w: L. Miliajewa, *Ikony*, przeł. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007.

²² O teologicznym oraz historycznym znaczeniu kultu cudownych obrazów w prawosławiu i tradycji wschodniej pisze P. Chomik, *Kupiatycka Ikona Matki Bożej. Historia i literatura*, Białystok 2008, 7-14.

Czajka wesoła

Znów **śliską piersią** roztrąca piany

I na błękitne wpływa limany; (IV, w. 159-161)²³,

Jak wąż ukryty pomiędzy trawy,

Patrząc na słońce leżę dzień cały, (V, w. 271-272).

Zło i grzech wydają się w powieści panować, wdzierać się nawet w sferę sacrum²⁴. Odczucie pandemonicznej aury osiąga poeta w dość konwencjonalny sposób. Może to być na przykład symboliczne pograżanie świata w ciemności:

Już ciemnym skrzydłem noc się nasuwa²⁵

I gmin się rozszedł, po chatach gwarzy.

Tam zbrojny Kozak stojąc na straży

²³ Por. A. Mickiewicz, *Stępy Akermańskie*, w tegoż: *Dzieła. Wydanie rocznicowe*, t. I, oprac. Cz. Zgorzelski, Warszawa 1988, s. 235: „Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie, / Kędy wąż **śliską piersią** dotyka się ziola.” [podkr. – K. K.]. Podobny obraz w *Konradzie Wallenrodzie*: „Strasliwa żmija wkradła się do sadu, / A kędy piersią prześliznie się bładną...” (III, w. 117-118); o tym obrazie zob. H. Krukowska, „*Doliny piękne zostawmy szczęśliwym.*” (O „*Konradzie Wallenrodzie*” Mickiewicza), „*Ruch Literacki*” 1983, z. 6, s. 443.

²⁴ Zob. ks. K. Wons SDS, *Grzech i przebaczenie w świetle słowa Bożego*, Kraków 2002, rozdziały „*Grzech leży u wrót i czyha na ciebie*” (Rdz 4, 7). *Stan szczęścia, pokusa i upadek*, s. 37-66.

²⁵ Wiele fragmentów *Żmii* wydawać się może ludzaco podobnymi do doskonale znanej Słowackiemu *Marii* Antoniego Malczewskiego. Bliskie jest obu utworom zastosowanie symboliki nocy, czerni, a także zachodzącego słońca i na przykład czerwieni:

Słońce już wówczas łuk swój zbiegając szeroki,

Czerwonym blaskiem szare barwiło obłoki;

(...) Nurza swe czyste łono w tajniki Natury –

Gdy Noc, zazdrośnym palcem ścierając Dnia ślady,

Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady.

(*Maria*, II, w.787-790, 799-802).

Słowacki w okresie młodzieńczym dość jednak konwencjonalnie przetwarzał symbolikę nocy i motywy tenebralne rodem z *Marii*. Por. J. Ławski, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, s.137-181.

Liczy godziny, nad więzieniem czuwa.

I okolica mgłami zawiana. (IV, 172-176),

– albo przywołanie wielokrotnie w wypowiedziach bohaterów powracającego „owego upiora smoczego” (IV, 50 – apokaliptycznej bestii?)²⁶, który staje się obrazowaną konkretyzacją zła abstrakcyjnego, nadaniem mu formy. Zagadkowe pozostanie też imię głównego bohatera – Żmija, bo chociaż poeta próbuje je w objaśnieniach rozwikłać, to jednak nie czyni tego do końca. Grzech w *Żmii* przedstawiony będzie więc albo symbolicznie, albo dosłownie – jako pożądanie, uprowadzenie ikony, zbezczeszczenie świętości, zbrodnia i wojna.

Jeśli jednak powiedzieliśmy, że taki świat wraz z ikoną ulega dezintegracji, to przecież dzieje się tak dlatego, żeby mógł się on następnie zrekonstruować. Cała „wizyjność” *Żmii* polegałaby przede wszystkim na uświadomieniu konieczności „nowego zbawienia”, na potrzebie re-kreacji, nowej *genesis* tej ziemi, która została zalana wodami symbolicznego potopu, spod którego nie jest w stanie wydobyć się sama. Ikona Bogarodzicy rozpada się właśnie nad wodami, a nie w cerkwi czy w samym meczecie²⁷. Mogła się rozpaść gdziekolwiek, ale czyni w ten sposób na oczach żadnych cudu ludzi wyraźny znak. Dla otwartego obserwatora wydarzenia jest to niepodważalny dowód komunikacji między światem metafizycznym a materialnym, możliwy wyłącznie wtedy, gdy zechce tego właśnie strona metafizyczna, gdy wola człowieka będzie zgodna z wolą niebios... Słowacki żąda od nieba cudu – i go otrzymuje.

²⁶ Tego typu baśniowe motywy, także słowne przywołania smoka, pojawiają się u Słowackiego w konwencji baśniowej w *Balladynie*. Z tym że, podobnie jak w *Żmii*, reprezentują typ obrazowania o złożonej strukturze, semantyce „zmaconej” przez nałożenie się na siebie elementów kodu symbolicznego baśni i motywów apokaliptycznych.

²⁷ O symboliczności wody zob. U. Sokólska, *Żywioł ognia na usługach emocjonalności w poezji romantycznej*, w: tejsze, *Studia i szkice o języku pisarzy. Zagadnienia wybrane*, Białystok 2010.

Zauważmy jeszcze coś: większość narracji o cudzie opiera się na motywie cudownego ocalenia: człowiek będący w potrzebie wzywa pomocy Najświętszej Pani i ją otrzymuje, obraz, który nie był szczególnie czczony, staje się cudowną ikoną po tym, gdy zostaje w niewytłumaczony sposób ocalony z pożaru w cerkwi, przetrwa próbę ognia. W rzadkiej w prawosławiu księdze cudów przypisywanych najświętszemu obrazowi, *Parergonie cudów świętych obraza przeczystej Bogarodzicy w monasteru kupiatyckim*, napisanej przez ihumena Hilariona Denisowicza, znajdujemy opis właśnie tego typu cudu, to jest spalenia cerkwi przez Tatarów i ocalenia ikony: „Cerkiew tę mówię, w której on Krzyż Cudotwory był przystojnie wiszący, z aparatami i wszelkim powierzchownym ochędóstwem ogniem znieśli, lecz Obraz Cudotwory, iż jest wielkiej wielkości, spadszy przypadł, i pokryty był popiołem, pod którym luboby mógł jako i inne kruszce czasu pożaru skazę swą ponieść, z osobliwej jednak Bożej opatrności od ogniowego opału był wolen (...)”²⁸. Tymczasem u Słowackiego mamy cud odwrócony, cud manifestujący groźne oblicze Tego Innego, sfery metafizycznej. W jakimś sensie to nawet antycud, *miraculum* zniszczenia i grozy.

Kosmos powieści poetyckiej wymaga więc „naprawy”, odnowienia, pośrednika między nim a tą inną sferą. Potrzeba przemiany świata jest podstawą komunikacji i odnosi się bezpośrednio do planu zbawczego Chrystusa. Grzech domaga się, by go zgładzić, a to już „zadanie” dla Syna Bogarodzicy. Plan semantyczny utworu będzie się rozpościerać w tym wymiarze od

²⁸ P. Chomik, *Kupiatycka ikona*, dz. cyt., s. 49. Badacz wyjaśnia wcześniej wstrzeźliwość prawosławia, gdy chodzi o zapisywanie cudów: „Prawosławie stara się podejmować kult w sposób integralny, nie tylko przez zespół rytualnych gestów i czynności, ale przede wszystkim jako wewnętrzne przeżywanie treści przez nie wyrażonych” (s. 8). O kontekście kulturowym kultu: A. Naumow, *Kultura prawosławna na ziemiach polsko-litewskich (zarys dziejów)*, w: tegoż, *Wiara i historia. Z dziejów literatury cerkiewnoświątecznej na ziemiach polsko-litewskich*, Kraków 1996, s.11-44.

idei Narodzenia Boga (*Theotokos*) do zamysłu odkupienia (*Christotokos*)²⁹. Poetycka soteriologia Słowackiego zbudowana jest na obrazie Maryi jako jedynym możliwym medium antropologicznym, sposobie komunikacji między człowiekiem a Bogiem, jako jedynej drodze dotarcia do Niego. Można zaryzykować bluznierczą tezę, że w *Żmii* Chrystus sam nie wystarcza..., że potrzebny jest cud! Są w powieści wprawdzie krzyże, symbolizujące Chrystusowe odkupienie:

Lecz dłoń jego – ciężka wina! –
 Czy przypadkiem, czy po myśli,
 Na **krzyż** srebrną mgłę rozcina,
Znak zbawienia święty kryśli: (II, w. 181-184),

Gdy go skryły burz odmęty,
 Potrzaskały w proch granity,
 Duszę zbawił **obraz święty:**
Krzyż na piersiach miał wryty. (II, w. 217-220),

– to jednak – podobnie jak w przypadku ikony Bogarodzicy – ich znaczenie ewoluuje, nie jest wcale jednoznaczne, a pojawiają się nawet ich „wersje” sugerujące jakiś rodzaj demonizmu, jakże odległe od takiego obrazu symbolicznego sacrum, jaki zwykle się wiązać z krzyżem:

Spod kopyt konia spłoszone wrony
 Stadem się zbiły, siadły na krzyżu. (II, w. 4-5),

Nad mogiłą w mgłach wysoko
 Krąży sokół, siadł na krzyżu.
 Pod tym grobem śpi głęboko,
 Niedyś hetman, pan na Niżu. (II, w. 57-60).

²⁹ Na temat ewolucji, przeobrażeń ideału kobiecego oglądanego poprzez symboliczne wyobrażenia *Theotokos* i *Christotokos* z perspektywy Mickiewicza por. studium J. Ławskiego: *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasieński*, Białystok 2003, tu: rozdz. *Od Theotokos do Christotokos*, s. 490-496.

W niektórych fragmentach powieści krzyże nie są, jak widać, ewokacją męki i zbawienia Chrystusa, ale straszą, służą wronom za siedzisko³⁰. Może jednak nie do końca Słowacki uczynił z krzyży element ponurego krajobrazu i żerdzie dla ptactwa. W tle pojawia się przecież także sokół – symbol wysokiego lotu, wielkości, siły, którego rozpięte skrzydła to także krzyż, ale wzywający do spojrzenia wertykalnego, do wzniesienia wzroku, znak pojawiający się w estetycznej ramie doznania wzniosłości³¹. Byłżeby więc epizodyczny sokół przecuciem lepszego świata? – pewnie tak, tym bardziej, że krzyż stanowi dla poety rodzaj drogowskazu przecinającego przestrzeń wzdłuż i w poprzek, wertykalnie i horyzontalnie wskazującego kierunek ziemskiego wędrowania i kierunek tęsknoty za utraconym-obiecany niebem...

Pamiętamy, że ikona z Carogrodu miała także przerażać wrogów, niszczyć statki i zatapiać ludzi. Różnica polega na tym, że to ikona Bogarodzicy sama daje człowiekowi znak, komunikuje coś swoim samozniszczeniem. Może byłyby to dalekie zapewne skojarzenia i zbyt śmiałe, gdybyśmy spojrzeli na symboliczną „śmierć” ikony przez pryzmat śmierci Jezusa... Chodziłoby nie tyle o obraz poetki Maryi Zbawicielki, co raczej o przywoływanie za jej pośrednictwem obrazu Chrystusa Zbawiciela. W momencie rozsypania się ikony kończy się nieodwracalnie ludowy mit o ikonie walczącej, a rodzi szansa na nową dynamikę stwórczą, na stworzenie-odrodzenie, na nowe (lepsz?) mity, szansa na odczytanie, zrozu-

³⁰ Tego typu negatywne, odwrócone znaczenia krzyża jako narzędzia symbolicznie wspomagającego wojnę, zniszczenie aktywizują też: Seweryn Goszczyński w *Zamku kaniowskim*, Zygmunt Krasiński w *Agaj-Hanie* czy Zenon Fisz. Zob. Tadeusz Padalica [Zenon Fisz] *Nestor Pisanka. Opowiadanie z czasów ostatniej koliszczyzny*, Lwów 1905; por. M. Kwapiszewski, *Portret pisarza kresowego. O Zenonie Fiszu*, w: tegoż, *Późny romantyzm i Ukrainia. Z dziejów w motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006, s. 100-126.

³¹ Por. D. Kulczycka, *„Jestem jak człowiek, który we śnie lata...” O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004; S. Kobiela, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 299-300; tu o symbolice sokoła.

mienie i przyjęcie znaków dawanych przez ikonę. Zrozumienie znaku powstałego na skutek rozsypania się ikony, sensu ewokowanego przez negatywność, przez brak. Czy ów brak to puste miejsce po utraconym Bogu, po wierze w Opatrzność, którą Słowacki stracił wchodząc w wiek męski-wiek kłęski?

Słowacki zdradza w *Żmii* może po raz pierwszy swoje oczekiwania wobec Boga. Poeta chciałby, aby jego Bóg był Panem Mocy, silnym imperatorem, a nie istotą podległą woli człowieka³². Jeśli więc pojawi się Bóg cudu, to w taki sposób, który zaznaczy Jego siłę, niezależność od woli człowieka i od jego oczekiwań.

Słowacki przez całe życie będzie uprawiał prowokację metafizyczne wobec Nieba³³. W młodzieńczej *Żmii* zaś toż samo Niebo odpowiada człowiekowi na nieustanne, natrętne żądania, ale dwuznacznie: słabością i siłą, kruchością i zarazem wyraźnym znakiem³⁴. Jest to chyba p i e r w s z y u t w ó r S ł o w a c -

³² A. Kowalczykowa, *Słowacki współczesny*, w: *Wielokulturowe źródła...*, dz.cyt., s. 18:

Bóg Słowackiego „nie jest on tylko robaków Bogiem, i tego stworzenia, co pełza. On lubi huczny lot olbrzymich ptaków, A rozhukanych koni on nie kietzna”. (...) Ale jakże świetnie już w *Beniowskim* ukazuje się skłonność poety do prywatnej funkcjonalizacji Istoty Najwyższej. Ten Bóg, z poematu triumfalnie zamykającego spory Słowackiego z emigracją, stanowi przecież niezwykle mocny argument za tą postawą wobec świata i własnego życia, jaką lansował Słowacki: za apologią czynu, własnej drogi do prawdy i wiary.

³³ Por. D. T. Lebioda, *Słowacki – kosmogonia*, Bydgoszcz 2004.

³⁴ Jakże odmienna wydawać się może wizja takiego Boga (aktywnego) od znanego obrazu nakreślonego chociażby w hymnie *Smutno mi Boże*. J. Kułakowska w książce *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego – od „Hymnu” do „Zachwycenia”* (Kraków 1996) zwraca uwagę na szczególną, „wyziębioną” i właściwie niemożliwą do zaistnienia relację poety i Boga:

Romantyczna kreacja bohatera lirycznego wytwarza w postawie wobec Boga wygórowane poczucie własnej wielkości i dostojeństwa. Poeta podejmuje pozorny dialog z Absolutem, ale w rzeczywistości Bóg nie posiada w tych utworach żadnej określonej podmiotowości. Jest jedynie biernym słuchaczem, który przez swoją sakralność kozytynie wpływa na nastrój i ogólną wymowę dzieła (s. 40).

k i e g o , w którym czyni on znaczący gest: od *apokalypsis* do *genesis*, od wizji katastrofy i upadku – po pełne nadziei oczekiwanie na ingerencję Boga w świecie czekającym na rekonstrukcję, odrodzenie.

W *Żmii* poeta zatrzymuje się jednak w przedśmionku wiary. Jest to świat już ogołcony z dawnych wiar, idoli, nawyków, wolny od standardowych wyjaśnień swej genezy oraz celu, ku któremu zmierza, ale jeszcze nie wypełniony nowymi znaczeniami. Apokalipsa kończy się tu w momencie destrukcyjnego ogołocenia, po którym następuje znaczące zawieszenie metafizycznych rozpoznań statusu człowieka i bytu.

3. „Cała z ołowiu i w ołowianej spodnicy”

Ikona Matki Boskiej wykreowana przez poetę w *Żmii* jest jedną z tych wizji poetyckich, które pozostają nie-dopowiedziane. Nie znajdujemy w powieści tak naprawdę ani jednego opisu cudownego obrazu. Wygląd skradzionego z Carogrodu „malowidła” pozostanie jedynie wypadkową, syntezą wielu możliwych, znanych Słowackiemu ikon. Nie będzie przecież chodziło tylko o efekt estetyczny, ale o doświadczenie transgresji, duchowej przemiany, poeta pominie więc kolor i kształt, a skupi się na ewolucji symboliczno-mitycznej całości.

O ile Maryja ze *Żmii* nie jest do „oglądania”, o tyle w *II Zmianie* aktu II w *Śnie srebrnym Salomei* (1843) Słowacki konstruuje osobną i nader osobliwą wizję ikony, wykazując się tym razem nie lada kunsztem tak poetyckim, jak plastycznym. *Sen srebrny* jest dramatem niezwykle wizyjnym, charakter tej wizyjności opiera się na pewnego rodzaju epistemologicznym przesileniu, nie chodzi bowiem o „opowiadanie” przez bohaterów ich objawień, wizji, snów, ale o zacieranie granic między rzeczywistością, jawą a tymi właśnie stanami uniesień. We wspomnianym fragmencie *Snu srebrnego Salomei* następuje niezwykła „konden-

sacja” widzeń. Bohaterowie będą świadomi swoich niezwykłych stanów, ale także – jak chociażby Leon – popiszą się nadświadomymi zdolnościami. Dialog Salomei i Leona okaże się naznaczony profetyzmem. Bohaterowie pozostają tu na różnych poziomach świadomości, na wiele sposobów d o s w i a d c z a j ą p r z y s z ł o ś c i i o niej opowiadają. Gdy powiadamy o poziomach świadomości bohaterów, jako ich przykład możemy przytoczyć dialog, w którym istotną rolę odgrywają didaskalia. Zapis poety następującej treści: „*na stronie*” – informuje o tym, iż Leon wypowiada zdanie poza uwagą Salomei, poza tokiem ich dialogu, łamiąc niejako rytm konwersacji. Graficznie autor także wyodrębnia zdanie bohatera:

LEON

na stronie

Baran do **rznięcia!**

SALOMEA

Ty nie masz **pojęcia**,

Co to jest modlić się za tych,

Co nas gubią?

(I, w. 661-664)³⁵.

Nie jest to rym najpiękniejszy, rym, który powstaje między słowami „*rznięcia*” i „*pojęcia*”, ale interesujące wydają się okoliczności, w jakich bohaterowie „*krzyżują*” swoje zdania. Uwaga poety, iż Leon jest (stoi?, mówi?) „*na stronie*”, zobowiązywałaby przynajmniej reżysera do przyjęcia pewnej postawy wobec zaleceń autora. Jeżeli założylibyśmy, że Leon mówi tak, aby Salomea go nie słyszała, to bohaterka nie powinna wówczas rymować. Bohaterowie *Snu srebrnego* jednak nie tylko rymują, ale – jak w akcie II – tworzą trudne, oksymoroniczne figury retoryczne:

³⁵ Wszystkie cytaty z dramatu za: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, w: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. IX, *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959. Numer strony podajemy zaraz po cytacie w tekście głównym.

REGIMENTARZ

Lud nasz cały dokoła
 Zbuntowany... mój pop stanął na czele.
 Wczoraj noże święcono w kościele.
 Czy widziałeś, że tam takie **święto**?

LEON

Co, mój ojcze?

REGIMENTARZ

Wyrznięto.

LEON

Dom Gruszczyńskich?

REGIMENTARZ

Naszych starych sąsiadów... (II, w. 592-597).³⁶

Widzimy w powyższym fragmencie, że gdy Leon nie rozumie „prostych” słów swego ojca, gdy komunikacja między bohaterami staje się mało przejrzysta, wtedy właśnie Regimentarz wypowiada: „Wyrznięto” – co przedziwnie rymuje się ze słowem „święto”. Trudny rym wyprowadza rozmowę „na prostą”, pozostaje jednak wyraźny przeskok, zgrzyt między wątkiem „święta” a tym motywem, który po nim następuje: „wyrznięcia” sąsiadów. Zupełnie jakby nieświadomość Leona była w tym momencie „nad-świadoma”, jakby specjalnie bohater czegoś nie dosłyszał, nie zrozumiał i pytając „Co, mój ojcze?”, zmienił całkowicie treść dialogu. Przytoczony fragment rozmowy z aktu I również opiera się na konwencji zgrzytu, na semantycznej figurze hiatycznej – Leon powie o zarzynanym baranie (o ofiarnym baranku?), Salomea zaś o modlitwie za niego... Warunkiem uzupełniania się takich sprzeczności będzie w obu przypadkach swego rodzaju nad-świadomość bohaterów, ich umiejętność, może dar czytania rzeczy przyszłych, uchylania rąbka tajemnicy znanej im w sposób świadomy lub właśnie poza-świadomy.

³⁶ Patrz: M. Jeżowski, *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, Lublin 2002, s. 411-412: pocięto/wyrznięto, ścięto/zarżnięto, święto/Wyrznięto, zdjęto/święto, ścięto/święto, cięto/nie wyjęto/święto, zaczęto/na... święto.

Długi monolog Salomei zdaje się łączyć obie płaszczyzny objawień, poza-świadomą (sen) i świadomą (próba egzegezy snu). Będą się tu również przenikały wzajemnie sen z jawą, z kolei naracja Salomei o śnie będzie się nakładała na następną tak, że niełatwo rozpoznać semantykę całości. Opowieść Salomei złożona jest niczym z kawałków, lecz zarazem skonstruowana zmyślnie z takich elementów, które układają się jak w kalejdoskopie lub niczym mozaika, puzzle. Dają się one oglądać osobno, ale dopiero w całości tworzą barwny, wewnętrznie spójny obraz³⁷.

Salomea rozpoczyna swój monolog od konfesyjnego: „Ach, niechaj się ta łza stoczy... / Niechaj obmyje sumnienie...”, co wiąże się z postawą katarktyczną, z chęcią uwolnienia od egzystencjalnych zgrzytów. Bohaterka zawoła po tym „O panie!” w stronę – jak się wydaje – Leona, ale sygnalizowana przez nią chęć wyzwolenia z grzechów ciężących na sumieniu sprawia, że i w tym przypadku czytelnik musi się natknąć i na inną warstwę znaczeniową. Symbol oczyszczającej sumienie łzy oraz wezwanie „pana” to istotna konfiguracja słów, tym bardziej że kończy ów pierwszy wątek fraza o Bogu kary:

A jeżeli moja męka
Ciebie nie skruszy? to będzie
Cud – alboś ty jest narzędzie,
Którym Pan Bóg mnie ukáže... (I, w. 693-696).

Sens wypowiedzi jest całkiem jasny, czytelny – potrzeba odkupienia przez łzę, cierpienie, przez własną mękę. Zaciera się jednak postać odbiorcy komunikatu – nie można mieć bowiem pew-

³⁷ W tym kontekście porównaj rozpoznania struktury dramatu zaproponowane przez Annę Pilewicz: *Pomiędzy genesis a apokalypsis. O motywach teatralnych w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, t. 2, dz. cyt., s. 293: „Rzeczywista historia zachowuje swój własny porządek, zaś o krainie snu i poezji jedynie się opowiada, co zresztą nie pozostaje bez znaczenia dla przebiegu wydarzeń”. W naszym ujęciu oba plany opowieści są ze sobą jeszcze mocniej sprzęgnięte. No i chyba widzimy też ten trzeci, najgłębszy plan: obecności Boga jako przenikającego rzeczywistość Ducha.

ności, czy Salomea mówi tylko do Leona, czy może również ma na myśli innego Pana, tego, który „komponowałby się” symbolicznie z wyrażeniami: „obmyje sumnienie”, „męka”, „Pan Bóg”. Może to zbyt śmiało, ale zauważamy, iż spoza zastony koherentnych na płaszczyźnie semantycznej, spojonych tajemnicą wyznania słów, przeziara wizerunek samego Zbawiciela. Tradycyjnie przecież to z Nim kojarzony jest krzyk „O Panie!”, z Nim łączą się także pozostałe użyte w tekście wyrażenia... Nieco dalej bohaterka już wprost powie: „A ja... o Jezu kochany!” (w. 731), nie pozostawiając wątpliwości, że to właśnie sam Chrystus jest jednym z jej słuchaczy.

I w tym tekście ujawniałyby się już w dojrzałszej formie dwu- czy nawet w i e l o p ł a s z c z y z n o w o ś ć ś w i a t a p r z e d s t a w i o n e g o : z jednej strony posiadającego literalną powierzchniovą warstwę znaczeń, konstruowanych przez dramatyczną fabułę, z drugiej strony „dziejącego się” na poziomie sensów głębokich (sny, aluzje-odniesienia, wizje), a być może będącego w ogóle na ostatecznym, głębinnym poziomie emanacją aktywności niszczyielsko-twórczego Ducha. Aktywności wyrażającej się przez czyny, słowa, znaki, wizje, zarówno symboliczne drogowskazy Boskiej Pełni, jak i manifestacje mocy Chaosu. Jeszcze w *Żmii* dominował poziom destrukcyjny wpisany w apokaliptykę, choć raz po raz ujawniała się też metalogika wymiaru transcendentnego, sygnifikatorem której była ikona, a sposobami objawienia jej numinotycznej mocy – rozpad i destrukcja.

Opowieść Salomei została zdominowana w znacznej mierze przez wyrażenia związane ze stanem profecji i prekognicji: „sen”, „widzenie”, „to będzie”, „widuni”, „wrózenie”, „przeczcucia”, „zobaczę”³⁸. Nawiazują one do aktu odsłaniania jednej z największych

³⁸ Przestrzeń wydarzeń onirycznych, widzeń proroczych w *Śnie srebrnym Salomei* szczegółowo analizuje W. Próchnicki w studium *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992. Badacz zwraca uwagę również na skupianiu uwagi w dramacie na czasie przyszłym:

Najistotniejszą kwestią temporalną *Snu srebrnego Salomei* jest zespół faktów nastawionych na czas przyszły. Zbiór ten zawiera naj-

tajemnic – nieodgadnionej przyszłości. Poeta tworzy na wstępie atmosferę tajemnicy. Salomea w swojej opowieści objawi wiele obrazów, wszelako zaznaczyć trzeba, że i one pozostaną naznaczone tajemnicą, zagadkowością. Bohaterka stopniowo wyłania ze świadomości wysnioną konstrukcję, to zaś, co bezpośrednio z tajemnicą, określa zwrotami: „Ja w tej róży schowana”, „chowam się w ciernie”, „chowałam się w krzaku”, „przecucia ciemne”. Organizują one poczucie szczególnej przestrzeni, gęstej, nieprzejrzystej. Zza takiej zasłony, z rozpaczliwego strachu Salomei wyłoni się złożony, skomplikowany, subtelny obraz Bogarodzicy:

Pełna niepojętej troski,
 Ach – i do Matki się Boskiej
 Modłę we łzach, i nikomu
 Nie mówię, lecz drzę i płaczę.
 – Otóż ja tej matki, panie,
 Może nigdy nie zobaczę!
 Bo dziś pod samo zaranie
 Śniła mi się gdzieś, w pustkowiu,
 Potem tu, cała z ołowiu
 I w ołowianej spodnicy,
 Niby z perłowej macicy,
 Z jednej perły była cała.
 A twarz zwiędła i schorzała,
 Także koloru ołówka,
 Była już jak trupia główka
 Na krzyżu wyrysowana. (I, w. 766-781)³⁹.

różniejsze elementy: sny prorocze i wróżebne, proroctwa „świadome”, przecucia, wróżby i przypuszczenia. Każdy z tych składników jest zapowiedzią innego typu (s. 177).

Por. również: D. Kulczycka, *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego-mistyka*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002, s. 107-122; J. Lyszczyna, *Etyka i estetyka w twórczości genezyjskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000, s. 131-138.

³⁹ Ciąg asocjacji: postać kobieca – Chrystus – umęczone ciało z przedstawień plastycznych pojawia się także w obrazie Matki Wdowy poddanej tortu-

Maryja pojawia się tu najpierw jako matka, po prostu zjawia się na wspomnienie rodzinnego domu bohaterki: „Myślę i myślę o domu” (w. 765). Salomea modli się do Boskiej Matki, a także lęka się, że „tej matki” nigdy nie zobaczy. Te elementy wypowiedzi konstruują wizerunek Maryi-Matki, przeradzającej się następnie w syntezę wielu malarskich, związanych z ikoną asocjacji.

Pierwsza odsłona, jaka dokonuje się w śnie Salomei, ma miejsce „gdzieś, w pustkowiu”. Jest to stan zawiązywania się „akcji”, konstytuowania się objawianego podmiotu. Pustkowie sygnalizować może oddalenie, przygotowanie do istoty wydarzenia, do spotkania z Maryją. Jest ono także miejscem kontemplacji, głębokiej modlitwy, o której bohaterka kilkakrotnie wspomina. Określenie miejsca poprzez mało konkretne „gdzieś”, a następnie przez „potem tu”, powoduje, że perspektywa, pole widzenia nie jest już statyczne, ale dynamizuje się, zmienia, w tym przypadku wyraźnie przybliża. Można mieć złudzenie, że relacjonująca wypadki Salomea dopowiada w tym miejscu resztę gestem, twarzą oraz ciałem, że scena wyraźnie się teatralizuje. Wrażenie jest takie, jakby Maryja z owego „gdzieś”, z pustkowie przychodziła do konkretnego, jasno określonego „tu”. Wszystko dokonuje się w poczuciu upływającego czasu, gdyż to, co jest „tu”, dzieje się nie w tym samym czasie, ale już „po-

rom w *Balladynie*. Słowacki fascynuje się naturalistycznym obrazem cierpiącego ciała, skojarzonego dodatkowo obrazami śmierci, takimi zresztą, jakie fascynowały romantyków europejskich, choćby Gautiera: zob. pracę Kamila Kopani: *Teofil Gautier i Cristo de Burgos*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, dz. cyt. s. 495-510.

Teatralność, dramatyczność sceny wzmocniona została poprzez nakładanie się w wyobraźni czytelnika obu postaci: Maryi i Chrystusa jako jednej, skomplikowanej figury Boga-herosa-człowieka. Podobny efekt osiągnęli artyści na scenie teatralnej, by przypomnieć Samuela Zborowskiego w świetnej kreacji Andrzeja Karolaka z roku 1977 w Teatrze Dramatycznym im. A. Węgierki w Białymstoku: „Samuel Karolaka dźwiga tę [męczeńską – K.K.] misję z niejakim trudem, większym na pewno niż swój kadłub-krzyż” (*„Świat z tajemnic wypowiedany...”*. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*, red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior, Toruń 2006 s. 277).

tem". W wyobraźni czytelnika zrodzić się więc może (i powinna!) dynamiczna scena przyjsia Matki Boskiej z odległego pustkowia pod różany krzew – także przecież Ją symbolizujący. Maryja znajduje się wreszcie tak blisko, że Salomea potrafi Ją dojrzyć całkiem wyraźnie, rozpoznać ważne szczegóły Jej obrazu i doświadczyć niemal „namacalnie” obecności Matki Transcendentnej.

Kolejna odsłona będzie związana właśnie z opisem „przybliżonego” obrazu, stanie się już relacją nie tyle na temat samego zdarzenia, co właśnie prezentacją ikonicznego widzenia (wyobrażenia czy stworzenia) postaci Maryi. Posługujemy się sformułowaniem „ikoniczne”, ponieważ autor taką właśnie rangę nadaje scenie. Zarówno sposób dochodzenia do szczegółów obrazu, jak i sam obraz sugerują, iż powstają zgodnie z regułami pisania ikon – w atmosferze modlitwy, skupienia, eksponując ponadto nie całą Jej postać, lecz przede wszystkim twarz. Chociaż gdy lepiej przyjrzeć objawionej we śnie Maryi, to okazuje się ona zarysem lub konturem postaci, dominującymi barwami przedstawienia są zaś biel i szarości – żadnych tu zrazu złocien czy błękitów.

Powinno też zadziwić i wydawać się niejasne to powtórzone dwukrotnie wyrażenie „z ołowiu”. Maria jest „cała z ołowiu”, jak również „w ołowianej spodnicy”. Wprawdzie wszystko możliwe jest we śnie, także to, aby Maryja przyszła jako ołowiana postać, to jednak tutaj zagadka „ołowiu” łączy się z inną. Bogarodzica cała jest z ołowiu, ale także cała jest z jednej perły, z perłowej macicy. Czy to możliwe, aby jedna postać była z ołowiu i z perły jednocześnie? Oczywiście tak, pod warunkiem jednak, że będzie to ikona – z ołowiu, w ołowianej spodnicy (osłonie, w tak zwanej sukni), z ozdobami z masy perłowej, przystrojona być może perłami⁴⁰...

⁴⁰ O ikonach z polsko-litewsko-ruskiego pogranicza, które mógł znać Słowacki: J. Tomalska, *Ikony*, konsultacja ks. M. Janocha, Białystok 2005; teź, *Wizerunek Matki Boskiej Różanostockiej – ikona czy obraz?*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008, s. 843-872.

Bohaterka dostrzega jeszcze twarz „zwiądłą” Maryi, twarz „schorzałą”, „koloru ołówka”. Wskazówka Salomei naprowadza interpretatora na kolejny ślad, kieruje w stronę malarskich właściwości przedstawionego zjawiska. Zarówno ołówek, ten, co pewnie służył artyście przy tworzeniu malowidła, jak i owa zwiądła, schorzała, wyblakła, blada, stara może, wypłowiwała twarz – są podkreśleniem plastyczności obrazu. Bohaterka kontynuuje opowieść w tym duchu, mówiąc, że kształty postaci zostały narysowane. Trudno mieć wątpliwości co do statusu tej Osoby. Jest to oczywiście Matka Boska, ale namalowana, narysowana, ikona Bogarodzicy (*Theotokos*).

Wizja Salomei wyraziściej rozwija się w tym miejscu na płaszczyźnie semantycznej, nieco komplikuje się również poprzednie rozstrzygnięcie statusu objawiającej się postaci. O ile zasadnie możemy przyjąć, że jest to namalowana Matka Boska, to trzeba zadać pytanie, dlaczego Salomea mówi o twarzy Maryi, że „Była już jak trupia główka / Na krzyżu wyrysowana”. Czy przyczyną jest niejasna wizja bohaterki, a może jej zbyt odległe skojarzenia (nie wiadomo dlaczego) z krzyżem? Odpowiedzi można szukać, rozkładając oba obrazy – Maryi i krzyża. To, co widzi Salomea, może być po prostu ikoną Matki Boskiej namalowanej (narysowanej, napisanej) na innym obrazie, na przykład na ikonie ukrzyżowanego Chrystusa⁴¹. Zabiegów takich w XVIII i w XIX wieku dokonywano dosyć powszechnie, szczególnie wtedy, gdy malowidło było zbyt stare, bardzo okopcone palonymi tuż obok lampkami oliwnymi i nie nadawało się do renowacji. Korzystając jednak z dobrej jakości drewna, już zagruntowanego, świetnie zakonserwowanego, malowano na takim obrazie inny, oszczędzając materiał i czas. Technika zabiegu zupełnie

⁴¹ O obrazie Ukrzyżowania u Słowackiego: W. Pyczek, *Motywy pasyjne w liryce...*, dz. cyt.; W. Pyczek, *Juliusza Słowackiego wiersz-sakrament. (Wokół fragmentu poetyckiego [„I porzucisz drogę światowych omamień...”])*, w: *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk, M. Maciejewski, Lublin 2006, s.119-126.

podobna do – średniowiecznego jeszcze – sposobu wykorzystywania pergaminu, polegającego na ścieraniu warstwy starego tekstu i zapisywaniu go na nowo.

Stworzony przez poetę palimpsest, nazwijmy tak oczywiście jedynie ten fragmencik onirycznej opowieści, zbudowany jest jednak nie tylko na kombinacji kształtów, kolorów, ale wyraża też osobliwą „filozofię” czy raczej „osobistą teologię”, którą Słowacki sugestywnie w wielu miejscach rozwija.

Zwiędła, schorzała, blada Maria wkomponowana zostaje w krzyż, a jej głowa przypomina „trupią główkę”. Wolno to rozumieć jako przenikanie się dwu obrazów, jakby to właśnie trupia, bo martwa już, głowa zmarłego na krzyżu Chrystusa przebijała się przez namalowaną na niej twarz Marii. Można również odnaleźć w scenie inne znaczenia, odniesienia koncentrujące się wokół męki Chrystusa i Jego zbawczej misji.

Maria „ikoniczna” daje się poznawać stopniowo – najpierw jako ołowiana, później zaś jako perłowa. Symbolika ołowiu pozostaje w znacznej mierze nierozwiązywalna, można odwoływać się w tym przypadku do skojarzeń z tym, co srebrne, ale stare, poczerniałe, a nawet ciężkie (jak ołów). Ikony były wykonywane często na wzór płaskorzeźby ze srebra, a w biedniejszych ośrodkach kultu właśnie z ołowiu lub innych tanich metali. Słowacki wspomina Bogarodnicę z Poczajowa, a tam kwitł wówczas kult cudownego obrazu, przystrojonego bogato tak w srebrną suknię, jak w inne kosztowności, także w perły. Poeta wykorzystuje bowiem, podkreślmy to, bogatą symbolikę perły oraz skojarzenia z macią perłową. Perła symbolizuje zaś nie tylko bogactwo, czystość, wtajemniczenie w nową świadomość, odkupienie (odpuszczenie grzechów poprzez łaskę), zagłębienie w medytacji (powtarzalność), ale także narodziny nowego, odrodzenie, wreszcie idealne macierzyństwo (Bogarodzica)⁴².

⁴² Zob. S. Kobielus, *Bestiarium chrześcijańskie*, hasło: *Perła*, s. 390: „Jak można wnioskować z tekstów pisarzy średniowiecznych, którzy czerpali z *Fizjologa*, perła symbolizuje dziewictwo Matki Bożej”.

„Z jednej perły była cała” – czyli niepodzielna, idealna, istota pełni – tak Salomea postrzega bohaterkę widzenia⁴³. Ową doskonałość wyraża i znaczy zarówno estetyka kształtu i koloru (ołów, perła), jak i symboliczna treść wydobyta spod obydwu twarzy: Maryi i Chrystusa. Maryja jest już nie tylko Matką Boga, idealną „perłową macicą”, która przecież zrodzi nową perłę, także idealną, bo „nie-stworzoną” – Chrystusa. Widzi w Niej poeta i próbuje przedstawić nie statyczną, odrealnioną i sprowadzoną do poziomu płaskiego obrazka, lecz dynamiczną, ewoluującą znaczeniowo syntezę obrazów Matki i Syna, zapis dający się czytać jako historia narodzin, zbawienia i oczekiwania na powtórne przyjście („perłowa macica”). W jednym punkcie znaleźlibyśmy więc wspomnienie narodzin Jezusa („do Matki się Boskiej modłę”), wizje zbawienia w wizerunku twarzy „na krzyżu wyrysowanej” oraz być może ową zapowiedź paruzji. Wizja Maryi *Theotokos* uzupełniona zostanie, ale nie zastąpiona, obrazem Maryi *Christotokos*. Będzie to zatem wizja komplementarna.

Słowacki sięga i w tym dziele po ikonę, jakby intuicyjnie odbierając przekaz, jaki ofiaruje prawosławna hermeneutyka postaci Matki Jezusa, łącząca ją w sposób mocniejszy niż w katolicyzmie z eschatologią. Nieprzypadkowo też tradycja wschodnia ostro przeciwstawia się w tym wymiarze tradycji protestanckiej, jest radykalniejsza w mistycznym ujęciu Bogurodzicy niż katolicka nauka⁴⁴. Jak pisze Sergiusz Bułhakow: „W Bogurodzicy zjednoczyła się Mądrość niebieska i stworzona, Duch Święty w Niej żyjący ze stworzoną ludzka hipostazą. Jej ciało stało się uduchowione i *przezroczyste* dla nieba. W Niej zrealizował się cel stworzenia świata, Ona jest usprawiedliwieniem świata, celem

⁴³ O symbolice perły u Słowackiego zob. J. Brzozowski, *Uwagi, dla których powodem był wiersz „Daję wam tę ostatnią koronę pamiętek”, w tegoż: Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 237-262.

⁴⁴ Por. W. Łoski, *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*, przeł. I. Brzeska, Kraków 2007.

i sensem, a tym samym chwałą świata. W Niej Bóg jest wszystkim we wszystkich”⁴⁵. Piękne i mocne odczytanie!

Dodać jednak trzeba, iż teolog reprezentujący tradycję Wschodu musiałby jednak uznać poetyckie kreacje tej postaci u Słowackiego za niezgodne z duchem swej religii, albowiem wnoszące do przedstawień Marii pierwiastek estetyczny, a nawet erotyczny lub makabryczny (idealizacja, turpizacja). Słowacki tworzył ową Bogurodnicę w dojrzałej fazie twórczości jako postać stanowiącą, jeśli wolno tak rzec, oręż wyobraźni służący jego własnej walce ze śmiercią. Ale, powracamy do początku, nie inny jest też cel kultu tej postaci we wschodniej eklezjologii: to kult Matki Zbawiciela, który zwyciężył śmierć⁴⁶.

Maryja ze snu Salomei wpisuje się w cierpienie Swego Syna, ale też w cierpienie bohaterki, która doznaje objawienia pośród różanych cierni („to chowam się w ciernie” – w. 788), która zostaje „cierniami cała pokłuta” (w. 791). Widoczne jest tu przejście z płaszczyzny snu i widzenia w sferę jaźni. Następuje też wyraźne przeniesienie istotnych elementów, jakie Salomea ujrzała w objawieniu, mianowicie atmosfery cierpienia wynikającego z wizji krzyża, śmierci, choroby przypisywanych twarzy Maryi. Ciernie symbolizujące niewątpliwie to samo cierpienie, jakie towarzyszyło Chrystusowi podczas Jego Pasji, stają się atrybutem ogarniętej spazmatycznym lękiem oraz bólem, doświadczonej różnymi lękami Salomei. Zaakcentuje to Salomea – może ironicznie nieco – w rozmowie z Leonem, gdy ten dokona prostej egzegezy opowiedzianego przed chwilą snu:

LEON

Sałynka, będziesz bogata,
Srebrny sen bogactwo wróży.

⁴⁵ S. Bułhakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, przeł. ks. H. Paprocki, Białystok 1992, s. 134.

⁴⁶ Zob. wyczerpująco na ten temat: N. Vasiliadis, *Misterium śmierci*, przeł. A. Bień, K. Korszak, Białystok – Hajnówka 2005.

A że się chowałaś w róży,
To dobrze: pisano w górze,
Że w twym życiu będą róże.

SALOMEA

I ciernie?

LEON

I ciernie będą. (I, w. 802-807).

Naiwne i pełne pozorów szczęścia wizje, jakie Leon rozpościera w swoim egzegetycznym natchnieniu: „będziesz bogatą”, „bogactwo wróży”, „to dobrze”, „będą róże”⁴⁷ – Salomea rozwiewa, zdzierając maskę naiwności i wszelkich złudzeń, pokazując Leonowi, że pod owym uroczym obrazkiem znajdują się przecież ciernie.

Jakież to znów bliskie wizji nakreślonej zarówno w *Żmii*, jak i w *Marii* Malczewskiego, gdzie poeci przypominają o pięknej fasadzie, za którą lęgnie się albo robak, albo zniszczenie, albo nadciąga krwawy zachód słońca, majestatycznie tonącego w czerwono-krwistej poświacie, w czym trzeba odnaleźć symboliczną zapowiedź zagłady, zatonięcia świata. Salomea nie ma więc złudzeń, ale nadal poszukuje nadziei. Poszukuje jej, wybiegając w przyszłość, przepowiadając niejasne wprawdzie losy, lecz także odwołując się do wyjątkowo mocnego przekonania o istnieniu jakiegokolwiek przyszłości... Przyszłość objawiająca się bohaterce to jednak nie śliczne róże, a właśnie ich ciernie, przyszłość bez pokoju i frenetyczna, nasiąknięta krwią. Jej symbolem mają stać się zalane krwią gołębie:

Bom jest na to podmówiona
I udarowana mocą
Przez duchy... co tu w altanę

⁴⁷ O głębokich znaczeniach róży jako symbolu kosmicznego u romantyków zob. W. Szturc, *Kosmos Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s.100-1001. W tymże tomie zob. studium: *Mistyczny kosmos Juliusza Słowackiego*, s. 61-76.

Weszły i tam się trzepocą
 Jak gołębie krwią zwalane,
 O ten liść otarte suchy,
 Jakieś białe, krwawe duchy! (I, w. 826-832).⁴⁸

Motyw krwi w wyobraźni Słowackiego przekształca się, podkreślmy to, w złożoną symbolikę męki, cierpienia, często śmierci, ale także właśnie – oczyszczenia, odkupienia i wreszcie zbawienia, będącego nadzieją na lepszy świat pod rządami Ducha. Porządek, według którego bohaterowie czytają objawione znaki, powiązany został w znacznym stopniu z lekturą Apokalipsy św. Jana, objawienia, na które powołuje się między innymi w II akcie Anusia, mówiąc o okolicznościach przybycia Sawy:

Podobno – jego lirnicy
 Dziady, w ogniu błyskawicy
 Świecące się jak upiory.
 A wśród lip z jego żupana
 Różne lały się kolory
 Niby **od świętego Jana,**
 O którym **panienka czyta**
Widzenie. (II, w. 61-68)⁴⁹.

⁴⁸ M. Jeżowski, *Słownik rymów...*, s. 668-669: grupa rymów „-uchy” (tu: suchy/duchy) należy u Słowackiego do bardzo rozbudowanych. *Duchy* rymują się z prawie wszystkim: *śluchy, brzuchy, muchy*, a nawet *pastuchy*.

⁴⁹ Na Objawienie św. Jana Słowacki będzie się powoływał wielokrotnie i na różne sposoby. Wielokrotnie poeta używa bezpośrednich nawiązań do Apokalipsy, ale chyba częściej znaleźć można w jego utworach symboliczne ewokacje apokalipsy rozumianej w przypadku wyobraźni poetyckiej autora *Kordiana* – nie tylko jako katastrofa, zagłada świata, ciała i ducha człowieka, ale także jako Sąd Ostateczny. Temat ten rozwijam szerzej w osobnej pracy. Por. także: A. Fabianowski, *Zygmunt Krasiński: tworzenie Apokalipsy*; M. Szargot, „Apokaliptyczne podrzuty historii” w „Irydionie” *Zygmunta Krasińskiego*; E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczość w twórczości Juliusza Słowackiego*; W. Próchnicki, *Apokalipsa Samaela*, [wszystkie w:] *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II.

Panienska czyta widzenie świętego Jana – „kolorowe”, z blaskiem „błyskawicy”... Poeta tym samym zwraca uwagę czytelnika na tę wyjątkową księgę Nowego Testamentu, licząc, że odbiorca potraktuje ową bezpośredniość sceny jako klucz do całego dramatu. Apokalipsa Janowa jest wzorem, archetypem wszystkich „widzeń” w dramacie, został on niejako osadzony na jej fundamencie. Apokalipsa Janowa staje się w dziele wzorem i celem widzenia pragnącego prowadzić do: zbawienia człowieka. Autor z całej symboliki ostatniej księgi biblijnej, wprost się na nią powołując.

Tragiczna wizja rzeczywistości wpisanej w symbolikę krwi będzie się dopełniać wizjami apokalipsy, w której bohaterowie (niektórzy) spróbują odnaleźć wypełnienie zbawczej misji Chrystusa (i Maryi!), odszukać znaki zapowiadające paruzję. Sawa na przykład odpowie Regimentarzowi w barwnym, wielowątkowym monologu o własnych stanach – oczywiście z natury swej profetycznych:

Że snów miałem pełną duszę,
Widzeń miałem pełne oczy.
Zdało mi się, że ów dworek
Powietrze błękitne broczy;
Że wróble jakiś paciorek
Nad tą **kalwaryjską** stacją,
Jakiś smętny **Anioł Pański**,
Jakąś smętną suplikacją
Śpiewają do **Panny Maryi**. (II, w. 173-180).

W oczach Sawy pełnych widzeń nawet wróble śpiewają Anioł Pański, modlitwę przepelnioną wezwaniami do Maryi... – nad „kalwaryjską stacją” śpiewają one „do Panny Maryi”. Objawienie i Kalwaria (symbolizująca śmierć na krzyżu) łączą się w snach proroczych bohatera z modlitwą kierowaną ku Marii. Postać Matki Jezusa jest więc kojarzona z krzyżem nie tylko przez Salomeę; również w innych miejscach dramatu wpisuje się Ona w krzyż (Kalwaria), lecz także staje się, jak już zaznaczyliśmy,

częścią Janowego Objawienia. Ikona Maryi w śnie Salomei okazuje się przeto nie tylko statycznym „malowidłem”, ale przede wszystkim dynamiczną wizją współdziałania Marii w soteriologicznej misji Chrystusa – od narodzin Boga (*Theotokos*) po uczestnictwo w Jego śmierci (*Christotokos*)⁵⁰.

Świat podlega tu zniszczeniu, lecz nie oznacza już ono katastrofy, entropii lub degradacji bytowej⁵¹. Staje się za to znakiem metamorfozy mniej doskonałych form natury w kształty wyższe, bardziej zaawansowane w procesie wszechobejmującej spiryтуalizacji kosmosu. *Apokalypsis* na poziomie jednostek i całej Historii to już nie tyle odsłanianie się owego „innego wymiaru”, *dominium* Ducha, ile jego stałe p r z e ś w i t y w a n i e w rzeczywistości, w której egzystują postaci dramatu, a także – jeśli przyjąć kerygmatyczną perspektywę odbioru dzieła nastawionego na głoszenie Dobrej Nowiny – w świecie czytelnika, interpretatora i po prostu nas wszystkich⁵².

⁵⁰ Na temat teologicznego wymiaru *Theotokos* zob. pracę zbiorową pod red. K. Pęka: *Ikona liturgiczna: ewangelizacyjne przesłanie ikonografii maryjnej*, Warszawa 1999. Zob. także: J. N. D. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, przeł. J. Mrukówna, Warszawa 1988, rozdział XVIII, *Maryja i święci*, s. 362-370; R. Laurentin, *Maryja w dogmacie*, w: tegoż, *Maryja Matka Odkupiciela*, przeł. T. Żeleźnik, Warszawa 1988, s. 72-115. Poeci romantyczni zdają się następcami mistrzów barokowej pobożności maryjnej oraz XX-wiecznych nadgorliwców, którzy przyznają Matce Boskiej nawet status „współodkupicielki” czy „czwartej osoby Trójcy Świętej”, „żeńskiemu elementu w Bogu” itp. Zob. W. Beinert, *Drogi i bezdroża mariologii*, przeł. J. Zychowicz, Warszawa 1993.

⁵¹ Zob. inspirujące rozważania: A. Gleń, *W świecie czy wobec świata? Kilka wersji problemu usytuowania człowieka względem rzeczywistości (hermeneutyczne reinterpretacje)*, w: tegoż, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007, s. 95-150.

⁵² Por. M. Maciejewski, *Perspektywy >czasnej bramy< i >wąskiej drogi< w sztuce literackiej*, w: *Prus i inni*, s. 563-572; ks. J. Szymik, *Poezja i teologia*, Katowice 2009.

4. „Podały sobie ręce, mówiąc Ave!”

Stworzone przez Słowackiego w *Żmii* i w *Śnie srebrnym Salomei* poetyckie ikony *Theotokos* są raczej dyskretne, a ich treść wysnuwa się spod sieci aluzji, niedomówień. Zostały one naznaczone głębokim symbolizmem, co stawia czytelnika przed niełatwym zadaniem „odkodowania” konstrukcji powiązań znaków, symbolicznych szczegółów, asocjacji biblijnych, skojarzeń i nawiązań intertekstualnych. Właśnie ów złożony charakter nadaje wizjom status węzłowych momentów na drodze wiodącej do zrozumienia i objaśnienia „rzeczy widzialnych i niewidzialnych”.

Dynamiczną i najbarwniejszą wizję Maryi poeta nakreśli jednak w IX pieśni *Beniowskiego*. Struktura tej części poematu da się przedstawić jako szczególnie przemyślana przez autora interpretacja wydarzeń ewangelicznych, prowadzona od: (1.) alegorycznego przedstawienia Bożego Narodzenia (kilka wyraźnych nawiązań), przez (2.) kreację mitu o spotkaniu Marii z Marią, ku (3.) symbolicznym antycypacjom nadejścia czasu apokalipsy i Nowej Jeruzalem.

Słowacki na niewielkiej przestrzeni tekstu (kilkanaście strof) rozpościera i konfrontuje dwie skondensowane, ale rozległe perspektywy: Boga oraz człowieka. Poeta aranżuje iście teatralne przedsięwzięcie, plan wydarzeń okazuje się niezwykle zbieżny z tym, co moglibyśmy nazwać sceną teatralną. Taka „inscenizacja”, z Maryją w roli głównej, mogłaby także kojarzyć się z misterium, z tym – jakże popularnym jeszcze w XIX wieku – sposobem zarazem egzegezy i głoszenia treści ewangelicznych oraz z kolei wyjaśniania poprzez przekaz ewangeliczny zawiłości ludzkiej historii⁵³.

Pierwszą odsłoną „przedstawienia” poeta uczyni ciemny las, puszcę zimną, odludną, która następnie będzie przekształcać się z każdym wersem w coraz bardziej przyjazną przestrzeń,

⁵³ Por. tom zbiorowy: *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów teatru XIX i XX wieku*, red. J. Skuczyński, Toruń 2000.

bliższą pasterzom, bo przez nich wymodloną. Dwukrotnie w formie anaforycznej autor powtórzy, iż dzieje się to „tej samej nocy”, później jeszcze kilka razy zaznaczy, że trwa noc, że jest właśnie jej połowa (północ?). Czas zostaje dookreślony jeszcze bardziej, a do nieprzypadkowo przywołanych pastuszków należy odnieść symbolikę Nocy Wigilijnej. Tak więc w czasie ciemnej, wigilijnej nocy, w zapewne odludnej puszczy, gdzie tylko pastuszkowie modlą się przy ogniu głośnym śpiewem *Zdrowaś Maryja*, czytelnik powinien oczekiwać symbolicznych narodzin Bożego Syna. W jednym miejscu poeta gromadzi bowiem aż nazbyt wiele symbolicznych rekwizytów nawiązujących do wigilii Bożego Narodzenia⁵⁴.

Słowacki zaskakuje jednak nagłą zmianą scenografii, wydawać by się mogło – także swą niekonsekwencją, bowiem w jego opowieści pojawiają się „konwalie białe, cicha mgła i rosa” (w. 169). Istotnie, coś się w świecie zmieniło, i to nagle: domyślna zimowa, nocna, wigilijna przestrzeń została zastąpiona krainą łagodną, kwiecistą, pachnącą trawą⁵⁵. Można odważyć się na dyskretne porównanie charakteru tej sceny ze wspomnianą wcześniej zmianą perspektywy w „ikonicznym” fragmencie *Snu srebrnego Salomei*, w którym to Maryja przemierza przestrzeń – od pustynnej ku różanej. Słowacki w miarę konsekwentnie wykorzystuje przemianę przestrzeni, aby osiągnąć efekt poruszania się, dynamiki, przemiany świata. Oglądany świat przeobraża się kalejdoskopicznie niczym ten widziany przez okno jadącego powozu – znał te widoki poeta, nieraz opisywał je w swoich listach. Przywołajmy właściwy fragment *Beniowskiego* pieśni IX:

⁵⁴ Patrz: J. Okoń, *Wstęp do: Staropolskie pastoralki dramatyczne. Antologia*, BN, Seria I, nr 269, Wrocław 1989.

⁵⁵ Podobny nastrój poetycko wykreowanego raju znajdujemy w wierszach Mickiewicza *Śniła się zima...*, *Gdy tu mój trup...*; zob. J. Ławski, *Marie romantyków*, rozdział: *Ku pełni fantazmatycznej*, s. 442-498.

Tej samej nocy, gdy w Borejszy głowie
Krecił diabelski haszysz bardzo mocno,
Tej samej nocy... jedni pastuszkowie
W poleskiej puszczy swą wigilią nocną
Odprawowali: noc była w połowie,
Godzina, w której bardzo jest pomocną
Zdrowaś Maryja, śpiewana żałośnie
Za duszę w czyścju, i ogień przy sośnie.

Mieli więc ogień i głośno śpiewali
Pacierz – a blisko strumień mruczał srebrny,
Właśnie jak dusza, co się w czyścju żali,
Że tych pastuszków jak pacierz potrzebny,
I wierzba srebrna kapała na fali
Złote listeczki. – O tym ksiądz wielebny
Mówiąc z ambony, płakał; wierzba biała
Także, choć mówić nie mogła – płakała...

Konwalie białe, cicha mgła i rosa,
Trawy zapachem dyszały od kwiecia:
Gdy oto z wierzby trefionego włosa
Wybiegły jedna, potem druga, trzecia –
Gwiazdy błękitne, i nie szły w niebiosą
Po niebie latać i trwać przez stulecia,
Ale nad wierzbą stanęły w lazurze,
Dwie obok siebie stojąc – trzecia w górze. (IX, w. 153-176).

Zmiana przedstawieniowej perspektywy, z wigilijnej – w majową, jest ekwiwalentem nieobecnego, choć oczekiwanego cudu łączonego tradycyjnie z Wigilią. Nie narodzi się tutaj jednak Chrystus, jak już powiedzieliśmy, tylko ta, która Go sama zrodziła. Cud objawiający się w niniejszej scenie to nie tylko pokonanie zimowych ciemności natury, ale coś więcej – przekroczenie rozumowych granic percepcji objawienia wyznaczanych przez egzegezę Biblii, liturgię i nauczanie teologiczne (i tak już pełne elementów irracjonalnych)⁵⁶. Oczom ludzkim objawiają się

⁵⁶ Przychodzą tu na myśl słowa ze sławnej i znakomitej *Obrony nonsensu* G. K. Chestertona: „To proste odczucie, że jest coś cudownego w kształ-

nie tylko cuda zmieniającej, plastycznej, „elastycznej” natury, ale **wybiegające** z wierzby gwiazdy błękitne.

Wyobraźnia poetycka w tym przypadku prawie już nie wystarcza, by wyjaśnić niezwykłość zjawiska: z wierzby wybiegają gwiazdy, ale choć są błękitne, nie idą w niebiosa, lecz ustawiają się w szyku:

I tak w żurawi klucz uszykowane
 Jaśniały, aż las zajaśniał w promyki.
I przyszyły panie dwie w błękit ubrane,
 I pod wierzbami ucichły strumyki, (w. 177-180).

To, co się w przedstawionym fragmencie dzieje, uzyskuje rangę *przedstawienia „cudowności”*, może się właśnie poprzez kategorię cudowności tłumaczyć. Trochę tak, jakby „rozszała” wyobraźnia poetycka przekroczyła samą siebie i zetknęła się ze sferą na naszych oczach „materializującej się” metafizyki... Gwiazdy zamieniają się w błękitne panie, jaśniejące tak bardzo, że od ich blasku rozświeca się cała przestrzeń. Domena gwiazd okazuje się tożsama z właściwościami obu pań, co wcale nie wydaje się w strukturze narracji poetyckiej dziwne, przeciwnie – używa poeta anafory „I” („I tak”, „I przyszyły”, „I pod”), która pełni w tym przypadku kilka funkcji:

- sprawia wrażenie zwielokrotniania się opisywanego podmiotu, poprzez wyliczanie kolejnych etapów wydarzenia;
- czyni scenę spójną, kolejne fragmenty narracji wynikają jakby z poprzednich, scena tym samym płynnie się rozrasta;

tach i formach, w ich bujnej niezależności od naszych schematów umysłowych i trywialnych definicji, leży u podstaw życia duchowego i razem u podstaw nonsensu. Nonsens i wiara (choć ich zestawienie może się wydać dziwne) to dwie najwyższe symboliczne afirmacje prawdy, że nie da się sylogizmem uchwycić duchowej istoty rzeczy, tak jak nie da się złapać Lewiatana na wędkę.” – Tegoż, *Obrona świata. Wybór publicystyki (1901–1908)*, przeł. J. Rydzewska, Warszawa – Ząbki 2006, s. 27-28.

- użyte w formie anafory „i” nie ma charakteru poetyckiego fantomu, udziwnienia, lecz jest tu naturalne, a obraz tym samym staje się swojski, łatwy do przyjęcia;
- ten typ narracji zakłada pewien szczególny rodzaj porozumienia między narratorem a odbiorcą, bliskość umożliwiającą przekazanie najtrudniejszych nawet treści.

Poeta użyje wielu podobnych anafor, niektóre z nich będą nawiązywały aluzyjnie do retoryki ewangelicznej, inne będą upodobniały narrację wprost do parabolicznej formy, znanej z przypowieści Jezusowych. Słowacki jednak niezwykłość obrazu dozuje, odsłania ją etapami. Kolejną wizją okażą się nad wyraz jasne słowa „błękitnych” pań (nie kobiet!):

A one smutne przez ów strumień złoty
Podaly sobie ręce, mówiąc: „Ave!”
 A obie były tak pełne tęsknoty
 Jak strumień i las; a miały postawę
 Lekką, jak gdyby mogły iść w poloty,
 Lecz **oswojone** były i **łaskawe**;
Jedna twarz miała czarną, druga bledszą;
 Pastuszkom zdało się, że we śnie patrzają; (w. 185-192).

Gra skojarzeń jest tu również wyraźna i polega na wykorzystaniu ważnych słów-symboli, odnoszących się bezpośrednio lub pośrednio do postaci Marii, takich jak: „Ave”, „łaska”, „pastuszkowie”, wcześniej zaś „gwiazda”, „błękitne”. Cóż miałyby jednak znaczyć owo „oswojenie”? Rozwiązanie znaczeń słowa, jakim witają się panie, wymaga przywołania sceny Zwiastowania, gdy archanioł Gabriel rozpoczął swą mowę w ten właśnie sposób. Powiedział do młodej Marii „Ave”, później zaś wyrzekł owo *gratia plena*, wyeksponowane także u Słowackiego w postaci: „łaskawe”. Kombinacja symbolicznych znaków łączy się więc w obrazową całość i kształtuje przypomnienie momentu Zwiastowania, ale też natychmiast transformuje się w ewokację Bożego Narodzenia, które z kolei zaś przekształci się w wizję narodzenia dwóch Marii, dwóch obrazów Matki Boskiej *Theotokos*.

Cóż miałyby jednak znaczyć raczej niestosowne określenie wizerunków maryjnych, rzadko przecież stosowane wobec ludzi – „oswojone”? Odpowiedzi można szukać w następnym wersie, wskazującym na ważną cechę pojawiających się pań: „Jedna twarz miała czarną, druga bledszą”. Istotnie, wyrażenie „oswoić” nie pasuje do człowieka, można natomiast p r z y z w y - c z a i ć s i ę d o o b r a z u , do wizerunku człowieka, na przykład do czarnej twarzy Maryi z ikony lub do jasnej twarzy Matki Boskiej namalowanej na desce... Wolno przecież przyzwyczaić się do świętego obrazu, a nawet zżyć się z wiszącą na ścianie ikoną. Słowacki rozwija myśl w dalszej części, kiedy jego bohaterka mówi: „I nad tym wszystkim stoję – ja, królowa, / I patrzę ze skał moich... z Poczajowa” (w. 215-216)⁵⁷. Na skałach Poczajowa z pewnością Słowacki bywał, stoi tam bowiem znana na Ukrainie świątynia. Głównym przedmiotem kultu poczajowskiej cerkwi od wielu lat był zaś cudowny obraz Matki Boskiej. Ona tylko powiedzieć mogłaby: „patrzę ze skał moich”.

W celu lepszej identyfikacji bohaterek poetyckiego fragmentu, błękitnych pań⁵⁸, warto zatrzymać się jeszcze nad wyeksponowaną w niniejszej scenie modlitwą śpiewaną przez pastuszków. Inkantują oni rzewnie *Zdrowaś Maryja*, modlitwę rozwiniętą również ze słów Archaniola skierowanych do Maryi w czasie Zwiastowania⁵⁹. Jednym z fragmentów organizujących *Pozdrowienie anielskie*

⁵⁷ Jest to być może aluzja do *Pana Tadeusza*, w którym Matka Boska Ostrobramska z góry patrzy na Wilno, „uświęca” je. Zob. H. Krukowska, *O Mickiewiczowskim „widze”*. [w:] *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I. Zarazem jest to szczegół biograficzny i historyczny: por. A. Bajcar, *Podróże i twórczość Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999.

⁵⁸ O Matce Boskiej i metamorfozach Jej postaci (także w kontekście Apokalipsy, „indyjskiej Pratorani” i „egipskiej Izidy”) zob. B. Adamkiewicz-Igłińska, *Juliusz Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001, s. 81-86.

⁵⁹ Historia tej modlitwy w: W. Łaszewski, *Katechizm w tajemnicach różańcowych*, Warszawa 1998. Por. także ujęcie literaturoznawczo-ikonograficz-

jest mocno akcentowane zdanie o „**godzinie** śmierci naszej”⁶⁰. W tym, jak zaznaczyliśmy, nie najdłuższym fragmencie pojawi się godzina, w jednym tylko kontekście, jako nawiązanie do śmierci, proroctwo nieszczęścia, antycypacja męki: „Godzina, w której bardzo pomocną jest *Zdrowaś Maryja*” (w. 158-159); „Przyjdzie godzina, że ich dzieci dzieci / Nad plonem tego czasu wzniosą lament” (w. 209-210). Fragmenty przedstawionego świata zostały wpisane w jedną z powszechniejszych modlitw, wkomponowane w „zdrowaś Maria” i w symboliczną wymowę „godziny śmierci”. Jest to wizja świata przepelnionego śmiercią, ale także tęsknotą za ponownymi narodzinami Boga.

Opowieść o spotkaniu dwu Marii możliwa jest pod warunkiem przyjęcia pewnej konwencji. Konieczne jest potraktowanie całej sceny jako wydarzenia wielopłaszczyznowego o charakterze na pierwszy rzut oka alegorycznym⁶¹, jako sekwencji parabo-

ne: R. Mazurkiewicz, *Deesis. Idea wstawienictwa Bogarodzicy i św. Jana Chrzyciela w kulturze średniowiecznej*, Kraków 2002.

⁶⁰ Na temat modlitewnych form w twórczości Słowackiego ciekawie pisze J. Kułakowska, dz. cyt.:

(...) ewolucja form modlitewnych w twórczości Słowackiego świadczy o przemianach, dokonujących się w koncepcji podmiotu lirycznego. Od poziomu bowiem, na którym sfera sakralna była jedynie elementem warstwy stylistycznej wiersza, przez wyznania zapatrzzonego w siebie romantyka, który powierza Bogu swoją melancholię, dochodzi on do odnalezienia swego powołania w misji ściśle związanej z planami Boga, do koncepcji podejmowania wszelkich działań ze względu, w ścisłym związku z rzeczywistością transcendentną (s. 92).

Trudno chyba jednak przyjąć tak prostą wykładnię i zgodzić się z tym, że Słowacki miał wyraźne rozpoznawalne etapy rozwoju duchowego, możliwe do nazwania jako „stylistyczne”, „egoistyczne” itp. Jest może raczej z dojrzeniem poety tak, że na każdym z etapów rozwoju duchowego (religijnego) odnaleźć można niezwykle głębokie momenty, a nawet spotkania z Transcendencją (*Żmija*), świadczące o jego nieprostoliniowym i „skokowym” rozwoju.

⁶¹ O złożoności semantycznej alegorii w kontekście interpretacji testów religijnych pisze J. Abramowska: *Alegoreza i alegoria w dawnej kulturze lite-*

licznych obrazów, komunikujących się z odbiorcą na prawach podobnych do tych, jakimi rządzi się właśnie przypowieść. Ten porządek lektury upoważniałby nas do raczej prostego wytłumaczenia pojawiających się kolejno gwiazd (świątełek), kilku Marii, ich rozmowy ze sobą, a także innych wydarzeń, które w porządku rozumu nie powinny mieć miejsca i w pierwszym odczytaniu mogłyby zyskać status *fantastycznych*. Całość tej przypowieści musi być jednak odczytywana jako symbol.

Lektura fragmentu IX pieśni *Beniowskiego* jako poetyckiej wizji o tematyce przede wszystkim religijnej odsłania ukryte znaczenia oraz pozwala odnaleźć prawdopodobne źródło inspiracji. Jeśli przyjęliśmy, że motywem przewodnim *Żmii* była ikona Bogarodzicy, zaś bohaterką fragmentu *Snu srebrnego Salomei* stała się wizja ikony Matki Boskiej, to w tym przypadku centrum narracyjnej konstrukcji będzie ikonostas, złożony z wielu ikon wiszących na świątynnej ścianie, w symbolicznej architektonice misternie łączący w sobie świat sacrum i profanum.

Nawiązanie do ikonostasu, centralnej części świątyni wschodniej (prawosławnej, unickiej, ormiańskiej) nie jest bynajmniej przypadkowe, nie pojawia się tu jako tylko literacki ornament, ale pełni rolę ważnego elementu w rozległej wizji poety. Ikonostas wznosi między ziemią a kopułą cerkwi 3 do 8 rzędów ikon o różnej tematyce oraz „troje drzwi, z których środkowe (carskie wrota) są dostępne jedynie dla celebransa odprawiającego nabożeństwo”⁶². Mogą to być wizerunki Maryi, namalowane dawno temu, najczęściej na desce – dzisiaj już pociemniałe od dymu kadzidła („O siostrzo moja! morem ja owiana / I **czarna dymem smętnego jałowcu**” w. 233-234)⁶³, lamp oliwnych i świec, także wizerunki

rackiej, w: tejże, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 53-80.

⁶² M. Korolko, *Ikonostas*, w: tegoż, *Leksykon kultury religijnej w Polsce*, Warszawa 1999, s. 204.

⁶³ Ikony są w cerkwiach nie tylko obiektem kultu, ale swego rodzaju medium służącym do kontaktowania się z Bogiem. Traktowano je jako okno, przez

Bogarodzicy jasne, namalowane niedawno, jeszcze „świeże”, wyraźne. Fascynujące „rozmnóżenie”, zwielokrotnienie i wyeksponowanie w jednym miejscu tej samej twarzy jedynej Matki Boga i jedynego Jej Syna możliwe było na taką skalę chyba tylko w świątyniach wschodnich. Pod względem ilości obrazów zdobiących świątynię kościoły zachodnie do dnia dzisiejszego nie dają się porównywać z estetyką świątyń Wschodu. Słowacki bywał w kościołach i w cerkwiach wschodniej i zachodniej Europy, poznał różnorodność wystroju wnętrza świątynnych, ale chyba największy wpływ na jego wyobraźnię wywarło bogactwo kolorów, światła, melodii, przepychy zdobień i wreszcie niepowtarzalność, wielość ikon – tak charakterystyczne dla cerkwi.

Wyobraźmy sobie ikonostas, na którym wprawdzie wisi wiele ikon, ale tylko dwie z nich skupiają uwagę. Przed każdym z obrazów świeci przynajmniej jedna lampa oprawiona w kolorowe szkło, przed ikonostasem pali się wiele większych i mniejszych świec, pozostawianych przez wiernych (*proskinima*) jako materialny dowód ich modlitwy oraz jako forma wotywna. Wierny nie tylko zapala świecę, ale też całuje ikonę (*aspasmos*), witając się z nią:

(...) potem w księżyc pocałował,
Co pod nogami Matek Boskich miga,
I był od swojej złotojasnej ściany
Wzięty... weselszy już – bo wysłuchany, (w. 333-336).

które można dojrzeć chwałę Transcendentnego, ale także jako przedmiot doskonały do wyrażania prośb i podziękowań. Sir Martin Conway (cyt. za R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, przeł. K. Kwasińciewicz, Kraków 1999, s. 24) przypomina o obrazach tych, które...

(...) były traktowane jako przedmioty kultu, nie jak dzieła sztuki, dlatego też większą wagę przywiązywano do tego, by temat przedstawienia był czytelny już w pewnej odległości, niż do epatowania pobożnych widzów wartościami estetycznymi. Pewien metropolita ruski nakazał niegdyś, by ikony w cerkwiach i klasztorach były przemalowywane w jaskrawych barwach, kiedy tylko tracą swój blask.

Dla wiernego ikonostas staje się sercem świątyni, lecz aby zaczęło ono bić – potrzebny jest krwiobieg modlitwy, siła sprawa komunikacji między Bogiem a człowiekiem. To, co się dzieje w poemacie Słowackiego, bardzo przypomina właśnie rytuał świątynnej praktyki religijnej. Robin Cormack zauważa, że praktyki religijne – co jasne – są wyraźnie związane z kulturą i potrafią niezmiennie trwać od wieków. Zachowanie wiernych jest charakterystycznym rytmem, przypisanym konkretnym częściom świata, konkretnym kulturom. Wschodnie świątynie cechuje szczególnego rodzaju eksponowanie pokory:

Z tekstów bizantyńskich omawiających praktyki religijne sprzed okresu obrazoburstwa wynika, że już w VII w. istniały opisy chrześcijańskich wiernych składających ukłony i kłękających przed ikonami i przed krzyżem. Praktyki były określane jako *proskynesis*⁶⁴.

Z całą pewnością motywem przewodnim analizowanego tu fragmentu będzie modlitwa – modlą się pastuszkowie, rozmowa obu Marii zostaje rozpoczęta modlitwą, znajdziemy elementy litanii. Lecz także postawa odbiorcy, jeśli założymy, że znajduje się on właśnie przed ikonostasem, również przekształca się w domyślną figurę modlitwy.

Marie, „czarna” i „bladsza”, spotykają się nad złotym strumieniem (łask?) płynącym przez leśną przestrzeń⁶⁵. Ich rozmowa oraz przypisane przez poetę (wiernych) cechy zostały „żywcem” zaczerpnięte z litanii. Także formuła powtórzeń, jaką autor stosuje, poetyka wyliczeń zbieżna wydaje się z prostą i wyraźną retoryką litanii:

⁶⁴ R. Cormack, dz. cyt., s. 25.

⁶⁵ Strumień jest zresztą u Słowackiego idealną przestrzenią rozmowy, nawiązującą może do toposu *locus amoneus* oraz dialogów Sokratesa rozmawiającego także nad strumieniem (jeden z nich przypomina Słowacki w *Horsztyńskim*).

A każda rzekła: „**Jestem krwi wylewem**
I **ogniem ogrodów** owiana gorących,
I drzę, **królową będąc konających**” (w. 198-200),

Ja jestem **matka ludzi gospodarna**,
Zbieram, co sieją, i nad pokoleniem
Umarłych – moje wysyłam anioły, (w. 205-207),

„**Królowy niebios!** wy nad strumieniami
Cicho w lilije białe rozkwitnięte;
A miecz nad nami i pożar nad nami!” (w. 289-291).

Jedno z „głośniejszych”, popularniejszych wezwań litanii to właśnie anaforyczne „Matko” albo „Królowo”, inicjujące serię najbardziej wymyślnych, często trudnych do wyjaśnienia epitetów, zaczerpniętych zarówno z wersetów biblijnych, jak z języka ludowego i z ludowych wierzeń, odwołujących się do potrzeb codziennych prostego człowieka⁶⁶.

Litanijna forma modlitwy to obraz moralnej kondycji człowieka, jego obecnych potrzeb oraz próba uwolnienia się z grzechu poprzez uproszenie u Boga potrzebnych łask. Matki zanoszą

⁶⁶ Prośby wyrażane były przed ikonostasem także w inny sposób. R. Cormack (dz. cyt.) przytacza zasady związane z rytuałem – od wejścia wiernego do świątyni po zostawienie w niej intencji. Mówi on o konieczności obejścia – wnętrza świątyni w celu odwiedzenia kolejnych wybranych ikon: od ikon umieszczonych na *proskynetariach* w narteksie i w części nawowej, aż po ikonostas, oddzielający nawę od sanktuarium. Wierny, który udaje się do kościoła specjalnie w tym celu lub pielgrzymuje do konkretnego miejsca kultu, może również zanosić prośbę (np. w związku z chorobą, bezpłodnością lub zbliżającymi się egzaminami) lub podziękowania za doświadczone łaski. Praktykuje się także ofiarowanie wotów, zwanych *tama*, przybierających rozmaite postaci – od świecy, kwiatów czy żywności po niewielkie metalowe tabliczki lub symbole, wyobrażające zwykle osobę lub część ciała, której dotyczyła modlitwa. Zdarza się często, że prośba jest też zapisywana na skrawku papieru, który wrzuca się do skrzynki umieszczonej w tym celu obok lub przytwierdzonej do ikony – a niektórzy wierni zapisują ją bezpośrednio na ikonie! (s. 25-26).

przed ikonostas swoje doświadczenie okrutnego świata, prosząc Bogarodnicę, także przecież matkę – o zrozumienie i o przemianę nieakceptowanej rzeczywistości. Litanie to także próba opisanie świata ustami człowieka, ale poprzez symboliczne zdarzenie zasłony oddzielającej go od sacrum, przez symboliczne pokonanie chthonicznej perspektywy, przez próbę przyjęcia perspektywy boskiej – dlatego pełna jest powtórzeń konstytuujących rozległą wizję świata Matki, świata Królowej, świata epitetów odrealniających to, co realne, a tłumaczących to, co niezrozumiałe.

Powtórzenie jest typowym elementem modlitwy, ale jego funkcja nie kończy się na wzmacnianiu prośby, dziękczynienia, jest czymś więcej – na pewnym etapie powtarzania staje się formą medytacji, mistycznym przejściem ze sfery języka ku pozawerbalnym sposobom komunikacji. Powtórzenia znamienne dla litanii, różańca i innych modlitw są w stanie wprowadzić klęczącego przed obrazem człowieka w stan niezwyklej bliskości z tym, co transcendentne, pozwoli oderwać się od wymiaru ziemskiego i zbliżyć do doświadczeń mistycznych⁶⁷. Rytmiczne

⁶⁷ P. Evdokimov (*Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1989), pisząc o szczególnym wydarzeniu, o modlitwie i oddziaływaniu Ducha Świętego na Kościół, sugeruje możliwość pokonania wszelkich różnic postrzeganych okiem fizycznym. Chodzi oczywiście o dystans dzielący rzeczy materialne i duchowe, o sposób oglądania świata:

(...) myśl wschodniego chrześcijaństwa nie uznaje wykluczającej opozycji między monizmem a pluralizmem (tak głęboko zakorzenionej w myśli zachodniej!), a także między duchem i materią, transcendencją i immanencją, czasowością i wiecznością, jednością i wielością itd. Świadomość wschodnia skłania się raczej ku dynamiczno-dialektycznemu widzeniu „komplementarności przeciwieństw” – opozycje, a nawet sprzeczności mają dla niej charakter względny, „roboczy” i tymczasowy (należą do porządku myślenia i działania doczesnego), co umożliwia dostrzeżenie ich charakteru dopełniającego w ramach syntezy wyższej rangi – „scalającej mądrości” (s. 315).

Takie rozumienie fenomenu ducha i ciała bliskie wydaje się wyobraźni Słowackiego, dlatego być może poeta powołuje się w swoich wizjach na

inkantacje i powtórzenia wprowadzają podmiot w ukryty rytm kosmiczny, a dalej w melodykę istnienia, dostępną tylko świadomości religijnej lub takiej, która gotowa jest otworzyć uszy na to, co pochodzi spoza horyzontu widzialności. Wtedy tylko przecież możliwe są objawienia, nawet takie jak te – zrodzone w wyobraźni poetyckiej Słowackiego⁶⁸.

Ikony „rozmawiają” językiem modlitwy, ale też komentują modlitwy-prośby zanoszone przez wiernych przed ikonostas. Są baczniymi świadkami cierpień człowieka, wrażliwe na krzywdę biednych ludzi, na niewolę i wszelkie zbrodnie:

„Przychodzą matki w śmiertelnej koszuli
 I przed ołtarzem moim klęczą krwawe;
 Ta krzyczy: >Wczoraj syn mój legł od kuli,
 O! wskrześ go, wskrześ go!< – druga woła >Ave!
 Płód mój nożami z żywota wypruli,
 Poskarż się za mnie!< – trzecia mi na ławę
 Rzuciła parę niedoszłego płodu,
 Prosząc: >Nakarm je, bo umarli z głodu...<
 (w. 217-224).

Sekwencje kolejnych prośb wypowiedane są ustami matek. To właśnie ważne, że poeta eksponuje rolę matki. Ów ciąg litaniijny zamienia się wreszcie w *m a k a b r y c z n ą w i z j ę*, pełną przedstawień śmierci, ale też dobranych nieprzypadkowo. Zapisuje bowiem obrazy dzieci śmierci. Poeta kreśli wyraźny obraz umierającego świata, zapadającego się pod ciężarem własnych zbrodni. Największa z nich miałaby polegać na zamordowaniu, unicestwieniu właśnie tych, którzy są bezbronni. Stosunek Słowackiego do dzieci jest – mówiąc delikatnie – zastanawiający.

obrazy typowe dla kultu wschodniego, na ikony, bohaterowie jego modlą się w cerkwiach, a ich rytuał mieści się w ramach wyobrażeń właściwych dla obrządku wschodniego.

⁶⁸ Zob. Z. Leszczyński, *Waloryzujące słownictwo litanii*, w: *Tekst sakralny. Tekst inspirowany liturgią*, red. G. Habrajska, Łódź 1997, s. 219-226.

W analizowanym fragmencie *Beniowskiego* dzieci służą poecie do podkreślenia człowieczej tragedii i do wzmocnienia sytuacji lamentu. W *Żmii* zaś, powrócmy jeszcze na chwilę do tej powieści, pojawiające się tak rzadko dzieci, pełnią specyficzną funkcję⁶⁹, a mianowicie podkreślają beznadziejność sytuacji, wskazują na upiorność świata, prowokują do pytań – „gdzie jest Bóg?!“:

A w czajce dwoje płynęło dzieci.
 Łódka z pianami w głąz się wciska,
 A pod nią otchłań pieni się, burzy.
 Te dzieci połkną dniewprowe fale.
 Młodsze chwyciło za kwiecie róży,
 Co się po nagiej zawiesza skale,
 I padło w przepaść z gałązką kwiatu.
 Starsze po sosnach pnie się na głązy,
 Na próżno ręce podaje bratu,
 Słyszcy huk fali i obłąkane,
 Mając na ustach modlitw wyrazy,
 RzUCA się z krzykiem w przepaść i pianę. – (II, w. 291-302).

W innych miejscach młodzieńczej powieści, jeśli już pojawią się dzieci, to raczej zawsze w makabrycznym towarzystwie śmierci, w scenerii grobów –

O nieba! dziecię pod całunami
 Piękne i żywe... Kseni pobladała. (II, w. 335-336),
 „Mój luby” – rzekła – to dziecię – dziecię!
 Teraz się w ciemnych grobach ukrywa. (II, w. 339-340).

⁶⁹ Z całą pewnością rola, jaką do odegrania w utworach Słowackiego mają dzieci, jest znacznie poważniejsza od tej, którą możemy w tym kontekście przedstawić. Warto jednak dodać i tę uwagę, że zagadnienie ewentualnych, całkiem możliwych fobii poety związanych z dziećmi nie zostało wyczerpująco opracowane, a może się okazać całkiem wdzięcznym i interesującym tematem. Zob. w tym kontekście prace: A. Kubale, *Dziecko romantyczne. Szkice o literaturze*, Wrocław 1984; A. Czabanowska-Wróbel, *Dziecko. Symbol i zagadnienie antropologiczne w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2003.

Zwieńczeniem tragicznych wizji umierającego świata, pogrążającego się w chaosie, może być wykrzyknienie bohaterki *Żmii*, która wołając „Mam syna!”, dodaje po chwili [Ksenia]:

Syna mego – w grób go zakopię;
Ale krew jego przyniosę w czarze
I krwią mogiłę ojca pokropię. (VI, w. 188-190).

Pozwalamy sobie przypomnieć ten fragment powieści, aby uzupełnić nim rysowany przez rozmawiające Maryje obraz, wypełniony wizjami martwych płodów, zastrzelonych synów. Jest wielce prawdopodobne, że takim „zabitym dzieckiem” w wyobraźni Słowackiego – po oderwaniu od matki – staje się on sam⁷⁰.

Zagadnieniem podjętym przez nas w kontekście apokaliptyki jest przecież wizja *Theotokos* – Matki Boga, Matki Chrystusa, Matki Syna Bożego. Na pierwszy plan wysuwa się wciąż macierzyństwo Maryi. Przed wyimaginowanym ikonostasem pojawiają się wyłącznie rozżalone matki powstańców, matki zagłodzonych, zamordowanych dzieci. To, o czym mówią przed ikonami, nakłada się w znacznym stopniu właśnie na doświadczenie Marii, doświadczenie „Matek” stojących pod krzyżem:

Do mego dziecka **krwawego** i Pana
Każę się często nieść... i na **grobowcu**
Siedząc mam dziątek umarłych kolana
Pełne – nie mówię, na jakim manowcu
Zbierałam kwiaty ludzkie nieszczęśliwe,
Lecz On je widzi u nóg – te nieżywe... (w. 235-240).

Obie ikony Bogarodzicy przypomną historię męki Chrystusa, ale nie tę ukazywaną z punktu widzenia św. Jana czy św. Łukasza. Będzie to punkt widzenia matki przebitej mieczem boleści kobiety, lecz zarazem współuczestniczącej w zbawczym planie:

⁷⁰ Zob. K. Cysewski, *Listy Słowackiego do matki. Problem obrazu autora, w: Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Olsztyn 22-23 listopada 1995 roku*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1995, s. 150-156.

„I taką mam twarz, jaką w Nazarecie,
 Kiedy się żegnał ze mną mówiąc: >**Matko,**
Idę już umrzeć!...< a mnie zorze trzecie
 Pod oliwami zastały i chatką,
 A jego już nie było... i na świecie
 Stał krzyż nad uczniów płaczących gromadką
 I słońca ani księżycy nie było,
 I grób był krwawą, lecz pustą mogiłą...”
 Tak się skarżyła siostrze, a zadana
 Turecką **szablą na twarzy obraza**,⁷¹
 Po której... uśmiech pozostał i rana,
 Stała się teraz widną jako skaza
Nowo boląca. Druga zadumana
 I w **sercu niosąc mieczów trzy żelaza,**
Oczu z mlecznego nie spuszczała pasa.
 Wtem ciche, krągłe światło wyszło z lasa.
 Pastuszki, patrząc niby w jasnowiedzie,
 Rzekli do siebie tuląc swe kozuchy:
 „Czy widzisz? do nich z lasu **słońce idzie...**”
 (w. 241-259).

Powyższy fragment poematu jest niezwykle z wielu powodów:

- staje się kontynuacją skarg polskich matek, empatycznym rozwinięciem „litanijnego” ciągu słów określających cierpienie i współcierpienie;
- wprowadza jedyny raz w tym miejscu – w ogóle bardzo rzadkie w utworach Słowackiego – słowa Chrystusa;
- to pożegnanie syna z matką, którego nie znajdziemy w Ewangelii, staje się apokryfem, a z perspektywy własnej teologii poety elementem jego modlitwy, prywatną wersją *Credo*;

⁷¹ Nietrudno doszukać się w tym wierszu aluzji do kolejnej, znanej Słowackiemu z pewnością doskonale, ikony Matki Boskiej Częstochowskiej, która słynie z rysy powstałej od szabli. Poeta powtarza legendę o szabli tureckiej, są jednak i inne wersje próbujące wyjaśnić zagadkową rysę na policzku częstochowskiej Bogarodzicy. Zob. A. Rogow, *Ikona Matki Boskiej Częstochowskiej jako świadectwo związków bizantyńsko-rusko-polskich*, przeł. Z. Podgórzec, „Znak” 1976, nr 4, s. 509-516. Zob. M. Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990.

- może pretendować do rangi kolejnej, własnej wersji ewangelii. Tego poecie mogło u św. Łukasza brakować, nie pokazał także św. Jan w swojej pasji momentu pożegnania Zbawiciela z Tą, która przecież – twierdzi Słowacki – miała istotny, czynny udział w planie soteriologicznym;
- wpisuje Marię bezpośrednio w wydarzenia ewangeliczne – od Zwiastowania aż do zmartwychwstania („taką mam twarz, jak w Nazarecie” → „I grób był krwawą, lecz pustą mogiłą”);
- eksponuje i wyraźnie akcentuje rolę Marii jako m a t k i („oczu z mlecznego nie spuszczała pasa”), przypisując jej jednocześnie cechy charakterystyczne dla samego Z b a w i - c i e l a („w sercu niosąc mieczów trzy żelaza”);
- powracają znów asocjacje Bożego Narodzenia przywołane poprzez obraz pastuszków patrzących „w jasnowidzie” (jasnowidzących?);
- pojawiają się wyraźne ewokacje Paruzji, obwieszczenie nadejścia Chrystusa-Słońca, zapowiedź nadejścia Nowego Królestwa, Nowej Jeruzalem (proroctwo pastuszków zbudowane na alegorycznym obrazie Marii, do których zbliża się z lasu „idące słońce”)⁷²;
- obraz staje się całkowicie niezależną wizją poety, pogrąża odbiorcę jako całość osobna, wobec której już nie trzeba zadawać pytań o status ontologiczny bohaterów; tutaj bohaterowie wypełniają swą rolę jako świadomi uczestnicy historii ziemskiej i niebiańskiej;
- poeta odwołuje się wprost do powszechnie znanej ikony Matki Boskiej Częstochowskiej, tworząc z niej element symbolicznego, wizyjnego ikonostasu.

⁷² Na temat ikonicznych inspiracji Słowackiego por. studia O. Krysowskiego: „*Słońce ogromnych kręgi*”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002, tutaj szczególnie rozdział: *Chrystus-Słońce* (s. 101-153). Słowacki mógł się niewątpliwie inspirować ikonami słonecznego Chrystusa, a także wyobrażeniami słonecznej Jeruzalem, popularnego tematu malarskiego.

Osobliwy dialog ikon przekształca się w symboliczną interpretację męki Chrystusa, wpisuje tę mękę w martyrologię polskich matek, polskich zamęczonych dzieci. Można dopatrzeć się u Słowackiego dyskretnej, subtelnej wizji mesjanicznej, której poeta nie narzuca wprost, ale jasno wynika ona z wyeksponowanej tu paraboli. Symbolika cierpienia matek ziemskich i matek niebieskich jest poetyckim uzupełnieniem ewangelicznej wersji opowieści, o tym samym staje się egzegezą niezrozumiałego cierpienia Polaków.

Wspaniale – również dyskretne – „rozwiniecie” Ewangelii, jakie poeta szkicuje w scenie pożegnania Marii i Jezusa, oparte zostaje na trzech węzłowych słowach: 1. matko, 2. idę, 3. umrzeć. Podkreśla poeta macierzyństwo Maryi i Jej współuczestnictwo w śmierci Chrystusa, udział polegający na Jej świadomym wtajemniczeniu od samego początku w plan zbawczy. Skondensowana historia zbawienia, jaką tu organizuje poeta, od początku eksponuje właściwie tylko Maryję, Chrystus pojawia się na chwilę, aby pokazać, jak lapidarnym „idę” daje znak Swej Matce, sygnał, że to właśnie „już”. Ona zaś nie potrzebuje więcej informacji, bo po prostu wie wszystko. Rola Maryi jest w tej „aranżacji” zarówno prosta, jak i wymaga niewielkiego uporządkowania.

Pierwsza scena, w której Marie pojawiają się w kształtach gwiazd zstępujących z nieba, to oczywiście poetycka wizja autora, ale też alegoria zstąpienia z nieba – paralela wniebowstąpienia, którego tu nie znajdziemy. To nie Archanioł zstępuje z nieba, ale sama Maryja. Maria dopełnia tym niewidzialny dla oczu ludzkich element zbawczej misji Jej Syna: zstępuje do piekieł, jest tą, która dokonuje symbolicznego aktu zstąpienia do piekieł (*descensus ad infernos*) za Chrystusa. Znak zstępowania na ziemię jest analogią do wniebowstąpienia Syna i staje się objawieniem boskości Maryi, która przez ten gest:

(...) otacza centralną tajemnicę Kościoła, sprawia, że staje się **hagiofanią i doksofanią** – objawieniem świętości i chwały. Zmartwychwstała Dziewica poświadcza zamysł Boży wzglę-

dem stworzenia: doskonałą jedność tego, co ludzkie, z tym, co boskie w **pierwszej przebóstwionej istocie ludzkiej**⁷³.

Następne odsłony poetyckiej narracji łączą się z czterema wydarzeniami ewangelicznymi: ◇ z symbolicznym Zwiastowaniem (*Ave*), ◇ z obrazem Bożego Narodzenia (pastuszkowie i gwiazda), ◇ ze zbawczą męką Chrystusa („Matko, idę już na śmierć”) i Jego zmartwychwstaniem (pusty grób) oraz ◇ z zapowiedzią Paruzji (słońce przychodzące z lasu – jasność z ciemności). Poza asocjacjami ewangelicznymi poeta posługuje się ikonyczną konstrukcją zaczerpniętą z Apokalipsy św. Jana, którą w kształcie świętego obrazu pamiętał z Ostrej Bramy:

Niechże upadnie przed księżycą nowiem,
Na którym wasza srebrna stopa leży!
Niechże się schyli duszą cichą, szczerą,
Przed Bogiem – nie przed szatanem i lirą! (w. 301-304).

Jest to jedno z wyraźnych nawiązań poety do ostatniej księgi biblijnej, polegające tutaj na wyeksponowaniu znanego jej fragmentu: „Potem wielki znak się ukazał na niebie: Niewiasta obleczone w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1). Wizja niewiasty apokaliptycznej

⁷³ Por. P. Evdokimov, dz. cyt., s. 230, podkreślenia autora. Teolog zauważa także, że Maryja:

(...) pierwsza przeszła przez śmierć i dowiodła jej bezsilności – dlatego to kanon czytany w godzinie śmierci każdego wierzącego zwraca się do Niej o macierzyńskie wstawiennictwo. „*Theotokos*, wzięta do nieba nie opuściłaś świata” – śpiewa Kościół, ponieważ w Niej świat stał się już „nowym stworzeniem”. W archetypicznym planie świętości, **spełnionego człowieczeństwa**, boskiej hipostazie Chrystusa odpowiada ludzka hipostaza *Theotokos*. Ikonografia ukazuje to umieszczając równolegle, w układzie synoptycznym, obok siebie obydwie ikony: Wniebowstąpienia Chrystusa i Wniebowzięcia Maryi, Boga, który się uczłowieczył i człowieka przebóstwionego. Ilustrują one w sposób najbardziej ścisły patrystyczne adagium: „Bóg stał się człowiekiem, aby człowiek stał się bogiem” (s. 231).

jest już całkowicie spoza historii, spoza czasu. Słowacki opowieści o Maryjach nie kończy ani tragicznym wspomnieniem śmierci, ani pełnym nadziei doświadczeniem pustego grobu. Nie wieńczy jej także mitycznym, fikcyjnym *happy endem*, ale antycypacją ostatecznego zwycięstwa i chwały Bożej, wydobytej z apokaliptycznej wizji powrotu Boga na ziemię.

Podkreślmy jednak, że poeta nie realizuje wizji apokaliptycznej z widzialnym udziałem samego Chrystusa, a Zbawiciel pojawia się jedynie skryty pod symbolem idącego słońca⁷⁴. Pełnia odkupienia dokonuje się jako przekroczenie przez Maryję nie tylko granic człowieczeństwa i przyjęcie na siebie chwały Boskiej, ale jako całkowite zapanowanie nad złem (symbol księżycyca), pokonanie zła (wąż), wypełnienie pustki panującej w świecie („bo pustka się wszędy szerzy”, w. 300). Ikoniczne wyobrażenie Matki Boskiej wspartej na księżycu jest *przekształceniem obrazu Theotokos w wizję Christotokos*. Waleczna Maryja posiada cechy Zbawcy, sama nie będąc aktywną uczestniczką, ale obserwatorką Jego męki. Poeta osiąga efekt szczególny, polegający na tym, że głównym bohaterem historii ewangelicznej staje się Maria, a nie Jezus. Syn Maryi wypowiada epizodyczne zdanie, ona zaś wydobywa ze swego wnętrza pełnię cierpienia, symboliczny ekwiwalent tegoż samego Krzyża, który stał „nad uczniów płaczących gromadką”⁷⁵. Maria nie płacze, Chrystus nie płacze, nie narzekają w swoich opowieściach, ale realizują świadomy zamiar dążenia do pustego grobu. Autor rozwija ów ciąg obrazowy, pokazując twarz

⁷⁴ O symbolice solarnej i Nowej Jeruzalem por. W. Pyczek, „Wielkie rozwidnienie ducha”. (O Jerozolimie Juliusza Słowackiego). w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski, Lublin 1995, s. 207-238.

⁷⁵ Przywołać w tym miejscu warto studium: S. Przepierski, *Analiza semiotyczna symbolicznych funkcji krzyża chrześcijańskiego*, w: *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, pod red. E. Przybył, Kraków 2001, s. 193-214.

Maryi zranioną szablą, rozprutą żelazem i pełną sprzeczności, twarz, na której „uśmiech pozostał i rana”.

Matka Boska *Théotokos* doświadcza wespół z człowiekiem całego zła świata pogrążonego w ciemności i grzechu, podczas gdy Maryja *Christotokos* odsłania zapomnianą przez człowieka nadzieję na nadejście Nowej, Słonecznej Jeruzalem.

Juliusz Słowacki przedstawił w kolejnych odsłonach poetyckich swoją wielką tęsknotę za nowym porządkiem, za światem słonecznym, w którym panowanie obejmie Duch. Możliwość tę widzi jednak w udziale niepokalanej kobiety, tej, która w pełni brała udział w życiu Boga-Człowieka, a poddając się duchowej metamorfozy przeobstawiła się i wzięła udział – pełny – w planach zbawczych Chrystusa. Poeta szkicuje nie tylko poetycką wizję różnych ikon Maryi, ale przywołuje ją (je) jako dowód na możliwość pełnej komunikacji między światem materialnym i duchowym, światem człowieka i sferą Boga.

W *Śnie srebrnym Salomei* i w analizowanych fragmentach *Beniowskiego* fantazmat apokaliptyczny przekracza granice obsejnego powtarzania aktów destrukcji i osiąga sferę kreacji wyższego sensu i znaczenia, sferę otwierającą się w poetyckich wizjach bytu, natury i człowieka na wymiar Niepojętego.



Peter P. Rubens, *Głowa Meduzy* (fragm.), 1617/18 r.

ROZDZIAŁ TRZECI

BALLADYNA, CZYLI WIDZENIA I ZŁUDZENIA.

UJĘCIE MIKROLOGICZNE

1. Rada człowieka

Zmieńmy teraz na czas jakiś perspektywę czytania tekstów Słowackiego ukierunkowaną na poszukiwanie apokaliptycznych fantazmatów. *Balladyna* jest dramatem wszechstronnie opracowanym krytycznie, takim, o którym, zdawać by się mogło, powiedziano już wszystko. Klasyczne odczytania Juliusza Kleinera, Edwarda Csató, Wiktora Weintrauba, Marii Janion doskonale określają ideowe i estetyczne dominanty tego tekstu¹. Dopracowaliśmy się także ujęć nowatorskich, czasem dyskusyjnych, ale inspirujących: feministycznego, ironicznego, tanatologicznego i imaginologicznego (Katarzyny Ziemińskiej, Włodzimierza Szturca, Jarosława Ławskiego i Haliny Krukowskiej)². Mamy już nawet głośną swego czasu historię wielokierunkowych odczytań dzieła: to Henryka Markiewicza *Metamorfozy „Balladyny”*³. Ujęcie, jakie chcielibyśmy zaproponować, cechuje:

¹ Zob. M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980; W. Szturc, *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.

² J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt.; H. Krukowska, „*Balladyna*” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „*Rozważania o prawdzie w sztuce*”, w: *Księga Janion*, opracowanie Z. Majchrowski i S. Rosiek, Gdańsk 2007.

³ H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „*Pamiętnik Literacki*” 1989, z. 2, s. 47-86. Pracę tę w nowej, poszerzonej wersji przynosi też książka Markiewicza *Przygody dzieł literackich* (Gdańsk 2004).

- Próba skupienia na szczegółach, na symbolicznych substratach świata poetyckiego, a nie na generaliach. Jest to, by użyć określenia Aleksandra Nawareckiego, próba mikrologicznej analizy wielkiego tekstu, odczytania jego mikro-wymiarów⁴.
- Spojrzenie na *Balladyne*, jako na tekst posiadający egzystencjalny i aksjologiczny wymiar. Innymi słowy, chcielibyśmy, by było to ujęcie pokazujące, jak spod baśniowej, balladowej, a nawet tragicznej konwencji przedstawieniowej wyrzają się, wyblaskują istotne treści dotyczące Słowackiego wizji człowieka.
- Ma to być odczytanie, które, uprzedźmy wyniki, pokazuje, jak fantazmat apokaliptyczny w okresie dominacji w wyobraźni Słowackiego ironii i tragizmu, skupia w sobie, integruje dwie negatywne linie tematyczno-obrazowe: genezyjską, związaną z mordem na Kainie, oraz apokaliptyczną, łączącą się jednak z zapowiedziami biblijnymi surowej odpłaty, z eschatologiczną grozą.
- Wreszcie ujęcie mikro-elementów obrazowych chcielibyśmy wesprzeć analizą mechanizmów rządzących językiem bohaterów, ich przejęzyczeń, gier prowadzonych przez poetę z wyjątkowym w tym tekście wyrafinowaniem, gier, mamy wrażenie, słabo rozpoznanych.

Czy *Balladyna* jest tekstem apokaliptycznym? – w naszym ujęciu: tak, lecz nie na poziomie dosłownych przywołań motywów i symboli, a nawet cytatów. Jest swego rodzaju, jedynym tego typu, tekstem łączącym w istocie elementy struktury gatunkowej: baśni, ballady, tragedii i właśnie swoiście rozumianej *apokalipsy*.

⁴ Nawiązuję do bardzo znanych i inspirujących propozycji interpretacji skonkretyzowanych w: *Miniatura i mikrologia literacka*, red. A Nawarecki, t.1-3, Katowice 2000–2003; A. Nawarecki, *Mały Mickiewicz. Studia mikrologiczne*, Katowice 2003.

A. Pustelnik i Kirkor

„Rady zasięgnąć u człowieka” – oto czego pragnąłby Kirkor, bohater rozpoczynający początkowy monolog w I scenie *Balladyny*. Poeta podkreśla, iż Kirkor jest wówczas sam, mówi do siebie. Autor przydaje nawet bohaterowi orle skrzydła, co okaże się nie bez znaczenia, gdyż ów istotny atrybut uwzniośla postać i wzbogaca bohatera o cechy przypisywane szczególnym indywidualiom. I chociaż Kirkor dopowie zaraz, mówiąc o poszukiwanym „radcy”, że chodzi o c z ł o w i e k a , „który się kryje w tej zaciszny leśnej” (I, sc. 1, w. 2), to jednak akcent nie pada tu na znaczenie miejsca, na kryjówkę, nie na przestrzeń, w jakiej mieszka „pobożny starzec”. Poeta w pierwszej scenie eksponuje wszechstronnie tożsamość Pustelnika, zwraca uwagę na wielość jego przymiotów. Pod związłą nazwą osobową „Pustelnik” autor sztuki skrywa takie określenia, jak „pobożny starzec”, który jednak ma w sobie „nieco szaleństwa”, a nawet „jak szalony od rozumu błądzi”. Rozległa ekspozycja bohatera prowadzi w rezultacie do przypomnienia, że był on królem. Dramatopisarz symbolicznie koronuje go, ażeby przypomnieć o jego królewskiej godności, ale zaraz po tym musi tę koronę mu zdjąć, by z kolei można było przypomnieć o hańbie zdrady i detronizacji.

Wielość, bogactwo przypisanych Popielowi cech⁵, jak też w pewnej mierze wynikające z tajemniczości i z prawa do tronu szlachectwo duchowe, są jednocześnie zakryte przed czytelnikiem. Już na wstępie czytelnik zderza się z postacią do tego stopnia anonimową, że nie znamy imienia owego Pustelnika⁶, jego

⁵ Dzieje bajeczne, związane z postacią Popiela i innych mitycznych (lub historycznych? – tego nie wiemy) władców Polski piastowskiej, omawia: J. Banaszekiewicz, *Polskie dzieje bajeczne Mistrza Wincentego Kadłubka*, Wrocław 1998.

⁶ Brak imienia lub jego zmiana wiąże się w większości kultur ze zmianą tożsamości, własnej natury, przeznaczenia, nawet determinuje status ontologiczny człowieka. Pozbawienie imienia jest jednoznaczne z pozbawieniem prawa do życia, wyklucza ze społeczności. Zmiana imienia to

tożsamość rozmyta jest w wielości funkcji i określeń. Dopiero w dalszej części sztuki poeta przywoła imię Popiela III (sytuując postać na granicy bajki, legendy i rzeczywistej postaci)⁷. Właśnie charakter pierwszej sceny, zbudowanej na niedopowiedzeniu, okryciu tajemnicą prawdziwego imienia Pustelnika, przy jednoczesnym uhonorowaniu go funkcją mędrca, tworzy aurę tajemniczości i prowokuje, by przyjrzeć się powodom takiego wprowadzenia bohatera na scenę.

Z jednej strony widzimy więc ozdobionego orlimi skrzydłami Kirkora, idealne wyobrażenie rycerza przybyłego wprost z bajki, a z drugiej, mieniącego się wieloma imionami króla-pustelnika, mędrca. Spotkanie obu protagonistów ma charakter szczególny z kilku powodów. Oczywiście pełni rolę zawiązania akcji dramatu, wprowadzenia bohaterów na plan, scenę, jest pierwszym odsłonięciem intencji poety, jego kodu, szyfru umożliwiającego czytanie obrazów. Nawiązuje do antycznej topiki spotkania, do rozmowy starca (mędrca) i młodego (adepta). Nie o byle jaką rozmowę będzie jednak chodziło Kirkorowi, przychodzi on do pustelnika prosić nie o wskazówki, jak radzić sobie z problemami życiowymi, ale o poważniejszą radę – o objawienie mu przyszłości, o wskazanie kobiety, która zostanie żoną księcia. Bohater pyta o poradę na miarę życia, wchodzi do zarośniętej, ustrojonej bluszczem chaty, by zedrzyć z mglistej przyszłości bluszcz tajemnicy, by oświetlić ją blaskiem uroczych lub jasnych prorocत्व starca.

rozpoczęcie nowego życia, zanurzenie w nowym czasie. O znaczeniu imion w romantyzmie zob. M. Szargot, *Imiona-maski w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993, s. 131:

Imię romantycznego bohatera ma, naszym zdaniem, dwie funkcje: maskującą i demaskującą. Z jednej bowiem strony służy ukryciu się i ochronie tajemnicy, z drugiej zaś, jako imię znaczące, odsłania sposób życia, charakter lub zmiany bohatera.

⁷ O ugruntowaniu literatury w bajce, w fantazji, w ludowym imaginariu zob. J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984. Na temat *Balladyny* w kontekście powyższego zob. M. Bizan, P. Hertz, *Historiografia i fantazja*, w: tychże, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 281-291.

Wstępna scena została skonstruowana na planie symbolicznego spotkania, zatem również w bohaterach należałoby rozpoznać pewien rodzaj symbolicznych postaci. Ich kreacje odwołują się do bogatej tradycji literackiej, do antycznych wzorów kultury, łączą się wreszcie poprzez wiele subtelnych gestów z ważnymi scenami biblijnymi. Spotkanie Kirkora z Pustelnikiem nie jest zwyczajnym szkicem sytuacyjnym, ani literackim „zagajeniem”. Spotkanie obu herosów okazuje się wyjątkowo ważnym wprowadzeniem w krąg symbolicznych znaczeń, które staną się kluczem do odczytywania kolejnych obrazów dramatu.

Wielowarstwowa konstrukcja bohatera I. sceny, obrazu otwierającego oczy czytelnika na światy i zaświaty, złożoność jego tożsamości – skłaniają nas do wnikliwego przyjrzenia się temu, do jakiej roli autor tę postać powołuje. Uproszczeniem byłoby, i to znacznym, przypisanie mu misji mnicha, zakonnika, „byle” prostego pustelnika... Jakie bowiem cechy „typowego” pustelnika posiada bohater, jaki wzór pustelnika został przez autora wykorzystany? Nie jest to tak oczywiste, jak się zwykło sądzić.

Ranga sceny wzmocniona zostaje rozmachem przedsięwzięcia; Kirkor wybiera się do Pustelnika po radę, pomoc, po wskazówki. Zwykle ta funkcja doradcy przypisywana jest mędrcom, prorokowi, człowiekowi co najmniej uczoneму. Pustelnik zaś, do którego zmierza młody szlachcic, przedstawia się jako osoba przegrana społecznie, przekłeta przez los, nieszczęsna i zgorzkniała. Wprawdzie dotkliwie doświadczony osobistymi tragediami, mógłby czerpać z własnych doświadczeń, przestrzegać młodych przed popełnianiem podobnych błędów, uczyć unikania zasadzek, to jednak dzieje się w tym przypadku wręcz odwrotnie.

Sam siebie Pustelnik przedstawia jako osobę przegraną, mało świadomą świata, odzwyczajoną od problemów codzienności, zamkniętą w mrokach przeszłości. Brak wiedzy o świecie ze-

wnętrznym, izolacja i zdystansowanie mają być atrybutami tego, który ma udzielać rad:

PUSTELNIK
 Lat dwadzieścia z górą
 Jak żyję w puszczy
 KIRKOR
 Cóż stąd?
 PUSTELNIK
 Więc ocenić
 Ludzi nie mogę – ani wskazać (...) (I, sc. 1, w. 16-18)

Można już w tym miejscu zadać pytanie o to, jakiego rodzaju doradztwo będzie prowadzone w leśnej chacie, z dala od „cywilizacji”, od Boga i ludzi, skoro mędrzec przyznaje się do słabości i niekompetencji w sprawach rozumu i dzielenia się mądrością. Rola, jaką odgrywa, nie przypomina w żadnym stopniu mądrego kaznodziei. Zarówno z powodu przekonań, jak i z osobliwie jaskrawej retoryki. Pustelnik okazuje się nie tyle mędrce, ile zgorzkniałym pesymistą, pełnym jadu i nienawiści złorzeczącym cieniem własnych marzeń. Obaj bohaterowie podkreślają zresztą wagę swego wieku, nie tyle nawet wynikającego z metryki, ile właśnie z kondycji, z duchowego stanu, w jaki popadają. Zwracają się do siebie: „Starcze” i „Młody”, akcentując nie tylko różnicę wieku, ale wskazując na przepaść dzielącą ich światopoglądy, różne języki, którymi mówią, oraz temperament, a nade wszystko – odmienne potrzeby wobec życia.

Słowacki doskonale posługuje się ironią, by już w pierwszej scenie wskazać na różnice dzielące bohaterów. Przede wszystkim ukazując niemożność prawdziwego porozumienia się, demaskuje pozorną komunikacyjną, teatralność dialogu, semantyczne rozmijanie się zdań i gestów⁸:

⁸ Temat gestu w kontekście teatru romantycznego szeroko rozwija M. Maśłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa

PUSTELNIK

wychodząc z celi

Witaj synu...

Czego chcesz?

KIRKOR

Rady

PUSTELNIK

Zostań pustelnikiem

KIRKOR

Gdybym podstarzał dziesiątym krzyżykiem,
Może bym w smutne schronił się dąbrowy;

(I, sc. 1, w. 11-13).

Podkreślmy owo akcentowane przez poetę „synu” i „star-
cze”, raz po raz wydobywające się z ust bohaterów. Poufałe po-
witanie przez Pustelnika niewiele ma raczej wspólnego z chęcią
„usynowienia” Kirkora, dalekie jest także od typowej retoryki
kaznodziejskiej, gdyż autor wyjaskrawia je, ogołacając z wszel-
kich treści. Pustelnika pozbawia też serdeczności i atrybutu ła-
godności, każąc mu dodać lapidarne, ostre i – raczej – niegrzecz-
ne pytanie: „Czego chcesz?”. Celowość takiej konstrukcji wypo-
wiedzi wydaje się całkiem czytelna. Kirkor nie pozostaje bowiem
dłużny starcowi i rzuca w jego stronę wręcz sarkastyczną wizję
starości: „Gdybym podstarzał dziesiątym krzyżykiem”, co ma
znaczyć mniej więcej tyle: >Nie jestem stary tak, jak ty, Pustelni-
ku, nie mam jeszcze twoich stu lat<. Wraz z określeniem starości
i młodości postaciom zostaje przypisany ciąg symbolicznych

1998. Badacz skupia uwagę na osobliwej inicjacji Kordiana, na jego wy-
siłku zjednoczenia ze światem. Szuka on misji, celu (s. 123):

Kordian w poszukiwaniu tożsamości, próbujący skonstruować
swoją rolę jako Sens, jest każdym, ponadczasowym *everymanem* ze
średniowiecznych moralitetów. Jednocześnie jest jednak wprowad-
zony w siatkę historycznych odniesień. Podwójnie: jako nowe
wcielenie romantycznego modelu heroizmu, ukształtowanego
zwłaszcza przez *Dziady* Mickiewicza, i jako typowy reprezentant
pokolenia „zapaleńców”.

znaczeń, jakie zwykle się łączą z wiekiem człowieka. Kirkor w oczach Pustelnika jawi się jako żółtodziób, synek niewiele wiedzący o sprawach życiowych, Pustelnikowi zaś przyznane zostają przez młodzika takie cechy, jak „nadmierna” starość, znacznie przesadzony wiek, a wraz z tym swoista wiedza, nie tyle nawet mądrość, co właśnie aprioryczne doświadczenie (niekoniecznie przez starca uświadomione)... Szydercze aluzje, ale pojawiające się w konwencji językowej właściwej mowie Pustelnika i Kirkora, szafujących bez miary ironią, stają się umownym językiem obu bohaterów, którzy pod maską grzeczności i oficjalności będą się wzajemnie szachować, droczyć, ironicznie przekomarzać.

Ironia Pustelnika polega nie tylko na osobliwym sposobie widzenia świata, ale przede wszystkim na kreowaniu, może zdradzaniu, relacji międzyludzkich: niemożliwych, trudnych, zafałszowanych, dalekich od przejrzystości i „normalności”. Jaskrawym przykładem tego procesu jest ów pozorny dialog bohaterów, oparty na braku zrozumienia, na nieporozumieniu: Kirkor szuka żony – starzec radzi mu, aby został pustelnikiem. Ironiczna przewrotność poety polega na tym, że „doradca” nie słucha pytania, nie czeka na wyartykułowanie problemu, z którym przybywa młody, lecz ów „mądry” Pustelnik daje mu odpowiedź na nie zadane pytania, okazuje się super-radcą, niemal wyrocznią, znającą cudze myśli, a nawet według niego przyszłość... Ale mądrość jego jest oparta tylko na doświadczeniu puszcy i niewielkiej przestrzeni starej chaty „porośniętej bluszczem”. Cała reszta to tragiczny, negatywny obraz świata rządzonego przez zło, a jedynym wyjściem z niego może być ucieczka: „Któż mię z żebraki rozezna?...” (I, sc. 1, w. 50) – mówi Król-Pustelnik, zbiegły na leśne pustkowie.

Kim jest człowiek, który jako pustelnik pojawia się w pierwszej odsłonie dramatu, do którego nawet władca krainy się udaje, by pytać, rozwiązywać problemy, kształtować przyszłość? Wydawać się może zrazu, że Pustelnik jest kreacją typowego

mnicha, mieszczącą się w topice eremickiej⁹. Gdy bohatera obejmie jednakowoż w pełnym świetle, okazuje się postacią bardziej złożoną. Typowy eremita ma bowiem niewiele wspólnego z propozycją antropologiczną Słowackiego¹⁰. Pustelnik ani nie zajmuje się zgłębianiem tajemnic teologicznych, ani nie odnajduje w swojej przestrzeni spełnienia przeznaczenia-losu-powołania, a raczej okazuje się zagubioną w gąszczu ofiarą własnych iluzji i bezwzględnego świata. Nie jest on także już tym władcą, na którego historię sam się powołuje, nie jest królem Popielem III, bo i imienia się wyzbył „na korzyść” bezimienności. Nie może więc być uznany za zwyczajnego pustelnika, bo trudno mówić o zupełnym uwolnieniu od obciążenia wynikającego z pełnienia wcześniej władzy, władzy królewskiej przecież!

Pustelnik jest bardzo tajemniczym bohaterem, cechują go wewnętrzna sprzeczność, rozdwojenie. Ten, który był królem, teraz w swoich progach gości królów. Jakaż zmiana nastąpiła w czasie, co się musiało stać, by z Popiela-władcy zrodził się Pustelnik-prorok? Czy zatem istotnie jest go *p r o r o k o w a n i e m a s e n s*, a mądrość posiada ugruntowanie w prawdzie? Jeżeli jednak jest inaczej, czy wówczas kreacja bohatera nie jest poetyckim przesłaniem zaszyfrowanej mądrości, ostrzeżeniem?

⁹ Temat ten niezwykle interesująco podejmuje w swojej książce *Pustelnicy i demony* Ryszard Przybylski (Kraków 1994). Zwraca uwagę na wielość przyczyn, z powodu których zostaje się mnichem, pustelnikiem. Tylko jednym z takich powodów właśnie okazuje się nie chęć zrozumienia świata, ale jego pragnienie odrzucenia i ucieczki od materii (s. 32):

Pustelnicy byli więc na ogół przekonani, że byt jest beczelnie materialny, toteż uraz do materii musiał w końcu wywołać niechęć do świata. Uzasadnienie swego zniecierpliwienia szukali oczywiście w Piśmie, a w Ewangeliu św. Jana świat oznaczał dokładnie wszystko to, co jest przeciwne Panu. Materią rządził Książę Tego Świata, kuszący do grzechu wszelakimi rozkoszami doczesności i cielesności.

¹⁰ Zob. także w tym kontekście odczytanie figury Pustelnika w IV cz. *Dziadów* w książce R. Przybylskiego, *Słowo i milczenie bohatera Polaków*, Warszawa 1993.

Ale ostrzeżeniem przed czym – czy przed ucieczką od świata, przed udzielaniem dobrych rad, etycznym oszustwem?...

Pustelnik nie udaje się do lasu, by spędzić w nim resztę swych dni na kontemplowaniu tajemnic Bożych albo dlatego, że usłyszał głos Stwórcy. Sam przypomina o niechlubnej detronizacji, podstępnie i zdradzie jako bezpośredniej przyczynie przyobleczenia szaty mniszej. Jego status eremity nie jest więc tak oczywisty, jak w tradycji literackiej zwykło się przypisywać cechy profety wyizolowanemu ze świata starcowi. Za osobą tego starca ciągnie się pasmo niepowodzeń i tragedii, o których wspomina, kreśląc wizję świata nazbyt uogólnioną, bez jasnych perspektyw, bez prześwitów, ale też z osobliwym zacięciem mizoginicznym:

Nieba! to ród węża.
 Żona zbrodniami podobna do męża,
 Córki do ojca, a do matek syny,
 W jednym gnieździe skłębione gadziny.
 O! bogdaj piorun!... (I, w. 29-33)¹¹.

Popiel III jest uprzedzonym do świata banitą, który nie tylko wybiera łatwiejszą drogę, ale innych do niej namawia („zostań pustelnikiem”!)¹². Pustelnik nie czeka na postawienie przez Kirko-
 ra problemu, ale od razu go poucza. Nauka tego „mędrca” jest jednak podejrzana, oparta na tchórzostwie, na lęku przed światem, cóż mógłby innego znaleźć starzec w sobie, przenikniętym goryczą i rozpaczą? Rady Pustelnika nie są więc „wypełniaczem” dialogowej przestrzeni w dramacie, ani zwyczajną grą słów, ale poważnym przyczynkiem do określenia pewnej strategii egzy-

¹¹ K. Ziemińska w pracy o „*Balladynie*” jako kobiecej tragedii... (dz. cyt.) jakby nie zauważa tego aspektu świata Słowackiego: akcentów mizoginii.

¹² R. Przybylski ryzykuje pewne uogólnienie, które jednak pasuje bardzo do Pustelnika (dz. cyt., s. 31):

Romantycy nie dowierzali światu i nie bardzo go lubili. Niekiedy odnosi się wrażenie, że mieli do Stwórcy pretensje, nie tyle może o historyczny kształt „postaci świata”, ile o to, że był w ogóle zaistniał.

stencjalnej, w którą obaj bohaterowie się uwikłali. Łatwiej uciec od świata, niż próbować go zmienić... Jeżeli Pustelnik będzie wypowiadał się o świecie, to zawsze w czarnych barwach, zawsze negatywnie, w takim razie też – nieobiektywnie! I nie chodzi tu o obiektywizm, nie o prawdę pojętą jako zgodność słowa, pojęcia z rzeczywistością, ale o splot wrażeń, uprzedzeń, przypuszczeń, lęków, subiektywnych wyobrażeń na temat świata.

Pustelnik Słowackiego nie jest emanacją tradycyjnych kreacji bohatera-eremity, znanych z literatury XIX-wiecznej oraz wcześniejszej, ale objawia się jako osobowa synteza wielu idiosynkratycznych reakcji człowieka na świat, jako uosobienie jego niezgody na rzeczywistość oraz świadomości, że sam niewładny jest ją zmienić. Jego ucieczka, wyraźne i skuteczne zdystansowanie wobec świata doczesnego sprawiają, że nie umie on rozeznaczyć się w sprawach, z którymi do niego przychodzą szukający wskazówek. Ciekawe jest właśnie to, że ten, który był królem, a przestał nim być, będzie miał do czynienia z tymi, którzy królami nie są, a za jego przyczyną staną się nimi, oraz z tymi, którzy zasiadając na tronach, tracą je także nie bez udziału króla-Pustelnika. Pełna sprzeczności figura wykreowana przez poetę stawia czytelnika wobec pytania: dlaczego ów bohater skupia wokół siebie samych niemal rządców, decydentów i karierowiczów, bez względu na to – czy mamy na myśli możnego Kirkora, jego żonę Balladynę, Grabca – władcę pozornego, a może Matkę dziewczyny awansowanej przez los na ów krwawy tron, Matkę królobójczyni?

Popiel-król i Pustelnik-król to równie literackie, by nie rzec papierowe, abstrakcyjne figury, jak Balladyna-królowa czy Grabiec-król (dzwonkowy...)!¹³ Wszyscy władcy wyobraźniowej

¹³ Gdy Balladyna staje się królową, to bajka się, mimo oczekiwań, nie spełnia, brak oczekiwanej atmosfery baśniowej, jest to bowiem baśniowość zironizowana. Podobnie rzecz się ma z Pustelnikiem, który choć mieszka w osamotnieniu, ale nawiedzają go wciąż „interesanci”. W planie tym realizuje się ironiczna koncepcja, silnie związana z tragiczną warstwą świata, myśli, natury ludzkiej. Zwraca na to uwagę również J. Skuczyński

krainy, włącznie z Goplaną nawet, to kreacje wątpliwej „trwałości”, twory bardziej iluzoryczne, niż stabilne, słabo zakorzenione w świecie „logicznym”. Nie znaczy to jednak, iż konwencja baśniowa lub zmyślenie odbierają tym postaciom prawo wyrażania głębokich prawd o istocie świata. Słowacki-kreacjonista wierzy, iż to właśnie imaginacja jest w stopniu wyższym niż na przykład dziejopisarstwo siłą poznawczą w zakresie przeszłości¹⁴.

Zapytajmy – dlaczego Słowacki powołuje do istnienia tytułu królów, gdy nie ma na scenie żadnej pewnej korony?! Są jeno korony skradzione, poszukiwane, korony z wierzby i innego listowia, korony mityczne i korony „gromniczne”, takie jak piorun – narzędzia kary Boskiej.

Kumulacja atrybutów władzy, eskalacja wydarzeń prowadzących do pojawiania się kolejnych władców, uzurpatorów, tyranów, wizja świata, który jest bezpośrednią konsekwencją takiego rozwoju wypadków (zbrodnie, trupy, strach i wieczna noc) tworzy ciąg obrazów, które nabierają sensu właśnie dzięki postaci króla obalonego, wyzutego z godności – Popiela III. Zupełnie jakby jego gorycz była zaraźliwa dla pozostałych bohaterów, jakby schodzili się do jego chaty nie tylko po radę czy uwolnienie od losu, ale też po to, ażeby nieświadomie obciążyć się jego losem. Jest w tym wszystkim coś z atmosfery towarzyszącej przyjęciu na siebie roli kozła ofiarnego¹⁵.

w: „Balladyna”, czyli „z chłopą król”, „Ruch Literacki” 1987, z. 2, s. 109:

W rezultacie końcowym otrzymujemy dwa krzywe zwierciadła, w których odbija się: z jednej strony komiczne, błazeńskie (dzieje Grabca), z drugiej zaś tragiczne, groźne (dzieje Balladyny) oblicze mitu. Zważywszy natomiast tragiczny finał kariery pierwszego bohatera – w utworze dominuje w ogóle ta druga prawda.

¹⁴ Zob. studia: H. Krukowska, „Balladyna” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce”, [w:] *Księga Janion*, dz. cyt.; J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, rozdział: *Neoplatońska struktura genezyjskiej wyobraźni: wizja i narracja*, s. 395-431.

¹⁵ Zob. w tym kontekście pracę A. Dody, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007 oraz artykuły: Z. Kaźmierczak, *Nietzscheańska filozofia tragedii, czyli o upokorze-*

A z przypisanego postaci Pustelnika pasma nieszczęść najwymowniejsze okazało się wymordowanie jego dzieci. Zwracamy na to uwagę, gdyż Słowacki traktuje śmierć dziecka jako przejmujący, osobisty temat, eksponując go zawsze na drugim planie, nie dopowiadając raczej nigdy do końca (poza *Godziną myśli*, a i tam to bardziej domyślny obraz, brak planu pierwszego). Jego wizja świata wynika z obciążenia właśnie tym niewypowiedzianym bez reszty bólem:

Muszę przeklinać. Miałem dziątek troje,
 Nocą do komnat weszli brata zboje,
 Różyczki moje trzy z łodygi ścięto!
 Dziecinki moje w kołyskach zarżnięto!
 Aniołki moje!... wszystkie moje dzieci! (I, w. 44-48).

Poeta kreśli obrazy tragiczne, w których giną bezbronne dzieci, aby uwydatnić poczucie wszechogarniającej, nieuchronnej zguby, czyhającej na człowieka, o świat prowadzącej ku upadkowi. Jeżeli nie ma dzieci w świecie *Balladyny*, jeżeli umierają w *Godzinie myśli*, w *Kordianie*, *Żmii*, *Śnie srebrnym Salomei* czy w *Beniowskim*, to chyba nie tylko po to, by inkrustować dzieła przejawami „sadczyznego” okrucieństwa¹⁶, ale z powodu prze-

niach, jakie niesie filozofia, K. Wielechowska, *Formuła tragedii w koncepcji René Girarda*; A. Tyszczyk, *Tragiczność i doświadczenie. O nieszczęściu w strukturze tekstów tragicznych*; R. Rzyński, *Proust tragiczny. Hermeneutyka jako wybawienie*; J. Dygul, *Tragedie Piera Paola Pasoliniego*; M. Kuziak, *Koło jako figura tragedii? Milana Kundera koncepcja tragiczności*, [wszystkie w:] *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, dz. cyt.

¹⁶ Chyba tylko u markiza de Sade znajdujemy przejawy takiego okrucieństwa wobec dzieci, jakie daje Słowacki w okresie mistycznym na przykład w *Beniowskim*. Romantycy raczej już czynią z dziecka metafizyczne medium lub je heroizują, by przypomnieć postać Gavroche’a u Victora Hugo. O zbieżności kreacji bohatera-okrutnika u de Sade’a i Słowackiego w *Arabie* piszą: A. Kowalczykowa (*Słowacki*, Warszawa 1994) oraz J. Ławski (*Ironia i mistyka, rozdział: Idiosynkrazje i rozdzwięki. Słowacki i „libertyński” rys kultury zachodnioeuropejskiej*; s. 520-541).

czucia, że świat się kończy, że nie ma dla niego przyszłości – bo jaka może być przyszłość świata bez dzieci? Dzieci Popiela giną zatem w kołyskach, Balladyna chciałaby uśmiercić własne dziecko (gdyby nie zginęło razem z nią w łonie). Jedyne postaci nieco przypominające dzieci, ale o zupełnie niedziecięcej naturze, które poeta ocala, to szekspirowskiej proweniencji istoty: Skierka i Chochlik. Działki pojawiające się na scenie są szydercze i złośliwe:

DZIECI

On był osłem!

Grabiec był osłem...

GRABIEC

Milcz, **przekłęty tłumie**,

Bo mi się zdaje, że liśćmi szumię.

Gdybym przynajmniej miał tyle gałązek,

Co miałem wczora; nie szczędziłbym wiązek

Na wasze **plecy**.

DZIECI

Co pan Grabek **plecie**?

(III, 53-58).

Szydercze, grające słowami sprawnie i celnie niemal jak stary poeta, przebiegłe postacie pozbawiają się prawa do współczucia, pojawiają w scenie, by za chwilę zniknąć¹⁷. Cięty język dzieci

¹⁷ Dzieci w *Balladynie* podobne są do tych z IV części *Dziadów* Mickiewicza; podobnie złośliwe w ocenie i dosadne w ironii. Także Grabiec, za przykładem Gustawa, korzysta z oryginalnych gestów, przynosząc już nie samą gałąź cyprysową, jak to uczynił Gustaw, ale zamieniając się w drzewo – mówi przecież, że mu: „się zdaje, że liśćmi szumi”. W *Dziadach* jednakże scena rozmowy Gustawa z dziećmi nie ma charakteru tak ironicznego, jak w *Balladynie*, dzieci u Mickiewicza mają za zadanie przybliżyć świat duchowy, nie zaś go oceniać:

Dziecko

(oglądając)

Czemu waspan tak jesteś dziwacznie ubrany?

Jak strach albo rozbójnik, co to mówią w bajce,

Z różnych kawałków sukmany,

Na skroniach trawa i liście,

nie polega na tym, że mówią wbrew prawdzie, ale że ją przenikają, odzierając dorosłych ze złudzeń. Grabiec mówi „na plecy”, co ma oznaczać potoczną groźbę smagania różgami po plecach, one zaś zmiękczaają „c” w słowie *plecy*, kierując uwagę na czasownik *pleść* – czy to banialuki, czy farmazony, może koszyki z wikliny (!) – mniejsza o to, bo wszystkie czynności mogłyby być znakomicie znane nieuczonemu Grabcowi.

Dzieci Słowackiego są uzupełnieniem tej wizji świata, która zostaje pozbawiona złudzeń. Poprzez ich niewinność poeta dociera do dyskretnej sfery wrażliwości czytelnika i gra na najwyższej nucie, osiągając efekt albo współczucia, albo litości, czasami – jak w tym przykładzie – zdarcia zasłony obłudy i zstąpienia na grunt rzeczywistości. Bo ktoś jednak musi być dorosły w świecie, który okazał się straszną bajką.

Dzieci Słowackiego, takie jak te, zamordowane w kołyszce w zamku Popiela, to świadectwo czasu złego i – równocześnie! –

Wytarte płótno, przy pięknej kitajce?
(*postrzeża sztylet, Pustelnik chowa*)

Jaka to na sznurku blacha?
Różne paciorki, wstążek okrajce?

Cha cha cha cha!

Dalibóg, waspan wyglądasz na stracha!

Cha cha cha cha!

PUSTELNIK

(*zrywa się i jakby przypomina się*)

O dziatki, wy się ze mnie śmiać nie powinnyście!

Słuchajcie, znałem pewną kobietę za młodu,

Tak jak ja szczęśliwą, z takiego powodu!

Miała taką sukienkę i na głowie liście. (*Dziady, cz. IV, w. 97-110*)

Rozmowa dzieci z Gustawem skupia się – tak jak w *Balladynie* – na próbie poznania, rozpoznania znaków zamkniętych w tym, co zewnętrzne: w ubraniu, wyglądzie, czyli w pozorności. Do tego należy dodać szczególną rolę liści na głowie, o których Gustaw mówi, a którymi Grabiec szumi – są one nie tyle formą zamaskowania prawdziwego „ja”, co raczej wskazówką prowadzącą do zdemaskowania pozorów, powierzchowności poznania (ubranie, wygląd), a także nietrwałości rzeczy tego świata (trawa, szelest liści, sznurek i blacha).

znaki nadchodzącego szybkimi krokami końca tegoż czasu. Kiedy nie ma w świecie miejsca bezpiecznego, nie ma azylu, chroniącego kruchość życia dziecka, nie ma też przyszłości. W ten sposób po raz pierwszy odsłania się głębszy zarys apokaliptycznej wizji zmierzchu światów.

Wracając jednak do Popiela, bo refleksja nad dziećmi w *Baladynie* ma sens głębszy właśnie w jego kontekście, zauważmy, że to, co przeżył, wzbudziło w nim największą niechęć do świata, a nawet do dzieci. Kiedy opowiada Kirkorowi o masakrze, posługuje się symboliką florystyczną, obrazami ścinanych różyczek¹⁸. Z jednej strony jest to właściwy dla poezji – także dla czułych wspomnień – opis wydarzeń, z drugiej jednak odnajdujemy w zastąpieniu obrazu dzieci, twarzy ludzkich obrazami kwiatków jakiś eufemistyczny „nietakt”, nadużycie zdrobnień, które wobec rozmiaru tragedii jakoś źle, niezbyt stosownie wyglądają. Aniołki, różyczki, dziecińki – z a r ż n i ę t o¹⁹. Ekspresywne wy-

¹⁸ Por. B. Sawicka-Lewczuk, *Kwiatowe ornamentum Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie...*, s. 211-212:

Pustelnik świadczy o zbrodni dokonanej na jego dzieciach, używając właśnie kwietnej metafory: „Różyczki moje trzy z łodygi ścięto!” (VII, 66). Kirkor pełen szlachetnego i naiwnego zapału mówi o Ukrzyżowanym: „O biedny kwiatku! na toż ty się kwiecił, / By cię na krzyżu ćwiekami przybito?” (17). Filon znajduje przecież „niebieski kwiatek – znak śmierci śród białego łona... / Gwiazdeczkę śmierci...” (VII, 66). Łączenie motywów florystycznych i astralnych ma bardzo długą tradycję, sięgnął do niej także Calderon w *Księciu Niezłomnym*. Kwiatek-gwiazdeczka byłby znakiem związku ziemi i nieba, cyklu wegetacyjnego i ruchu gwiazd, zamierania i odradzania, ale po zbrodni znaczenie zostaje do jednego członu tej opozycji – śmierci.

¹⁹ Deminutywne sformułowania są w tym przypadku podstawą konstruowania wizji tragicznej. Wzmacniają ostateczny efekt zbrodni dokonanej na niewinności. Szczytową formę takiej „gry” słownej osiąga Słowacki w *Poemach Piasta Dantyszka*, o czym pisze Aleksander Nawarecki:

Poeta dobiera najróżniejsze formanty, jakby układał hipokorystyczne etudy (...). Czasem można odnieść wrażenie, że chce wyczerpać wszelkie gramatyczne możliwości deminutiwu: „dziecko”,

znanie, ale zbudowane na zasadzie kontrastu – delikatność podmiotu zderza się tu z brutalnością czynu – sprawia, że w pamięci Popiela pozostaje jedynie zbrukany, zakrwawiony obraz chorej rzeczywistości. Nie ma miejsca na słodycz wspomnień, a dzieci nie są już dlań powodem radości i nadziei. Konkretność i klarowność, jak też poczucie realności dawno się Pustelnikowi zatarły. Może on teraz powiedzieć, że stracił dzieci nie z imienia, ale jako część siebie, jako uosobienie swej godności, może dumy królewskiej, a trójka potomstwa zamienia się w efekcie mowy skarżącego w obraz wszystkich dzieci. Czyli już nie troje konkretnych (abstrakcyjnych?) dzieci, ale wszystkie – powie bohater, jakby miał na myśli dziesiątki, setki. Wymowne zwielokrotnienie sprawia, że dzieci stają się przedmiotem lęku bohatera, czarnym elementem jego pamięci, przypominanym przez wyobraźnię i sprawiającym, że świat jego wartości całkowicie się wywraca. To, co niewinne, teraz będzie straszło, stanie się fantazmatycznym wyobrażeniem grozy²⁰. W takim świecie można mieć powody do trwogi!

Mimo wielu podobieństw do jednego z bohaterów *Lilii* Mickiewicza, nie znajdziemy u Mickiewiczowskiego Pustelnika złożoności konstrukcji psychicznej, którą zbudował Słowacki. Interesującym podobieństwem fabularnym, najpewniej wynikającym z inspiracji *Liliami*, może być moment spotkania Pustelnika z morderczynią oraz wyeksponowanie atrybutu mądrości i świętości mędrca – opartej choćby na jego symbolicznej starości, sę-

„dziecina”, „dziecinka”, „dzieciątko”, „dzieciąteczko”, „dziatki”, „dziateczki”, „dzieciąteczka”. Czyżby próbował je przekroczyć?

– A. Nawarecki, *Czułe słówka Słowackiego*, w: tegoż, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów – Sosnowiec 1996, s. 113-114.

²⁰ Nawet Chochlik, który sam jest *quasi*-dzieckiem (zdrobione imię), także on posługuje się obrazem dziecka jako czymś, co świetnie nadaje się do straszania, na równi z babą szczerbatą:

A zimą śpij u chłopa za brudnym przypiekiem,

Między garnkami, babą szczerbatą i dzieckiem. (I, w. 278-279).

Idiosynkratyczne zachowanie Chochlika zbiega się z tym, co wiemy o Pustelniku.

dziwości. Mickiewicz także ma odwagę przypisać Pustelnikowi „liliowemu” cechy należne świętym, nie szczędząc mu nawet takich wyróżników, jak aureola:

„Kto tam?” – spadła zaporą,
Wychodzi starzec, **świeci**;
Pani na kształt upiora
Z krzykiem do chatki leci.²¹

Owszem, powie ktoś, że starzec świeci lampą, ale nie powiedział tego wprost sam poeta, sugerując czytelnikowi, iż światło Pustelnika ma charakter zbliżony do tego pochodzącego ze sfery sacrum. On też pyta przybysza w ten sam sposób, w jaki Popiel rozpocznie rozmowę z Kirkorem: „Kto tam?”. I znów powiedzielibyśmy, że to typowe pytanie, gdy ktoś zapuka do drzwi, ale można śmiało zaryzykować przypuszczenie, że nie o grzeczność pustelników tu idzie, nie o ciekawość, że niby nie wie, kto u drzwi stoi. Jest to raczej jedno z tych pytań, w których człowiek próbuje rozpoznać tajemnicę człowieka, wnikać w jego tożsamość, chodzi tu o pytanie etycznej, a może nawet ontologicznej natury w rodzaju „kim jesteś”, na które bohaterka odpowie językiem ballady, przesyconym emotywnymi okrzykami, zdradzającymi przebłycki szaleństwo oraz luźne związki bohatera ze sferą racjonalną:

„Ha! ha!” – zsiniałe usta,
Oczy przewraca w słup,
Drżąca, zbladła jak chusta:
„Ha! mąż, ha! trup!”²²

To odpowiedź bez odpowiedzi, raczej bełkot spowodowany rozchwianiem emocjonalnym, szaleństwem Pani, zdradzającym

²¹ A. Mickiewicz, *Lilie*, w: tegoż, *Dzieła*, t. I, *Wiersze*, tom oprac. Cz. Zgorzel-ski, s. 108. Zob. lekturę, *Lilii* w pracy: K. Cysewski, *O „Balladach i roman-sach” Mickiewicza. Interpretacje*, Słupsk 1987.

²² A. Mickiewicz, *Lilie*, dz. cyt.

wyraźnie pomieszanie zmysłów. Pani z ballady Mickiewicza (ale też Balladyna) nie może znać odpowiedzi na pytanie, „Kto tam?“, bo nie wie, kim aktualnie po zbrodni jest, czy żoną, czy morderczynią, królową czy zdrażczynią, może maską, zaprzeczeniem własnego, prawdziwego „ja“?

W *Balladynie* znajdziemy wiele podobnych scen, będących próbą znalezienia odpowiedzi na pytania związane z tożsamością, z powołaniem, a także – co wydaje się najważniejsze – pytania o obecność Boga i możliwość Jego ingerencji w działania bohaterów. Ten dramat to nieustanne pytania, ciągle napięcie między wielkim znakiem zapytania a oczekiwaniem na odpowiedź. Dlatego w pierwszej scenie pojawia się pytający Pustelnik i jego gość szukający rady. Obaj jednak poruszają się w świecie, w którym odpowiedź człowieka będzie wątpliwa, rada niepewna, wyjaśnienie mętne, a „radzący” okaże się pogrążony w nie mniejszym chaosie epistemologicznym, niż „pytający”.

Na czym więc poeta buduje pierwszy obraz dramatu, jeżeli nie na topicznej scenie spotkania mędrca i adepta, starca i młodego dziedzica prawd ukrytych? Jest to raczej zderzenie wielkich niepewności, najszczerze ukazanie słabości człowieka, jego prawdziwej świadomości egzystencjalnej, zwykłej bezradności. Obaj, choć zdani na siebie, nie są w stanie rozwikłać tych spraw, które noszą w sobie. Każdy z bohaterów oczekuje wsparcia – o ironio! – od ludzi równie bezradnych. Pisarz wyjaskrawia bezradność bohaterów, czyniąc z ich zagubienia element opisu świata. Świat więc to teatr, którego aktorzy muszą improwizować, popelniając żalosne gafy. Ironia zmusza do zastanowienia – kto tę sztukę oglądałby z uśmiechem, a kto skazany byłby na przeżycie trwogi?

Dlatego właśnie należy zwrócić uwagę szczególną na postać Pustelnika oraz na prawdziwy powód, dla którego Kirkor udaje się doń, by prosić o drogocenną radę. „Mędrzec”, jak wiemy, nie udzieli mu odpowiedzi związanych z istotą problemu, który młodziwiec ze sobą przynosi, ale wprowadzi go w krąg kolejnych zagadek, trudniejszych pytań, wrzuci go swoimi radami w świat

wielkich problemów. I nie jest to owoc złej woli Pustelnika, ale wynik szczególnej „koniunkcji światów”: rzeczywistości materialnej oraz duchowej, istniejącej równolegle. Obie przenikają się ze sobą, a bohaterowie nie są w rezultacie władni rozróżnić, co pochodzi z ich krainy, a co jest tworem Goplany, Skierki, wyobraźni bohaterów, ich lęków, „nadmierną kompensacją duchowości”, zdominowaniem przez nią świata racjonalnego. Poeta łączy obie rzeczywistości, aby – doprowadzając swoją wizję do granic absurdu – wyjaśnić najciemniejsze zakamarki duszy człowieka, aby naszkicować własny schemat kosmicznego ładu. Staje się egzegetą, próbującym opisać to, co ulotne i nieopisywalne.

Rada Pustelnika jest więc w świecie *Balladyny* objawieniem innego języka, innych wartości, niewspółmiernych z tymi, których mogliby oczekiwać mieszkańcy tragicznego kraju. Dlatego rozmówcy nie będą w stanie porozumieć się ze sobą, przestrzeń komunikacyjna dramatu upodobni się do ruin wieży Babel, pośród których spotkanie człowieka z człowiekiem skończyć się musi porażką. Pustelnik – dodajmy – tkwi w sferze imaginacyjnej i mentalnej ułudy. Jest on źródłem sugestywnych fantasmagorii. Jeżeli komuś wróży przyszłość, to jest to wyjątkowo wątpliwa profesja, a trafne jego przepowiednie są świadectwem raczej przypadku, chociaż może też ingerencji sił metafizycznych.

Że *Balladyna* jest dramatem eksperymentu, także jeśli chodzi o fantazmatykę apokaliptyczną, to widać od razu. Słowacki nie pokazuje już li tylko negatywnego bieguna apokaliptycznej destrukcji, lecz tworzy nowy świat ballady-baśni-tragedii, którego immanentne, poetyckie prawa prowadzą do momentu, gdy mogą być odsłonięte dwie potęgi władające tym światem: boski piorun i... poeta-kreator. Niemniej jednak sens, znaczenie piorunowej kary w ironicznym uniwersum nie mogą być pewne i stałe, a poeta, *nolens volens*, jest tylko ułomnym bogiem w świecie własnej wyobraźni. Nawet jeśli traktuje ją jako moc boską, nie wolno jej nazwać samym Bogiem. Chociaż może sądzić świat zsyłając pioruny, nie jest władna tego świata zmieniać, ani tym bardziej ostatecznie

określać jego sensu. I poeta, i stworzone przez niego postaci zdani są na poszukiwanie.

B. Marzenie o szczęściu: eskapiści

Do Pustelnika bohaterowie udają się po radę nie dlatego, by go wysłuchać i zastosować się do wskazówek, ale z powodu wyższej potrzeby spotkania z eremita i usankcjonowania swoich niezmiennych planów, uśpienia pobudzonego sumienia, nerwów, zmysłów. Jeżeli w pierwszym akcie widzimy mizernego, przegranego profetę, to już na przykład w akcie czwartym ten sam, ale nie taki sam Pustelnik, mówi do Kirkora:

PUSTELNIK

Słuchaj! ja ci **radzę**

Wróć do zamku, odpocznij, po dalszej rozwadze
Obaczysz, co przedsięwziąć.

KIRKOR

Ja, starcze, leniwy,
Dzisiaj odrobić chcę całą pańszczyznę;
A odrobiwszy całą, żyć szczęśliwy
Z drogą małżonką. (...) (IV, sc. II, w. 314-318).

Rada Pustelnika jest w tym przypadku konsekwencją jego tragicznego doświadczenia, uświadamia on sobie, jakie następstwa przyniosło pierwsze wskazywanie drogi życiowej młodemu księciu. Oznacza uświadomienie sobie przez „proroka” rozmiaru własnej pomyłki. Kirkor jednak nie zamierza zastosować się do rady, ma własny plan, prezentuje przed swym „radcą” piękną wizję przyszłości idealnej, wypełnionej tymi obrazami, które pamiętamy z jasnych, pełnych nadziei strof Jana Kochanowskiego:

KIRKOR

Niechaj raz na rok spadnie mi z obłoku
Biały gołąbek i pod skrzydełkami
Przyniesie powieść, pełną tych wielkości,
Co budzą uśmiech i sen pod lipami

Dają smaczniejszy... Król mi pozazdrości
 Żony i dziecka, i lipy, i chłodu,
 I snów pod lipą, i złotego miodu. –
 Żegnaj mi! żegnaj! Nim słońce zaświeci,
 Będę w stolicy. Hop! hop! na koń, dzieci!

(IV, sc. II, w. 327-335)²³.

Kirkor mówi językiem fraszek i pieśni Kochanowskiego²⁴, akcentując ich pogodną, a czasem arkadyjską stronę, wydobywając motyw lipy, chłodu kojącego, odnajdując w tym drogę do szczerzej afirmacji życia i marzycielskiego ubarwienia chorej rzeczywistości. On nie tylko planuje swoją przyszłość, ale jednocze-

²³ Należałoby jednak unikać jednostronności w ujęciu wizji świata u Kochanowskiego. Na obecność w niej pierwiastków tragicznych dobitnie zwraca uwagę Kwiryna Ziemia: *Pierwiastki tragiczne w poezji Jana Kochanowskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, dz. cyt, s. 127-140.

²⁴ Mamy na myśli wyraźne nawiązanie do fraszki Jana Kochanowskiego *Na lipę* (w: tegoż, *Fraszki*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1998, s. 10), gdzie witalność, pochwała dostatku, ale też poczucie ulotności życia, nastawionego na czerpanie przyjemności, naznaczonego jednak nawet w chwili największej radości – piętnem śmierci semantycznie związanej z chłodem, cieniem, snem, z zachodem i nocą wpisanymi w symbolikę sadu hesperyjskiego:

Gościu, siądz pod mym liściem, a odpoczni sobie!
 Nie dójdzie cię tu słońce, przyrzekam ja tobie,
 Choć się nawysszej wzbije, a proste promienie
 Ściągną pod swoje drzewa rozstrzelane cienie.
 Tu zawždy chłodne wiatry z pola zawiewają,
 Tu słowicy, tu szpacy wdzięcznie narzekają.
 Z mego wonnego kwiatu pracowite pszczoły
 Biorą miód, który potym szlachci pańskie stoły.
 A ja swym cichym szeptem sprawić umiem snadnie,
 Że człowiekowi łacno słodki sen przypadnie.
 Jabłek wprawdzie nie rodzę, lecz mię pan tak kładzie
 Jako szcep napłodniejszy w hesperyskim sadzie.

Kochanowski pamięta o tym, że żadne szczęście nie trwa wiecznie. Wie to chyba też i Kirkor, który krzyczy „żegnaj!”, marzenia o sielance zamykając zawołaniem „na koń, dzieci” – dlaczego jednak dzieci? Również w tym kontekście dzieci mogą się łączyć z przecuciem nieszczęścia.

śnie zaprzecza wszystkiemu, co ujrzał i zrozumiał Pustelnik. Wizja Kirkora jawi się w tym świecie jako niemożliwa, tym bardziej jego marzenia stają się tragiczne. Ów tragizm jest kondensacją wielu tęsknot bohatera, a zapewne i samego poety, za światem niepowtarzalnym, rodem z *ethosu* ziemiańskiego i renesansowego, który najchwalebniej wyrażał utwór Jana z Czarnolasu *Pieśń o Sobótce*, a także, jako jeszcze starsze wzory, Horacjańska pieśń *Beatu ille* czy Owidiuszowe *Fasti*. *Kalendarz poetycki*²⁵. Do tego wzoru nawiązywał Mikołaj Rej w *Żywocie człowieka poczciwego* i w *Zwierzyńcu*, kreśląc radosne wizje człowieka, naśladowującego harmonię natury, jej ideał:

Wej, jako po tej lipce pczółeczki latają,
Bęcząc sobie w rozkoszy, miód z kwiatków zbierają!
Także ty, miły bracie, staraj się, byś tym był,
Byś poczciwie, czym możesz, przyjaciołom służył;
Aby się, jako pczołki do ciebie zlatali, (...) ²⁶.

Chociaż – przypomnijmy – pod podobną lipą oglądamy także innych bohaterów, Marię i Miecznika, z powieści Antoniego Malczewskiego. Tam także Los zadrwi z więzów małżeńskich, wyszydzi chęć spokoju i ładu, przekreśli szansę na wprowadzenie w tę przestrzeń dzieci. Kirkor mówi: „Król mi pozazdrości żony i dziecka”, ale nie tylko on nie będzie tu ojcem. W świecie rządo-

²⁵ Owidiusz, *Fasti*. *Kalendarz poetycki*, przeł. i opr. E. Wesołowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 2008; por. *Staropolska poezja ziemiańska. Antologia*, opr. J. Gruchała, S. Grzeszczuk, Warszawa 1988.

²⁶ M. Rej, *Lipka na cne obyczaje*, w: tegoż, *Wybór pism*, opr. A. Kochan, Wrocław – Warszawa – Kraków 2006, s. 341-342. Rej w okresie romantyzmu dostępuje nobilitacji jako klasyk literatury polskiej, niespokojna osobowość, ale prawy obywatel, jako autor *Żywota człowieka poczciwego*, którego wychwała w prelekcjach paryskich wyżej nawet nad Kochanowskiego sam Mickiewicz. Píše o tym J. Ławski: *Żywot protestanta poczciwego. Mikołaj Rej w lekturze Adama Mickiewicza*, [w:] *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010. Zob. ponadto: A. Lanoux, *Od narodu do kanonu. Powstawanie kanonów polskiego i rosyjskiego romantyzmu w latach 1815–1865*, przeł. M. Krasowska, Warszawa 2003.

nym przez ironię dziecko jest co najwyżej narzędziem szyderstwa i drwin Fortuny, a nie dziedzicem i radością pocziwych rodziców. Ani Kirkor czy Balladyna, ani Maria i Waclaw, nie mają prawa oczekiwać dzieci. Świat przedstawiony skazany zostaje bowiem na symboliczną zagładę. Pojawia się tutaj to wizja świata zapadającego się, kurczącego w sobie, skarłałego i bez szansy na przyszłość – on się właśnie kończy, nadchodzi jego kres, moment wielkiego podsumowania.

Kirkor jednak pozwala sobie na marzenia. Można nawet podejrzewać, że wierzy w swoje słowa bardziej, niż w ostrzeżenia Pustelnika. Powstaje silne i tragiczne napięcie między marzeniem, złudzeniem Kirkora a przestrogą, radą Pustelnika. Nie tylko są to odmienne wizje, ale z pewnością też wizje nie do pogodzenia. Dwie drogi, które muszą się przeciąć ze sobą w punkcie zawiązania tragicznego węzła.

Jeszcze jedno skojarzenie wolno wyprowadzić z „prorokowania” Kirkora, mianowicie znaczące może być, jego dwukrotne, złowieszcze „żegnaj” i tajemnicze „nim słońce zaświeci”. Pożegnalne zawołanie nie jest na pewno konwencjonalnym wyrażeniem z powodu chwilowego rozstania, ale zdradza wyższą jakąś „przedwiedzę” bohatera dotyczącą tego, że jednak więcej się już on i Kirkor nie spotkają²⁷. Pewne światło na sens słów rzuca sławny wiersz Zygmunta Krasińskiego, przesycony pesymizmem i dojrzały w opisie świata chylącego się ku katastrofie, zaczynający się od słów *Nim słońce wejdzie rosa wyżre oczy*²⁸. Znamienne jest w nim właśnie

²⁷ Kategorię przedwiedzy przywołuję za pracą Kazimierza Cysewskiego: *Romantyczne nowatorstwo i tradycja. O „Balladach i romansach” Mickiewicza*, Słupsk 1994.

²⁸ W 1852 roku autor *Nie-Boskiej komedii* pisze wiersz, przesycony pesymizmem, wizją świata pozbawionego sensu, bez nadziei na przyszłość:

Ah! płyną lata! ah! Płyną i wieki,
Nim się Myśl Boska w ciało przeistoczy!
 Zguba wciąż bliska – a tryumf daleki –
 Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy!

podkreślenie tej tragicznej perspektywy niedoczekania momentu spełnienia się nadziei. Na owym „nim” spoczywa ciężar wyrażenia ostatecznej, a nawet tragicznej wizji świata.

Zapytajmy w tym miejscu, jaką stolicę ma na myśli rycerz, gdy przepowiada, że przed wschodem słońca się w niej znajdzie? Czy mówi on o stolicy swego kraju? – można powątpiewać, bo takie szczegóły topograficzne są tu niezbyt klarownie zarysowane. Innym skojarzeniem może być więc stolica rozumiana jako miejsce docelowe, kres ziemskiej wędrówki, stolica królestwa niebieskiego. Mąż Balladyny mówiłby tym samym językiem przepowiadającym własną przyszłość, ale bez świadomości tego, co naprawdę mówi. Dodajmy, iż niewybredny rym do czasownika „zaświeci”, którym kończy długą wypowiedź, tworzy wołanie w czasie wsiadania na koń: „dzieci!”. Lecz czyje i jakie to dzieci?... O kim, do kogo mówi bohater? Przecież na planie wydarzeń nie ma dzieci. Jest las, noc, burza, rzecz dzieje się przed chatą Pustelnika, a Kirkor woła „dzieci!”. Czy zdradza w ten sposób swoje skłonności do maligny, stanów wizjonerskich?

Dzieci organizują – jak się okazuje – znaczną część wyobraźni poety, i to tę jej część, która zdominowana została przez

(Z. Krasiński, *Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy*, w: tegoż, *Dzieła (pisma wybrane)*, s. 636-637.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że wyobraźnia obu poetów spotyka się nie tylko w charakterystycznym zretoryzowaniu („ah!”, „nim”, „wyżre oczy”), ale także w konsekwentnym interpretowaniu świata-kosmosu uwikłanego w nieuchronne mechanizmy Historii, bezwzględnej i krwawej. Historia zaś jest według obu owocem działań człowieka, kaprysów losu, a także nieodgadnionej woli Boskiej. To wszystko obnaża człowieka jako bezbronny, narażonego na igraszkę złośliwej Fortuny. Na temat wiersza Krasińskiego zob. studium J. Ławskiego, *Metahistoria i egzystencja. O doświadczeniu dziejów w Zygmunta Krasińskiego „Rozmowie 1824-go z 1825-tym rokiem”, listach oraz liryku „Nim słońce wejdzie, rosa wyżre oczy*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001, s. 95-130. Zob. także: A. Bałajewski, *Poezja „trzeciej epoki”. O twórczości Zygmunta Krasińskiego w latach 1836–1843*, Lublin 2009.

uczucia idiosynkratyczne. Wspomnieliśmy wcześniej o sposobie mówienia Pustelnika, w usta którego poeta wkłada makabryczną historię rzezi niewinątek. Teraz Kirkor kontynuuje w pewnym sensie wątek najbardziej pesymistycznej wizji świata. Problem Kirkora to jednak nie skandal istnienia okrutnej Historii, to nie świadomość wszechobecnej *vanitas*, ale nie umiejętność odróżnienia w tym świecie tego, co realne, od tego, co wyobrażone, od fantazmatów. Słabość Kirkora to jego naiwna wiara w zmysłowe poznanie i wiara we własne siły. Bohater wierzy, że wszystko, co czyni, jest efektem jego niezawisłej woli, a jego plany wiążą się z bezbłędnym przeczuciem, z tym rozpoznaniem przyszłości, o którym rozmawia z Pustelnikiem. W rzeczywistości jednak nie jest on ani panem swego losu, ani nawet „autorem” obrazu, który objawia mu się przed oczyma. Naiwny idealista snuje mrzonki językiem Kochanowskiego na temat wyobrażonego ładu, a tymczasem przez szczeliny wizji przebłyskują prawdziwe kształty przyszłości – śmierć i zdrada.

Kirkor i Pustelnik spotykają się tak, jak i inne postaci dramatu, które odwiedzają Popiela, aby w jego enklawie samotności zapytać owego mędrca o Prawdę. Dramatem okazuje się to, że prawdy nie chcą doświadczyć, a jedynie pragną uwolnić się od obowiązku jej dźwigania. Problem epistemologiczny został więc wyeksponowany przez poetę na równi z problemem moralnym.

Słowacki podejmuje zagadnienie świadomości człowieka, jego stosunku do Prawdy, odpowiedzialności za czyn, za słowo, za myśl, rozważa kwestię winy niezawinionej (los, siła wyższa, twory wyobraźni)²⁹. Dlatego zapewne pierwszym istotnym uję-

²⁹ Na ten temat zob. szczególnie: M. Kalinowska, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003. Tomy: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2010; *Przez gwiazdy i błękit jestem z Wami. W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, pod red. M. Chrostka, T. Pudłockiego i J. Starnawskiego, Przemyśl – Rzeszów 2009.

ciem tych pytań, które wykreuje, będzie właśnie próba określenia się Kirkora wobec własnej przyszłości. Gdy rycerz zapyta Pustelnika o sposób wyboru dobrej żony, ten mu odpowie tak, jakby chciał się pozbyć młodzieńca, zdradzić z niego, albo może raczej jakby nie do końca wiedział, co naprawdę mówi... Los człowieka oddaje bowiem całkowicie w ręce przypadku:

PUSTELNIK

Tulu ludzi biegło
Z pierścionkiem ślubnym za marą wielkości,
A prawie wszyscy wzięli kość niezgody
Zamiast straconej z żebra swego kości.
Postąp inaczej – ty szlachetny, młody;
Niechaj ci pierwsza jaskółka pokaże,
Pod jaką belką gniazdo ulepiła;
Gdzie okienkami błysną dziewic twarze,
A dach słomiany, tam jest twoja miła.
Ani się wahaj, weź pannę ubogą,
Żeń się z prostotą, i niechaj ci błogo
I lepiej będzie, niż byś miał z królewną...

KIRKOR

Tak **radzisz**, starcze?

PUSTELNIK

Idź, synu, na pewno
Do biednej chaty – niechaj żona karna,
Miła, niewinna...

KIRKOR

Jaskółeczko czarna!
Ptaszyno moja, **gdzie mię zaprowadzisz?**...

PUSTELNIK

Słuchaj mię, synu...

KIRKOR

Starcze, dobrze **radzisz**...
Prowadź, jaskółko!

Ochodzi Kirkor.

(I, sc. I, w. 161-166)

W przywołanym fragmencie dialogu Starca i Młodzieńca na pierwszy plan wysuwa się właśnie rada, której Starzec udziela adeptowi, ale także szczególna gra słów i sensów. „Radzisz” rymuje się ze słowem „zaprowadzisz”, ale raz przewodnikiem jego losu ma być mądry Pustelnik, innym razem zaś... jaskółka³⁰. Przeplatają się w tym miejscu sensy i odmienne sposoby rozumienia pozornie tych samych znaków i treści, ale przede wszystkim odsłania się olbrzymie nieporozumienie między tym, czego potrzebuje Kirkor, a tym, co mu oferuje Pustelnik. Do tego jeszcze dodać trzeba to, że Kirkor nie rozumie Pustelnika, że nie chce go słuchać, przerywa Starcowi, pozwala swojej imaginacji na dopisanie tego, czego nie pojął lub nie zrozumiał. Zgrzyt komunikacyjny między nimi jest tak poważny, jak komiczny. Przewrotność sceny polega na tym, że bohaterowie rozmawiający ze sobą w istocie mijają się w tym dialogu. Z jakże wielką łatwością słowa kierują nie do interlokutora, ale gdzieś obok, chociażby do owej „ptaszyny”. Można to oglądać tak, jakby Kirkor rozmawiał z Pustelnikiem, ale nagle odwrócił od niego uwagę i spojrział w stronę niepozornej jaskółki. Zjawisko to nazwalibyśmy *ironiczną re-orientacją adresata*

³⁰ O auspiciach Wdowy i symbolice jaskółki przypomina W. Szturc w szkicu *Te „złe czułe słówka”*, w: *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 102:

Jaskółka jest zarazem ptakiem wiosny i śmierci. W mitologiach indoeuropejskich jej pojawienie się koło domu było znakiem burzy i ognia, choć wiemy, z potocznej mitologii domowej, że jest to ptak, który buduje gniazda tam, gdzie domostwo jest spokojne i solidne. W mitologiach Skandynawów i Bałtów jaskółka znana była jako ragana, czarownica na miotle, której pojawienie się zapowiadało śmierć. Człowiek, któremu wyleciała naprzeciw, miał moc metamorfozy za życia, zaś po śmierci mógł zmienić się w upiora. Dlatego Skandynawowie czcili odlot jaskółek na południe. W mitologiach Bałtów przyłot jaskółki z północy oznaczał powrót śmierci i do tego na wiosnę, ponieważ wierzono, że ten ptak wraca z Krainy Umarłych.

Zob. w tym kontekście pracę: D. Kulczycka, *„Jestem jak człowiek, który we śnie lata...” O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004.

k o m u n i k a t u . Przenosi się ono nawet na meritum dialogu: ten, który miał prowadzić młodzieńca, zastąpiony zostaje jaskółką! Status mędrca zachwiany zostaje w posadach, jego roztropność (niepewna zresztą) wyparta siłą ulotności. Jaskółka urasta do rangi drogowskazu życiowego.

Trudno oprzeć się w tym miejscu innemu skojarzeniu i nie przywołać sceny, znanej Słowackiemu doskonale z *Marii* Antoniego Malczewskiego. Pierwszym obrazem nakreślonym przez autora powieści poetyckiej jest pędzący przez step Kozak, nad nim zaś kołująca czarna ptaszyna, przez badaczy często identyfikowana właśnie z jaskółką:

A ty, czarna ptaszyno, co każdego witasz,
I krążysz, i zaglądasz, i o coś się pytasz,
Spiesz się swą tajemnicę odkryć kozakowi –
Nim skończysz twoje koło, oni ująć gotowi.³¹

Malczewski rozpoczyna swoje arcydzieło, łącząc dwa poziomy opisy: narrator najpierw zwraca się do szybkiego, męznego, tajemniczego Kozaka („Ej, ty na szybkim koniu gdzie pędzisz, kozacze?”), który uosabiać będzie w powieści to, co jest związane z ukraińskim kolorytem lokalnym i historycznym, po chwili zaś słowo kieruje do zwykłej „ptaszyny”. Istnieje symboliczna przepaść między Kozakiem i czarną ptaszyną. Ukazuje ona wielki dystans między sferą ziemską a niebem, między sprawami ludzkimi i tym, co przychodzi „z góry”. Narracja poetycka rozpada się tu niejako na dwa obrazy, które w oczywisty sposób zazębiają się ze sobą: jeden to plan wydarzeń rzeczywistych, realnych, drugi związany będzie z metafizyką, metahistorią, z tym, co tłumaczy się przez sferę duchowych doświadczeń.

Słowacki, jak widać, mógłby korzystać z podobnych symboli i znaczeń, z tego samego napięcia, jakie oferuje narracja snuta na kilku poziomach, gdy bohaterowie prowadzą dialog, rozmawia-

³¹ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, Pieśń I, w. 15-18.

ją z jaskółkami oraz sami ze sobą – jednocześnie. Jaskółka Malczewskiego szybuje nad planem wydarzeń, wiedząc i widząc znacznie więcej, niż mogliby wiedzieć bohaterowie. Wyraża ona niezależność, a nawet wyższość Natury nad człowiekiem. Zapewne też jaskółka Słowackiego wskazuje na inne źródła i mechanizmy poznania niż te, którymi dysponujemy dzięki zmysłom i umysłowi. Wyraża z kolei wyższość Losu i Przypadku nad wolą i zamiarem człowieka.

Kirkor poprosi – za radą Pustelnika – by to jaskółka poprowadziła go w przyszłość. Ów ptak staje się symbolem łączącym nie tylko teraźniejszość z przyszłością, nie tylko znakiem rozpoznawania (widzenia?) przyszłości, ale też symbolem łączącym świat żywych i umarłych, sferę realności z fikcją. W jaskółkach wejdzie na scenę również Goplana, tak ją ujrzą Chochlik i Skierka:

CHOCHLIK

Ona ma wianek na głowie...
Czy to kwiaty? czy sitowie?

SKIERKA

O nie... to na włosach wróżki
Uśpione leżą jaskółki.
Tak powiązane za nóżki
Kiedyś, w jesienny poranek,
Upadły na dno rzeczulki:
Rzeczulka rzuciła wianek,
Wianek czarny jak hebany
Na złote włosy Goplany.

(I, sc. II, w. 297-307).

Wyobraźnia poety tworzy obraz niezwykle, zupełnie nieszablonowy. Autor osiąga efekt zaskoczenia tak w treści, jak i w formie. Widzimy „wróżkę” z wiankiem na głowie, który nie okazuje się zwykłym wieńcem kwietnym, ale splątany kłęgiem jaskółek³².

³² Poseł wenecki, Hieronim Lippomano, pisał w 1575 roku:

Chociaż naturaliści utrzymują, że jaskółki, gdy poczują zimno, odlatują do cieplejszych krajów, w Polsce jednak przy końcu jesieni poczepiwszy się za nogi rzucają się w rzeki, jeziora i stawy, gdzie pod

Do tego dochodzi jeszcze osobliwa, znacząca kolorystyka, będąca połączeniem czerni i złota. Są to barwy szlachetne, jak też silnie związane z symboliką nocy i dnia, życia i śmierci. Czytelnik jednak otrzyma przy okazji obraz kolejnego nieporozumienia wynikającego z rozbieżności perspektyw percepcyjnych bohaterów. Chochlik i Skierka widzą całkiem co innego, gdy jeden znajduje wianek, to drugi rozpoznaje w nim ptaki.

Seria pomyłek i ciąg nieporozumień komunikacyjnych stanowią w *Balladynie* podłoże kolejnych wydarzeń rodzących błędy

lodem przebywają całą zimę i dopiero na wiosnę, gdy lód rozpuści i gdy ich ciepło dojmie, jakby przebudzone ze snu głębokiego odżywkawszy siłę lotu wylatują w powietrze. Zdarza się czasem w zimie, że rybacy, łowiąc ryby pod lodem, wyciągają ich większą ilość zmarzłych i poczepianych razem i że te zaniesione do izby ogrzanej poczuwszy ciepło odżywają i latać poczynają, co się także zdarza z muchami, które na początku zimy kryją się po szczelinach drzew, a na wiosnę jak jaskółki z wody wylatują.

(Cyt. za: M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 368-369). Słowacki raczej nie mógł wierzyć w ludową wersję podania znanego w niemal całej Europie od przynajmniej XVI wieku, o którym to wspominają nawet nuncjusze apostołscy. Bizan i Hertz nadmieniają, iż:

Słowacki znał najpewniej ludową potoczną wersję tego podania i oczywiście mógł znać którąś z cudzoziemskich relacji np. przedrukowaną w *Zbiorze pamiętników historycznych* Niemcewicza. Relację tę zanotował Antoni Maria Graziani, biskup, sekretarz kardynała Comendoniego, któremu towarzyszył w jego legacji do Polski. (...) streszczone tłumaczenie niektórych ustępów dotyczących spraw polskich włączył Niemcewicz do swojej edycji. W rozdziałku „O Podolu i sposobach uczynienia prowincji tej kwitnącą” czytamy przy okazji opisu łowienia ryb siecią w przereślach: „W tym miejscu wspomnieć muszę o rzeczy ledwie do wiary podobnej (...). Zdarzyło się jednej zimy, iż gdy w powyższy sposób ryby łowiono, wyciągnięto ze stawu coś miętkiego i nieforemnego, mokrym, splecionego pierzem; rozumiano zrazu, iż to był płód niedźwiedzicy, tylko że czarne i nieruchome; to gdy przyniesiono do ciepłej karczmy, gdzie Polacy dla zimna najwięcej się bawią, zaczęła się masa ta rozgrzewać, ruszać; na koniec, co za dziw, gdy z niej żywe wyleciały jaskółki. (tamże, s. 369).

i złudzenia³³. Nie wszystkie jednak nieporozumienia są wynikiem ułomności zmysłowych władz bohaterów. Poeta kreuje świat przepelniony ironią, poddaje go krytyce wyobraźni, a nie rozumu. Bohaterowie tego świata trwają w napięciu między Prawdą i Złudzeniem, między poznaniem i nieświadomością, między potrzebą rozmowy i jednocześnie skazaniem na wewnętrzny monolog. Kirkor przyjdzie do Pustelnika prosić o radę, a odejdzie z jaskółką-przewodniczką. Pustelnik wyjdzie ze swej chaty jako nieszczęśliwy mędrzec, wróżący z własnych przeczuć doradca, wejdzie do swej celi, marząc o szczęściu i radząc samemu sobie:

PUSTELNIK

sam

O! ci młodzi ludzie,
 Odchodzą od nas i wołają głośno:
 Idziemy szukać szczęścia. Więc my, starce,
 Cośmy przebiegli po tej biednej ziemi,
 A nigdy szczęścia w życiu nie spotkali –
 Możemy tylko szukać nie umieli...
 Idź! idź! idź, starcze, do pustej celi...

(I, sc. I, w. 166-172).

Pustelnik rozmarzony oraz zanurzony w melancholii sam sobie daje radę, mówi znowu sam do siebie, iż musi wrócić do celi, trzykrotnie powtarzając wyraźnie: „Idź!”. Irracjonalną sytuację dopełnia zupełnie niestosowne pytanie, które zadaje on przybyłemu właśnie Filonowi:

³³ Na wagę fałszywych rozpoznań w *Balladynie* zwraca uwagę również M. Piechota w książce „*Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem*”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*, Katowice 2005, tu rozdział: „*Balladyna*” – *dramat fałszywych rozpoznań*, s. 73:

(...) można śmiało nazwać ów dramat dramatem fałszywych rozpoznań. Prawda okazuje się fałszem, nic nie dzieje się tak, jak by się należało spodziewać, sprawiedliwość zaś tryumfuje tylko na sposób zgodny z fantastycznymi, baśniowymi, ludowymi wierzeniami (choć nie zawsze), gdyż majestat prawa instytucjonalnego okazuje się bezsilny.

PUSTELNIK

Młody szaleńcze, gdzie zimny rozsądek?

Wywracasz świata boskiego porządek, (I, sc. I, w. 188-189).

O jakim porządku mógł mówić eremita? Czy ma na myśli te prawidła, których sam unika? Czy jest to nagana skierowana do Filona, czy spóźniona refleksja nad dopiero co skończoną rozmową z Kirkorem? Popiel pytając Filona o zimny, zdrowy rozsądek, chciałby rozdzielenia marzeń od rozumu, ale nie zna sposobu dokonania tego. Znany mu świat wypełniony jest wieloma znakami, które zrosły się z „rzeczywistością”. Widzi on w dalszej części dramatu znacznie więcej, niż pozwala mu na to rozum, przewiduje wraz z innymi bohaterami przyszłość, wtapia się w świat, który na pewno nie jest jednolity, ale składa się z wielu światów istniejących jak gdyby równolegle: świata literalnych znaczeń i świata symboli, z kosmosu rzeczy i z rzeczywistości duchowej, prawdy oraz iluzji.

Pustelnik nie umie radzić, nie ma władzy, by s a m e m u udzielać rad, by wyjaśniać i przepowiadać przyszłość. Próby uczynione w I scenie obnażają ułomność człowieka, skazują go na śmieszność, prowadzą ku zawiązaniu tragicznego splotu wydarzeń. Aby być prorokiem skutecznym, musi on znaleźć inne źródła wiedzy, niż oczy i uszy, bo te zawodzą. *Balladyna* mogłaby być odczytywana jako ciąg scen i wydarzeń opartych na intencji demaskowania chorych ambicji, niebezpieczeństw wynikających z tego, że człowiek zbyt ufa własnym siłom wtedy, gdy prorokuje, gdy walczy, gdy rządzi oraz wydaje wyroki³⁴. Najbardziej elementarną zasadą konstrukcyjną dzieła byłaby ironiczna deziluzja, obejmująca wszystkie poziomy znaczeniowe utworu: także kreacje bohaterów, ich *phisis* i *psyche*.

³⁴ Zob. cytowaną pracę K. Ziemińskiej, „*Balladyna*” jako „*kobieca tragedia*” Juliusza Słowackiego (w: *Problemy tragedii i tragizmu...*) oraz klasyczną rozprawę M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

2. Orle skrzydła

A. Loty imaginacji

Niejasna postawa epistemologiczna Pustelnika jest jednocześnie projekcją jego stanów duchowych, odzwierciedleniem zmysłowych sposobów poznawania oraz podniesieniem rangi intuicji. Walczy w nim natura melancholijnego marzyciela z racjonalistą strofującym Filona. Widzi on jednak i to, co możemy uznać za przejaw szczególnego uzdolnienia. Pustelnikowi jako pierwszemu z bohaterów dane jest bowiem stanąć po stronie tego świata, który się odsłania, który dopiero nadchodzi.

Wyobraźnia poety w pierwszym akcie zostaje szczególnie mocno związana z symboliką biblijną, z religijnymi motywami, a także z dziełami sztuki, które pełnią wobec nich funkcję egzegetyczną. Pierwszym rekwizytem, jaki pojawi się na scenie, poruszającym skojarzenia czytelnika i kierującym jego wyobraźnię w stronę biblijnych asocjacji, okazują się tajemnicze orle skrzydła Kirkora. Wystrojony w nie rycerz wchodzi na scenę w „karaceńskiej” zbroi, bogato ubrany, wzbudzając z całą pewnością szacunek i podziw. Skąd jednak przyszedł Słowackiemu do głowy pomysł, by ubrać bohatera w zbroję saraceńską i do tego jeszcze ozdobić ją skrzydłami, orlimi dodajmy? Skąd miałby taką zbroję Kirkor wziąć, czy był na wojnie krzyżowej Zakonu z niewiernymi muzułmanami, czy też znalazł ją w swej zbrojowni, pozostawionej tam przez przodków wojujących w sprawie świętego Graala?

Kostium Kirkora nie jest bez znaczenia, prowokuje on jako nielogiczna kompozycja ornamentów. Zbroja średniowieczna przywołuje na myśl ciąg obrazów, opowiadających o chwale i odwadze rycerstwa, o niekończących się wyprawach krzyżowych w imię Zbawiciela. Topos rycerza to także bogactwo ballad, pieśni, legend i baśni o tych, którzy swoje szczęście poświęcają dla ojczyzny, kraj ów zaś składają u stóp jedynej białogłowy. Kirkor wpisuje się w taki model pozornie, ma on wszelkie cechy średniowiecznego rycerza, ale nie będzie Rolandem. Staje w obronie

korony Popiela, jednak nie powtórzy sukcesów Zawiszy. Poeta potraktuje bohatera bardziej instrumentalnie. Nie odtwarza on aury średniowiecza po to, by opowiedzieć Historię, ale aby tę Historię właśnie z a k w e s t i o n o w a ć, wywrócić ją na opak³⁵. Saraceńska zbroja to przecież nie jest akcent polski, nie atrybut polskiego rycerstwa! A na wrogą kolczugę wojownik założy ponadto skrzydła, które łatwo będą się kojarzyć z husarią... Skąd jednak husaria za czasów Popiela, w jakim celu poeta przywołuje anachroniczne atrybuty tego wojska w *Balladynie*?

Poeta nie próbuje nawet rekonstruować wiernego odbicia dziejów narodu, nie przerysowuje ich kształtów, w poetyckim *Epilogu* szydzi z płytkich działań dziejopisa. Jego celem jest wzniesienie się ponad historyczne ograniczenia i wskazanie innej perspektywy, którą byłoby oglądanie świata przez pryzmat najistotniejszych momentów dziejowych, przez pryzmat znaków, symboli, tych punktów na drodze ludzkości, które najgłębiej wyźłobiły swój ślad w życiu i wyobraźni, dając impuls twórczy poezji. Słowacki nie potrzebuje więc z całą pewnością ani saracena, ani polskiego Rolanda, ani nawet husarza. Skrzydła Kirkora wnoszą chyba na scenę znacznie poważniejsze konotacje. Didaskalia są jedynie zaczątkiem niezwykłego dialogu, jaki się zawiązuje w momencie zapoznawania przez bohaterów:

PUSTELNIK

Młodzieńcze, rozwagi!

KIRKOR

Bezprawie gorzej **od Mojżesza plagi**

Kala tę ziemię i prędzej się szerzy;

Popiel, skalany **dzieci krwią niewinną,**

Niegodny rządzić tłumowi rycerzy.

Niech więc się stanie, co się stać powinno,

Pod okiem Boga, na tej biednej ziemi.

³⁵ O średniowieczu w kreacjach romantyków: M. Turczyn, *Mickiewicz i średniowiecze. Zarys problemu*, Słupsk 2007.

PUSTELNIK

**Czy ty skrzydłami anioła złotemi
Z nieba zleciałeś?**

KIRKOR

Na barkach orlicy

**Para tych białych skrzydeł wyrastała;
Gdy na rycerskiej są naramiennicy,
Będzież-li rycerz mniej niż owa biała
Ptaszyna ludziom użyteczny? – ma-li
Gadom przepuszczać rycerz uskrzydłony
Orła piórami?**

PUSTELNIK

O mężu ze stali!

Ty jesteś z owych, którzy wałą trony. (I, sc. I, w. 52-67).

We fragmencie powyższym odnaleźć można niezwykle nagromadzenie znaków, symboli odnoszących się do konkretnych fragmentów biblijnych oraz do ich transformacji kulturowych. Uwagę przykuwa oczywiście porównanie Kirkora do anioła, ale i to, że poeta włącza do sceny motywy białej gołębiczy.

Recepcja tego obrazu może iść dwiema drogami: symbol białego orła jest bardzo czytelnym znakiem, łączy się z łatwością z takimi treściami, jak ojczyzna, naród, sprawa niepodległości, tradycja, patriotyzm. Zapewne i w tym miejscu znaczenia te odegrają istotną rolę, a *Balladyna* może być czytana w porządku własnie lektury patriotycznej, podnoszącej problematykę narodowo-wyzwoleńczą. Biała orlica i rycerz w pełnym rynsztunku to znaki wywołujące skojarzenia z obowiązkiem wobec Polski. Intensywność znaczeń jest tym większa, że rzecz dzieje się w czasie formowania się fundamentów ojczyzny, u zarania dziejów, a wszystko to jeszcze pod okiem mitycznego Popiela.

Patriotyczny paradygmat jest o tyle ważny, że przy jego zastosowaniu można zrozumieć wiele następnych obrazów poetyckich *Balladyny*. Jest to klucz do egzegezy takich wizji, które rozpościera przed Pustelnikiem Kirkor, opowiadając mu o „niewinnej” rzezi dzieci, albo o okrucieństwie władcy, zamieniające-

go stawy w krew. Poeta posługuje się w tych scenach językiem parabolicznym, wyrażającym znacznie więcej i sprawniej treści delikatne, w tej formie nie narzucające się czytelnikowi, ale dyskretnie skryte za woalem aluzji. Asocjacji takich, graniczących często i z ironią, i z tragicznym przeczcuciem, ale skomponowanych przy użyciu kodu patriotycznego, jest w dramacie wiele³⁶.

Drugim sposobem odbioru może być skorzystanie z wymowy nawiązań biblijnych oraz religijnych, które nasuwają się podczas analizy takich właśnie scen niemal automatycznie. Poetyckie obrazowanie Słowackiego wyrasta z wyobraźni, która pozostaje zakorzeniona w bardzo osobistej, wewnętrznej lekturze takich ksiąg biblijnych jak Księga Rodzaju, Księga Wyjścia, w opowieściach ewangelicznych, a nade wszystko w Objawieniu świętego Jana, które staje się dla niego w pewnym sensie punktem orientacyjnym. Słowacki oczywiście nie przenosi dosłownie najmniejszych fragmentów Biblii na karty dzieła, lecz dokonuje takich transformacji, które łączą jego dramat z Pismem Świętym subtelnymi aluzjami.

Jego intencją jest nie tyle egzegeza biblijnych treści, ile stworzenie nowego języka, będącego syntezą uniwersalnych symboli, obrazów, scen, gestów, wszystko zaś po to, by osiągnąć efekt niezwykle bogactwa, a nawet nadmiaru możliwości interpretacyjnych najmniejszego choćby fragmentu jego dzieła³⁷.

³⁶ Wątek „patriotycznych” odczytań *Balladyny* jest już szeroko rozbudowany w *Metamorfozach „Balladyny”* Henryka Markiewicza („Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2).

³⁷ Znajomość Biblii przez Słowackiego okazuje się zagadnieniem niezwykle frapującym. Jeżeli znał, to w jakim języku ją czytał, które księgi najbardziej go zajmowały, w jakim okresie szczególnie intensywnie uprawiał lekturę pisma? Jeden z pierwszych badaczy podejmujących temat dowodzi, iż:

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że w domu rodzicielskim, gdzie Słowacki pobierał pierwsze nauki, hebrajskiego języka go nie uczono. W gimnazjum przy cesarskim uniwersytecie w Wilnie, do którego Słowacki zaczął uczęszczać jako dziesięcioletni chłopak, hebrajszczyzna nie wchodziła wcale w zakres nauki objętej planem. (...) Z biblią tedy zaznajomił się Słowacki już na ławie szkol-

Zstępujący z nieba na skrzydłach białej orlicy rycerz to widok niezwykły, lecz jednym z pierwszych, lecz ironicznych skojarzeń wywołanych przez ten obraz mogłaby być scena Zwiastowania, jej nieekspozowana zazwyczaj część, czyli przybycie archanioła Gabriela do domu Maryi. Słowacki bynajmniej nie próbuje niczego naśladować, intencją poety jest wyłącznie skierowanie części uwagi odbiorcy na ten ewangeliczny akt, w którym Niebo objawia człowiekowi treści zupełnie niepojęte dla rozumu. Jeżeli pojawia się w *Balladynie* akcent Zwiastowania, to na podobnych warunkach jak w *Marii* Antoniego Malczewskiego. W obu utworach przybycie niebiańskiego gońca może być objawem niewyrażonej tęsknoty człowieka za jakimkolwiek znakiem od Boga, desperacką wręcz postawą wynikającą z zatracenia w świecie elementarnych wartości. W świecie pogrążonym we krwi przybycie Boskiego posłańca, chociażby tylko w symboliczny sposób, nawet w teatralnym geście, daje widzowi szansę chwilowego uwolnienia od jarzma codzienności. Można pójść krok dalej i zapytać o związek przybywającego „z niebios”

nej, ale w przekładzie polskim. (...) W czasach pobytu poety w Szwajcarii biblia miała mu służyć nie tylko do wzorowania się na jej języku i stylu: stała się ona mu wprost wyrocznią, która zdecydowała o podjęciu podróży na Wschód. (...) Tu jednak nadmienić należy, że po podróży na Wschód tak się spoufalił z tekstem, stylem i formą biblijną, że używa dość często figur i zwrotów biblijnych nie zdając sobie sprawy z tego, że pochodzą z biblii.

– B. Hausner, *Słowacki a Biblia*, Lwów 1909, s. 3-6. Dodajmy do powyższego komentarza, iż trudno mimo wszystko posądzać Słowackiego o nieświadome korzystanie ze stylu, zwrotów czy figur biblijnych tak przed podróżą na Wschód, jak po powrocie z niej. Jednym z ostatnich badaczy podejmujących temat lektury Biblii przez Słowackiego jest J. Ławski, który przypomina, iż poeta przynajmniej dwukrotnie spotyka się z Biblią w okresie szwajcarskim (J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 134): „najpierw otrzymuje być może francuski Stary i Nowy Testament od pastora Wolffa (X 1833), a następnie Biblię w tłumaczeniu księdza Wujka od Emeryka Staniewicza (II 1834)”.

uskrzydłonego rycerza z tym właśnie Niebem, które daje mu jakąś misję, zsyłając na „tę biedną ziemię”. Byłoby to pytanie o wyższą siłę, o to czy istnieje jakaś potęga, która mogłaby przysłać męznego przywódcę między skłóconych, skazanych na kaniowe walki ludzi.

Jeżeliby przyjąć, że Kirkor budzi skojarzenia z aniołem głoszącym dobrą lub może złą nowinę, to rozwinięciem tego motywu stają się sceny opisujące zbawienie świata. Kirkor wpisuje się w ironiczny i przewrotny ciąg znaczeń bezpośrednio związanych z próbą odkupienia ludzkości, chociaż oczywiście nie można go porównywać do Chrystusa:

KIRKOR

O biedny kwiatku! na tóż ty się kwiecił,
By cię na krzyżu ćwiekami przybito?
Czemuż nie było mnie tam **na Golgocie**,
Na czarnym koniu, z uzbrojoną świtą!
Zbawiłbym Zbawcę – lub wyrąbał krocie
Zbójców na zemstę umarłemu.

PUSTELNIK

Synu!

Bóg weźmie twoją pochopność do czynu
Za czyn spełniony. Wróćmy w nasze czasy.

(I, sc.1, w. 132-139).

Kirkor nie chce być Chrystusem, ale pragnie stać się zbawcą Zbawiciela! Wyraża swą gotowość do dokonania „rewolucyjnych” czynów na Golgocie: uwolnienia z krzyża Chrystusa, wyrąbania oprawców. Rycerz krzyczy, że zmieniłby historię, na swoim czarnym koniu mógłby uratować nawet Boga, który właśnie cierpi, by odkupić świat. Czyn Kirkora miałby więc opaczne skutki: uratowałby Zbawiciela, ale pogrzyzył zbawianych, czyli ludzi. Oto siła ironii!³⁸

³⁸ Ratowanie Zbawiciela przed śmiercią zbawcą, chronienie Chrystusa przed Jęgo Krzyżem to pomysł nie tylko Słowackiego, ale pojawia się u Rabela-

Nie do końca jednak czytelnik ma tu do czynienia z naiwnością bohatera. Zapał rycerza wyrasta nie tylko z prostoduszności, niekoniecznie z pychy czy megalomanii, ale opiera się na niezwykle silnym poczuciu służby ojczyźnie, królestwu. Kirkor okazuje się ślepy na intrygi miłosne, na spiski polityczne, nie radzi sobie z podstępem i zdradą, bo jego świat wartości to czyste ideały. Dźwiga na sobie parę skrzydeł, które –jak skrzydła Nike – odrywają go nieco od ziemi.

Patriotyzm Kirkora to świat ułud, pozbawiony poczucia realności fantazmat krainy, gdzie dobro jest czyste i wyraźne, a zło da się łatwo wyrąbać mieczem.

Poeta jednak nie krytykuje bohatera, nie odbiera mu wiary w sens takiego wojowania, bo paralełą do projekcji mitycznej jaką jest obraz dopiero kształtującej się Polski, okażą się świat duchowy i rewolucja duchowa. Słowacki posłużył się efektem imaginacyjnego kolażu, powiązania ze sobą wielu aluzji, odnoszących się zarówno do tekstów i transformacji biblijnych, jak też do historii i współczesności.

B. Plagi, ziarno, sąd

Wróćmy w tym miejscu do słów Kirkora, w których porównuje wydarzenia w swoim kraju do plag Mojżesza. Jest to oczywiście aluzja do niewoli egipskiej, do dziejów narodu żydowskiego, znanych z Księgi Wyjścia, gdzie poeta czytał:

I uczynił Mojżesz i Aaron, jako im Pan przykazał. I podniószy laskę uderzył w wodę rzeczną przed faraonem i sługami jego: która się obróciła w krew. A ryby, które były w rzece, pozdy-

is'go, którego bohater – Gymnastes – zaklina się, iż uratowałby Zbawiciela, gdyby tylko był obecny na Górze Oliwnej. Na temat związków poezji Słowackiego i Cervantesa pisze Z. Szmydtowa: *Słowacki – Cervantes. Związki i analogie*, w: tejsze, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór Z. Libera, Warszawa 1979.

chały, i zaśmierdziała się rzeka, i nie mogli Egipcjanie pić wody rzecznej, i była krew we wszytkiej ziemi Egipskiej³⁹.

Imaginarium poety na pewno zostało poruszone widzeniem przez Mojżesza krzewu gorejącego, którego opis znajdujemy w rozdziale III o „Objawieniu się Boga Mojżeszowi”. W *Raptularzu* lub w *Próbach poematu filozoficznego*⁴⁰ odkrywamy liczne ślady takiej lektury. Ale nie tylko widowiskowe, krwawe czy ogniste sceny mogą poruszać wyobraźnię romantyka⁴¹. Wstrząsającą okazuje się także relacja o zagładzie wszystkich chłopców na czele z synem faraona. Tak można by tłumaczyć pojawiający się w mowie Kirkora akcent egipski, zdanie o plagach i dzieciach niewinnych.

Słowacki jednakże nie poprzestaje na aluzjach odwołujących się do przeszłości, lecz rozwija myśl i przenosi wszystkie biblijne elementy w sferę rzeczywistości, ku współczesnemu światu. Także tu istotą jego pomysłu jest myślenie na kilku poziomach, dlatego obok wydarzeń pierwszoplanowych równie ważne okazują się te o randze przekazów alegorycznych, nieco zamaskowanych językiem symbolicznym. Kirkor przybywa na padół łez, między uciśnionych,

³⁹ Biblia w tłumaczeniu ks. J. Wujka, Wj 7, 20-22.

⁴⁰ W *Próbach poematu...* Słowacki przypomina ucieczkę z Egiptu, łącząc ją jednak z wizją apokaliptyczną św. Jana, mieszają się motywy staro- i nowotestamentowe:

Ale gdy dotknął Boga... serce moje mężne
Powstało... bo to Pan Bóg, który mię po fali
Z Egiptu wyprowadził...
Wyście go czekali

(...)

a w grzmotach

Bóg był człowiek. (DW, XV, s. 130-131).

⁴¹ Zob. pracę M. Bajki, pomieszczoną w tomie: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2009 oraz tekst: J. Lyszczyzna, „Sowiński w okopach Woli” *Juliusza Słowackiego w kontekście mitu genezyjskiego*, w: *Tkanina. Studia, szkice i interpretacje*, pod red. A. Węgrzyniak i T. Stępnia, Katowice 2003.

aby przyjąć rolę zwycięskiego Samsona⁴², by wyzwolić pozbawionych nadziei współczesnych niewolników nowego faraona. Pustelnik mówi o nim z przekonaniem, że należy on do tych, „którzy walą trony”, a więc ma moc obalania tyranów i przywracania korony prawym władcom. Tak przynajmniej wierzy Pustelnik.

Syntezą losu nadgoplańskiego mikroświata, mitycznej krainy, okazuje się więc to, co najbardziej mogło boleć Polaka pozbawionego ojczyzny – okrucieństwo monarchów, martyrologia zbiorowa i niemożność uwierzenia, iż samowola absolutnych władców ma jakiś wyższy sens, że wyraża Boski porządek dziejów. Kirkor oznajmia Popielowi, iż zna dramat ludu, jest świadom nieszczęść, a sposób opisu rzeczywistości XIX-wiecznej żywo przypomina tu przynajmniej kilka obrazów z III części *Dziadów* Mickiewicza. Zwróćmy uwagę chociażby na tak znane fragmenty, jak *Widzenie Księdza Piotra* czy bajka Goreckiego opowiadana przez Żegotę w celi Konrada. Ksiądz Piotr mówi o Herodzie (znów porównanie do historii narodu wybranego!) i akcentuje tragizm czasu, wskazując najbardziej wymowne ofiary, jakimi są zawsze młodzi, dzieci:

Tyran wstał – Herod! – Panie, cała **Polska młoda**
 Wydana w ręce Heroda.
 Co widzę – długie, białe dróg krzyżowych biegi,
 Drogi długie – nie dojrzeć – przez puszcze, przez śniegi –
 Wszystkie na północ – tam, tam w kraj daleki
 Płyną jak rzeki.⁴³

⁴² O motywie Samsona w literaturze romantyzmu zob. M. Janion, *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.

⁴³ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. III, w. 5-10. Słowacki porównuje w *Balladynie* tyranię nowej władczyni do rządów cara nie tylko w formie aluzji do rzezi niewinnej młodzieży, porównując działanie cara do czynów Heroda, ale także w formie groteskowej, przedstawiając Grabca jako nowego króla, zaprowadzającego swoje rządy na wzór rosyjskich reform, opartych na ucisku. O wizji Rosji w *Dziadach* zob. M. Zielińska, „*Droga do Rosji*”, w: *Trzynastcie arcydzieł romantycznych*, pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego, Warszawa 1996, s. 77-90. Na temat groteski u Słowackiego pisze M. Saganiak, skupiając się na *Poemach Piasta Dantyszka*. Według badaczki, da się znaleźć

U Słowackiego nie ma Polski młodej. Jest kraj dorosłych, zagubionych ludzi.

Innym znanym fragmentem dramatu Mickiewicza jest opowieść Jana, który nie szczędzi krwawych szczegółów katowania polskiej młodzieży przez zaborców i pokazuje symboliczną zbieżność ich śmierci z ofiarą Zbawiciela. Słowacki tworzy podobne sceny, choć zapisuje je w nieco innej poetyce: baśniowej przesady i zhiperbolizowanej, ocierającej się o groteskowość makabreski. Otóż Kirkor-Samson przybywa, bo „zaczerwienione krwią widział stawy”, bo król karmi swe ryby ciałami niewolników. Resztki ciał:

(...) wymiata
 Na dworskie pola i czerwonym skibom
Ziarno powierza. Sąsiad ziemię kata
 Na pośmiewisko zwie Rusią Czerwoną.
 Dotąd żyjącym pod Lecha koroną
 Bóg dawał **źniwo** szczęścia niezasiane
 Lud żył szczęśliwy; dzisiaj niesłychane
 Pomory, głody sypie Boża ręka. (I, sc. 1, w. 75-84).

Ziarno i źniwo są u Mickiewicza oczywiście symbolicznym wyobrażeniem młodzieży ginącej z rąk zaborcy⁴⁴. Dokładną wy-

ewną regułę, którą Słowacki kieruje się kreując postaci groteskowe w swoich dziełach, niezależnie od poziomu tragizmu, jaki je cechuje:

Dantyszek jest postacią, ogólnie mówiąc, ambiwalentną. Widzę go w grupie licznych w twórczości Słowackiego błaznów i głupców, obok Sforki z *Horsztyńskiego* (Sforka jest jakby gorszą kopią Szczęsnego, a Szczesny jest jakby gorszą kopią Kordiana), Grabca z *Balladyny*, Ślaza z *Lilli Wenedy*, Głupca z *Zawiszy Czarnego* (ten ostatni zresztą nie jest już taki głupi).

– M. Saganiak, *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, pod red. M. Prussak i Z. Trojanowiczowej, Warszawa 2002, s. 206.

⁴⁴ Na temat symboliki ziarna w kontekście martyrologii polskiej młodzieży zob. W. Szturc, *Symbolika ziarna w „Dziadach” cz. III Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.

kładnię paraboli odnajdziemy właśnie w *Dziadach*, w bajce opowiedzianej przez Żegotę:

Aż w nocy przyszedł diabeł mądry i tak rzecze:
>Niedaremnie tu Pan Bóg rozsypał garść żyta,
Musi tu być w tych **ziarnach** jakaś moc ukryta;
Schowajmy je, nim człowiek ich wartość dociecze.<⁴⁵

Mądrość, chytrość diabła można uznać za aluzyjne echo, odbicie polityki carskiej. Kirkor używa podobnego obrazowania, w jego języku także ziarno, zboże i szarańcza należą do kręgu znaczeń symbolicznych. Ziarno jest oczywiście znakiem, za którym kryje się naród polski, w szczególności młodzież, szarańcza okazuje się bezwzględny tyranem, wszechobecnym carem. Mickiewicz w swojej wielkiej metaforze usiłuje odzyskać utracony sens Historii, Słowacki również na ów brak sensu nakłada wizję ostatecznego zwycięstwa, ale bez Mickiewiczowskiej pewności, jakie wartości zwyciężą! Tym, co obu różni, jest w *Balladynie* ironia, fatum, a zatem czynniki dość destrukcyjne lub nawet całkiem nieprzewidywalne, nieopanowane ani przez rozum, ani przez intuicję.

W opowieści Kirkora wyróżnić można cztery typy wyobrażenia, cztery perspektywy organizujące percepcję rzeczywistości przez niego relacjonowanej. Czytelnik porusza się jednocześnie wokół czterech kręgów znaczeniowych: ■ pierwszy dotyczy zagadnień soteriologicznych, określa kondycję świata przedstawionego i szanse na zbawienie („Zbawiciel Zbawcy”, Golgota), ■ kolejnym kręgiem będzie ciąg znaczeń patriotycznych i historycznych, ujawniających stosunek bohaterów do współczesności (orędownik Popiela-wygnança, strażnik korony), ■ trzecią warstwą znaczeń zawartych w opisie okazuje się ukryty porządek mesjanistyczny rozumiany jako ikona przedstawiająca historię narodu, ■ czwartym, najbardziej wymownym chyba kręgiem

⁴⁵ Zob. w tym kontekście szczególnie rozprawę: B. Oleksowicz, „Znacie bajkę Goreckiego?”, w: tegoż, „*Dziady*”, *historia, romantyzm. Studia i szkice*, Gdańsk 2008.

znaczeń, w jakie wprowadza ten fragment dramatu, są asocjacje biblijne, a konkretnie nawiązanie do świętego Jana, natchnionego autora Apokalipsy. Postać ta pojawia się tu za sprawą wyrazistej symboliki skrzydeł orlich, przynależnych jego osobie, jako jednemu z czterech ewangelistów, rozpoznawanych pod znakami (godłami) bawoła, anioła, lwa i właśnie orła. Zadziwiający strój Kirkora może więc być – poza naszymi wcześniejszymi spostrzeżeniami – wskazówką kierującą uwagę czytelnika w stronę mechanizmów, które określają charakter ostatniej księgi biblijnej i naturę objawienia. Skrzydła orle to przecież część symbolicznego godła Świętego Jana⁴⁶.

⁴⁶ Ze strojem Kirkora wiązano także pochodzenie jego imienia i sens wpisany w to imię. Bardziej jednak prawdopodobne wydają się całkiem inne znaczenia wynikające z analizy imienia Kirkora, o czym pisze badacz:

Należąc do szeregu postaci o znaczących imionach (autorzy *Glos...* wywodzą Kirkora od „kirysu” – zbroi...), Kirkor jest jednak postacią zdeterminowaną w swych losach właśnie przez imię, które nosi, to *Kir* (śmierć) i *kor* (*cor* – serce), to postać pozytywna, nie pozbawiona wszak cech Cervantesowskiego Don Quijote’a de la Mancha, cech bohatera Orlanda Szalonego, ale też bohater noszący rysy, gdy chce „zbawiać Zbawiciela” od krzyża, Franciszka Rabalais’go, Gymnatesa (...).

– *Teatr śmierci w „Balladynie”*. Opanowywanie i ekspresja ironii, w: J. Ławski, *Ironia i mistyka*, s. 367. W dalszej części Autor poddaje interpretacji imiona pozostałych bohaterów, wskazując na ich silny związek z treścią dzieła, z funkcją, jaką pełnią.

Można na marginesie postawić w związku z tą romantyczną onomastyką pytanie: mianowicie, czy znaczące imię bohatera jest wynikiem jego misji, czy też wyznacza mu drogę, misję; czy jest nadaniem szczególnych predylekcji, czy raczej interpretuje naturę wybrańca losu; wreszcie – jak się ma imię, choćby Kirkora, wobec wolnej woli bohatera, czy ma on szansę żyć (w tym kontekście) poza śmiercią, czy raczej ową z śmiercią musi pozostać zespolony? Te pytania mają sens w kontekście rozważań nad moralnością, winą, czy też brakiem wyboru innej drogi przez bohatera.

Ta pasja czytania głębokich znaczeń w imionach bohaterów dotyczy także późnoromantycznej powieści, a nawet znajdziemy ją w prozie drugiej połowy XIX wieku. Zob. E. Owczarz, *Nieosiągalna całość. Szkice o powieści*

Poetę nie tyle interesuje objawienie ze względów religijnych, ile zachwyca go obrazowanie, bogactwo symboli, język bliski poetyckiemu oraz mistyczna aura Objawienia św. Jana. Z tego imaginarium w znacznym stopniu Słowacki korzysta. Cytowany przez nas już fragment wypowiedzi Kirkora:

Będzie-li rycerz mniej niż owa biała
Ptaszyna ludziom użyteczny? – **ma-li**
Gadom przepuszczają rycerz uskrzydłony
Orła piórami?

– jest mistrzowską grą słów, nietypową kondensacją znaczeń. Archaiczna forma „będzie-li”, wzmocniona partykułą „li”, swoje znaczenie podkreśla poprzez powtórzenie w następnym wersie, w słowie „ma-li”. Użyte przez poetę przerzutnie komplikują w jakimś stopniu płynność narracji, ale stosuje je autor w celu zaakcentowania „przerzuconych” słów kluczowych: biała/ptaszyna, ma-li/ gadom, uskrzydłony/orła piórami. Ptak i gad organizują najwyraźniej sens obrazu. Partykuła „li” natomiast związana jest z określeniem postawy mówiącego jako człowieka w momencie wyboru, w chwili decyzji, w stanie wahania. Powtórzone dwukrotnie „li” oznacza rozterkę w czasie wyboru drogi, w tym przypadku z całą pewnością drogi chwały. Na czym miałyby polegać chwała? Kirkor wskazuje na możliwość pogodzenia ze złem wcielonym w postać gada, węża. Retoryczne rozterki Kirkora odnoszą się do możliwości pogodzenia się z każdym złem popełnionym na ludzkości przez „węża”. „Li” jest kunsztowną formą prowokacji, zmuszającej do odrzucenia wizji świata opanowanego wyłącznie przez Zło, z poprzez to pozwalającą zaistnieć również Dobru.

Struktura tego obrazu ma daleką paralelę właśnie w wyobraźni autora Apokalipsy. W XII rozdziale znajdujemy taką wizję:

A przetoż weselcie się niebios
i którzy mieszkanie na nich!
Biada ziemi i morzu,
iż **zstąpił Diabeł do was**,
mając wielki gniew,
wiedząc, iż mały czas ma.

A gdy widział Smok, iż był zrzucon na ziemię, przeszkadował Niewiastę, która porodziła mężczyznę: I dano Niewieście dwie skrzydła orła wielkiego, aby leciała na pustynią na miejsce swoje, gdzie ją żywią przez czas i czasy, i przez połowicę czasu od obliczności węzowej. I wypuścił Wąż z gęby swojej za Niewiastą wodę jako rzekę, aby uczynił, żeby ją rzeka porwał. I ratowała ziemia Niewiastę, i otworzyła ziemia usta swe, i połknęła rzekę, którą wypuścił Smok z gęby swojej⁴⁷.

Czy można mówić o inspiracji Objawieniem Janowym w przypadku Słowackiego? W całym dramacie znaleźć można dowody na lekturę Apokalipsy wyrażone zarówno wprost, jak i w formie finezyjnych aluzji do tekstu nowotestamentowego. Najczęściej poeta korzysta z czytelnych znaków, kierujących na trop Apokalipsy. W akcie trzecim na przykład Pustelnik mówi sam do siebie:

W smutnej lasów ciszy
Zbrodnia jak dzieciół w drzewa bije suche;
A cięcie noża daje takie głuche;
Echo jak topor kata, kiedy rąbie
Głowy na pniaku. **Bóg to wszystko słyszy,**
Wszystko zamyka w tej okropnej trąbie,
Co kiedyś będzie na sąd wołać ludzi.

(III, sc. 3, w. 444-450).

Czasowe usytuowanie kary boskiej w czasie odległym („kiedyś”) wskazuje na perspektywę Sądu Ostatecznego. Pustelnik straszy nim, a może po prostu pociesza się wiarą, że „kiedyś” nadejdzie... Nawet Balladyna mówi Pustelnikowi, że swoje

⁴⁷ Ap 12, 12-16.

plamy na twarzy woli „nosić aż do **Boga sądu**, / Niż...” (w. 420-421). Ona także ma świadomość istnienia wyższej instancji, niż ta, którą można by tu na Ziemi oszukać sprytem. Przerazająca jest w dramatycznej wymowie oraz nad wyraz czytelna symbolika trąby, która zdolna jest zamknąć wewnątrz siebie wszystkie ludzkie czyny. Słowacki dokonuje oczywiście transformacji obrazu, przydając mu znaczeń, ale korzysta z malowniczości – teatralnej niemal – rozdziału VIII Apokalipsy św. Jana.

Konkludując: sygnały apokaliptyczne, rozpoznane w inicjalnej partii tekstu, znajdują potwierdzenie i rozwinięcie w kolejnych aktach. Nie jest to obecność nachalna czy przejawiskrawiona. Przeciwnie – ujawnia się ona subtelnie w tej najbardziej skomplikowanej warstwie wyobraźni Słowackiego: na poziomie obrazów poetyckich, w których łączą się ze sobą komponenty obrazowe najprzeróżniejszej proveniencji, choćby biblijnej i literackiej. Nie bez znaczenia jest to, że apokaliptyka Sądu Bożego, tak ważna dla imaginacji Słowackiego, zostaje tu *expressis verbis* przywołana⁴⁸.

3. Widzenia – złudzenia

A. Malinobranie

Konstrukcję nadgoplańskiej tragedii buduje Słowacki na pozornie zwyczajnej czynności zbierania malin. Już jednak w zamyśle malinobranie ma być pojedynkiem sióstr, walką o męża, a nie obrazem mnożenia dostatku. Zrywanie malin przestaje mieć charakter sielskiego zajęcia, które zwykła mu przypisywać potoczna obserwacja. To nie jest spotkanie wiejskich przyjaciółek, śpiewających przy zrywaniu malin, przy żniwach czy innych błogich zajęciach wpisujących człowieka w przestrzeń arkadyjską. Cała scena skonstruowana została na zasadzie kontrastu. Prostota znanego, lite-

⁴⁸ Zob. szczególnie: M. Kalinowska, *Motyw Sądu Bożego w dramaturgii Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki teatralny*, pod red. K. Kurka, Poznań 2006.

rackiego tematu⁴⁹, jakim jest malinobranie, wpisana została w za-
włości pałacowych intryg rodem z teatru Szekspira. Autor kom-

⁴⁹ Motyw malin zapewne mógł się pojawić w wyobraźni Słowackiego za sprawą ballady Aleksandra Chodźki, publikującego swoje *Maliny* w petersburskim wydaniu *Poezji* w 1829 roku. Na ów tom powołuje się Słowacki w liście do Aleksandry Bécu z dnia 6 stycznia 1830 roku:

Chodźko Aleksander przysłał mi także tomik swoich *Poezji* z napisem. Bardzo mu wdzięczny jestem za ten dowód pamięci, zwłaszcza że w wierszach jego znalazłem wiele talentu; ale krytycy warszawscy dwa razy okropnie go skrytykowali mówiąc, że jest nędznym naśladowcą Mickiewicza, a na poparcie swojej krytyki przywiedli wszystkie dziwne wyrazy i wyrażenia, które Chodźko na konto poezji perskiej poumieszczał. (*Dzieła*, t. XIV, s. 43).

Poeta nie powołuje się bezpośrednio na *Maliny*, lecz można sądzić, że przypadły mu do gustu obrazy z tego wiersza, nuconego na nutę litewskiej pieśni *Hej tam na górze*:

Przez litewski łąn
Jedzie, jedzie pan,
Przed nim, za nim jego cugi,
W złocie, w srebrze jego sługi,
Jedzie w gościnę.
Przyjechał na dwór,
Do matki dwóch cór,
„Matko, matko, masz dwie róże,
Obie kraśne, obie hoże,
Daj mi jedną z nich.”
(...)
Dwa im dzbanki daj,
Niechaj idą w gaj,
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze,
Ta będzie panią.
Słońce się zza drzew
Rumieni jak krew,
Krwawą luną gaj ozłaca,
Z gaju starsza córka wraca,
A młodziej nie ma.
Na jej czarnej brwi

plikuje fabularną materię utworu przez nałożenie na siebie dwu światów, realnego i fantastycznego. Wyprawa po maliny jest od samego początku zadaniem absurdalnym. Wiedzą o tym nawet sami bohaterowie:

WDOWA

To i ja właśnie... jakaś niby mara
 W głowę mi wlała. Choć nikt nie pamięta,
 Aby na wiosnę kiedy być nie było
 Malin... a gdyby się też przytrafiło,
 Że nie ma malin... tak marzyłam wczora,
 Nim sen przyleciał... gdyby też wśród bora
 Nie było malin? – potem sama sobie
 Mówiłam: głupiaś... wszakże koń przy żłobie,
 Gdy nie ma owsa, to zjada siano;
 Jeśli dziewczęta malin nie dostaną,
 To nazbierają poziómek. – Wy, króle!
 Może wam w zamkach nie znać się, co ziomka,
 A co malina, co siano a słomka,
 A co są dziuple, a co pszczele ule.
 Wam tylko złoto, złoto, zawsze złoto...

(II, sc. 2, w. 418-432).

Wdowa, która sama wysłała córki do lasu na „pojedynek”, dochodzi tuż przed snem do wniosku, że wiosną może zabrak-

Niby kropla krwi,
 Któż wie z jakiej to przyczyny,
 Od maliny lub kaliny,
 Może to nie krew.

Chodźko, dotknięty uwagami krytyków, nie przyjmujący do swej wiadomości faktu, iż powiastka o dwóch córkach idących na maliny, by rywalizować o męża, wcielona już była do zasobów piśmiennej literatury, oskarża poniekąd Słowackiego, że ten żywcem:

zapożycza do swego dramatu wiele nie tylko idei, ale nawet pojedynczych wyrażen, jak np.: „Ty będziesz panią” – „o! krew” – „czemu ty, słońce, krwawo wschodzisz” – „Co to za plama czerwona?” etc.

– Cytat za: M. Bizan i P. Hertz, *Głosy do „Balladyńy”*, Warszawa 1970, s. 270-271.

nać w lesie malin. Sama sobie dopowiada jednak natychmiast, że „nikt nie pamięta, / Aby na wiosnę kiedy być nie było / Malin...”. Na marginesie dodajmy, że składnia Wdowy jest osobiście zawiła⁵⁰, zapętłona przy „samozaprzeczającym się” czasowniku „być”. „Być nie było malin” – to na poły podświadome, na poły wyrosłe ze złudzeń i nadziei podejrzenie, że maliny, których na wiosnę nie ma, jakoś się jednak pojawiają. Wdowa wpada na plan z piekła rodem, jakby pod wpływem sił nieczystych. Wyznaje, że „niby jakaś mara w głowę” jej wlaźła, chociaż nie może pamiętać podszeptów złośliwego, podstępnego Skierki, nakłaniającego Matkę do zawiązania tej tragicznej historii. Wdowa – podobnie jak Pustelnik –znaczona jest przez swoje imię do spełnienia w akcie I nie tyle roli matki, ile właśnie *wdowy*, bezbronnej, dającej się łatwo manipulować, co wykorzystuje Skierka:

SKIERKA

śpiewa do ucha Wdowy

Matko, w lesie są maliny,
 Niechaj idą w las dziewczyny.
 Która więcej malin zbierze,
 Tę za żonę pan wybierze. (I, sc. III, w. 757-760).

Wdowa nie pełni roli opiekuńczej, sama raczej wymaga ochrony. Któż jednak miałby chronić biedną wdowę, jeżeli w prawdziwym zagrożeniu znajdują się jej córki, jedna i druga stają się ofiarami wyprawy do lasu wczesną wiosną – po maliny. Poeta nazywa bohaterkę Wdową, gdyż siła nieszczęścia osamotnionej żony, kobiety opłakującej męża, w jakimś sensie kładzie się cieniem i na przyszłym zięciu, Kirkorze, i na córkach, które w tym momencie jak gdyby nie mają matki, ale wychowywane są przez

⁵⁰ Na temat specyficznych cech języka Słowackiego pisze zajmująco T. Skubalanka, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997. Tu studia: *Interpretacja stylistyczna „Balladyny”. Uwagi o stylu w badaniach tekstologicznych (na przykładzie wybranych tekstów Słowackiego)* (s. 75-115).

wdowę⁵¹. Samotność Wdowy określona zostaje przez nadanie jej imienia-rola społecznej, czyli poprzez określenie zewnętrzne dystansu do świata, natomiast Pustelnik wybiera sam tę szczególną drogę życia, przyjmując tak zewnętrzne, jak i wewnętrzne dysfunkcje eremity. Balladyna poprzez swoje czyny wyrzuca siebie poza relacje z ludźmi niejako automatycznie, spotkanie z człowiekiem będzie niemożliwe z powodu trwającego w niej strachu o odkrycie prawdy. Jej mowa stanie się mówieniem-ku-sobie, z pominięciem konieczności istnienia interlokutora. Mowa Balladyny bliższa tym samym byłaby milczeniu, przemilczeniu, skrywaniu słów, byłaby mową wewnętrzną, nieraz wydobywającą się na świat jako dowód jej słabości.

Słowacki podkreśla dysonanse, pozwalając wszystkim postaciom zwracać się do Wdowy „matko”. Mówią tak do niej i Skierka, i Kirkor, nawet ona sama nazywa siebie matką, podkreślając tęsknotę za rolą rodzicielki-opiekunki:

A mnie się marzy Bóg wie nie co... Ale
Bogu się także w wiekuistej chwale

⁵¹ Samotność Wdowy, określona jej imieniem, jest swego rodzaju manifestacją, gdyż w dramacie niemożliwe okazuje się jakiegokolwiek porozumienie, bycie-ku-innemu. Człowiek skazany na samotność jest w *Balladynie* poddany doświadczeniu kresu, musi rozpoznać siebie nie tylko wobec innych, ale wobec świata. Według Marii Kalinowskiej właśnie doświadczenie inności i niemożliwego spotkania warunkuje romantyczną samotność:

U źródeł romantycznego poczucia samotności, niezależnie od tego, jaką społeczną czy egzystencjalną formę samotność ta przyjmuje, znajduje się doświadczenie siebie związane z odczuciem zasadniczej niewspółmierności bytu „ja” i innych, otaczających ludzi. Jest to odkrycie odmienności doświadczenia wewnętrznego i doświadczenia świata otaczającego, odkrycie różnicy między rzeczywistością wewnętrzną odsłaniającą się w bezpośrednim doświadczeniu „ja”, w zagłębianiu się w siebie, a w rzeczywistości innych ludzi i świata otaczającego.

– M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 27-28.

Musi coś marzyć... a gdyby też Bogu
Chciało się **matce** dać złotego zięcia...

(I, sc. III, w. 607-611).

Marzącym bogiem mógłby być oczywiście poeta, twórca literackiego światka. Czyż jednak marzącym bogiem nie jest także diabeł, którego narzędziem działania są szyderczy los, fatum, siła przewrotności? Kiedy Matka Wdowa wyobraża sobie, iż razem z nią mógłby marzyć w tym „momencie” B ó g - M a r z y c i e l , jej los jest w istocie oddany w ręce złośliwego przypadku i demonicznego rozumu wyrodnej córki. Znów: jakkolwiek spojrzeć na uniwersum Słowackiego, odkrywa ono ironiczny fundament, a raczej brak jakiegokolwiek fundamentu, bo tak należy określić ciągłą zmienność znaczeń i sensów właściwą ironii.

Zanim Wdowa skończy swe życzenia-modlitwy, rym się sam pojawi na ustach Balladyny, która do urwanego zdania matki „złotego zięcia” natychmiast doda frazę „jakiego księcia”. Wdowa daje przyzwolenie na to, co się dzieje i co ma się stać. Sama nawet wpuszcza do izby tego, który ma być „nagrodą” dla rywalizujących dziewcząt. Łudząc się, że szykuje największe szczęście dla ukochanych córek, w rzeczywistości gotuje im zagładę, staje się mimowolną sprawczynią katastrofy we własnym życiu i w życiu całego baśniowego kosmosu, a nade wszystko w egzystencji rozpieszczanych córeczek. Jedna zginie w ciągu zaledwie godziny, druga zatruje cały otaczający ją świat, uwikłana w pułapki losu. Wymiar tragiczny wyraża się w zapętleniu historii, wszystkie zbrodnie krążą właśnie bowiem wokół matki, są z nią związane i skoncentrowane na tym, co zrobiła w pierwszej scenie, gdy postanowiła za namową „marzenia”, „mary w głowie”, posłać córki na pojedynek.

Maliny wydają się Wdowie potrzebne, ponieważ taki pomysł podszeptała jej Skierka, ale też dlatego, że Słowacki musiał

widzieć w ich barwie oraz soku symbol krwi⁵². Wykorzystał zwielokrotnienie tego akcentu, jakim była plama krwi na rękach i czole zbrodniarki. Maliny, co oczywiste, same z siebie zapowiadają „krwawe” strugi na dłoniach obu siostr. Zrywanie malin to rodzaj prefiguracji wydarzeń, które się muszą spełnić jako „zrywanie życia”.

Poeta mógł zaplanować odmiennie „pojedynek” siostr, wysyłając je wzorem prasłowiańskiego rytuału na polowanie, nakazać łowy kun, łasic, ale jakież byłyby wówczas wymiar tragiczny wydarzenia? Nie dokonałaby się wtedy tak ważna dla historii nadgoplańskiej „kainowa” zbrodnia. Losem bohaterów rządzą więc prawa ironii: Kirkor idzie po fatalną radę do „mędrca” i zarazem nieudacznika Pustelnika, z kolei Wdowa i jej córki marzą o poślubnym awansie, a zyskują przewrotną możliwość całkowitej moralnej degradacji w pogoni za złotem i władzą.

B. Kontekst prasłowiański

Czy jednak Słowacki mógł znać na przykład rytualny zwyczaj wyprawiania się młodych słowiańskich dziewcząt do lasu na jagody, która to jednak wyprawa zamieniała się w polowanie na kunę? – Nie było przeszkód, by się zetknął z jakimiś folklorystycznymi przekazami, studiując zasoby wileńskiej biblioteki. Gdyby też słyszał o którejkolwiek prasłowiańskiej pieśni weselnej, albo o tradycji wynikającej z rytualnego starania się dziewcząt o męża, tradycji dzikiej, krwawej i przerażającej brutalnością, na pewno nie uszłoby to uwadze poety, wrażliwego na tak wyraziste, tak odważne obrazy. W ogóle motyw dwu siostr należy do baśniowych fabuł arche-

⁵² Maliny stały się także substytutem krwi w rozślawnym skądinąd wierszu *W malinowym chruśniaku* B. Leśmiana, który z całą pewnością nie stronił od romantycznej tradycji. Na temat związków poezji Leśmiana z twórczością romantyków pisze B. Stelmaszczyk, *Po stronie „czucia i wiary”. Ślady i kontynuacje idei romantycznych w poezji Bolesława Leśmiana*, w: *Światło w dolinie...*, dz. cyt., s. 875-896.

typowych, właściwych całej ludzkości, podobnie jak wątek starania się o żonę i rywalizacji o męża, mężczyznę, króla, księcia.

Współistnieją w podobnych zwyczajach i motywach oczekiwanie na wesele, radość, perspektywa nowego życia z jakże nieprzystojną w tych „godowych” okolicznościach śmiercią. Jedną z pieśni prasłowiańskich opowiada o niewiastach idących do lasu na jagody (*по морёну*), które jednak nie zbierają owoców, ale zaczynają polować na kunę (*куницу*). Z zabitej kuny zrywają potem zębami skórę, sporządzają z niej futro, by ofiarować je oblubieńcowi. Zamiast zrywania owoców, kobiety przelewają w lesie krew, co ma być formą rytu przejścia w dojrzałość, a także oznacza prawo do zdobycia męża, najlepiej, oczywiście, księcia:

Ой-ли, ой-ли,
 Как заульнески девки
 По морёну ходили,
 По морёну ходили,
 Ой-ли, ой-ли,
 Куницу убили,
 Зубами лупили,
 Да зубами лупили,
 Ой-ли, ой-ли,
 Себе шубы пошили,
 К обедне ходили,
 Да к обедне ходили.

W innych prasłowiańskich pieśniach pojawiają się również panny idące na polowanie, a ich zwierzyną stają się kuny, wiewiórki, sobole, nawet psy:

Две молодых к марину ходили
 Ой люли, люли, к марину ходили
 К марину ходили, собаку забили,
 Ой люли, люли, собаку забили,
 Собаку забили, зубами лупили⁵³.

⁵³ Oba cytaty pochodzą z maszynopisu profesora Radoslava Katičicia, dotyczącego studiów nad starosłowiańskimi pieśniami godowymi (weselny-

Kontekst ogólnosłowiański wskazuje na głębszy sens w alegorycznej scenie „polowania” na: jagody, kuny, wreszcie polowania na siostrę i męża. To, co miało być bezkrwawe, domaga się w rezultacie ofiary z życia, ręce splamione sokiem jagód nie wystarczają, by zapewnić pełnię szczęścia i dlatego muszą być splamione krwią – kuny (w pieśniach) albo siostry (w dramacie Słowackiego). Cechą pieśni prasłowiańskich jest ich prostota, rytualna powtarzalność treści, refreniczność, a w tym zaś przypadku zderzają się ze sobą, co istotne, dwie siły, różne wartości. W wyprawie kobiet ścierają się odmienne koncepcje zdobywania celu, zderzają ze sobą sprzeczne wizje świata, przy czym powstaje w ten sposób osobliwa miniatura kosmosu, osadzonego na odwiecznej wojnie między dobrem i złem. Zbieranie jagód okazuje się wyłącznie pretekstem, przykrywką dla przelania krwi, którego nie zastąpi najobfitsze nawet splamienie sokiem jagód czy malin.

Ta wyprawa to poetycka miniatura, epizod wojny trwającej od zarania dziejów między metafizycznym Dobrem i Złem. Objawia się w niej bowiem dwoistość natury, prawda o napięciu targającym tymi nierozzerwalnymi odmiennosciami: niebem i piekłem, dobrem i złem, łagodnością i dzikością, pokojem i walką, niewinnością i grzechem. Zarówno w ludowych pieśniach, jak i w *Balladynie*, widać ponadto napięcie między innymi biegunami: spokojem sielanki a trwogą tragedii. Ścierają się ze sobą, a właści-

mi). Badacz rekonstruuje prasłowiańskie mity, będące źródłem inspiracji literackich późniejszych epok (s. 15-16). Zob. również tegoż: *Hoditi-roditi. Spuren der Texte eines urslavischen Fruchtbarkeitsritus mit dem Drachen*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch”, B. 33, 1987. Por. także: J. i R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Białystok 1975.

Na temat obecności prasłowiańszczyzny w literaturze polskiej interesująco pisze J. Krzysztoforska-Doschek, *Prasłowiańskie źródła nowszej poezji polskiej*, Kraków 2000:

Narodowe literatury słowiańskie uznają, świadomie lub nie (np. za pośrednictwem poezji ludowej) wspólną swą genezę prasłowiańską. Zjawisko to w kontekście europejskim dotyczy wyłącznie literatur słowiańskich (s. 17).

wie przecinają dwie drogi, jak konieczność wyboru – między ofiarą z płodów ziemi a ofiarą składaną Bogu z najdorodniejszych zwierząt. Tak przecież czynili Kain i Abel. Kain składał Bogu ofiarę z owoców, a Abel z najlepszych zwierząt. Czy wówczas Kain mógł się spodziewać, że Bóg wzgardzi złożonym przez niego na stos mięsem, a wybierze rośliny Abla? Począwszy od tego pierwszego na Ziemi „nieporozumienia”, można sądzić, trwa nieustanna rywalizacja człowieka o pierwszeństwo przed Bogiem, przed królem, przed ukochaną osobą. Wyścig o spełnienie marzeń, iluzji, nieraz urojeń.

W nawiązaniu do pieśni starosłowiańskich należy jeszcze nadmienić, iż pojawia się ciekawa zbieżność z dramatem Słowackiego na poziomie gier słownych. Kobiety idące na jagody, czyli *по морёну*, mają imiona współbrzmiające z tymi owocami – idą tam bowiem rozśpiewane *Марины*. *Marina* i *mariona* – oto swego rodzaju eufonia, efektowny zabieg poetycki polegający na zestawieniu współbrzmiających słów. Sens zbieżności polega bowiem na tym, że idące po jagody kobiety, same mogą stać się żniwem. *Mariny* łatwo dają się pomylić (na poziomie brzmień słowa) z *marionami*. Przyszłe żony szybko też zmieniają decyzję i zaprzestają zbierania owoców, by upolować zwierzę. To, co miało być darem z jagód, zamienia się w krwawą ofiarę, chociaż w prasłowiańskich pieśniach nie ginie człowiek, ale zastępczo kuny, sobole lub inne stworzenia występujące w roli kozła ofiarnego, symbolicznie reprezentującego człowieka⁵⁴.

⁵⁴ O ciekawym prawie przypomina w rozprawie poświęconej symbolice krwi J.-P. Roux, *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*, przeł. M. Perek, Kraków 1994, tu rozdział: *Twarde prawo zabijania. Kobieta polująca i wojująca* (s. 133):

Tym bardziej wyjątkowe zdają się więc grupy czy osoby, boskie czy ludzkie, pełniące rolę łowczyń lub wojowniczek. Ich istnienie może zaskoczyć jedynie wówczas, gdy zapomina się o *numen*, które odsłania owa anomalia. Zauważmy jednak, że niemal zawsze kobiety te są dziewicami i muszą takimi pozostać, że przejawiają cechy androgynii i co najmniej do pewnego stopnia przekraczają

W *Balladynie* bohaterki idą na maliny, ale ofiara zostanie złożona z człowieka, stanie się ironicznym powtórzeniem pierwszej zbrodni bratobójczej, gdy owoce musiały być zlane krwią. *Alina* to w dramacie imię współbrzmiące z *maliną*, tak też poeta go używa, rymując często, a nawet zastępując. *Balladyna* twierdzi przecież, że ma na rękach i na czole nie krew, ale *sok z m-aliny*, w co sama chce uwierzyć, szerząc kłamstwo. *Alina* zostaje „pomyłona” z *maliną*. „*M-Alina*” staje się tym samym znakiem ofiary, która z bezkrwawej zmienia się w krwawą. Zbrodnia jest ceną oczekiwanego szczęścia, ma być gwarancją zdobycia raj na ziemi.

Potencjalne szczęście, wymarzone zamążpójście spleta się na prawach ironii romantycznej z całkowitym zaprzeczeniem szczęścia, którym będzie próba urzędzenia przez bohaterów piekła na ziemi. A wszystko dlatego, że *Wdowa* pozwoliła się uwieść podszeptom widma-Skierki. Owładnięta – jak to sama wyznaje, raczej nieświadomie – marami, widmami, śpiewem *Skierki*, staje się furtką, przez które płyną złe moce, staje się narzędziem drwiących z człowieka zaświatów, zarzewiem tragicznego losu własnych córek, a przecież też i nieszczęść *Kirkora*. Jeżeli *Balladynę* tak łatwo daje się porównać do *Kaina*, jej zbrodnię umiejscowić w porządku katastrof kosmicznych, rzutujących na kondycję moralną człowieka jako takiego, to na *Wdowę-Matkę* można spróbować spojrzeć w kontekście wskazanego problemu nawet przez pryzmat mitycznej *Medei*.

swoją kondycję. W Grecji młoda dziewczyna, która ośmielała się ruszyć w tropy dzikiego zwierza, sama wykluczała się ze świata kobiet: wszędzie bywało podobnie! Kobieta, która ze swej natury różni się od mężczyzny (nie poruszajmy irytującej kwestii równości), może zachowywać się jak mężczyzna, lecz rzeka się wówczas częściowo lub całkowicie swojej kobiecości.

Właśnie nie na polowanie, ale na jagody, po leśne owoce idą zrazu wszystkie niewiasty w tradycji prastowiańskiej oraz bohaterki *Balladyny*. Dopiero w trakcie wyprawy staną się wojowniczkami, polującymi i zabijającymi Amazonkami.

Owładnięta przez rozpacz i zdesperowana siłą zemsty Medea, według Eurypidesa, morduje swoje dzieci, by ukarać niewiernego Jazona. Matka podnosi rękę na własne dzieci, co nie jest wprawdzie nowością w mitologii, ale jak zestawiać krwiożerczego Kronosa z winną czułości matką?⁵⁵ Medea mimowolnie staje się symbolem matki tragicznej, która dokonuje zbrodni wobec niewinności, zaprzecza pierwotnemu porządkowi świata, burzy ów ład, który pozwala mieć nadzieję na odnowienie świata, na powrót do harmonii. Podobnie przecież przedstawia swoje losy Popiel, jawiący się jako winowajca śmierci własnych dzieci. Podobną winę da się i Wdowie przypisać. Obrońcom Wdowy, powołującym się na jej całkiem oczywistą nieświadomość czy prawdopodobną dobrą wolę (wyższy cel), należy przypomnieć, że Medea również – przynajmniej w relacji Apollodorosa, Eliana i Pauzanasza miała wyłącznie dobre intencje. Owe „inne” wersje losów Medei przedstawiają ją nie jako zbrodniarkę, lecz ofiarę nieubłaganego losu.

Według Pauzanasza, Medea sama nie zabija dzieci, ale staje się winna ich śmierci pośrednio. W obliczu zagrożenia postanawia ochronić swoich synów, zostawiając ich jako błagalników u ołtarza Hery, licząc na opiekę bogini. Kryjówka okazała się miejscem kąpieli niewinnych dzieci, tam bowiem Koryntianie

⁵⁵ Elżbieta Wesołowska używa ekspresywnego określenia *dzieci ofiarne*, przedstawiając obecność tego motywu literackiego nie tylko w antyku, ale po czasy współczesne, jako przykład podając dramat modernistyczny: Życie dziecka jest w ręku matki, znamy to już z przypadku Ijona, gdy Kreusa próbuje go dwukrotnie zabić. W naszym dramacie [Meleager] nie ma mowy o tym, że Althea ma jeszcze inne dzieci, odbiorca ma więc prawo sądzić, że dzieciobójstwo posiada wymiar szczególnie drastyczny jako popełniane na jedynaku. Gdzie jest mityczny ojciec? Czy jest niedoświadczony, czy może już nie żyje? U Wyspińskiego jest stary i zmęczony.

– E. Wesołowska, *Dzieci ofiarne w dramacie antycznym i modernistycznym*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, dz. cyt., s. 630. Zauważmy, że również w *Balladynie* sytuację tragiczną podkreśla również brak ojca.

ukamienowali je, nie zważając na wołania i prośbę o ocalenie⁵⁶. Niezależnie od wersji, czy to będzie Eurypidesowa wersja, oskarżająca Medeę jako dzieciobójczynię, czy też Pauzanaszowa opowieść o nieszczęściu Medei-Matki tracącej dzieci przez ironię losu, tradycja kulturowa obdarzyła mityczną bohaterkę niechlubną opinią zbrodniarki, uczyniła Medeę symbolem kobiety zimnej, okrutnej, będącej zaprzeczeniem macierzyństwa. A przecież trudno uwierzyć, że chciała Medea swoje dzieci skrzywdzić⁵⁷.

Sama Wdowa wierzy w to, że projekt rywalizacji córek jest działaniem Opatrzności, widzi w nim pomysł samego Boga, wierząc, że to Jego wola ma się spełnić w nadgoplańskim lesie. Jednakże Bóg Wdowy jest nie tyle panem świata, ile raczej sentymentalno-melancholijnym marzycielem. Bóg Wdowy bardziej pasuje do wróżki z bajki o Kopciuszku, niż mógłby się kojarzyć z jakąkolwiek wizją teologów. To zręczny dobrodziej, który spełnia nie zawsze najszlachetniejsze marzenia o bogactwie, statusie i władzy:

WDOWA

do Balladyny

Dobrze Ty mówisz! Chata taka licha,
A mnie się **marzy** Bóg wie nie co... Ale
Bogu się także w wiekuistej chwale
Musi coś **marzyć**... a **gdyby** też **Bogu**
Chciało się matce dać złotego zięcia...

(I, sc. 3, w. 607-611).

Bóg marzący – to rodzaj metafory, poetyckiego obrazu, które odnosiłyby się do duchowego wnętrza starej kobiety. Rozmarzony Bóg to urojenie Wdowy. W istocie pozory marzenia przy-

⁵⁶ Zob. także opowieść o losach Medei w syntetycznym ujęciu Z. Kubiaka: *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 495-498. Kubiak powołuje się właśnie na relację tak tragedii Eurypidesa, jak też na „łagodniejsze” dla Medei wersje Pauzanasza (2, 3, 6-7), Apollodorosa (1, 9, 28) i na *Rozmaitości romantyczne Eliana* (5, 21) (s. 498).

⁵⁷ Zob. także: H. D. F. Kitto, *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.

biera tu fatum. Marzeniem jest całe dzieło, stworzone przez innego boga-marzyciela: poetę. Subtelne podkreślenie roli Matki w zawiązywaniu akcji dokonuje się więc także przez przywołanie jej wyobrażenia rozmarzonego Stwórcy. Matka Aliny i Balladyny marzy tak, jak wydaje się jej, że powinien marzyć Bóg. Zależność podkreśla poeta w osobliwej składni bohaterki, rozbijającej związek frazeologiczny „Bóg wie co”, zaprzeczając nie tylko przedmiot retorycznej pewności Boga, ale i w ogóle Jego porządkowi. „Bóg wie nie **co**”, ale Bóg **coś** – musi marzyć... To coś, to oczywiście sen o szczęściu, dostatku, o złocie, wielokrotnie pojawiającym się na ustach Wdowy.

Uderzające jest, jak bardzo zależy Wdowie na **złotym zięciu**, na prezencie od Boga⁵⁸. Nie zaś na tym, o co w istocie matka winna zabiegać, czyli na dobrych mężach dla córek. Matka prosi dla siebie, marzy dla siebie... A córki pośle do lasu, by się spełniły marzenia o „złotym zięciu”. Dla Wdowy Kirkor jest zjawiskiem niezemskim, odpowiedzią niebios, jego przyjazd nazywa „zjawieniem” – „Cóż to za zjawienie?” (I, sc. 3, w. 665), co jednocześnie przywołuje skojarzenia z objawieniem. Zjawienie księcia z bajki jest tożsame ze spełnieniem: marzeń, snów, bajki o księciu.

⁵⁸ Marzenia Wdowy o lepszym życiu nie są zwyczajne, ona pożąda czegoś więcej, chce złotego pana, złotej karety, żeby nie powiedzieć z rozpędu – zaczyna wierzyć w złotego cielca, który wybawi ją z biedy. Te marzenia tchną tęsknotą za rajem utraconym, który człowiek usiłuje odtworzyć na ziemi:

Z żalem za złotym wiekiem łączy się upodobanie do pokrewnych tematów szaleństwa i „świata na opak”, tematów raz jeszcze ujawniających renesansowy pesymizm. Właśnie pod koniec średniowiecza – zauważa Michel Foucault – obłąd i obłąkany okazują się postaciami podwójnie ważnymi... Podobnie i w piśmiennictwie uczonym szaleństwo działa w samym sercu rozumu i prawdy...

– J. Delumeau, *Grzech i strach. Poczucie winy w kulturze Zachodu XIII-XVIII w.*, przeł. A. Szymanowski, Warszawa 1994, s. 183. Dodajmy, że i Wdowa, i Balladyna, w pogoni za złotem – tracą rozum, stają się obłąkane, żyją w szaleństwie. Poeta eksploruje ten temat wielokrotnie, akcentując się szaleństwa, jego rolę w świecie (o tym w dalszej części wywodów).

Nawet Alina, mająca już prawie pełen dzban, będzie nuciła ludową pieśń, której bohaterem okaże się nie byle jaki, ale złoty pan:

Mój miły! mój miły!

Złoty wielki pan.

Mojemu miłemu

Niosę malin dzban.

(II, sc. I, w. 146-147).

Następuje niezwykła kondensacja marzeń Wdowy, urojeń i zjawień (jak sama mówi), które są efektem działania sfer przy należnych Chochlikowi i Skierce. Niemniej jednak w przestrzeni realnej to Wdowa ponosi odpowiedzialność za swoje słowa i decyzje. Przybysza nie wpuszcza do domu – dodajmy – żadna z córek, ale czyni to właśnie ich matka. Staje się tym samym katalizatorem wydarzeń, gdyż zaproszenie obcego młodzieńca do łoża to aż nadto czytelny gest:

WDOWA

Królewic znajdziesz w tej chateczce łoże,

Pachnące siano zakryte bielizną.

Wierzaj mi, panie, żabki się nie wślizną

Do twego sianka... **proszę do alkowy.**

(I, sc. 3, w. 778-781)

Jakie żabki może mieć na myśli matka zapraszająca młodzieńca do świeżego łoża? Czyż nie mówi pół żartem, nieco ironicznie o własnych córkach, które to – obiecuje ona – nie zagrożą gościowi i snu nie znącą? Przecież sens takiego zaproszenia może być pojęty wprost jako działanie o charakterze erotycznym, nie mające nic wspólnego z prawdziwą troską o dobro córek.

Wdowa kieruje się chciwością, wzbudza to samo uczucie u obu córek, niwecząc tym samym szanse na „bajeczne” zakończenie historii. W takim sensie jest ona bohaterką usytuowaną znaczeniowo przez Słowackiego na równi z Pustelnikiem. Oboje koncentrują swoje doświadczenie życiowe wokół dzieci oraz złota (korona, bogactwo). Oboje też tracą i wizję, marzenia i złu-

dzenia, zderzając się z brutalną, tragiczną rzeczywistością. Osamotniony Pustelnik i owdowiała Matka stają się w dramacie symbolem sfery patriarchalnej i matriarchalnej – oba pierwiastki podlegają w tekście degradacji i unicestwieniu. Po sobie zostawiają jedynie toksyczną jałowość i rozgoryczenie. Taka organizacja świata sprawia, że jest on odbierany jako pozbawiony przyszości.

W świecie tym nie ma schronienia, został on bowiem całkiem wywrócony na nice. Ojciec-Pustelnik i matka-Wdowa okazują się na poziomie wyobraźni czytelnika biegunami skupiającymi nieszczęście – Pustelnik opowiada je z perspektywy czasu, Wdowa zapowiada i sprawia jego nadejście. W czasie umiejscowieni zostali na przeciwnych biegunach, realizując założenie poetyckiej idei pełni, całości. Wpisuje ich poeta w nieodwołalny cykl nieszczęść, wyrażnie wskazując na to, że Wdowa powtarza los Popiela, przez moment nawet znajdując swoje miejsce w pałacu, a i wypędzona przecież zostaje z „nigdy swojego” królestwa córki, na podobieństwo banicji Popiela. Znowuż więc działa zasada ironicznej odwrotności. Przewidywalne w tym świecie jest tylko powtarzanie się nieprzewidywanych wypadków prowadzących do katastrofy⁵⁹.

Świat nadgoplański odmalowany został przez poetę jako królestwo żywiołu ironicznego, w którym to świecie równolegle panuje wielu władców – Goplana, Popiel, Kirkor, Grabiec, Balladyna... A gdy już młody książę ma się żenić, to też najlepiej z obiema pretendenkami, ale nie z jedną. Kiedy woła do sióstr, wyraża się przecież śmiało: „moje narzeczone”. Można podejrzewać, że poeta rozważa nie tyle samo zjawisko władzy, co raczej kontempluje osobliwość natury ludzkiej, skłonnej do żywienia się iluzją i marzeniami. Dlatego gdy Wdowa wyprawia

⁵⁹ To mieszanie ironii i tragizmu znamionuje chyba postawę Słowackiego w ogóle. Patrz: L. Neuger, *W szponach ironii. O drobnym wierszu Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*, Katowice 2006.

swe córki po maliny wczesną wiosną, nie liczy na nic innego poza spełnieniem bajki o złotym zięciu.

Postawa Wdowy jest niezwykle ważna w zamyśle tej całkiem przecież zwięzłej sceny, inicjującej dramatyczne losy obu siostr, to ona określa ich los i skazuje na z góry przewidzianą porażkę. Któraś przecież musi przegrać. A skoro wiosną malin być nie może, to czy obie mają przegrać? Wdowa gra z losem swoich córek, wystawia na próbę ich los, przeznaczenie, wreszcie życie.

C. Panny głupie

Alina i Balladyna idą skoro świt w stronę lasu, by zbierać maliny, ale zmierzają w tym samym czasie również na spotkanie męża, chociaż wiedzą, że może on być mężem tylko jednej z nich. Jest to wyprawa alegoryczna i symboliczna, podłoże swoje mająca w innym obrazie. Sytuacja, fabuła podobna jest do złudzenia do tej z Ewangelii według św. Mateusza (25, 1-13), gdzie na spotkanie z panem młodym szło dziesięć panien, pięć roztropnych i pięć głupich. Zapewne przypowieść musiała być Słowackiemu dobrze znana i w jakiś sposób została uznana przez niego za atrakcyjną semantycznie podstawą kreacji własnej fabuły dramatycznej.

W Chrystusowej przypowieści, przypomnijmy, panny idą z nadzieją na spotkanie z ukochanym, jest ich dziesięć, z których połowa to niewiasty mądre, druga część jest głupia. Św. Mateusz nie ukrywa, że przypowieść zbudowana została z wykorzystaniem wyraźnej opozycji, nawet rywalizacji, powstałej między pannami, której powodem jest oliwa do lamp, w sensie głębszym oznaczająca po prostu rozum. Głupie panny nie będą się oczywiście mogły cieszyć weselem, mądre zaś okazały się zwycięskimi dzięki swej bezwzględności. Trudno zgadnąć, która z siostr mogłaby być w kontekście przypowieści biblijnej pasować do wzorca określonego w obrazie mądrych panien, a która oznaczać tę głupią. Czy mądrą może być Alina, mająca pełny dzban malin, będących ekwiwalentem oliwy, czy raczej głupią, bo drażni nim

swoją siostrę? Czy też mądrą miałyby się okazać Balladyna, bo przewidziała okoliczność i wzięła ze sobą nóż, całkiem przydatny w zawodach, w których wygraną jest całe królestwo?

Balladyna ma jednak pusty dzban⁶⁰ – naczynie na przyszłe szczęście... A w noc poprzedzającą zbrodnię, jak pamiętamy, dziewczyna idzie ukradkiem do lasu, niosąc w ręce – wyeksponowaną przez autora – świecę:

Słysząc klaskanie za chatą. – Balladyna zapala świeczkę i ukrywszy ją w dłoni wychodzi.

⁶⁰ Pusty dzban Balladyny może mieć znacznie więcej znaczeń, poeta bowiem wielokrotnie zwraca uwagę na ten rekwizyt, sugerując jego rolę. Symbolika dzbana wiąże się z jego funkcjami, przypisanymi przez wielowiekową tradycję, a także wynika ze specyficznych funkcji użytkowych. Dzban może być naczyniem weselnym, ale też urną na prochy. Odwołuje się do mądrości (pełen), ale też do głupoty (odwrócony) – z tej symboliki korzystał Hieronim Bosch. W *Kuszeniu świętego Antoniego* pojawia się dzban, interpretowany w kontekście kulturowym przez W. Fraengera:

Dawne urny grobowe i popielnice uważano za „domy zmarłych” i bardzo często formowano na kształt łona. Podobnie jak łaciński zwrot *urna*, tak i obce w niderlandzkim *urn* oraz niemieckie *Urne* określają trzy rzeczy: dzban na wodę, jakim niewątpliwie jest nasza wieża [z obrazu – K.K.]; naczynie grobowe, w którym składano zwłoki dzieci i prochy zmarłych jako do glinianego łona „Wielkiej Matki”, miejsca prenatalnego i postlatalnego pobytu dusz; wreszcie garniec losów i przeznaczenia, z którego „każdy w odpowiednim czasie wyciągnie ostatni los” (Horacy).

– W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, tłum. B. Ostrowska, posłowie P. Reuterswärd, Warszawa 1987, s. 374. Przypomnijmy, że dzbany w dramacie Słowackiego pojawiają się już na początku wydarzeń, gdy Grabiec mówi:

Lecz ja nie lubię malin... a kiedy dziewczyny

Niosą dzbanek na głowie, **nieraz zrzucam dzbanek**,

Ale to nie dla malin.

(I, sc. II, w. 479-481).

Dziewczyny z dzbankiem na głowie to egzotyczny raczej widok, nawet jak na pradziejową opowieść, ze względu choćby na uwarunkowania kulturowe. Zwyczaj noszenia dzbana na głowie wpisany jest raczej w tradycję Wschodu, znany jest w Afryce, ale nie nad Gopłem. Czy poeta mógł się sugerować obrazami o takiej tematyce?

ALINA

Ha!... zaklaskał w borze –

Wyszła ze świeczką... O, mój wielki Boże!

(I, sc. 3, w. 804-805)⁶¹

Balladyna nie jest naturalnie ani jedną z dziesięciu panien, ani też nie niesie lampy, ale jej świeca pełni rolę wymownego znaku. Niby po co wymykającej się dziewczynie świeca, zdradzająca jej niewierność? Przyszła żona Kirkora wymyka się przecież na schadzkę z kochankiem, co widzi Alina, a mógłby zauważyć i Kirkor. Bezpieczniej byłoby bez światła, ale Balladyna idzie na spotkanie nie z tym właściwym „oblubieńcem”, nie z księciem, który właśnie rozgaszca się w jej alkowie. Świeca powróci w dramacie raz jeszcze jako świadectwo sumienia i *alter ego* Balladyny, rzucając światło na jej prawdziwy stosunek do „narzeczonego”, gdy w akcji drugim udająca Alinę Goplana wyjawia właśnie skryte myśli bohaterki uciekającej niedawno ze świecą do kochanka:

Miałam sen taki – do chaty wieczorem...

Nim wyszłaś w ciemne osiny **ze świeczką**,

Przyjechał rycerz; **rycerz był upiorem**,

(II, sc. I, w. 258-360).

Rycerz wydaje się upiorem, kontury świata się zacierają, wszystko staje się względne. Przy mdłym płomieniu nie widać jaskrawości kształtów, nie razi tak zbrodnia, można zabić każdego, traktując go jako coś nieokreślonego. Podobnie wykreował Słowacki scenę zamordowania Grabca, skapaną w mroku przerywanym tylko przez łyskające krwawym światłem błyskawice.

Balladyna ma właśnie takie światło, jakie potrzebne jest, by trafić do czekającego i klaszczącego na nią nieopodal kochanka. Nie zobaczy przy blasku marnej świecy więcej od tego, co zdążyła zapamiętać bohaterka, regularnie wymykająca się do lasu pod osłoną nocy. Można mniemać, że ścieżką wydeptaną trafiłaby do Grabca bez pomocy świecy czy lampy.

⁶¹ Potem świeca pojawi się w dramacie w scenie zabójstwa Grabca.

Przypowieść o głupich i mądrych pannach mogła się jednak Słowackiemu przypomnieć z różnych względów. Najbardziej prawdopodobną płaszczyzną spotkania przypowieści ewangelicznej z tym fragmentem *Balladyny* może być osobliwe przedstawienie kobiet, niemal rażąca jaskrawość podziału na te mądre i na głupie. W obrazie osądzonych kobiet poeta być może przybliży odbiorcę do pełniejszego zrozumienia idei Sądu Ostatecznego. Mądrość bowiem w przypadku „ostatniego” sądu będzie związana z oświeceniem serca i duszy, będzie to sąd rozstrzygający, w jakim stopniu człowiek zakorzeniony jest bądź to w świetle, bądź to w mroku. Idea sądu wpisana jest nie tylko w spotkanie mądrych i głupich panien z Oblubieńcem, który bezwzględnie zamknie drzwi przed pogrążonymi w ciemnościach niewiastami. Przypowieść o pannach z lampami oliwnymi sąsiaduje u św. Mateusza z w i z j ą S ą d u O s t a t e c z n e g o⁶². W tym samym rozdziale ewangelista rozwija poniekąd temat, pisząc najpierw o talentach, przywołuje kolejną parabolę poświęconą roztropności i konsekwencjom głupoty, a po obu wstępnych obrazach, apostoł przedstawia wizję sądu, którego dokona Syn Człowieczy:

– Sąd

◆A gdy przyjdzie Syn Człowieczy w majestacie swoim i wszyscy Aniołowie z nim, tedy siedzie na stolicy majestatu swego. ◆I będą zgromadzone przedeń wszystkie narody, i odłączy je jedne od drugich, jako pasterz odłącza owce od kozłów.

◆I postawi owce po prawicy swojej, a kozły po lewicy.

◆Tedy rzecze król tym, którzy będą po prawicy jego: Pójdźcie błogosławieni Ojca mego Otrzymajcie Królestwo wam zgotowane od założenia świata. [...]

⁶² Por. hasło Sąd w: K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, dz. cyt., s. 413: „Urząd nauczycielski Kościoła poświadcza prawdę o sądzie powszechnym w wyznaniu wiary („I powtórnie przyjdzie w chwale sądzić żywych i umarłych”). O szczegółowym sądzie jednostki, następującym zaraz po śmierci, poucza sobór we Florencji (...)”. Por. tom: ks. Z. J. Kijas OFM Conv., *Niebo, czyściec, piekło*, Kraków 2010.

♦Tedy rzecze i tym, którzy po lewicy będą: Idźcie ode mnie przekłęci w ogień wieczny, który zgotowany jest diabłu i Anjołom jego. [...]

♦I pójda ci na mękę wieczną, a sprawiedliwi do żywota wiecznego⁶³.

Wymowna konstrukcja ewangelii św. Mateusza dopełnia się zaraz na początku kolejnego rozdziału zapowiedzią męki i śmierci Chrystusa. Gdyby Słowacki czytał w czasie pisania dramatu Ewangelię, a miał już przecież egzemplarz polskiej Biblii od lipca 1834 roku⁶⁴, to „konstelacja” owych kilku przypowieści musiała na nim wywrzeć niemałe wrażenie. Poznał zaś na pewno opis męki Chrystusa, o czym opowiada matce w liście z 7 marca 1835 roku. Było to w pierwszym tygodniu Wielkiego Postu:

Mało teraz czytam – i często wieczorem przed zaśnieniem czytam głośno rozdział *Biblii*. Mam ją po polsku... Przedwczoraj [we środę popielcową? – przyp. K.K.] tak mocno wraziła mi się w imaginację męka Chrystusa, że we śnie umęczenie całe widziałem. Obudziłem się okropnie przerażony. – Czy Ty, Mamo, widzisz mię kiedy przez sen?

⁶³ Mt 25, 31-46.

⁶⁴ W liście do matki z 13 lipca 1834 roku pisał:

Do mojej polskiej biblioteki przybyła mi *Biblia* w naszym języku, którą często z rozkoszą czytam. Dzieła Kochanowskich są dla mnie także niewyczerpanym źródłem pociechy. – Na fortepianie gram prawie co dzień, ale niestety bez nut... mam jednak dosyć łatwości w improwizowaniu – i fortepian mi uprzyjemnia wiele chwil szarej godziny.

Biblia, Kochanowski i muzyka – tak przygotowywał się w wyobraźni poety grunt pod *Balladynę*. We wrześniu tegoż roku dodawał Słowacki w kolejnym liście do matki (z 28 września), czyniąc opiekuńcze uwagi na temat wychowania dzieci, Stasia Teofilów kazał:

wychować na człowieka pożytecznego, a zdaje mi się, że on nawet niepospolitym będzie człowiekiem. Nie uczcie go tylko czytać na bajkach Krasickiego, ale na starej *Biblii* Wujka.

W dramacie przez sen będzie mówić Alina. Zajrzy proroczko za zasłonę własnej przyszłości. Nieświadomie, ale celnie. Z zachwytem i poczuciem spełnienia, ale zawsze złowieszczco. Słowacki wierzy w „realność” snu, w jego moc profetyczną, traktuje go jako most łączący świat zewnętrzny z głębinami duszy. Sen to nie tylko doświadczenie metafizyczne, poddanie się władzom niewidzialności, czy raczej władzom „nadwidzialności”. Dzięki niemu człowiek okazuje się zdolny do przekraczania granic, ale też – jak w przypadku Aliny – dowiadyuje się o własnej ograniczoności. Gdyby Alina zrozumiała własny sen, jeśli tylko zechciała pokierować się intuicją i oddalić pokusę bezgranicznej obfitości, której z chciwości ulega:

Jeśli ty zechcesz, Boże jedyny,
Gdzie stąpię... wszędzie czerwone maliny...

Siada na ławie i usypia

SKIERKA

śpiewa

Niech sen szczęścia pozłacany

Zamyka oczy dziewczyny...

A ja lecę do Goplany...

Odchodzi.

ALINA

przez sen

Wszędzie maliny! maliny! maliny... (I, sc. 3, w. 817-824).

Poeta przywołuje w powyższym fragmencie przynajmniej dwa wyraźne sensory, wynikające tak z wykorzystanej symboliki obrazu, jak też z kontekstów kulturowych. Alina stąpająca po malinach sprawia, że pod jej stopami nie ma nic innego – tylko maliny. Staje się podobna do mitycznego Midasa, który zamieniał wszystko w złoto. A przecież i Alinie leśne owoce miały zamienić się wkrótce w złoto. Maliny to droga do dostatku, bogactwa, obfitości. Lecz jak w przypadku Midasa, tak też Alinie szczęście nie jest przeznaczone. To, co miało zapewnić radość, okaże się osobistą porażką. Talent króla Midasa prowadzi go w rezultacie do żałosnego finału. Dramat Aliny osadzony zostaje w podobnym stylu,

wszechobecne maliny nie tylko nie dadzą wymarzonego szczęścia, ale zamienią się w jej własną krew, o której zresztą złowieszczą śni.

Słowacki mimo to nie skąpi wrażenia, że może być inaczej. Łudzi czytelnika i swoje bohaterki, że wszystko może być jednak jak w bajce, nęci wizją bajkowego *happy endu*. To podstępny zabieg poetycki, wyostrzający w efekcie tragizm odsłaniający się w kulminacyjnej scenie morderstwa siostry, będącej oczywistym powtórzeniem zbrodni kainowej, co kilkakrotnie autor podkreśla, akcentując kontekst biblijny.

Niemają w przywołanej scenie ironii, Alina bowiem swoją pewnością, wiarą w zwycięstwo nad siostrą zdradza wyjątkową podległość wobec losu. Staje się przepowiadaczką własnego losu, nie wiedząc o tym nawet, chociaż to, co mówi, to zapowiedź rozległej, broczącej, rozlewającej się na wszystko czerwieni, oznaczającej wcale nie maliny, ale krew, morderstwo, zbrodnię zwielokrotnioną ilością soczystych owoców. Właściwie od początku maliny stają się powodem zniekształceń w sposobie postrzegania świata przez bohaterów, uniejednoznaczniają się ich obserwacje świata, zawyłymi stają się najprostsze myśli. Niby w obłędzie powtarza bohaterka, zaznaczmy – ta „dobra”! – że widzi i depcze „wszędzie czerwone maliny...”, a kiedy zasypia, kontynuuje modlitwę: „Jeśli ty zechcesz, Boże mój jedyny”, bezwolnie, niemal ekstatycznie powtarzając: „Wszędzie maliny!, maliny! maliny!...”.

D. Przedpiekle raj

Dramat został przez poetę pomyślany tak, by punktem odniesienia sfery chthonicznej, nadgoplańskiego profanum, była tęsknota za światem doskonałym, za dostatkiem, ładem, harmonią. Świat rzeczywisty jest dla bohaterów zbyt dotkliwy, by mogli go zaakceptować bez dążenia ku ciągłym przemianom. I tak Alina z Balladyną będą marzyć o życiu w pałacu, zaś Kirkor powie, że jego szczęście jest pod słomianym dachem. Postacie nie wychodzą jednak poza własne potrzeby, żyją w przestrzeni własnego imaginarium, żywią się wyłącznie własnymi wizjami, tak

samo Kirkor, jak i Balladyna, Wdowa czy nawet Kostryn. Wdowa wysyła obie córki po maliny, by zapewnić sobie szczęście na zamku, Kirkor szuka rady u Pustelnika, by pojąć za żonę najlepszą z panien, Goplana wybiera na kochanka tego, który nie może jej pokochać. Wszyscy mijają się z trafnymi wyborami, lecz zawsze pożądamy szczęścia „z górnej półki”. Wierzą, że są w stanie znaleźć prawdziwy raj w okolicy, w sąsiedniej wsi, tu – na ziemi.

Słowacki określa tym samym naturę człowieka jako skłonny do okłamywania własnej świadomości, chętny do urojeń, złudzeń, lecz – w oderwaniu od tego, co można by nazwać prawdą nadrzędną, ideą regulatywną wobec świata realnego, ale i tego marzonego. Nieszczęściem losu bohaterów jest właśnie to, że taka prawda w nadgoplańskim świecie nie istnieje. Jest on, ów świat, natomiast pogrążony w zupełnej „dowolności” epistemologicznej, aksjologicznej oraz – co symptomatyczne – oddala się niemal całkowicie od panowania jakiejś Opatrzności, tak potrzebnej bohaterom dla osiągnięcia pewnej harmonii, poczucia bezpieczeństwa.

Nad Gopłem mitycznym, pod rządami Popiela, Balladyny czy Kostryna, niełatwo o taki ład, którego można by się spodziewać po baśni, po bajce, w której istnieją zamek, książę, wieśniaczki wkładające koronę. Poeta odwołuje się wprawdzie do konwencji baśniowej, ale ta baśń nie może zakończyć się dobrze, bo albo byłaby kłamstwem o człowieku, albo kłamstwo, które osadzone zostało jako kręgosłup bohaterów, stałoby się właśnie prawdą przewrotną, trwałą deformacją świata. Słowacki chciałby zaś być może zdemaskować człowieka w jego permanentnym kłamstwie i zerwać maskę, oddając mu prawdziwą, choć bolesną twarz. Zapewne w ten sposób ujawnia się znowu demaskatorsko-niszczycielska funkcja ironii, ta funkcja, której rozpętania i potem nieopanowania obawiał się też najznakomitszy teoretyk tego żywiołu Friedrich Schlegel, opisując sytuację kiedy „ironia dziczeje i tracimy nad nią władzę”⁶⁵.

⁶⁵ F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków, s. 201.

Słowacki nad ironią panuje w sposób mistrzowski, panuje także dlatego, by pokazać nam ciemne oblicze człowieka.

Prawdą o człowieku w dramacie jest jego niezgłębiona tęsknota za czymś innym, lepszym, za przemienionym „ja”. Dlatego bohaterowie zmieniają swoje imiona, wyrzekają się przeszłości, wkładają maski (korona). Metodą poszukiwania lepszego *modus vivendi* okazuje się ucieczka od realnego świata, bunt, zaprzeczenie zdrowemu rozumowi, wywrócenie go na opak. Wyśniony zamek, który miał być rajem, okazuje się salą tortur i trumną, wierna żona – katem, i – jak powie Wawel – „zamiast w koronacyjne” będą zaraz „bić w pogrzebu dzwony”. Bo czy to w zgodzie z tradycją, by królem była kobieta? Świat jest w *Balladynie* całkiem na opak⁶⁶, nie wiadomo, gdzie jest raj, a gdzie piekło, skoro ściany zamkowe ociekają krwią, a do sielanki wrócić się nie da (chata spalona, sąsiadów się Pani zaparła). Odnosimy wrażenie, iż Słowacki używa ironii w ten sposób ostentacyjny także dlatego, by zapanować nad negatywnymi emocjami, nad ciemnym, pesymistycznym obrazem świata, jaki wtedy kształtuje się w jego wyobraźni. Przypomnijmy, że dramat nadgoplański powstaje w czasowym sąsiedztwie arcydzieła pesymizmu, czyli *Horsztyńskiego*.

Wróćmy do interpretacji: czy nie wydają się osobliwe słowa Kostryna, który we własnej zabójczyni widzi rajska istotę:

⁶⁶ Zob. bliskie także naszym refleksje Leszka Libery, który w dramacie Słowackiego znajduje obraz świata odwróconego, przedstawionego jakby w negatywie, w którym cele mijają się z zamierzeniami: L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 41-42:

Kaprys jest prawem najwyższym w tym teatrze dziwnych wydarzeń i dziwnych postaci. Motyw korony – wydawałoby się – od początku najistotniejszy w przekazie treści narodowych – staje się zabawką w ręku autora. Szlachta oddaje hołd fałszywemu królowi, a więc prawdziwa korona – gorzka i ironiczna to uwaga – wcale nie gwarantuje prawowitej władzy. I teraz jeszcze pół biedy, że znalazła się na głowie króla dzwonkowego – pijaka i błazna. Sięgną po nią niedługo złoczyńcy i mordercy.

KOSTRYN

Jak biedny **ptaszek spod płonących dachów**
 W lot się puściłem... dziś obcy... nieznany
 Własnej ojczyźnie, sługa w obcym kraju;
 Niech to nie będzie moim potępieniem!
 Ty także obca...

BALLADYNA

Co?

KOSTRYN

Ty jesteś z raj.

Odchodzi. (III, sc. 2, w. 167-172).

Kostryn całkiem nieświadomie rozpoznaje w Balladynie tę, która niedawno jeszcze mieszkała pod strzechą, pod tą samą, która dopala się na wstępie aktu trzeciego. Poeta rozpoczyna tę część dramatu sceną „wiejską”, zaludnioną kobietami i starcami, zapewne sąsiadami, znajomymi Balladyny – teraz oglądającymi: *Dom Wdowy dopalający się* (III, sc. 1). Nie wiadomo właściwie, dlaczego dom się dopala, czy z powodu tak częstych w klimacie nadgoplańskim nieszczęśliwych piorunów, czy raczej z powodu szczęśliwego podpalenia przez dziewczynę, która zwykła wkoło chaty ze świecą biegać? Na pewno wraz z chatą ma spłonąć chłopska przeszłość Wdowy i Balladyny. Kostryn mówi o biednym ptaszku spod płonącego dachu, niby o sobie, ale w wielu miejscach utworu rozmieścił autor w różnych rolach właśnie te ptaki, które mieszkają pod strzechą – jaskółki. W jaskółkach, przypomnijmy, pojawia się Goplana, mówi też o nich w scenie odjazdu Kirkor:

KIRKOR

Nic mię nie zatrzyma,
 Muszę odjechać – daj mi białe skronie!
Całuje w czoło.

Przed ludzi okiem ty wiesz, że prawdziwe
 Pocałowania dają się oczyma,
 A biedne usta, tak jako pierzchliwe
Jaskółki, muszą w lot z białego kwiatka
 Chwytać miodową pocałunku muszkę: –
 Bądź zdrowa, żono... (III, sc. 3, w. 128-135).

Jaskółki miałyby zgodnie z tradycją być pomocą w każdym nieszczęściu, nawiedzającym ognisko domowe „szczęśliwych” bohaterów. Strzegłyby rodziny, spokoju, życia, tymczasem – o ironio! – zapowiadają swoim zjawieniem się już tylko na ustach bohatera samo nieszczęście. Ś w i a t o d w r ó c o n y , ustawiony na opak, drwiący z człowieka i jego przyzwyczajęń, szykuje mu los odmienny od spodziewanego, niespójny z tradycją ludowych auspicji⁶⁷. W przytoczonych wyżej dialogach wi-

⁶⁷ O symbolice ptaków w poezji Słowackiego pisała również Dorota Kulczycka w: *„Jestem jak człowiek, który we śnie lata...”*. O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego, Zielona Góra 2004. Badaczka poświęca jaskółce ostatni rozdział swej książki, przypominając bogatą i długą obecność tego ptaka w literaturze europejskiej. Wychodząc od znaczeń rudymenarnych związanych z jaskółką (opiekuńczość, ochrona domu, rodziny), uczona przechodzi do paradoksów cechujących różnorodność sposobów wykorzystania tego symbolu przez Słowackiego:

Rycerz [Kirkor] udał się tropem ptaków, dowiedział się od Wdowy, że jaskółki garną się do Aliny, a stronią od jej siostry, lecz jakby nie zrozumiał tego przesłania. Zaprzeczył sobie i oczywistym faktom. Z jednej strony uwierzył w ich głęboką przyjaźń z rodzajem ludzkim i w ich intuicyjną „mądrość”, z drugiej zaś – zakwestionował przypisywaną im rolę duchów opiekuńczych i istot wróżebnych. Jaskółki dobrze „wróżyły”, ale Kirkor źle te znaki odczytywał (s. 216).

Chociaż nawet Słowacki mógł znać wiersz Adama Naruszewicza *Jaskółka*:

Niema w sobie stworzenia cały ród ptaszęcy,

Któreby nad jaskółkę mogło umieć więcej;

Bo kto się po świecie włóczy,

Wiele się rzeczy nauczy.

Ona wszystko z niebieskich znaków łatwo zgadnie,

Z której strony wiatr przypadnie.

[...]

Wara od stodół, wara od ogrodów!

Śmiały się głupie ptaki z tak jasnych dowodów,

Ciskając na nią szyderstwa, łajanie;

Jak na Kassandrę Trajanie,

Kiedy otworzyła usta

dać, jak bardzo Kostryn usiłuje rozpoznać w Balladynie prawdziwą kobietę, wierną żonę, postać niemal anielską. Widzi w niej zrazu istotę obcą, dodaje jednak, że ta obcość wynika z zakorzenienia jej w innej zupełnie sferze – w raju. Zwięźle i dobitnie mówi do niej wprost: „Ty jesteś z raju”. Jak można rozumieć wyznanie Kostryna, czy jest to zachwyty nad urodą żony, nad jej szczególną dobrocią, a może zaślepienie rycerza jest akurat w zenicie i mówi całkiem o niej inaczej, niż chciałby czy powinien? Myli się najbardziej, jak tylko można, nie rozpoznając prawdziwej natury Balladyny? Kostryn zaprzecza sobie samemu. Będąc u progu prawdy, gdy określa ją jako obcą, uchwyciwszy sens jej natury, dopowie jednakowoż, że jest Balladyna z raju.

O jaki jednak raj chodzić może w dialogu bohaterów, nie znających Nieba? Może powinien Kostryn powiedzieć raczej do Balladyny, że pochodzi ona z piekła? Niewiele śladów raju znajdzie czytelnik w dramacie, a jeśli już mowa o zaświatach to znad Gopła okazuje się bliżej do piekła, niż do wymyślanego raju... Raj pozostaje w marzeniach i pobożnych życzeniach bohaterów, co wyraża między innymi Kirkor, tuż przed poślubieniem zabójczyni:

Oby nam życie było **słodkim rajem**.
 Idź do komnaty, starym obyczajem
 Niechaj ci warkocz zaplatają swatki,
 Niechaj świeżymi przetykają kwiatki,

Więc też tak przyplącała życiem zgraja pusta
 [...]

Tak to się dzieje i w ludzkim narodzie,
 Wtenczas prawdzie wierzymy, kiedy już po szkodzie.

– A. Naruszewicz, *Poezye*, wyd. J. N. Bobrowicza, Lipsk 1835, t. I, s. 17-19. Symbolice ptaków w romantyzmie swoje studia poświęcają ponadto: K. Cysewski, *Romantyczna ornitologia literacka w „Marii”*, w: *Antoniemu Malczewskiemu w 170 rocznicę pierwszej edycji „Marii”*. Materiały sesji naukowej Białystok 5-7 maja 1995, pod red. H. Krukowskiej, Białystok 1997, s. 243-245; M. Boćkowska, *Ptasie bestiarium w „Marii” A. Malczewskiego na tle „Zamku kaniowskiego” S. Goszczyńskiego i „Konrada Wallenroda” A. Mickiewicza*, w: *Antoniemu Malczewskiemu...*, j.w., s. 247-262.

A za godzinę, drżąca, uwieńczoną,
 Wezmę z rąk matki, i będziesz mi żoną.
 Kareta czeka, po księdza pojedę.

Odchodzi Kirkor.

BALLADYNA

Och!

(II, sc. II, w. 458-464)

Kirkor snuje głośno wizję słodkiego raju na ziemi, marzy o szczęściu rodzinnym, a jego opowieść kończy się w konwencji baśniowej, wzmocnionej widokiem karety – atrybutu królewskiego życia. Przyszłą żonę każe sługom upodobnić do postaci anielskiej, jakby samoistnie mogła się zamaskować prawdziwa twarz bohaterki. Nawiązuje się też napięcie między utopijną wizją Kirkora i „dekadencką”, ponurą myślą Balladyny, która nosi w sobie tajemnicę zbrodni. Gdy księżę mówi: „Oby nam życie było s ł o d k i m r a j e m ”, Balladyna wydobywa z siebie jedynie wieloznaczne „O c h ! ”. Wyrażenie jej okazuje się dokładnym powtórzeniem słów z bliźniaczego dialogu ze sceny pierwszej (I, sc. 1, w. 190-205). Wówczas siostry prowadzą pojedynek na słowa, Alina drażni siostrę wizją swej jasnej przyszłości, a Balladyna zdradza obłąkanie, zmysły jej się mieszają. Jednym z ciekawszych dowodów półobłąkania narzeczonej Kirkora jest powtarzany w sytuacjach ekstremalnych okrzyk „Och!”, wymienny ze znanym skądinąd (ballady Mickiewicza) „ha!”⁶⁸.

⁶⁸ Wokatywne „o!”, „och!”, „ha!”, tak liczne u Słowackiego, należą zdecydowanie do gestów fonicznej ekspresji, będących natarczywym, lecz skutecznym wzmocnieniem sytuacji dramatycznej. Wyrażenia te podkreślają ponadto cechy osobowe postaci, które, jak Balladyna, stają się po prostu przerażające, mniej przewidywalne, zdradzają szaleństwo. Interesujące mogą być uwagi poczynione na temat *Horsztyńskiego* przez J. Kleinera, który skupia swą uwagę właśnie nad owym „Ha”:

W innym miejscu część słowa, przemazanego przez apodyktycznego korektora, nie da się już zrekonstruować. W w. 165 aktu V z wyrazem „Ha” łączyły się w autografie jeszcze jakieś litery jako jego ciąg dalszy. Matecki grubą kreską poziomą i czterema piono-

Dopowiedzmy jednak, iż kiedy piszemy o obłąkaniu, nie mamy na myśli takiego zaćmienia władz umysłu, które odbiera bohaterce możliwość osądu moralnego. Przeciwnie: Balladyna ma wyostrzoną świadomość moralną zła swoich czynów. Chorobliwa natomiast jest determinacja, z jaką dąży do zdobywania kolejnych szczebli władzy.

W obu przywołanych scenach, w jednej Alina, w drugiej Kirkor, szykują się do rajskiego życia. Zarówno po wypowiedzi Aliny, jak i po mowie Kirkora to Balladyna kwituje świetlaną wizję związłym, dobitnym, ale i skąpym „Och!”, które może oznaczać zarówno zachwyty, jak i niechęć, radość – ale też trwożę, słabość i kruchość – lecz też podstępność i zdradę. Balladyna jawi się w swoim okrzyku jako zamaskowana, nieodgadniona, całkiem przerażająca⁶⁹. Jej westchnienie skutecznie przekreśla rajskie marzenia Kirkora, rozpuszcza je w zwątpieniu ekspresywnego, zupełnie niejednoznacznego dźwięku. To, co miało być rajem, znika przy jednym westchnieniu Balladyny, opętanej wizją krwi i owładniętej nieodpartą żądzą władzy. Sprawia wrażenie, że momentami boi się sama siebie, że nie panuje nad swym wewnętrznym pandemonium. Na pytanie Wdowy, zaniepokoi-

wymi tak gruntownie przemazał owe litery, że niepodobna już przywrócić pełnego wyrazu (może było „Hano”).

– J. Kleiner, *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Horsztyński*, w: DW, t. VIII, s. 243. Dodałmy słowo chyba nazbyt śmiałej sugestii – może właśnie ingerencja Małeckiego nie była gestem korektora, ale interpretatora, który zauważył ową stałą prawidłowość poety w stosowaniu ekspresywnych „ha!” i dlatego wyeksponował wyłącznie tę część wyrazu.

⁶⁹ Niezborność słów i faktów widoczna w sposobie zachowania Balladyny okazuje się w jakimś stopniu groteskowa. Jest to jednak przerażająca groteska, niejednorodna, by przywołać za A. Kowalczykową różne sposoby istnienia jej w dziele:

„1. Groteska jest światem obcym; 2. Groteska jest kształtowaniem obcości; 3. Kształty groteski są efektem gry z absurdem; 4. Kształt groteski jest próbą oddania demonicznej istoty świata.”

– Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 259.

jonej ekspresywnym westchnieniem Balladyny, córka odpowie całkiem szczerze, jednak dopełni tym samym proces niszczenia planów Kirkora, oczekującego „słodkiego rajy”:

WDOWA

Czegóż wzdychasz? i coś niby blade

Usteczka ściskasz?...

BALLADYNA

Matko moja droga,

Nie wiem, jak wyznać?

WDOWA

Cóż, córeczko miła?

Czy ty już drżąca od łożnicy proga

Chciałabyś uciec jak sarneczka?...

BALLADYNA

Siła

Złego mam donieść... (II, sc. 2, w. 465-469).

Szczerość Balladyny jest raczej nieświadoma i niezamierzona. Mówi ona jednak nie tylko o swej zbrodni, zresztą jako jedyna świadoma tragedii, ale wie też o jej rozmiarze, o „sile” niedawnego zdarzenia. Poeta wyróżnił nawet wyrażenie „siła” graficznie, gramatycznie, korzystając z dramatycznej przerwutni i formy mianownikowej. Jest to określenie pełniące funkcję gradacji w tym kontekście zarówno ilościowej, jak i jakościowej, gdyż następujące po nim dopełnienie „złego” zostaje tak wzmocnione poprzednim słowem „siła”, jak też objaśnia ową „siłę”, informując o tym, czego ta moc dotyczy. W pewnym sensie oba słowa funkcjonują niezależnie: Balladyna ma donieść o sile, ale i o złu, o sile zła, o silnym złu, o złej sile. Sensy się przenikają, przeplatają, czyniąc wrażenie eskalacji zła, zwielokrotnienia jego mocy. Jest to tym ciekawsze, że wielkość zbrodni mierzy sama sprawczyni zabójstwa. Nie umniejsza winy, ale mówiąc o niej, zakrywa się maską zwykłego posłańca, staje się mimowolnym Hermesem niosącym nieszczęsną wieść.

W akcie objawiania zbrodni przez Balladynę mieści się pierw-

szy osąd jej czynu, dokonany przez nią tak samo, jak w ostatniej scenie utworu, tej „piorunowej”. Świadomość bohaterki nie czyni jednak z niej w żaden sposób usprawiedliwionej, mniej winnej, mniej mrocznej i demonicznej, przeciwnie – zarówno w pierwszym sądzie, jak i w drugim, kara przychodzi od razu; najpierw jest to znamię Kaina, ostatecznie zaś piorun.

Symbolicznym sądom Balladyny będzie towarzyszyć wizja, żeby nie powiedzieć wprost – nadejście wiecznej kary. Sama bohaterka, ale też inne postacie, mówią o piekle. W przywołanym wcześniej fragmencie drugiej sceny aktu trzeciego, kiedy to Kostryn mówi o Balladynie, że ona jest z raju, bohaterowie zaczną przemawiać specyficznym językiem, opartym w znacznej mierze na skojarzeniach i na grze słów. Wiadomo oczywiście, że Kostryn rozpoznaje odwrotność, moralną dwoistość „ukochanej”. Tak samo dzieje się w sferze języka bohaterów, prowadzących dialog o charakterze symbolicznym, co widać w scenie następującej zaraz po tym, gdy Kostryn nazwie Balladynę rajska istotą:

WDOWA

Nazajutrz po ślubie zaniechał
 Żoneczki młodej... czyś go zagniewała?
 To by źle było! Jakże ty dziś spała,
 Gołąbko moja? wszak mówią, że trzeba
 Pamiętać zawsze sen na nowym łożu.
Otóż ja śniłam, że do mnie aż z nieba
Przyszła Alina, ot tak niby w morzu
 Płynąc w obłoczkach... i rzekła...

BALLADYNA

Różaniec

Mów lepiej, matko.

WDOWA

Czy ty chcesz **kaganiec**

Włożyć na usta matce?

BALLADYNA

Zamek nie chata, tu zatrudnień chmara,

Tu nie snów słuchać...

(III, sc. II, w. 182-193).

Dialog matki i córki jest oparty na całkowitym niezrozumieniu. Wdowa wyznaje Balladynie swój symboliczny sen, na który córka reaguje gwałtownie, ostro, karcąc matkę. Sen Wdowy jest w zamierzeniu poety wizją, której ona nie rozumie, albo nie chce pojąć, bo gdyby wiedziała o sensie objawienia onirycznego, to na pewno nie zdradziłaby tajemnicy z zaświatów autorce zbrodni. Sen Wdowy jest objawieniem danym jej najpewniej za sprawą ducha zamordowanej córki, która przychodzi w konwencji niemal malarskiej – zjawia się „niby w morzu płynąc w obłoczkach”⁷⁰. Wdowa powołuje się na wierzenia ludowe, z których wynika silne przywiązanie do pierwszej nocy na „nowym łożu”, przekonanie o szczególnej mocy pierwszego snu. Sen Wdowy jest widzeniem Aliny przybywającej z raj, mówi ona wprost, że widziała córkę, która do niej „aż z nieba przyszła”. Alina płynąca w obłoczkach to widok sielski, oddalający żywą pamięć o przelanej krwi, której nie może zmyć z czoła Balladyna. Jakże nie pasuje jasny obraz ze snu matki do tragicznego losu zagrzebanej w lesie dziewczyny oraz do frenetycznych myśli pogrążającej się w mroku nowej pani zamku. „Raj”, z którego wyłania się pamięć o Alinie, przybliży umysł Balladyny do piekła i odbierze jej szansę na spokój, którego zresztą i tak już nie umie ona znaleźć pośród – jak twierdzi – samych wrogów, zagładających w jej najskrytsze myśli, kradnących mroczne sekrety czarnego serca. Nawet matka przenika jej mroczną duszę, opowiadając o siostrze przechadzającej się w raj,

⁷⁰ Jest to niewątpliwie echo teatru szekspirowskiego. Przypomnijmy co Tieck pisał o motywacji zjawiania się duchów, postaci nadnaturalnych w dramatach Szekspira: L. Tieck, *O cudowności u Shakespeare'a*, w: tegoż, *Cudowności u Shakespeare'a i inne pisma krytyczne*, przeł. i opr. M. Leyko, Gdańsk 2006, s. 71: „Aby nie pozwolić osłabnąć fantazji, Shakespeare niemal zawsze stara się o to, żeby postaci w sztuce mogły sobie naturalnie wytłumaczyć wszystkie zdarzenia nadnaturalne”. U Słowackiego jest inaczej: bohaterka wie doskonale, iż zjawia jest nie tylko echem jej czynu, ale także poświadcza istnienie metafizycznego wymiaru. Nie ma też żadnej wątpliwości co do realności zjaw.

gdy tymczasem ona zamknęła w sobie prawdę o śmierci i o grobie zagubionym w lesie.

W przytoczonym wyżej dialogu, gdzie zwraca uwagę znaczenie semantycznej klarowności wypowiedzianych zdań, najistotniejsze są, co już podkreśliliśmy, niektóre rymy, będące formą przekazywania przez poetę ukrytych treści. To forma lingwistycznej ekspresji złowrogich wobec człowieka sił natury, mocy ironicznych. Dodajmy, że użył Słowacki tu jeszcze innego rymu, charakterystycznego dla jego poetyki, który znaleźć możemy tak w *Śnie srebrnym Salomei*⁷¹, jak i w *Beniowskim*. Gdy Alina (zza

⁷¹ W *Śnie srebrnym Salomei* autor konstruuje, o czym pisaliśmy w poprzednim rozdziale, charakterystyczny rym, powstały z krzyżujących się wypowiedzi Leona i Salomei:

LEON

na stronie

Baran do **rznięcia!**

SALOMEA

Ty nie masz **pojęcia**,

Co to jest modlić się za tych,

Co nas gubią?

(I, w. 661-664)

W innym miejscu pojawi się podobny zgrzyt słów, zrodzonych w dialogu postaci, najczęściej uosabiających odmienne typy charakteru, modele osobowości, jak też różną kondycję moralną. Siła dysonansu jest wówczas zintensyfikowana poprzez nałożenie na siebie i słów, i zarazem treści wpisanych w mówiących bohaterów. Mowa staje się wówczas sensem złożonym ze znaków rozmieszczonych na kilku płaszczyznach. Tak się dzieje w dalszej części *Snu srebrnego*, w dialogu Regimentarza i Leona:

REGIMENTARZ

Lud nasz cały dokoła

Zbuntowany... mój pop stanął na czele.

Wczoraj **noże święcono** w kościele.

Czy widziałeś, że tam takie **święto**?

LEON

Co, mój ojcze?

REGIMENTARZ

Wyrznięto

grobu!) gotowa jest objawić matce, a tym samym przez usta Wdowy Balladynie, prawdę o zbrodni, zbrodniarka zabroni jej dokończenia opowieści, wykrzykując słowo z klasy słów związanych ze sferą sacrum, na co Wdowa odpowie słowem z całym innym kręgiem semantycznym, powodując zgrzyt, mimo dźwięcznego rymu: **różaniec – kaganiec**. „Różaniec / Mów lepiej, matko” oznacza w ustach Balladyny pogardę wobec rozgadanej Wdowy, strach przed prawdą, a także chwilowy poryw w chęci zapanowania nad chaosem, który sama rozpełtała.

Zezłoszczona siostra Aliny wykorzystuje różaniec jako symbol Maryi, dewaluując tym samym znak przypisany Matce Chrystusa, redukując jego rolę do warknięcia, ordynarnego *dic-tum* kneblującego matce usta. Mówienie różańca wiąże się z me-

LEON

Dom Gruszczyńskich?

REGIMENTARZ

Naszych starych sąsiadów... (II, w. 592-597)

Rozbieżność użytych w dialogu wartości przypisanych znakom sprawia, że powstaje wymowne napięcie. Zderzenie nieprzystawalnych do siebie słów tworzy dodatkowy efekt, związany z polem sensów domyślnych, wynikających z wyobrażenia przez czytelnika/słuchacza dodatkowych „elementów” komunikatu nie wyartykułowanego wprost. Na tej samej zasadzie Adam Mickiewicz opisał naturę rycerza niemieckiego w *Konradzie Wallenrodzie*, wyostrzając jego cechy w opisie „codziennego” zachowania:

Po drugiej stronie, w szyszaku i zbroi,

Niemiec na koniu nieruchomy stoi:

Oczy utkwivszy w nieprzyjaciół szaniec

Nabija strzelbę i liczy różaniec.

– A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod*, Wstęp, w: *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. II, w. 19-22. Na ten temat zobacz również uwagi J. Ławskiego:

Różaniec i broń: to oczywista, tragiczna ironia historii chrześcijaństwa, która dzieje się w imię różańcowych ideałów, ale posługuje się mieczem, strzelbą. Maryjne wartości i mord w ich imieniu – to nie do pogodzenia w tej wizji.

– J. Ławski, *Marie romantyków*, dz. cyt., s. 168.

chanicznym powtarzaniem, Balladyna osiąga dzięki powtarzaniu efekt uciszenia matki, która w „transie” stałaby się bezmyślna i nie wtrącała się do zawilego życia córki. Połączenie różańca z kagańcem jest z natury blasfemiczne, nie poszerza horyzontów świata nadgoplańskiego, choćby o przebłyski sacrum. U poety, jak wskazuje *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, są to wcale częste zestawienia rymowe. Spójrzmy:

mieszkaniec różaniec B M IV 2, 4 posłaniec różaniec M IV 140, 3 m. kraniec, wygnaniec MS V 56, 7 szaniec, kaganiec Żm III 84, 6 Różaniec B kaganiec B Ba III 189, 90 kaganiec B na szaniec I 26, 8 wygnaniec obłąkaniec B VIII 511, 2 szowaniec Połaniec i za... B IX 505, 7, 9 braniec szafraniec Z L 986, 8 Z II 576, 8 wygnaniec, na...taniec SZ V 902, 6 kaganiec v3, p wygnaniec SZ V 1115, 6 Rumianiec W wygnaniec KMTg 7, 9⁷².

Znacząca, wymowna to frekwencja... Co oznacza? Ku jakim procesom dziejącym się wewnątrz mikroświata dramatu wiedzie?

By dopełnić dramatycznego charakteru zgrzytów zrodzonych z błahej na wstępie rozmowy, Balladyna nie ograniczy się do założenia „kagańca” swojej matce, ale porwie się nawet na panowanie w sferze jej snów, zakazując wprowadzania na sale zamkowe snów, złudzeń, marzeń, nie pasujących do jej świata, przepełnionego fobiami i własnymi upiorami.

Alina przybywa jednak również jako posłanniczka, która poza rajską krainą, przywodzi na myśl zgoła odmienne stany, światy, czasy – te, które zamyka w sobie Apokalipsa. Obraz Aliny na niebie, kobiety zjawiającej się w chmurach, a też wizja morza – to elementy spowinowacone z widzeniem Janowym, odsłaniającym ów wielki znak na niebie, wizję Kobiety-Niewiasty lub obraz morza jako znak nowej ziemi i nowego nieba. Alina przybywa do matki z wieścią, której jednak Wdowa nie wypowie, mimo chęci. Balladyna nie pozwoli dokończyć matce opowiadania snu, w którym zabita siostra objawiła zapewne prawdę tak o świecie, jak i o za-

⁷² M. Jeżowski, *Słownik rymów Juliusza Słowackiego*, s. 209.

światach. Poeta ucieka się do gry słów, korzysta z sensów zamkniętych w rymach: „trzeba – nieba”, „łożu – morzu”, a także w braku rymu po słowie „rzekła”. Można próbować rozpoznać intencje Słowackiego, czy zamykając usta Wdowie chciał on ochronić przed prawdą, czy raczej zasugerować prawdę, na przykład przywołać w wyobraźni czytelnika samoistnie wciskającego się w tym momencie na usta słowa, idealnie pasującego do czasownika „rzekła”; może właśnie chodziło mu o rym: „rzekła”/ „piekła”? Zestawienie słów „**rzekła** – **piekła**” mogłoby stać się pierwszym sądem nad Balladyną, myślącą przecież o świecie jako piekło, na piekło zasługującą, tworzącą je nawet we własnym zamku. I rzeczywiście, *Słownik rymów Juliusza Słowackiego* notuje całą sporą klasę rymów opartych na zestrojeniu rzekła/piekła/uciekła. I w *Baladynie* trudno dojrzeć przypadek, gdy chodzi o tego typu proces semantyczny⁷³. Jego sens jest prosty: wskazać piekło, na inferno jako na właściwą przestrzeń „postęgzystencjalną” zbrodniarza:

BALLADYNA

sama

Piekło!

Mieszam się – blednę... Ja się kiedyś zdradzę
Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło
Na moją zgubę. Ludzie jako szpaki
Uczone mowy, przez okropną władzę
Sprawiedliwości, nie myśląc o mowie,
Tak mówią, jakoby tajnymi szlaki

⁷³ Zob. niektóre tylko rymy (M. Jeżowski, *Słownik rymów...*, s. 323): wściekła piekła D SY I 201, 4 PDp 6, 8 –ś wyrzekła wściekła M M II 47, 8 do piekła wściekła W M IV 166, p piekła D zacięła M Żm V 106, 8 uciekła do piekła Ba I 310, 2 Ba II 484, 5 K2/1 15, 6 K7/3 7, 8 piekła D Żeby się... wyrzekła Ba I 752, 3 Uciekła się wyrzekła Ba II 478, 9 z piekła siekła Ba V 320, 1 rzekła do piekła WS 157, 8 Z 1 478, 9 rzekła z piekła P V 59, 60 piekła D uciekła PD 1073, 4 z piekła urzekła W 462, 3 wypiekła nie uciekła Mz V 13, 14 do piekła ściekła cz LW I 51, 2 do piekła wyrzekła LW IV 508, 9 gdyby... wyrzekła na kształt piekła B I 327, 8 ociekła W Jeśliś... wlekła na kształt do piekła KM I 147, 50, 3 aby nie uciekła wyciekła cz KM II 260.

Dążyli ciągle w głąb serca. Surowie
 Kładą sędziego pytanie: czyś winna?
Krętymi słowy... Matka, mąż, oboje,
I mąż, i matka – ta kobieta gminna...
 Trzeba ją kochać, to matka.

(III, sc. II, w. 243-253).

Właśnie kategoria **sądu**, i to nawet rozumianego teologicznie, jest tu jak najbardziej na miejscu. Co zaskakuje w pewnym stopniu u poety-ironisty, ma on niezwykle czuły zmysł moralnej oceny. Jego świat, właśnie w całej swej irracjonalności, domaga się sądu i oceny. Bliski jest tu poeta zarówno Schległowi-teoretykowi, który pisał: „Wszelkie pojęcie boga to czcza gadanina. Jednak idea bóstwa to ideał nad ideałami”⁷⁴, jak i współczesnemu teologowi, który powiada o idei sądu tak: „Protest przeciw Bogu w imię sprawiedliwości niczemu nie służy. Świat bez Boga jest światem bez nadziei (por. Ef 2, 12). Jedynie Bóg może zaprowadzić sprawiedliwość. A wiara daje nam pewność: On to robi. Obraz Sądu ostatecznego nie jest przede wszystkim obrazem przerażającym, ale obrazem nadziei; dla nas jest, być może, nawet decydującym obrazem nadziei”⁷⁵.

Piekieło staje się swoistym tytułem przywołanej wyżej opowieści Balladyny, w której rolę główną odgrywają najbliższej jej osoby: mąż i matka, na przemian wyliczani jakby chciała bohaterka te postaci zwielokrotnić, z nieukrywanym przerażeniem dostrzegając w nich źródło swoich nieszczęść. Matka i mąż jawią się Balladynie jako sędziowie, przypominają o sprawiedliwości, drażnią głębiej serca. Wykrzykuje bohaterka więc najpierw słowo, które zaraz objaśni przy użyciu „krętych słów”. Odwoła się ona do języka zawilego, obrazującego stan duchowy obłąkanej wizją wszechobecnej śmierci „hrabiny”. W monologu powyższym, gdzie piekieło zostało wydzielone graficznie i retorycznie, wzmocnione wykrzyknikiem, mowa,

⁷⁴ F. Schlegel, *Aforyzmy*, nr 15, przeł. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, dz. cyt., s. 219.

⁷⁵ Benedykt XVI, *Encyklika Spe Salvi*, Kraków 2007, s. 80.

słowo staje się odbiciem kondycji umysłowej, duchowej oraz wskazuje na zaburzenia relacji ze światem.

Piekło, które wedle tradycji wskazane zostaje jako kres sądu nad duszą, tutaj staje się punktem wyjścia do tegoż sądu. Sędziami w umyśle Balladyny będą w istocie ci, którzy pragną przychylić jej nieba, a nie piekła. Podstawą zagubienia w świecie realnym, w świecie moralnym, na każdym poziomie jej życia jest wyznanie „mieszam się – blednę...”, ukazujące mechanizmy wyobrażania przez nią kulisów trwania w zbrodni. Strach jest silniejszy niż miłość – miesza Balladynie umysł, nie pozwala jej znaleźć ukojenia, wypiera jednocześnie resztki cech ludzkich, pozbawiając szans na to, by się spełniła jako córka, jako żona, nawet jako człowiek.

Kwestia mieszania się słów, sensów, splątanych zdań bohaterki jest w zamyśle poety wyrazem mocy, szczególnej siły, tkwiącej właśnie w słowie i w myśli. Język bohaterki odzwierciedla zawilość i pokrętność jej drogi życiowej. Dramat Balladyny rozgrywa się w większej mierze w jej wyobraźni, w świecie wewnętrznym, nie zaś przed oczyma widza. Ekspresja wszystkich zbrodni Balladyny nie wyraża się jedynie w ich popełnianiu, ale w planowaniu i rozpałmiętywaniu ich, czyli w trwaniu w stanie permanentnej pamięci i gotowości mordu. Zabicie własnej siostry wywołuje u Balladyny efekt lawinowy, wchodzi ona do rzeki, w której straciła orientację etyczną, wrażliwość epistemologiczną, więź ze światem realnym, panowanie nad światem wewnętrznym, wreszcie zaś nawet instynkt samozachowawczy, gdy mówi, że „straciła się”:

Bo i czymże ja jestem, aby mną się ludzie
Zajmowali, śledzili, chcieli gubić? – **Piekło!**
Tysiącem słów nie mogę zabić tego słowa.

(III, sc. V, w. 697-699).

Piekło jest dla Balladyny punktem odniesienia, sferą, w której żyje, porusza się, planuje kolejne zbrodnie. W obszarze jej możliwości, jej myśli, zamiarów – bohaterka zdolna jest do zabicia nawet tego, co nie podlega jej władzy – słowa. Stawia sobie za cel zgładzenie słowa, co w kontekście wymiaru duchowego

zakrawać by mogło nawet na zamiar uśmiercenia Boga, uosobionego w Ewangelii św. Jana właśnie w słowie. Słowo jako symbol, jako przedmiot refleksji, „przedmiot” gry scenicznej ewokuje szereg skojarzeń związanych ze sferą wartości przypisanych zwyczajowo temu, co dobre, mocne, twórcze, czyli zgoła inne od kontekstu, w jakim przywołuje je Balladyna. Orężem Balladyny, poza nożem, stają się słowa, jednak nie mniej od noża zakrwawione. Morduje ona zarówno w porządku realnym, jak też i w umyśle, w sferze psyche. To czego nie jest w stanie zgładzić nożem, bohaterka będzie godziła tysiącem słów⁷⁶. „Tysiącem słów nie mogę zabić tego słowa” – jest to wyznaniem zarówno wielkiej niemocy, jak też świadectwem dumy, zdradzającym jej aspiracje do tego, by osiąść władzę również w świecie niematerialnym, by zawładnąć myślami i słowami innych.

Balladyna traktuje słowo w ogóle – co niezwykle istotne – religijnie, niemal z nabożnością, wierzy w jego moc, gdy oznacza ono ocenę moralną. Wiara w taką moc słowa zachowała się w XIX wieku jeszcze w kulturze ludowej i w językowych złożeczeniach, klątwach, które dziś nie mają już dla nas pierwotnego, niemal magicznego znaczenie. Piekło, kara, sąd, przekleństwo: w kulturze dawnej za pojęciami tymi stała ludzka wiara w sprawczą moc słowa⁷⁷.

Tysiąc słów, którymi bohaterka usiłuje zabić jedno słowo, oznacza walkę nierówną, desperację godną Konrada z III części *Dziadów*, który nie dba o granice światów i zmierza ku samemu Bogu, by zmierzyć się z nim w imię milionów – on, jako ten Jeden. Balladyna nie walczy wszak bezpośrednio z Bogiem, ogłasza nawet jego śmierć:

⁷⁶ Można powiedzieć, iż posługuje się językiem totalitarnym. Zob. A. Olkiewicz-Mantilla, *Jednostka w obliczu manipulacji prawdą – „Rok 1984” George’a Orwella i „Nie opuszczaj mnie” Kazuo Ishiguro*, w: *W poszukiwaniu prawdy. Chrześcijańska Europa między wiarą a polityką*, t. II, red. A. Szyndler, Częstochowa 2010, s. 245-253.

⁷⁷ Zob. A. Pakuła, *Autokłątwa w XVI-wiecznej polszczyźnie*, w: *Rytuał – język – religia. Materiały z konferencji 17-19 maja 2004 r.*, Łódź 2005, s. 425-426; A. Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000.

(...) Na niebie
 Jest Bóg... zapomnę, że jest, będę żyła,
 Jak by nie było Boga. (II, sc. I, w. 236-238),

– ale próbuje pokonać Go, niszcząc Jego twory: ludzi. Nie wznosi się drogą Konrada w niebo, ale przyzywa na ziemię piekło, nie walczy też w imię milionów, ale – milionem, zabijając jak najwięcej, każdego, kto mógłby widzieć, wiedzieć, zgadnąć – mroki jej zięjącego pustką serca. Balladyna musi zabijać, skoro nie umie już żyć w pokoju, musi niszczyć, by zatrzeć ostatni ślad po świecie przypominającym ów raj, opuszczony przez nią w pogoni za ozłoconym piekłem, za swoim frenetycznym imaginariem iluzji.

E. Siostrobojczyni

Wspomnieniem utraconego raju jest w dramacie Słowackiego także inny obraz, powracający wiele razy jako rekonstrukcja pierwszej zbrodni, pierwszej tragedii człowieka, jaką było bratobójstwo. Balladyna porównywana jest przez poetę wprost do Kaina, a to przez symboliczną plamę na czole, a to przez grę słów: Alina – k-alina (ofiara wskazuje zabójcę imieniem-szyfrem), czy przez aluzyjne naznaczenie jej przez Swatów i Dziewice, śpiewających w zakończeniu aktu drugiego:

BALLADYNA
Plamo krwawa, znikaj...
Wchodzą SWATY i DRÓŻKI, ustrojeni, z muzyką; zbliżają się do Balladyny, ta odwraca twarz.
 SWATY
śpiew
Nie odwracaj czoła,
 Wstydliva dziewczyno;
 Mąż na ciebie woła,
 Młodziutka **kalino**.
Nie odwracaj czoła...
 (II, sc. I, w. 518-524)

Osobliwy **chór**, złożony ze swatów i dziewic, nazywa Balladynę kaliną, a podobny jemu chór w akcie czwartym, złożony z duchów, powtórzy śpiewem, potwierdzając zbrodnię na siostrze i przypominając o niezmywalnej krwi:

ŚPIEW DUCHÓW

Tobie szatan stróż

Włożył w rękę nóż;

Siostra twoja rwie maliny.

A ty? a ty? **Nóż twój siny**

Poczerwieniał krwią... **O!...**

Pieśń kończy się echowymi jękami.

(IV, sc. I, w. 216-220).

Ten sam chór duchów powtórzy tonem bezkompromisowym, objaśniając tajemniczą zbrodnię przed Kostrynem, który jednak nie umie przyjąć prawdy, zaślepiony – mimo cynicznego przyznania prawdy duchom przez samą Balladynę, wołającą: „Objasnić pochodnie” (IV, sc. I, w. 222). Co można tłumaczyć jako: objaśnić ciemności, tajemnicę, wyjaśnić, oświecić prawdą mroki i czeluście duszy. Duchy odpowiedzą na żądanie, może przecież nieświadome życzenie grafini, odwołując się znów do plamy na jej czole:

ŚPIEW DUCHÓW

Na twojej czarnej brwi,

Niby kropla krwi.

Kto wie, z jakiej to przyczyny?

Od maliny? lub kaliny?

Może... cha!...

Pieśń kończy się echem.

(IV, sc. I, w. 223-227)

Długi żeński rym wewnętrzny, złożony aż z trzech sylab, opiera się na wydatnej różnicy w nagłosie wyrazów „**m**-aliny” i „**k**-aliny”. Oba wyrazy uwydatniają zaginione w lesie imię „Alina”. Chór złożony z wszechwiedzących duchów objawia Kostrynowi i biesiadnikom prawdę o zabójstwie, której jednak nikt nie po-

dejmuje, jakby zebrani nie chcieli mącić sobie obrazu sielskiego świata niewinną krwią Aliny. Sama Balladyna wyzna Pustelnikowi winę, używając gry językowej:

BALLADYNA

Czerwona **malina**

Splamiła czoło.

(III, sc. III, w. 392-393)

Czytelnik wie, że czoło Balladynie splamiła krew Aliny, przełana z powodu malin. Skrót myślowy to, czy raczej sposób na powiedzenie prawdy tak, by nie stała się zarazem oskarżeniem? Winna mówi prawdę zaszyfrowaną, wyznając imię **m-Aliny**, która splamiła jej czoło swym sokiem-krwią. Dziś przejęzyczenia takie nazywamy już potocznie freudowskimi, w takim oto znaczeniu, że ujawniają się w nich rzeczywiste a skryte intencje i pragnienia. U Słowackiego na ten poziom freudowskich przejęzyczeń nakłada się poziom manipulacji językiem. Bohaterowie eufemizują, peryfrazują, czy po prostu fałszują swoje czyny, przekładając je na język symboli.

Tak przedstawiona wina realizuje model świata skłaniającego się ku relatywizmowi, a przynajmniej perspektywizmowi moralnemu. To, czy jest się winnym, czy też nie, zależy od punktu widzenia. Wystarczy krew nazwać sokiem z m-Aliny, aby oddalić grzech i tym samym oczyścić się z ciężącej prawdy o winie. Gdy przenikliwy Pustelnik rozpoznaje jednak prawdę, Balladyna zręcznie korzysta z własnego wybiegu, przypominając mu, iż „nic nie wyznała” (III, sc. III, w. 410).

Imię ofiary będzie więc, mimo obłudy bohaterów, wciskało się w świat nadgopleński, przypominając o nowym Kainie. Wzmocnieniem sądu wygłaszanego przez „chór” będzie wskazówka poety zawarta w didaskaliach, określająca metafizyczny charakter pieśni: „Pieśń kończy się echowymi jękami” oraz „Pieśń kończy się echem”. Echo to ślad ingerencji zaświatów, niewyraźny obraz działania sił nadprzyrodzonych. „Echowe” jęki to zapewne odcisnięty w Naturze ostatni krzyk mordowanej Aliny, może

też – co bardziej prawdopodobne – przenikający przez szczeliny nieodległego przecież infernum. Dochodzące uszu widza jęki są oczywistą zapowiedzią sądu i kary, Balladyna dlatego właśnie – bo musi i ona słyszeć choćby strzępy dźwięków towarzyszących wiecznym mękom – mdleje, zasypia, nieruchomieje, jakby w tym dokładnie momencie dział się i sąd nad nią⁷⁸.

Bohaterka zostaje naznaczona piętnem zbrodni przez Boga, ludzi, duchy, nawet przez naturę „uosobioną” w Goplanie. Harmonia, której tak bardzo brak w świecie realnym, pojawi się w oddziaływaniu świata nadprzyrodzonego na pogrążoną w chaosie sferę przypominającą laboratorium szatana. Popęłniwszy raz zbrodnię, córka Kaina musi zabijać nadal. Siłę tanatycznego popędu, kierującego życiem Balladyny, określa nie tylko liczba popełnionych zbrodni, ale również każda zbrodnia dziejąca się w jej umyśle. Zaraz po zabiciu Aliny spotka Balladynę „zaoczny sąd” Filona, który zachwycony pięknem „marmurowego” ciała zamordowanej Aliny, zachwycając się nad jej zwłokami, wydaje wyrok nad zabójcą:

Płyną **maliny**, a z alabastrowej
 Piersi wytryska drugi taki strumień
 Piękniejszy barwą od **krwi malinowej**.
 Ach! twój **zabójca od dwu będzie sumień**
Ścigany za te dwa strumienie krwawe...
 Nie... to zwierz leśny musiał zabić ciebie,
 Człowiek by nie mógł – Boże!... (...)

(II, sc. I, w. 284-290).

Zawieszony między światem jaźni i sferą złudzeń, Filon celnie odgaduje i odśłania rozległy szkielet zbrodni, jej naturę rozpiętą między oboma światami. Wyrok sentymentalnego Filona wyznacza zakres winy, jakiej dopuścił się morderca. Ścigany

⁷⁸ Jej zachowania nie mają w tym momencie nic wspólnego z rytuałem, są ukazywane z punktu widzenia jej etycznej i egzystencjalnej kondycji. Nie ma tu mowy o pokucie czy żalu, to raczej świadomy swych celów i wyrachowany zbrodniarz. Por. S. Koziara, *Zachowania rytualne odbite w polskich formułach pochodzenia biblijnego*, w: *Rytuał – język – religia*, dz. cyt., s. 255-267.

on będzie „za dwa strumienie”, dręczyć go będą dwa sumienia – co można objaśnić jako ziszczenie kary za zbrodnię przeciwko ciału i duchowi. Podwójna klątwa Filona jest refleksem dualnego świata nadgoplańskiego, rozszczepionego na „kreację” z krwi i kości oraz na tę z ducha. A skoro świat dwoisty, to i kara za grzech kainowy też musi być podwójna. Dlatego poeta maluje przed oczyma Filona symboliczny obraz dwóch płynących strug – z dzbanka i „alabastrowej piersi”. W ten sposób człowiek jedna się na nowo z naturą, wraca do niej jako jej część, przyjęty do wielkiej całości bez oczekiwania na *katharsis*, bez konieczności błądzenia po teologicznym czyścisku.

W niczym nie pomogą mu zabiegi fabularyzacyjne dotyczące jego własnej egzystencji, czyli autofikcje, a więc próby takiego narratywizowania własnych doświadczeń, które nadają im znaczenie, jakiego byśmy pragnęli, ale jakie jest niezgodne z faktami⁷⁹. W to pojemne pojęcie *autofikcji* można też wpisać wyobrażenia Balladyny na swój własny temat, ujawniające się w jej wyobrażeniach, monologach. Są to autofikcje samooszukańcze, zmyślenia-narracje utwierdzające ją w nieugiętym dążeniu do celu.

Ale powtórzmy – nie tylko Filon ześle zaocznie podwójny wyrok na Balladynę porównaną do „zwierzęcia leśnego”, ale i ona sama, gnana niepohamowaną siłą niszczenia, będzie chciała zgładzić to, czego zabić nie będzie w stanie – głosy, słowa, duchy, napotkaną Goplanę. Zrazu wydaje jej się, że rozmawia z Aliną, a zabójstwo było tylko snem. Łudzi się chwila, w której zatarta została granica między snem i jawą, licząc na to, że da się odwrócić nieodwracalne („To sen... ach, prawda... i mnie się wydaje, / Że to sen, siostró...” II, sc. I, w. 364-365). Gopłana zsyła na Balladynę wpierw zbłąkanie, potem obłąd – naśladować głos Aliny i szarpiąc sumienie:

⁷⁹ O różnych koncepcjach autofikcji: R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej*, „Ruch Literacki” 2005, nr 6, s. 633-640.

Będę mówiła do niej siostry głosem
 I obłąkaną gryźć będę... gryźć będę...
Skierka odchodzi.
 BALLADYNA
wbiega na scenę, obłąkana.
 Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
 Krzyczę... **zabita – zabita – zabita!**

Trzykrotne zawołanie jest w dramacie Słowackiego częstym zabiegiem poetyckim, podkreślającym nadprzyrodzoną naturę słowa, jego moc wydobywaną właśnie z powtórzenia tego samego słowa (kilka wersów dalej powie Balladyna: „**Trup... trup... trup** na mnie białą dłonią kiwa...”). Przywołane powyżej trzykrotne wołania Balladyny wyrażają jej moralne zbłąkanie, przypominają też w pewnym sensie irracjonalny zachwyty nad morderstwem, bo jeśli nie można cofnąć swego czynu, to przynajmniej warto oddać się w pełni dziełu zniszczenia, stać się samym zniszczeniem. Autor doskonale przedstawił naturę zbrodni, analizując procesy zachodzące w psychice mordercy. Z ekspresją zaakcentował to, z jaką łatwością człowiek daje się ponieść nurtowi mordowania, to, jak wielka jest siła grzechu, rozprzestrzeniającego się dynamicznie w tym niewielkim przecieź światku. W pewnym, ale tylko pewnym sensie jest Balladyna tekstem głębinnie dydaktycznym. Tak jak większość baśni, które podług świetnej formuły analitycznej „wprowadzają do myślenia aksjologicznego”⁸⁰.

Rozmowa Balladyny z Goplaną ma charakter testu, poeta znajduje w tym (pozornym?) dialogu sposób na wyeksponowanie desperacji głównej bohaterki, popadającej w pułapkę strachu. Najpierw boi się bowiem, że zabiła, że ktoś widział, że rozpowie, potem strach ją ogarnia, że nie zabiła skutecznie, że ofiara przeżyła, obłęd rozwinię się, zamieni się w figurę normalności, zmie-

⁸⁰ J. Ługowska, *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego*, w: *Kulturowe konteksty baśni*, t. 2, *W poszukiwaniu straconego królestwa*, red. G. Leszczyński, Poznań 2006, s. 27-40.

niając świat w zbiorową mogiłę. Test Goplany jest swego rodzaju prefiguracją rozmowy Balladyny z Pustelnikiem, który pyta ją o skruchę i żal, szuka śladów człowieka – a znajduje pychę, ztwardziałość i strach o „dobre imię”, o tak zwaną twarz, maskę pokazywaną ludziom:

BALLADYNA

Gdybym miała trzy wybladłe twarze,
 Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy,
 Wolę je nosić aż do Boga sądu,
 Niż... (III, sc. III, w. 419-422)⁸¹.

Trzy twarze Balladyny to zaparcie się jednej Twarzy, będącej jedyną prawdą o sobie. Balladyna zakłada maski, by uciec od „ja” pamiętającego nóż i krew. Dlatego Goplana wydobędzie prawdę o zezwierzęceniu Balladyny, imitując stan sprzed zabójstwa, sprzed utraty stanu sielskości, nad pamięcią o którym czuwa przecież w dramacie kreacja Filona:

GOPLANA

Czy ci smutne żale
 Nie mówią, siostrze, żeś ty źle zrobiła?
 I gdyby siostra twoja żyła?...

BALLADYNA

Żyła?

GOPLANA

Mogłabyś ty ją zabić po raz drugi?

BALLADYNA

szukając koło siebie

Zgubiłam mój nóż. (II, sc. I, w. 350-353).

⁸¹ Oczywiście: kontekst tej refleksji o twarzy stanowi filozofia Emanuela Lèvinasa, klasyczne już ujęcie tej problematyki. Tu w ujęciu zaproponowanym przez Józefa Tischnera: tegoż, *Wydarzenie spotkania*, w: *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s.32: „Twarz, powie Lèvinas, jakby zaprasza do aktu przemocy, by następnie rzec: *nie morduj*”.

Balladyna jest w istocie przesłuchiwana przez Goplanę, pytanie o powtórne morderstwo ma sprawdzić stan jej „zasobów” moralnych, resztek wątpliwej moralności, ma to być pytanie ocalające jej ducha. Wprawdzie z ironią, z dozą szyderstwa Goplana otwiera jednak Balladynie furtkę do świata minionego, do momentu sprzed morderstwa. Zabieg Goplany to w istocie marzenie niemal każdego człowieka, popełniającego błąd – marzenie o cofnięciu, odwróceniu tego, co w wymiarze fizycznym jest zdecydowanie niezmiennalne. Goplana – jak diabeł z Fausta – ma obrazem nieśmiertelności, nęci przez moment niczym wąż w Edenie – tym, co w efekcie pograży Balladynę już całkowicie. Ta, która stała się zabójczynią siostry, na poziomie duchowym okaże się, po rozmowie z Goplaną – morderczynią podwójną. Apel do sumienia obłąkanej i wystraszonej Balladyny („Czy ci smutne żale / Nie mówią, siostrzo, żeś ty źle zrobiła?”) odnosi skutek zgoła odmienny od tego, który mógłby się stać dla niej zbawieniem. Wprawdzie jeszcze przed chwilą sama ona czuła siłę swego sumienia („Wszystkie mi włosy przesiąkły sumieniem”), ale Goplanie bynajmniej nie zależało na ratunku „rywalki”, nie zamierzała ona wydobyć sumienia Balladyny, tylko je zamienić na dodatkową winę. Poeta, pisząc o włosach przesiąkniętych sumieniem, sugeruje obraz głowy zbryzganej krwią, frenetyczną ikonę kata naznaczonego piętnem swej ofiary⁸². Włosy ciągną Balladynę „nazad”, ku przeszłości, ku nieprzekraczalnej granicy czasu sprzed tragedii, nogi zaś zakorzeniają („Nogi przykute...”) bohaterkę w świecie, który już na zawsze pozostanie miejscem „stykania się” snu i jawy, będzie dla niej piekłem z widokiem na niedostępny raj, na szczęście, z którego ani nie będzie umiała, ani mogła skorzystać.

Autor nie potrzebuje pokazywać na scenie żadnej sceny zabójstwa, by miało ono siłę równą tej, jaka wynika z wyobrażone-

⁸² Zob. artykuł: M. Janion, R. Forycki, *Fantazmat ściętej głowy*, „Twórczość” 1989, z. 7; por. także M. Janion rozważania o obrazach o okrucieństwach w *Nie-Boskiej komedii*: tejsze, *Oko wschodnie Leonarda*, w: tejsze, *Bohater, spisek, śmierć. Wykłady żydowskie*, Warszawa 2009, s. 147-174.

go przedstawienia zbrodni. Pierwsza scena morderstwa jest więc pozbawiona widoku, gdzie nóż zatapiałby się w ciało Aliny, nie słyhać piekielnych jęków (pojawia się dopiero potem), ale oszczędnie tylko zasugeruje poeta czytelnikowi, że zbrodnia była, że krew popłynęła, że zło się ziściło. Zabójstwo Aliny staje się czytelne dopiero w słowach Balladyny „Co moje / Ręce zrobiły?... O!...” II, sc. I, w. 224). Druga zbrodnia polega na odrzuceniu szansy pozostawienia siostry przy życiu, która to szansa pojawia się jako sugestia Goplany, że przecież krew się tylko przysniła⁸³. Jest to zbrodnia równie krwawa, gdyż wydarzyłaby się na „znów żywej” Alinie, gdyby nie to, że Balladyna „zgubiła” swój nóż... Przeszkodą w powtórnym zamordowaniu nie jest bynajmniej to, że brak ciała ofiary, ale że nóż zginął.

Słowackiemu udało się w tym obrazie pokazać siłę zła, dziejącego się, a także tego potencjalnego, do jakiego zdolny jest człowiek, nawet mimo „nóg przykutych”, mimo ograniczenia fizycznego – oby tylko służyły mu wyobraźnia i duch wolny. Gdyby więc nie zgubiony nóż Balladyny, Alina zginęłaby drugi raz, może też trzeci, kolejny, do skutku. Sumienie Balladyny okazuje się tym samym związane jedynie z krwią, strachem, ale nie skruchą i żalem. Brak tu nadziei na przemianę duchową bohaterki, jest ona skazana na obcowanie ze śmiercią, skazuje siebie sama na niewolę śmierci, także na obcowanie z sobą samym jako moralnym trupem. W jakimś sensie mamy tu do czynienia z postacią diaboliczną, ale nie lucyferyczną, to znaczy postać ta

⁸³ Zjawiająca się Balladynie zakrwawiona Alina oznacza potrzebę pomsty, która wedle tradycji mogłaby uwolnić od błąkania się po świecie żywych ducha zamordowanej. J.-P. Roux (*Krew. Mity, symbole...*, dz. cyt., s. 143) przywołuje motyw z Księgi Rodzaju, zwany „wołaniem krwi”, znany również w wersji islamskiej i hebrajskiej:

W epoce preislamskiej Arabowie wierzyli, że jedna z dusz, zwana *nafs*, uchodziła z ciała wraz z krwią w przypadku gwałtownej śmierci i zmieniała się w błądzącego ducha, który co noc domagał się krwi zabójców krzykiem: „Dajcie mi pić”. Dusza błądziła tak, nie zaznawszy spokoju aż do dnia, kiedy zostawała wreszcie nasyczona zemstą.

ma cechy demoniczne, ale nie wnosi, nie usiłuje wnieść do doświadczenia człowieka żadnego światła (*lux*). Postać ta stanowi personifikację najbardziej negatywnych treści utożsamianych ze sferą demoniczną. Przypomnijmy, iż od Renesansu byty metafizyczne reprezentujące metafizyczne Zło ulegają antropologizacji, to człowiek przejmuje na siebie rolę demona⁸⁴.

Powrócił w tym momencie Słowacki-pesymista, poeta-antropolog ocierający się o nihilistyczne rozpoznania ludzkiej kondycji, eksplorujący najmroczniejsze regiony *psyche*. Ironiczne spojrzenie na człowieka nie jest tu pozbawione tragizmu, a nawet przeobraża się w sarkastyczne ujęcie ludzkiej moralności.

Balladyna zabija nożem i słowem, jednak nie tylko Alinę, gdyż w przywołanym dialogu rzuca swą klątwę także na Goplanę, naśladującą głos siostry. Woła więc w stronę natrętnego fantazmatu: „Bogdajbyś umarła!” (II, sc. II, w. 372), popełniając tym samym zbrodnię na Alinie-Gopłanie, mimo że jest ona jedynie widmem. Życzenie śmierci powtarza więc bohaterka z lekkością i łatwością równą zwyczajnemu pozdrowieniu. Zamaskowana Gopłana, sądząca podstępnie przyszłą żonę rycerzy, wyda też na nią osobliwy wyrok. Poeta najpierw zaznacza, że Gopłana „odkrywa twarz” (co ma podkreślić, uwydatnić jej tożsamość), po czym sprawia, że Balladyna swoją twarz traci za sprawą Gopłany. Straci więc najpierw imię, jako znak tożsamości, podstawę własnej ontologii, zostanie bowiem przez widmo nazwana szatanem⁸⁵, co jest tak samo określeniem jej stanu duchowego, moralnego, jak też właśnie można uznać za pozbawienie imienia, godności ludzkiej:

⁸⁴ Zob. na ten temat: P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.

⁸⁵ Por. R. Zarębski, *O rytualnym aspekcie zmiany imion w Biblii*, w: *Rytuał – język – religia*, dz. cyt., s. 611-622.

GOPLANA

odkrywa twarz.

Bądź nią, szatanie! twa siostra nieżywa.

BALLADYNA

O wielki Boże! a ty co za widmo?...

(II, sc. II, w. 276-277).

Sens infamii nałożonej na Balladynę, nawet tej symbolicznej, polegającej na nazwaniu jej szatanem, byłyby w jakimś sensie zbieżny z pierwszym pozbawieniem człowieka jego ojczyzny, własnej przestrzeni – za zerwanie owocu z drzewa zakazanego. Jest to obraz tożsamy z wygnaniem z raju, a także – co powtarza Goplana niemal dosłownie – z naznaczeniem jego twarzy plamą krwi. Piętno infamii idzie często w parze z karą banicji, która spotykała przecież już i pierwszych bohaterów Starego Testamentu. Problem rodzi się ze zbyt bliskiego zbliżenia do zła, co poeta uwydatnia w utworze nie mniej wymownie, niżeli autor *Kaina*⁸⁶.

⁸⁶ Zbrodnia Kaina daje się oglądać mimo wszystko nie tylko z perspektywy moralnej. Ważnym aspektem czynu popełnionego na Ablu okazuje się budowanie relacji między Bogiem a człowiekiem. Są to relacje oparte na poszukiwaniu dróg porozumienia, badaniu granic możliwości, granic prawa. Dodać trzeba, że pierwsza zbrodnia odsłoniła pierwszy raz prawdę o naturze człowieka – skomplikowanej i często niełatwej do ujarznienia przez niego samego. Niezwykle ciekawie na temat Kaina i Abła pisze Józef Tischner, podkreślając irracjonalny charakter zbrodni, będącej wynikiem zazdrości:

Mówi się niekiedy, że Kain zabija z zazdrości. Zazdrość byłaby tym, co rzecz tłumaczy. Ale powołanie się na zazdrość nie jest żadnym wyjaśnieniem, ponieważ zazdrość jest przeżyciem z gruntu irracjonalnym. Kain zazdrości Ablowi Bożego wybrania. Zabija, by samemu być wybranym... Czy to jest przekonujące wyjaśnienie? Czy człowiek rozsądny mógłby się spodziewać, że zabijając wybrańca Bożego sam zasłuży na wybranie? Gdyby jednak zazdrość była rozsądna, nie byłaby zazdrością. Zazdrość tym bardziej jest zazdrością, im mniej zawiera w sobie rozsądku. Zazdrość zabija bez względu na własny interes człowieka – zabija, bo wydaje się jej, że w bezsensownym świecie jedynie śmierć ma sens.

– J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 34.

Początek aktu trzeciego *Balladyny* rozpoczyna się sceną pożaru, obrazem zniszczenia domu, który w jakimś sensie może symbolizować zniszczenie starego świata, taki odwrócony akt zmycia, zatopienia świata nadgoplańskiego, ale w ogniu. Autor nie koncentruje się na samym pożarze, lecz na komentarzach „wieśniaczego ludu”, który zgromadził się wokół pogorzeliska. Słowacki nie nadaje ludowi imion, jednakże też nie pozbawia wyrazistości symbolicznej. Rozmowę o możliwych znaczeniach wydarzenia rozpocznie nie kto inny, tylko „Pierwsza Kobieta”. Symboliczne imię kobiety z tłumu, określonej przez poetę jako *pierwsza*, znaczyć może zarówno to, że jest ona pierwszą z tego tłumu, jak też to, że jest ona symbolicznie związana z pierwszą kobietą w ogóle, że nawiązuje do figury pramatki Ewy, przywołanej przecież z imienia kilka wersów dalej przez Starca.

Pierwsza Kobieta, podobnie jak Goplana, kojarzy „szczęście” *Balladyny* i ją samą ze złem:

PIERWSZA KOBIETA

Oj, widzicie, jak diabły ludziom szczęście noszą,

Ta nędzarka, ta wdowa ze swoją kokoszą,

W złotej karcie błotem na nas biednych bryzga.

(III, sc. I, w. 1-3).

Rozmowa przybiera w dalszej części charakter zbliżony raczej do egzegezy wydarzeń biblijnych, niż zwykłej wiejskiej pogawędki, jaką mogliby sąsiedzi Wdowy „uciąć sobie” nad chatą płonąca z nieznaną przecież przyczyną (piorun? świeca? podpalenie z zawiści? zatarcie przez *Balladynę* śladów własnej przeszłości?)⁸⁷. Lud chciałby współczuć w nieszczęściu, ale nie może, gdyż zerwana została nić między nim a dawnymi sąsiadkami. *Balladyna* z matką nie tylko wyprowadziły się z domu, ale też przekroczyły granicę podziału społecznego, stając się dla ludu

⁸⁷ O ludowości u Słowackiego zob. M. Korzeniewicz, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981.

obcymi. Wstąpiły obie do uwierającego i okropnego nieznośnego w sumie raj, mitycznej krainy dostatku, zostawiając ubogą wprawdzie, ale jednak przypisaną im sielanę życia w naturze. Dysonans podkreślony został w bardzo czytelnym obrazie złotej karety, która ochlapuje błotem, miesza jasność z ciemnością. Złoto-błoto staje się symbolicznym pomieszaniem sfery sacrum i profanum, dobra i zła. Spotykają się tu światy odległe, diametralnie odmienne, nieprzyległe do siebie. Poeta podkreśla dwoistość natury, rozziw między prawdą a maską, między tożsamością a kreacją. Złoto nie pasuje do nowej władczyni, staje się natomiast sposobem na wyrażenie jej „nowego pochodzenia”, nowej tożsamości, staje się jej maską i celem wędrowania. Przejeżdżająca kareta to dla ludu bolesna zadra, przypominająca o wygnaniu z tego raj, z którego onegdaj przybyli jego rodzice, a do którego właśnie ozłocona ich sąsiadka usiłuje wrócić. Karety i złote pałace to bowiem uobecnienie tęsknoty za tym rajem, którego się nie zna, ale który gwarantuje spokojne i dostatnie życie. Zerwanie relacji jest też powodem do sarkazmu i surowej oceny, jakich lud nie tai wobec Balladyny i Wdowy:

STARZEC

A ja wam powiadam,
 Że staruszka podczciwa, sam nasz ojciec Adam
 Mógłby ją wziąć za żonę, lepiej mu przypadła
 Niż Ewa...

PIERWSZA KOBIETA

Bo bez zębów, jabłek by nie jadła.
 (III, sc. I, w. 5-8).

Dialog Starca i Pierwszej Kobiety przywołuje wprost, w sposób jednak ironiczny, rajską scenę kuszenia Ewy przez węża. Ten wąż zjawia się w zdaniu wcześniejszym na zasadzie skojarzenia z wyrażeniem „wyslizga” („Oj prawda, że to gorzko, nam się to wyslizga, / Co się drugim dostało.”). Ewa, Adam, jabłko, wąż wyslizgujący się w ten, wątpliwy nieco, raj – są emblematami tę-

sknoty za przestrzenią wyobrażoną przez wieśniaków jako szczęście utracone, ale też jako szczęście im obiecane. Ironia poety sprawia, że nawet utopijna, idealna kraina, naszkicowana w dialogu Starca i Kobiety jako projekt idealnego szczęścia ziemskiego, wiecznej harmonii, zostaje odsłonięta bez złudzeń, nawet już i w niej zaprowadzony zostaje porządek upadku, destrukcji, grzechu. Poeta posługuje się nie dowolnym grzechem, ale wywołuje ciąg skojarzeń opartych o księgę Rodzaju, zwłaszcza o dwie sceny: kuszenie Ewy przez Szatana-Węża oraz pierwsze morderstwo człowieka, śmierć Abla z winy Kaina. Słowacki rozpamiętuje te dwie sceny na tle zbrodni nadgoplańskiej, by wpisać ją, tę historię na poły mityczną, w ramy historii prawdziwej, chociażby legitymacja prawdy miała być jedynie dogmatyczna. Czyn Balladyny zostaje podniesiony, wraz z tak jaskrawą aluzją do Starego Testamentu, do rangi zbrodni niezwyklej: morderstwo Balladyny staje się symbolem upadku ludzkości, zanurzenia w grzechu.

Fantazmat apokaliptyczny, jak widać, łączy się tu z fantazmatem genezyjskim, ale jest to synteza kainowej zbrodni z wizją groźnego Sądu Boga. To synteza dwóch negatywności, synteza zbrodniczo-infernalna.

Słowacki nie ma wizję kolorowego, bajecznego Edenu, nie straszy też wiecznie trawiącym ogniem piekielnym. Poeta nie wierzy w piekło z obrazu Hieronima Boscha, przynajmniej w takie, które dzieć się ma po śmierci człowieka. Męki duchowe dzieją się już tu, na Ziemi, właściwie nie tylko duchowe, dlatego piekło Słowackiego bliższe jest wymiarowi egzystencjalnemu, niż jakiegokolwiek teologicznej antycypacji możliwych wersji infernum⁸⁸. Jego intencją nie jest straszenie piekłem czy łudzenie

⁸⁸ Tym samym bliższe jest współczesnej wrażliwości egzystencjalnej, która stawia pytania ostateczne: J. Życiński, *Medytacje sokratejskie*, Lublin 1991, s. 91: „Czy lepiej być cierpiącym Sokratesem, czy też rozradowanym pasterzem świń?”. Słowacki stawia kwestię tę inaczej: bez troska istnienia albo zbrodni a poznanie (?).

utopią niezmaconego szczęścia, ale odnalezienie zarówno piekła, jak i raju, w duchowości człowieka. Właśnie dlatego najważniejszym problemem dramatu pozostaje wciąż sumienie głównej bohaterki. Nie ma większego piekła w zasięgu człowieka od tego, które przygotowuje sobie on sam:

(...) Rankiem głos sumnienia nudzi,
 Nad wieczorami dręczy i przeraża,
 A nocą ze snu okropnego budzi...
 O! gdyby nie to!... Cicho. – Mur powtarza:
 „O! gdyby nie to...” (III, sc. II, w. 97-101).

Piekło i raj w *Balladynie* przenikają się wzajemnie jako sfery wpisane w naturę człowieka, określone zostają poprzez kondycję moralną, a także przez poziom duchowego rozwoju bohaterów⁸⁹. W jednym miejscu pojawiają się z jakąś „nienaturalną” łatwością, na swój sposób współistnieją i szatan, i anioł:

PUSTELNIK
 W lesie są szatany.
 Ja znam się z nimi; nieraz mi do celi
 W okna stukają...
 FILON
 W lesie są anieli,
 Ale umarli... (II, sc. I, w. 318-321).

Szatany i anieli to dla bohaterów byty realne, ale niełatwe do rozróżnienia, w jakimś sensie nawet pewnie zamienne. Tak samo rzecz ma się z piekłem i rajem. Pierwsze piekło zaczęło się przecież gdzieś w okolicach raju: po zerwaniu owocu, po zamordowaniu Abla. Raj niewiele ma tym samym wspólnego z nagrodą, tak jak i piekło nie wiąże się z wymierzeniem kary za złe uczyn-

⁸⁹ Zob. w tym kontekście rozważania Jędrzeja Wijasa o innej zbrodniarce ze sztuk Słowackiego: tegoż, *Beatryks w domu pełnym krwi*, „LiteRacje” nr 3 (18) 2010, s. 46-53.

ki. Dlatego Sąd Ostateczny dzieje się w *Balladynie* już w wymiarze ziemskim, gdy piekielny ogień wyrzutów sumienia trawi świadomość i podświadomość morderczyni, a jej świat, jeszcze ziemskie życie – upodabnia się do infernalnych scen znanych z obrazów Memmlinga czy van Eycka.

Gafa słowna Filona, który miesza sferę sacrum i profanum, oznacza błąd w rozpoznawaniu otoczenia. Trupa Filon nazywa aniołem, a aniołom pozwala na – jakże niestosowną – śmiertelność; jego pomyłka staje się w rezultacie równa tej, jaką popełnili pramatka Ewa, jej syn Kain, czy wreszcie Balladyna. Zatraca on granice między czystością i nieczystością, między życiem i śmiercią, piekłem wreszcie i niebem. Balladyna jest tragicznym wcieleniem, uosobieniem tej części ludzkości, która stoi po stronie zbuntowanych. Powieliła wzorzec Kaina, wymienionego przez poetę *expressis verbis*. Może właśnie z takiego powodu przywołał Słowacki w dramacie tak wprost Księgę Genezis, a dyskretnie potraktował Apokalipsę, chociaż byłaby najlepszym kontekstem do opowiedzenia bratobójczej zbrodni. Genezyjski kontekst użyty został przez autora dramatu z powodu oczywiście zbrodni „kainowej”, a także z racji niezwyklej jaskrawości rajskich dziejów, opartych na rytmie cyklicznego tworzenia i niszczenia (stworzenie – potop, raj – wygnanie, narodziny pierwszego człowieka – śmierć Abla).

Słowacki odtwarza pierwotny sens obrazu stworzenia świata, wpisując go w kontekst apokaliptyczny. Przypomina genezyjską tajemnicę radości i zarazem tragedii człowieka. Poetę musiało niezmiernie nurtować to, dlaczego w największym z azylów, w raj, który przeznaczony został człowiekowi na pełnię szczęścia, zaległa się śmierć, do tego podwójna, w jakimś sensie będąca jakby eskalacją śmierci – najpierw poprzez skazanie człowieka na bycie-poza rajem, potem mord dokonany na Ablu. Wszystko zaś w obecności aniołów, pod okiem Boga samego, który przecież niedawno jeszcze rozmawiał z człowiekiem, pytał go o to, „gdzie jest”, gdzie się skrył, łamiąc jedno jedyne istniejące naówczas prawo.

Słowacki nie tyle stawia pytanie o teodyceę, pytanie o genezę zła, ile zapytuje, co uczynić ze złem, jakie jest jego miejsce w świecie? Bo że ono istnieje i wymaga aktywności ze strony człowieka, to mógłby Słowacki powtórzyć za XX-wiecznym myślicielem: „Istnieje myśl, która zatrzymuje wszystkie inne myśli. Jedynie tę myśl należy zatrzymać. To właśnie jest ostateczne zło, przeciwko któremu ustanowiono władzę religijną”⁹⁰. Czy ta władza sama może stać się złem, czy śmierć jest złem, jak to się dzieje, iż: „Światy giną, jeden za drugim”⁹¹ – oto pytania Słowackiego postawione na kanwie opowieści o losach na poły baśniowej, na poły tragicznej bohaterki.

Poetę intryguje proces „nabywania” przez człowieka śmierci jako etapu wędrówki przez Boski plan stworzenia, aż ku samemu Sądowi Ostatecznemu. Kwestie te rozstrzygnie dopiero spirytualistyczna myśl w *Genezis z Duchą*, do czego jeszcze powrócimy. Jest to proces, w którym człowiek podlega ciągłemu rozdarciu między stanem stworzenia a stanem upadku (śmierci):

Człowiek nosi w sobie rzeczywiście owo przemożne dążenie do samowolnego, autonomicznego działania i stale wyrывa się z ustanowionego przez Boga porządku. Żyje w nim straszliwa pokusa, by uczynić siebie swym panem i bogiem. I oto opowieść biblijna [o Edenie – K.K.] tłumaczy jego wewnętrzne rozdarcie. Człowiek jest w jakimś stopniu podobny do Elohim i właśnie dlatego w tak niebezpieczny sposób zagrożony. Spożył on owoc z drzewa poznania przez akt nieposłuszeństwa i nosi owoc tego nieposłuszeństwa w zbyt ciasnym naczyniu, które stale ulega – znów przez ten owoc – rozsadzeniu. Dążenie do wspinania się coraz wyżej, aż do wyżyn boskości, zaprowadziło go w odwrotnym kierunku, spaczyło jego naturę i wykazało, że przekracza jego siły⁹².

⁹⁰ G. K. Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa – Ząbki 2007, s. 53.

⁹¹ B. Skarga, *„Innego końca świata nie będzie”*. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Kraków 2007, s. 8.

⁹² W. Trilling, *Stworzenie i upadek*, przeł. E. Schulz, Warszawa 1980, s. 136.

Teolog podkreśla bliskość stanu świętości i grzechu, wątle granice między życiem i śmiercią. Jakże nieodległe jest życie od śmierci, jak łatwo o jej ściągnięcie do ziemskiego „raju”. Naturę śmierci analizuje Słowacki, pokazując właśnie jej związek z życiem człowieka, wpisuje niejako śmierć w codzienność, pozwala wciskać się śmierci w najbardziej bujnym dla życia momencie. Towarzyszy człowiekowi od chwili narodzin, mało tego, pozostaje w związku z nim od stworzenia, gdyż sam autor Księgi Rodzaju zaznacza narodziny człowieka z prochu, w który to proch ma się on niebawem znów obrócić:

Mówi o niej [o śmierci – K.K.] autor biblijny przy różnych sposobnościach i w najróżniejszych związkach. Tajemnicza rzeczywistość śmierci przewija się przez całą opowieść jak nić w tkaninie. Temat ten przejawia się już w opowiadaniu o pierwszym dziele Bożym, kiedy Bóg tworzy człowieka z prochu ziemi. Główny problem Rdz 2–3 polega jednak na tym, że o śmierci mówi się tam w dwojaki sposób. Raz jest to naturalny kres życia, prawo natury, dotyczące wszystkich ludzi, powrót do łona „matki-ziemi”, z którego człowiek wyszedł. Z drugiej strony śmierć wiąże się z zakazem Bożym, a zatem jest karą za jego przekroczenie⁹³.

W dramacie Słowackiego śmiercią szafuje Balladyna. Bohaterka podlega zarazem tym samym prawom, od których zależni są bohaterowie opowieści genezyjskiej. Balladyna chce być królową, sędzią i bogiem. Jej chciwość łączy się ze strachem, plany przenika niepewność, przebiegłość gniewiona jest przez zaślepienie. Realność biblijnego raju staje się tym samym dla czytelnika równie bliska, jak i nadgoplańska kraina, stworzona przez poetę, raj biblijny zamienia się w znój tak samo, jak szczęście Balladyny i wszystkich ludzi wokół niej – w piekło.

Piekło nie jest w *Balladynie* związane wyłącznie z karą, nie podsumowuje życia człowieka, ale określa wymiar duchowy,

⁹³ Tamże, s. 137.

zdradza jego wnętrze, przestrzeń jedyne go piekła, które w utworze się spełnia.

Świeżo namaszczone władczyni nie boi się bynajmniej kary ziemskiej, bo kto miałby ją osądzić, skoro też nikt nie wie o zbrodni poza Pustelnikiem, któremu sama wyznała winę, i „natura zbrodnią pogwałcona”, o czym mówi Goplana, przedstawicielka Natury:

Ale natura zbrodnią pogwałcona

Mścić się będzie – idź do chaty.

Balladyna bierze z rąk Goplany dzbanek Aliny i odchodzi milcząca.

Odeszła i splamione krwią obmyje szaty.

Ale na czole plama zostanie czerwona;

Nie ostrzegłam jej, próżno byłoby ostrzegać,

Ta plama nie zejdzie z czoła. –

(II, sc. 2, w. 396-401).

Plama – oczywiście „kainowa” – pozostanie na czole Balladyny, przypominając o wyroku nie tyle Goplany, ile samego Boga, karzącego pierwsze bratobójstwo, nie gdzie indziej, jak właśnie blisko raj. Goplana nie mówi Balladynie o karze za morderstwo na siostrze, przynajmniej nie wprost za to, ale skupia się na pogwałceniu przez nią natury. Sens tego może znów nawiązywać do pierwszej zbrodni człowieka, gdy niewiasta – wbrew prawu – zerwała z drzewa owoc, dokonując gwałtu właśnie – jak mówi autor biblijny – na naturze. Grzech człowieka ukarany został przez Boga wygnaniem i śmiercią, co wydawać się może z punktu widzenia dramatu, przepelnionego krwią, karą nazbyt surową. Może właśnie dlatego Goplana sądzi Balladynę nie za bratobójstwo jako takie, ale za zbrodnię, której obraz wypełni sok z malin.

Dlatego to nie ognisty anioł wymierzy tu karę... (a mógłby się obok Skierki czy Goplany taki pojawić!), ale uosobienie sił Natury: piorun.

F. Piekło Matki

Motyw genezyjski obecny jest w dramacie Słowackiego jako wstępna refleksja nad Sądem Ostatecznym, dotyka on sytuacji, w której człowiek podlega ocenie, otrzymuje wyrok i karę – bez odroczenia. Poeta odziera nas ze złudzeń, będących pozostałością tradycji jeszcze chyba średniowiecznej, gdy tak wyraźnie oddaliły się od siebie sfery rajska i piekielna⁹⁴. Słowackiemu udaje się ponownie zbliżyć te, nieprzystawalne według tradycyjnych przekonań, światy i pokazać, że wcale nie jest z raju daleko do prawdziwego piekła. To znaczy tu: egzystencjalnego!

Wie o tym Balladyna, wie jej matka, właściwie gotują one sobie własne piekło, co widać w wielu dialogach dramatu:

WDOWA

To z serca dobrego...

Z dobrego serca...

BALLADYNA

Wierzę! wierzę! wierzę!

Matko, idź teraz do siebie na wieżę.

WDOWA

Do mojej ciupy?...

BALLADYNA

Idź, matko!

WDOWA

I pić jak ptaszкови?...

BALLADYNA

To już z moją siwą kosą

Będę się bawić... Tylko służalcowi

Każ mi przynieść... nie zapomnij...

Odchodzi

BALLADYNA

sama

Piekło! (III, sc. 2, w. 235-242).

⁹⁴ Na temat skrajności średniowiecznych wyobrażeń piekła i raju zob. J. Sokolski, *Pielgrzymi do piekła i raju. Świat średniowiecznych łacińskich wizji eschatologicznych*, Wrocław 1995.

Kilka zdań wcześniej (w. 224) Wdowa porównała proroczy swą zamkową celę do grobu („Ach, nudno jak w grobie”), a także, pamiętamy, wywołała niezwykle rym w rozmowie z Balladyną, zamieniając sakralną przestrzeń różańca w katorżniczy charakter kagańca, jaki miałby się na jej ustach znaleźć. W przywołanym wyżej fragmencie poeta stosuje ten sam zabieg i potrójne zawołanie Balladyny zamyka semantycznie odległym, nieprzystawalnym do wzniesłego duchowo słowa wyrażeniem. „Wierzę” zostaje zastąpione przez rzeczownik „wieżę”. Wzniosłość domniemanej wiary, duchowa twierdza bohaterki zamienia się błyskawicznie w warowność materialnej budowli, w więzienie zgotowane dla własnej matki. Jest to regres duchowy, dynamiczny proces upadku człowieka, który wiarę zamienia w lęk, niepewność i ginie z własnego wyroku w piekle – także przez siebie stworzonym.

Wdowa doskonale przeczuwa, że jej „ciupa” jest progiem piekła, że stoi u wrót nieszczęścia, tortur, mąk i upokorzeń. Nieświadomie raczej, ale jednak celnie przepowiada własną śmierć: „Mów, bo skonam” (II, sc. II, w. 474). W innym miejscu powie Wdowa: „Urodziłam z siebie / Trumnę dla siebie – o Boże! mój Boże!...” (IV, sc. I, w. 88-89)⁹⁵. Słowacki sprawia, że czytelnik w swojej wyobraźni przedstawia słowo wypowiedziane przez bohatera jako fakt spełniony, same plany czy nawet przepowiednie mogą być traktowane jako coś, co miało miejsce. Słowo pozostaje na granicy możliwości spełniania się oraz spełnionego. Samo wypowiedzenie przez Wdowę – choćby to było na deskach teatralnych – że skona, przybliży ją do trumny, sprawia, że odbiorca intensywniej obcuje z coraz prawdziwszą wtedy śmiercią, Wdowa zaś może stawać się coraz bardziej trupem.

⁹⁵ Zob. uwagi o człowieku romantycznym jako tworze natury, tworze zdegradowanym: A. Bielik-Robson, *Człowiek, istota wybrakowana: paradoksy antropologii romantycznej*, w: tejsze, *Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje*, Kraków 2008, s. 21-36.

Już odsunięta od zamku, wygnana jako „chłopska maszka-ra” przybywa Wdowa w łachmanach na ucztę do Balladyny. Córka wyrzeka się wówczas matki, wpierywając piekła:

BALLADYNA

Piekło!

Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?

Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?

Ja ciebie nie znam... (IV, sc. I, w. 74-76).

Wzywane przez Balladynę piekło, staje się jednocześnie formą wyroku, jaki wydaje ona na matkę. Powinno w tym miejscu stać wprawdzie inne słowo, w sytuacji takiej odpowiedniejszej, częściej pojawiające się w dramatach o władzy: „Straże!”. Balladyna jednak wie, że strażę nie zdołają wyprowadzić prawdziwej przyczyny jej strachu, dlatego przywołuje siły piekielne, które i matkę, i strach przed prawdą mają za zadanie usunąć.

Wdowa-Matka staje się nie tylko ofiarą, ale sama także szuka ofiar, chwilami jawi się nawet – jak już wcześniej pozwoliliśmy sobie ją porównać – jako nadgopleńska Medea, w rozpacz zabijająca własne dzieci⁹⁶. Po zbrodni i kłamstwie Balladyny, po tym jak oczerniła ona swą martwą siostrę, oskarżając ją o ucieczkę z „jakimś obdartym młokosem”, Wdowa wpada w furję, może w rozpacz i skazuje swe nieżywe dziecko na kary piekielne:

WDOWA

Córko... Alina?

BALLADYNA

Uciekła...

WDOWA

Gdzie... jak? z kim? – Boże? Matki się wyrzeka.

BALLADYNA

Ach, przewidziałam dawno, że tak będzie,

⁹⁶ Zob. E. Wesołowska, *Dzieci ofiarne w dramacie antycznym*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum...*, dz. cyt.

Jakiś obdarty młokos chodził wszędzie
 Za tą dziewczyną, szeptał jej do ucha.
 Napominałam. – Wiesz, jak ona słucha
 Kazań od siostry?... I dziś... z nim uciekła...

WDOWA

Wyrodne dziecko!... **Więc idź aż do piekła!**
 Nie pomyślałaś na te stare oczy,
 Że będą płakać... dobrze, bo nie będą
 Płakać po tobie. – **Bo matka ma smoczy
 Płód zamiast serca, można serce krajać,
 To się kawałki węża znowu sprzędą**
 Jak płótna kawał... Chciałabym ją łajać...
 Przeklinać... dręczyć. – Ot, wiesz... że **te oczy
 Jak noże, ot tak... wlepiłabym w łono
 Jak noże...** tylko bez tej łzy, co mroczy.
 Może byś ty mnie widziała szaloną,
 Ale co płakać... Nie! nie! nie!

Płacze łkając. (II, sc. II, w. 478-406).

Matka przygotowuje w swej wyobraźni wyszukane katusze, jakich nie powstydziliby się wytrawny kat, a wszystko dla córki, która nie zabiła, nie okradła, nie złamała prawa, ale wedle mniemania Wdowy – po prostu uciekła. Karą za ucieczkę ma być przebijanie matczynego łona sztyletami (duchowe zabójstwo nienarodzonej Aliny) oraz zgotowanie dla niej piekła. Kara jest surowa i rozpięta w czasie – zaczyna się przed narodzeniem Aliny i ma trwać nawet po śmierci, jest to wyrok na jej ciało i ducha. Wdowa mimowolnie korzysta z wyrazistej symboliki chrześcijańskiej, w której ważne miejsce znajdują: wąż, smok, przebite sztyletem ciało, piekło. Motywy biblijne przenikają się z wątkami mitycznymi oraz baśniowymi (Medea mordująca dzieci, Hydra z odradzającymi się członkami, a nawet pewne transformacje mitu o Edypie).

Matka mająca smoczy płód zamiast serca, kawałki węża zrastające się w potworność dręczonego sztyletami ciała – to wizja bliska ubaśniowionym scenom apokaliptycznym. Ta, która

winna być uosobieniem bezwarunkowej miłości, staje się sędzią i katem, ściga widmo własnej córki, by ją pogrążyć w chaosie, w odmętach Szeolu. Poeta unika słowa Matka, gdy mówi do owej kobiety, pogrążonej w rozpacz, w desperacji, pozbawionej nadziei. Jest ona dla Słowackiego niedobrym wzorem matki, odwrotnością ideału, jaki nosi zapewne wciąż w swojej pamięci, matki krzemienieckiej. Ale... można ten wątek czytać także inaczej: to obraz matki, od której i przed którą Słowacki, duchowo uciekał, matki despotycznie pragnącej zarządzać jego życiem, ingerującej w jego intymność, manipularki, matki, która nie chce synowi dać wolności. I taka sugestia znajdzie potwierdzenie w pismach poety⁹⁷.

⁹⁷ We *Fragmentach pamiętnika (1817–1832)*, pisanych 24 lipca 1832 r. w Paryżu, znajduje się zdumiewająco szczerza opinia o relacjach poety z matką, podsumowana jeszcze bardziej zdumiewającą w swej trafności opinią o relacjach rodzice-dzieci:

(...) stąd, myśląc o wojażu, myślałem o nim zawsze jako o poetycznej pustyni, na którą sam jako poetyczna i ciemna osoba rzuconym będę... Wszystka zaś poetyczność znikła, skorom pomyślał, że mam podróżować z matką – byłbym wtenczas jak dobrodusza osoba, odprawiająca świętą pielgrzymkę – nic nadspodziewanego, nic dzikiego w moim życiu... Matka wymagała ode mnie ciągłej otwartości i zwierzenia się... to być nie mogło... Wymagała tego ode mnie wtenczas, kiedy się właśnie uczyłem wszystko w sobie zamykać – i lży pożerać w milczeniu – stąd ciągle jej skargi – i nudzący mnie płacz. I wychowany między kobietami, pragnąłem jak najprędzej z rąk ich się wyrwać – i być samotnym. – Matkom trzeba by wmówić tę prawdziwą maksymę, że wszystko, co one starań dają swoim dzieciom, dzieci nie im samym, ale swoim kiedyś dzieciom oddawać powinny. Jest to dług zaciągnięty od rodziców, a dzieciom wypłacony. Stąd uważałem, że kochani niegdyś przez rodziców ludzie najwięcej dzieci swoje kochają...

– Cyt. za: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. 2, t. XI, *Pisma prozą*, Wrocław 1992, s. 164.

Tak naszkicowany portret Wdowy-Matki może kojarzyć się z obrazem Starej, kobiety przynoszącej Balladynie trujące zioła. Mówi o niej Balladyna:

Okropna jędrza...Włos by gniazdo gadu
 Wisi w postronkach, a oczy się krwawia
 Jak zęby wilcze obroczone w ścierwie.
 Nóż ten zatruty piersi mi rozerwie,
 Jeżeli w ręce męża wpadnę żywa,
 I serce moje bijące ukąsi
 Jak żądło osy. (...) (V, sc. III, w. 154-160).

Wdowa i Stara (zielarka-czarownica) stają się w jakiś sposób do siebie podobne, obie mają przerażające twarze, upodobniają się do gadów. Również Balladyna, patrząc na zatruty nóż, ten sam nóż, który Wdowa miała w swoich oczach, także ona przeistacza się w zwierzę, jej serce w żądło osy. Wszystko się w tym świecie przemienia, wywraca, zostaje przez autora naznaczone piętnem chaosu i frenezji, zapowiada nadejście prawdziwego piekła. Wdowa i Stara przypominają potworne głowy z obrazów Caravaggia, chociażby Meduzę, której włosy zastąpił malarz kłębowskiem węży, której oczy oraz usta wyrażają szaleńcze przerażenie, obłęd, jakieś graniczne napięcie psychiczne i fizyczne, jakby właśnie udręczona doświadczeniem postać była u kresu wytrzymałości.

Obłęd jest jednym ze stałych elementów świata tworzego przez wyobraźnię Słowackiego, pozostaje ważnym punktem odniesienia całej rzeczywistości. W jednym z piękniejszych studiów poety nad istotą i sensem wyobraźni, w *Godzinie myśli*, poeta przedstawia wizję świata pogrążonego w żywej rozpacz⁹⁸. Do-

⁹⁸ Po rozmowie z Filonem powie sam do siebie Pustelnik, podsumowując serię prawd wygłoszonych na temat życia i śmierci:

Ileż rodzajów nędzarzy
 Na **biednym świecie – ziemia, to szalona**
Matka szalonych – któż to znowu?

Balladyna wbiega prędko. (III, sc. III, w. 378-379)

wie się czytelnik z poematu, że już od kołyski człowiek skazany jest na obłąd, na towarzystwo nieustępliwego pesymizmu i coraz bliższej śmierci. Pustelnik w rozmowie z Filonem czyni obłąd stanem bliskim, całkiem „normalnym”, który przestaje zadziwiać. Filon szuka mogiły zabitej Aliny, chociaż nie chce dopuścić do swej świadomości, że śmierć zamienia ciało „lubej” w żer dla robactwa, o czym skwapliwie zapewnia go Pustelnik:

PUSTELNIK

Gliny surowe

Piers już wyjadły, a po białej twarzy

Robactwo łązi...

(III, sc. III, w. 345-346).

Współbrzmienie słów Pustelnika z „inwokacją” *Godziny myśli* jest oczywiste i nasuwa się mimowolnie:

Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczery,

Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny,

Zbłąkanemi głosami wiecznie wniebowstępnym,

Wpada między grające przed Jehową sfery,

Jak dźwięk niesfornej struny. **Ziemia ta przeklęta,**

Co nas takim piastunki spiewem w sen kołysze.

Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę,

Kto ma sny i o chwilach prześnionych pamięta. (DW, II, s. 79)

Marzenia i sen, to będzie ucieczka Filona, w świat iluzji, na drugą stronę bytu, choćby w grób. Podobną scenę znajdzie czytelnik na wstępie dramatu, również w dialogu Pustelnika z Filonem. Już wtedy Filon zachwyci się mocą wyobraźni, a Pustelnik zdławi euforię „romantyka” siłą pesymizmu:

FILON

Błogosławiony wyobraźni cudzie,

Ty mnie ocalasz!

Ođchodzi w las.

PUSTELNIK

Jak szaleją ludzie!

Wchodzi do celi. (I, sc. II, w. 250-251).

Rozstanie obu odzwierciedla odmiennosc duchowych konstrukcji, różnicę w sposobie widzenia świata, podkreśla siłę napięcia istniejącego między wyobraźnią (Filon) a szaleństwem, o którym mówi Pustelnik.

Romantyczny Filon to również spadkobierca klasycznej, sielskiej konwencji, widzi inaczej świat, nawet trupie „byty”, dlatego Pustelnikowi odpowie zaprzeczeniem, przypominając marzenie o świecie już przemienionym, „przeanielonym”:

FILON

O nie! ona w ziemi

Jako rzek nimfa, na glinianym dzbanku

Dłonią oparta, dzban malinowemi

Leje gwiazdami i w różowym wianku

Trzyma zakłęta na malin ruczajek

Białą jej postać... **zbudzić się nie może**;

Oczki, aż listkiem niezapominajek

Mogiły patrzą gwiazdami błękitu.

W grobie się błyszczą. (III, sc. III, w. 347-354).

Naturalizm, katastrofizm Pustelnika nie pasuje do optymizmu, stoickiego spokoju, do marzenia o pięknie, które nosi w sobie Filon. Mistyczny kochanek martwej Aliny widzi poprzez materię, przenika swym wzrokiem i siłą wyobraźni mogiłę, ziemię, odnajduje w ponurości grobu perspektywę wdzięcznej sielanki, upragnionego – o ironio, jednak – spokoju. Miast upiora widzi malin ruczajek, niezapominajki i gwiazdy błyszczące. Zupełnie jak nie w mogile. Filon widzi inaczej, niż Pustelnik, przez pryzmat poezji, sztuki, posługuje się wrażliwością i wyobraźnią. Język Filona to przejawskrawiona *e m a n a c j a d u c h a p o e z j i*, można by go nawet uznać za ironiczne, ale też głębokie ujęcie postawy kreacyjnej właściwej poecie, podobne do tego, jakie reprezentuje Trzeci Osoba w Prologu do Kordiana. Filona można by w takim czytaniu uznać za uosobienie zdolności kreacyjnych, kreacyjności leżącej u podstaw romantycznego aktu twórczego⁹⁹. Sens ironiczny tej figury osobowej byłby taki: *n i e w s z y s t k o*,

⁹⁹ Zob. J. Płuciennik, *Nowożytny indywidualizm a literatura. Wokół hipotez o kreacyjności Edwarda Younga*, Kraków 2006, Rozdział I: *Różnorodność ludzka, kreacyjność i literatura*.

co pochodzi z wyobraźni, jest związane z prawdą, z życiem, tym bardziej z historią. Na przeciwległym biegunie język Pustelnika jest mową rozsądku, prawa, pozostaje w ryzach rozumu, chociaż i on wie o istnieniu świata „szalonego”.

Wyidealizowany, mimo tragedii, przez Filona obraz grobu Aliny-„Laury” staje się przestrzenią narodzin duchowych dziwów: rubinowe zorze, gwiazdy błyszczące. Pustelnik zaprzecza ironicznie słowom rozmarzonego kochanka:

PUSTELNIK

W grobie tyle świtu,

Co nad kołyską marzeń. (III, sc. III, w. 355).

Nawiązuje on, jak też poniekąd i Filon w swej melancholii, do mądrości głoszonych przez Słowackiego w *Godzinie myśli*:

Niechaj blade uczuć dziecko o przyszłości marzy,
 Niechaj myślami z kwiatów zapachem ulata,
 Niechaj **przecuciem szuka zakrytego świata**;
 To potem **wiele dawnych marzeń stanie przed nim**,
 I ujrzy je zmysłami, **pozna zbladłe mary**.
 (...)

Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha,
Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
Ma sen całego życia...

(DW, II, s. 79-80).

Związek kołyski i grobu ma charakter oksymoroniczny, jest jednak popularnym w okresie staropolskim i w romantyzmie motywem poetyckim, przywoływanym przez Malczewskiego, Mickiewicza, Norwida. W dramacie Słowackiego bliskość kołyski i grobu, choćby miało to charakter tylko maksymy, przypomina o kruchości życia, o niedługiej drodze wędrowania z kołyski do mogiły. Ma to przerażać, ostrzegać, odbiera naiwność optymizm, których to postaw szafarzem chce być Filon.

Śmierć i marzenie przenikają się w dialogu młodości i starości, przeplatają jak włókna niedobrane, tworząc dziwną opowieść o „martwym życiu” i o „żyjącym grobie”. Swoją monolog, skierowany ku Pustelnikowi, skwituje Filon pytaniem:

Ach, powiedz, starcze... **więc ludzie w mogile
Marzą o szczęściu?...**

PUSTELNIK

Umrzyj, to się dowiesz.

A jeśli wrócisz z grobu, to opowiesz

O tych marzeniach sumnieniom zbrodniarzy;

A może będą spali cicho w łożu...

(III, sc. III, w. 369-374).

Ironiczna rada, jaką serwuje Pustelnik zagubionemu w świecie materialnym Filonowi, okazuje się podobna do tej, którą dał on na samym wstępie historii nadgoplańskiej Kirkorowi, szukającemu drogi życiowej. Kirkorowi rzekł nie czekając na objaśnienie problemów rycerza: „zostań pustelnikiem”, zaś Filonowi równie łatwo i beztrudnie zaproponował: „Umrzyj, to się dowiesz”. Wyroki Pustelnika są łatwe, ostre, bezpośrednie. Rada, by umrzeć, jest równie prosta, jak rada, by odpocząć, zasnąć, gdy się ma nadzieję na równie łatwe obudzenie, a także na powrót zza grobu. Marzący w grobie, w co wierzy Filon, doskonale wypełniliby lukę w świecie owładniętym mocą Thanatosa. Jeżeli bowiem i oni mieliby prawo do marzenia, to bliższe byłoby ich zbawienie, zmartwychwstanie, uwolnienie od trawiącej zgnilizny i rozpadu. Marzące w grobie trupy pisarz upodabnia tym samym do poetów, którzy – umarli dla świata – wiedą żywot po drugiej stronie, po stronie czucia, wyobraźni, w świecie ducha.

Mimo wszystko, w wypowiedziach Pustelnika słyhać jakiś już nie tylko minorowy, ironiczny, ale wprost ton, który nazwalibyśmy o s t a t e c z n y m .

4. Sądy Ostateczne: malarstwo, Biblia

Wóz z sianem (1485–1490) Hieronimusa Boscha jest jednym z bardziej znanych dzieł artysty, obok oczywiście tak popularnych obrazów jak *Syn marnotrawny* czy *Sąd Ostateczny*. Przypomina o mozolnym wędrowaniu człowieka przez świat przepętlony pokusami oraz pułapkami grzechu. Tryptyk jest symbolicznym ujęciem życia człowieka, od stworzenia po sam koniec końców – wizję piekła. Malarz pokazuje jednak los ludzkości nie w ujęciu wertykalnym, jak to uczynił na deskach prezentujących *Sąd Ostateczny*, ale wybiera horyzontalną perspektywę, nadaje dziełu właściwości dynamicznej opowieści, której bohaterowie przemieszczają się z lewego skrzydła (*Raj*), przez środkowe (*Wóz – rzeczywistość*), ku prawemu (*Piekło*).

Wszystkie skrzydła tryptyku są zaludnione, zupełnie jakby artysta chciał zachować wrażenie ciągłości, początek korowodu osadzając w raju, a w nieodległym piekle kończąc wędrówkę gromady pogrążonej w zajęciach bliskich także współczesnemu człowiekowi. *Wóz z sianem* jest znakiem, że praca się właśnie zakończyła, żmudne grabienie zostało uwieńczone wzniesieniem wysokiego kopca, na szczycie którego zasiedli kochankowie ze stanu szlacheckiego, chłopci, anioł oraz najpewniej jakiś kusiciel, anioł „odbarwiony”, zdeformowany. W tle, na poziomie siedzących widać drzewo, na którym zawieszony jest pusty dzban, wysoko siedzi sowa, z zarośli wyglądający ukradkiem człowiek (aluzja do Adama ukrytego w raju za drzewem, zaraz po zerwaniu owocu?). Pod wozem liczne postaci, wykonujące szereg czynności, które miałyby ilustrować cnoty i grzechy ludzkie. Widać rozpustę, morderstwo, ale też ustawionych w pozie „przyzwoitości” zakochanych.

Za wozem podążają królowie, władcy tego świata, wokół wozu tłoczą się chciwi kłósów biedacy. Dominuje wrażenie waniatatywnej kruchości, tymczasowości, przez pozorną ładną przebijają się ponure, tragiczne wręcz doświadczenie nieuchronnego rozpa-

du – materia, ciało podlegają radykalnej degradacji. Tytuł obrazu, jak też jego treść, nawiązują do Psalmu 103, w którym to właśnie siano przypomina o nadchodzącej zbyt szybko śmierci¹⁰⁰:

14. Wie On, z czego jesteśmy utworzeni, pamięta, że jesteśmy prochem.

15. Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu:

16. ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma,
i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje.

Wóz z sianem to ostrzeżenie zarówno przed rychłym żniwem, jak i przed sądem, wieńczącym Boskie żniwo. Ów sąd to oczywiście oddzielenie plew od ziarna, które znamy z ewangelicznej przypowieści. Siano to znak słabości człowieka, uwydatniony w pierwszym liście do Koryntian (1 Kor 3, 10-15), w którym święty Paweł powraca do paraboli poświęconej budowaniu domu na skale i na piasku. Paweł używa jednak wyrażenia tego w ciągu słów, zaczynając od złota, na słomie kończąc, zapowiadając nadejście przepalającego wszystko ognia. Trawa znów

¹⁰⁰ Siano pojawia się również jako symbol przemijania i śmierci, w związku z „genezyjską” zdradą węża-Szatana w starosłowiańskich pieśniach, na co uwagę zwraca J. Krzysztoforska-Doschek (*Prasłowiańskie źródła...*, dz. cyt., s. 58):

*Na wysokij połonyci
witer sino suszyt,
kol mia bidka pocituje,
jak hadyna wkusyt.*

(Kolberg 55: 117.493; Ukraina Zakarpacka)

Pojawia się tutaj również wąż. Do tego zespołu należy także cytowana pod 1.3.6 piosenka *Witer bude, moroz bude / rozwywaj sia suhyj dube...* (Kolberg 36: 86.154; Wołyń). Uschnięty wierzchołek drzewa, suche drewno oraz wąż u stóp drzewa dają razem pełny obraz Drzewa Świata.

Przypomnijmy, iż symbolika drzewa-świata jest elementem wpisanym w krajobraz rajy, pojawia się także w formie przetworzonej, jako suche drzewo – w obrazie Hieronima Boscha.

miałyby okazać się sposobem na przybliżenie wizji wielkiego ognia, nadchodzącego dnia sądu:

12. I tak jak ktoś na tym fundamencie buduje: ze złota, ze srebra, z drogich kamieni, z drzewa, z trawy lub ze słomy,
13. tak też jawne się stanie dzieło każdego: odłoni je dzień /Pański;/ okaże się bowiem w ogniu, który je wypróbuje, jakie jest.
14. Ten, którego dzieło wzniesione na fundamencie przetrwa, otrzyma zapłatę;
15. ten zaś, którego dzieło spłonie, poniesie szkodę: sam wprowadzie ocaleje, lecz tak jakby przez ogień.

Wóz Boscha zbliża się do prawego skrzydła tryptyku, na którym czeka trawiący naturę wszystko ogień, więc ostatecznie siano ocaleć nie może. Wraz z nim zginie korowód lichych istnień, skazanych na wieczne potępienie choćby za zarzynanie nożem bliźniego (środek część dolnej obrazu). Nad zatłoczoną, wijącą się jak w kłębowisku gromadą symbolizującą całą ludzkość, w lekkim błękicie, zawieszony czuwa Zmartwychwstały, ten sam, który widoczny jest na pierwszym skrzydle dzieła. Postaci wymalowane ręką srogiego artysty z całą pewnością nie są świadome, jak krótka czeka je droga – z rajy do piekła¹⁰¹.

W trzecim akcie *Balladyny*, w tej właśnie pierwszej scenie, w której Kobiety ze Starcem przywołują ironicznie Adama i Ewę (wprost z rajy, może też i tego sielskiego, w którym dopala się chata Wdowy), niedawni sąsiedzi pani Kirkorowej planują odwiedzić matki nowej władczyni. Będą jechać wozem wymoszczonym sianem wprost do rajy:

DRUGA KOBIETA

I mój Stasiek mały

Także jej winien życie, więc jej nie zazdroścę,

¹⁰¹ Na temat związków poezji Słowackiego z malarstwem zob. D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, dz. cyt. Badaczka jednak nie powołuje się na malarstwo Hieronima Boscha jako możliwe źródło inspiracji Słowackiego.

Dalibóg nie zazdroścę; wóz sianem wymoszczę
I pojedę w zamczysku odwiedzić staruszkę...

(III, sc. I, w. 12-15).

Dokąd jedzie wóz wymoszczony sianem – żadna to tajemnica, Starze mówiący wcześniej obrazami znanymi z Księgi Rodzaju – teraz trafnie zapowiada, przestrzega:

STARZEC

Oj, nie jedź, kobiéto!

Widzisz ten pożar?

(III, sc. I, w. 19)

Wóz Kobiety szykującej się do odwiedzin „lepszego świata”, niczym w wizji Boscha, nie wjeżdża jednak do rajy, ale w sferę piekielnych wydarzeń, wprost do infernum Balladyny. Zamek Balladyny to podobne miejsce, jakie malarz przedstawił w prawym skrzydle tryptyku, gdzie widać kosmiczny pożar, piekło na ziemi. Czy nie można zaryzykować tezy, że płonąca strzecha Wdowy, dopalające się zgliszcza „pierwszego” domu Balladyny, gdy jeszcze była w rajy natury, wyznaczają sens katastrofy w nadgoplańskim mikrokosmosie? Poszukiwania rajy czy piekła kończą się przecież nigdzie indziej, jak tylko na Ziemi.

Czy Słowacki mógł widzieć któryś z obrazów Hieronima Boscha? – trudno stwierdzić jednoznacznie. Choć nie miał okazji wyjechać z Genewy do muzeów w Wiedniu, to może przynajmniej widział kopie lub jakieś reprodukcje w pismach ilustrowanych. Trudno zaś uwierzyć, by wcale o Boschu nie słyszał. Wyobraźnia obu artystów przemawia bardzo podobnie, gdy rzecz idzie o sprawy ostateczne, przy takich tematach jak Sąd Ostateczny, piekło czy diagnoza życia doczesnego. Bohaterowie ich są dalecy od doskonałości, często odsłaniają twarze zdeformowane (*Złota Czaszka* Słowackiego – ludzie-ryby Boscha), pozbawiani zostają atrybutów odróżniających człowieka od innych stworzeń, oddalają się moralnie i fizycznie od istoty człowieczeństwa (Grabiec zamieniony przez Goplanę w wierzbę –

Człowiek-Drzewo poznania Boscha z prawego skrzydła *Ogrodu rozkoszy ziemskich*¹⁰².

Autor *Balladyny* w kilku scenach dramatu maluje twarz głównej bohaterki tak, by przypominała postaci z późnośredniowiecznych malowideł – surowe, blade, jakby zastygłe w bezruchu, kreuje twarz czasem upiorną, czasem złośliwą, cierpiącą, bądź obłąkaną:

ALINA

Siostro, jesteś **blada, sina**.

Kalinko moja! co tobie? co tobie?

Czemu ty **blada**? ach! jak to okropnie!

(II, sc. I, w. 191-193).

¹⁰² Badacze Słowackiego najwyraźniej stronią od asocjacji z malarstwem Hieronima Boscha, ale za to nader chętnie nawiązują do Rafaela, czyniąc z niego wręcz „dyżurnego” malarza poety. *Nota bene* on sam chętnie przywoływał Rafaela jako jednego z ulubionych artystów. O. Kryowski przywołuje kilka dzieł sztuki, które mogły mieć wpływ na wyobraźnię poety, także na tę jej część, odpowiedzialną za kreacje apokaliptyczne. Z podróży Słowackiego po Europie, podkreśla badacz, warto wymienić przede wszystkim Luwr, w którym miał okazję dokładnie studiować dzieła sztuki, bez pośpiechu przyswajając je swojej pamięci. Jednym z takich dzieł mogła być spektakularna wizja apokaliptycznego Edenu pędzla Tintoretta:

Obraz, będący szkicem do monumentalnego dzieła – wizerunku rajy z Sali Wielkiej Rady Pałacu Dożów w Wenecji – trafił do zbiorów muzeum w roku 1799. Ukazuje Królestwo Niebieskie w postaci słonecznej sfery, oglądanej, zgodnie z powszechnie stosowaną w XVI wieku zasadą perspektywy, od wewnątrz. Sferę tę wypełniają świetliste pierścienie („słońce ogromnych kręgi”), wzdłuż których na obłokach unoszą się postaci świętych, rycerzy, aniołów itd. Owe kręgi, w miarę zbliżania się do biegunów kuli, stają się coraz mniejsze. Widoczne jest narastanie jasności ku górnemu krańcowi osi, gdzie nad głową Chrystusa wkładającego królewską koronę na skronie Maryi mieści się koliste jądro iluminacji.

– O. Kryowski, *Słońce ogromnych kręgi. Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002, s. 119.

Również Filon widzi w zamordowanej Alinie podobieństwo do zimnych, białych rzeźb marmurowych, do postaci antycznych, zaklętych wyobraźnią artysty w dziełach sztuki¹⁰³:

FILON

(...)

Spostrzega ciało Aliny

Cóż to za bóstwo?... Jak marmury **blada!**

Nieżywa?... Boże! a taka podobna

Do nieśmiertelnych bogiń – i nieżywa –

Jak nad nią płacze ta wierzba żałobna!

(II, sc. I, w. 269-272).

Na błądź Balladyny zwracają uwagę też inni bohaterowie, wzmacniając efekt malarskiego rozjaśnienia twarzy, upodobnienia jej do papieru, płótna:

(...) Twarz niby upiora

Błada... a uśmiech hardy; a kiedy się śmieje,

To ząbków ani widać. (III, sc. I, w. 28-30).

Jeszcze żywa, drwiąca z pustego dzbanka siostry, Alina, prowokując Balladynę do złości, drażniąc ją niczym dzikie zwierzę, zwróci się do niej, zniekształcając świadomie imię:

¹⁰³ Zakochany w marmurowej, martwej i bladej Alinie Filon przypominać może bohatera *Nocy florenckich* Heinego, który zakochuje się jedynie w obrażeniach kobiet, w malowidłach i skamieniałych formach:

Tylko raz jeden zakochałem się w malowidle. Była to cudownie piękna Madonna, którą poznałem w pewnym kościele w Kolonii nad Renem. Chodziłem wtedy bardzo gorliwie do kościoła i duch mój tonął w mistyce katolickiej. Byłbym wtedy chętnie, jak jakiś rycerz hiszpański, walczył co dzień na śmierć i życie o niepokalane poczęcie Maryi, królowej aniołów, najpiękniejszej damy w niebie i na ziemi!

– H. Heine, *Dzieła wybrane*, przeł. L. Staff, t. II, s. 476-477. Heine pokazuje miłość nie tylko niemożliwą, ale taką, która sprawia, że przestrzeń kochania przeniesie się z rzeczywistości w kierunku idei, mitu, oddalając tym samym od prawdy i sensu.

ALINA

Bładyno,

Coż ty robiłaś?

BALLADYNA

Nic...

(II, sc. I, w. 167-168).

Balladyna zna prawdę o sobie, o swej twarzy, wie, że nie zdoła skryć błądności, będącej efektem strachu przed zdemaskowaniem. Biała twarz miałaby w zamysle stać się też formą antynomii wobec soczystych, malinowych ust Aliny, a imię zamordowanej siostry wielokrotnie w dramacie zmienia się w **k-alinę**, drzewo noszące czerwone owoce. Balladynie brakuje przysłowiowych „rumieńców”, kolorów, jest ona przez autora obrazowo uwydatniona w swojej błądności, jakby skopiowana z wyblakłych obrazów. Świadoma ciężącego na niej piętna, winna zbrodni wydaje w obecności Pustelnika sama na siebie po raz pierwszy wyrok:

BALLADYNA

Gdybym miała **trzy wybladłe twarze**,

Na każdej twarzy trzy straszniejsze plamy,

Wołę je nosić **aż do Boga sądu**,

Niż...

(III, sc. III, w. 419-422).

Dialog Balladyny z Pustelnikiem przesycony jest symboliką apokaliptyczną. Bohaterowie obrzucają się wzajemnie słowem, które pełni szczególną rolę w Nowym Testamencie, a zwłaszcza w Objawieniu Janowym, złowróbnym „**biada**”. „Biada” służy do oceny złych czynów człowieka, określa jego kondycję moralną, a także zapowiada nadejście sądu, kary, wyrównanie wszelkiej nieprawości przez Zmartwychwstałego. Chrystus w swych przypowieściach używa „biada” wówczas, gdy chce napiętnować grzech i przestrzec przed karą. Święty Jan wołając „biada”, zapowiada nadejście Sądu Ostatecznego, dnia, w którym ma się wypełnić Słowo, po frenetycznym piekle nastaną nowa Ziemia, nowe Niebo.

Trzy blade twarze Balladyny nawiązują do motywu malarzkiego, jakby poeta usiłował podkreślić niecielesną, ale płócienną, papierową naturę bohaterki, przypominają „odbarwione”, pozbawione cech indywidualnych szarocieliste plamy twarzy Boschowskich lub Brueghelowskich. Balladyna na moment powieła się, potraja liczbę oblicz niczym samoszkicująca się, samostwórcza, samowładna istota, pragnąca uwolnić się od władzy Boga, kimkolwiek byłby On w jej świecie. Innym skojarzeniem, nasuwającym się w tym momencie, jest scena ze *Snu srebrnego Salomei*, w której zjawiają się kolejno schodzące z nieba Maryje (więcej o tym w rozdziale poświęconym Maryi apokaliptycznej). Słowacki lubuje się w tworzeniu obrazów burzących stereotypy, przekraczających łatwo przyjęte „normy” mówienia o duchowej naturze człowieka. Trzy twarze Balladyny to również forma osądzenia się przez nią samą, świadomego wzięcia na siebie krwawej zbrodni wraz z koniecznością poniesienia kary. Mówi ona bowiem, że gdyby miała szansę nosić inną twarz, zmienić swoje życie, gdyby dostała kolejną możliwość, powtórkę z próby moralności, wciąż nosiłaby piętno zabójczynie, nie zmyłaby z siebie plamy kainowej. Taki wybór to nie tylko wola współczesnej córki Adama, ale chyba też wyraz głębokiego pesymizmu człowieka, który poza grzechem, śmiercią, strachem, nienawiścią – nie widzi nic innego wokół, nic, co pochodziłoby ze światła i życia.

Balladyna wie, że czeka ją Sąd Ostateczny, kara piekielna za najkrwawszy grzech. Prawdziwe piekło, jednak nie to, którego sama jest reżyserem, czeka ją gehenna wyreżyserowana przez malarzką wyobraźnię mistrzów – chociażby piekło zabójców według Boscha. Jej pycha nie pozwala jednak na szukanie litości, miłosierdzia, ratunku u ludzi czy nawet u samego Boga. Mając resztkę władzy, pragnie ona zaplanować nawet własny sąd, skoro taki w ogóle ma nadejść. Stanie się dlatego sama i bogiem, i sędzią, jej zamek zaś utraconym rajem i nieprzebytym piekłem jednocześnie¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Oczywiście, nie należy też wykluczyć innych literackich inspiracji u poety.

„Błada” Balladyna rymuje się dość śmiało ze słowem „biada”, którego bohaterowie przywołanego dialogu używają nader często¹⁰⁵. Bodaj jako pierwszy Filon zaczyna głosić nadchodzące „biada!”, gdy lamentuje nad trupem Aliny: „A jam nie kochał **o biada mi! biada!**” (II, sc. I, w. 268). „Biada” to oczywiście nie to samo co „bieda”, o jakiej myśli Pustelnik, mówiąc o „biednej ziemi”, o biednych szaleńcach. Każde „biada” w *Balladynie* nawiązuje do apokaliptycznego głosu aniołów zapowiadających zbliżanie się Wielkiego Sądu Boga nad człowiekiem:

Prócz *Biblii* mogło go bowiem inspirować dzieło Dantego: zob. A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Kraśińskiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 44-58.

¹⁰⁵ Bładość Balladyny uwypuklona zostaje przez jej czarne serce. Jest ono nacechowane zarówno estetycznie (czern jako esencja ciemności, mroku, wzbudza lęk), ale też etycznie (czern jako kolor kojarzony ze złem). Halina Krukowska podkreśla osadzenie *Balladyny* właśnie w istocie zła, a także to, że utwór Słowackiego domaga się szczególnego uwzględnienia sądu, jako najważniejszej sceny:

Autor *Balladyny* próbuje się ze złem, które **jest w świecie**. Jego bohaterka ma **czarne serce**. Na pytanie, dlaczego ma takie serce, brakuje odpowiedzi. Jak nie ma odpowiedzi na pytanie, skąd zło. Nie ma takiej potworności, której Balladyna by nie popełniła. Budzi ona stopniem swej zbrodniczości grozę. (...)

W dramacie Słowackiego bardzo ważna, wręcz najważniejsza jest scena sądu, ale nie ze względu na los bohaterki, ale ze względu właśnie na sumienie. Prawo i wola, o których mówi Janion, są stąd. A **sumienie** jest stamtąd, albowiem pozostaje jedyną **wieczystą boską wartością** w tym ariostycznym, a zarazem gorzkim świecie.

– H. Krukowska, *„Balladyna” Juliusza Słowackiego w świetle rozprawy Alfreda de Vigny „Rozważania o prawdzie w sztuce*, w: *Księga Janion*, opracowanie Z. Majchrowski i S. Rosiek, Gdańsk 2007, s. 162-163. Scena sądu, o której pisze Krukowska, jest w istocie najważniejsza, ale dodajmy – pełne zrozumienie tej sceny możliwe jest dopiero w kontekście Sądu Ostatecznego. Chodzi bowiem o Balladynę sądzącą samą siebie, uzurpującą władzę Boską, co zapowiada po zabójstwie, mówiąc, że będzie żyła tak, jakby Boga nie było. Sąd Balladyny to nie tyle więc osądzenie jej przez nią, co prowokacja wobec Boga, którego być nie powinno.

◆ I widziałem, i słyszałem głos jednego orła lecącego przez pośród nieba, mówiącego głosem wielkim: Biada, biada, biada mieszkającym na ziemi od innych głosów trzech Anjołów, którzy zatrzeć mieli! (Ap 8, 13).

Chociaż już w Starym Testamencie pojawia się wiele razy to zatrwające słowo, chociażby u Izajasza:

◆ Biada, którzy nazywacie złe
dobrym,
a dobre złym,
pokładając ciemność za
światłość,
a światłość za ciemność;
pokładając gorzkie za słodkie,
a słodkie za gorzkie.

◆ Biada, którzyście mądrymi
w oczach waszych
a sami przed sobą
roztroprnymi!

◆ Biada, którzyście mocnymi
na picie wina
a mężmi dużymi ku
mieszaniu opilstwa. (Iz, 5, 20-23).

Izajasz jednak, w przeciwieństwie do św. Jana, przestrzegał żyjących przed życiem w grzechu, przed łamaniem prawa, by uniknąć kary. Święty Jan już nie przestrzega, ale zapowiada spełnienie srogiej zemsty za odłączenie od Boskiego Światła. „Biada” apokaliptyczne nie jest już więc formułą lamentu i błagania o nawrócenie, ale głosem aniołów obwieszczających pełnię czasów¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Inną ważną sceną sądu, nawiązującą symbolicznie do Sądu Ostatecznego, jest ostatnia część rozdziału *Wojna z Konrada Wallenroda* A. Mickiewicza. Zgromadzeni sędziowie, tajemniczy, groźni, milczący, trzymający w dłoni miecz, oparty o księgę, nagle wydają wyrok:

I wszyscy zgodnie zawołali: –>Biada!<

I trzykroć echem powtórzyły mury:

Pustelnik przenika serce Balladyny i gdy tylko pozna je prawdę o jej zbrodni, woła głosem proroka:

Biada tobie! serce twoje
Wydało...
BALLADYNA
Starcze!
PUSTELNIK
Tyś siostrę zabiła! (III, sc. III, w. 401-402).

W pewnym sensie Pustelnik jest tu prorokiem. Przestrzega, sądzi, przepowiada, sprowadza całe obrazy z przyszłości:

Milcz zbrodniarko! teraz my się znamy
Do głębi serca... Niechaj z tego trądu
Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
W sumnieniu węże; niech kąsają wiecznie,
Aż umrzesz wewnątrz, a zgniłymi znaki
Okryta, chodzić będziesz jako żywe
Trupy... precz! precz! precz! ty musisz koniecznie
Czekać, **co Boga sądy sprawiedliwe**
Uczynią z tobą... A coś okropnego
Bóg już przeznaczył, może jutro spełni.
Może odmówi chleba powszedniego,
Może ci włosy kołtunami zwałni,

>Biada!< – W tym jednym, jednym tylko słowie
Jest cały wyrok; – pojęli sędziowie,
Dwanaście mieczów podnieśli do góry,
Wszystkie zmierzone – w jedną pierś Konrada.
Wyszli w milczeniu – a jeszcze raz mury
Echem za nimi powtórzyły: –>Biada!<

– A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich*, w: *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. II, *Poematy*, oprac. Wł. Floryan, Warszawa 1997, w. 192-199, s. 127. Apokaliptyczność Konrada Wallenroda jest tematem rozprawy J. Ławskiego: *Rosyjska Apokalipsa. O „Konradzie Wallenrodzie” Adama Mickiewicza*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 135-206.

Potem zabije niewyspowiadana
 Ogniem niebieskim... Biada! jutro rano
 Na murach zamku ujrzysz Boga palec.

(III, sc. III, w. 422-441).

Pustelnik zmyślnie wplata w swą mowę profetyczną opowieść o innym władcy, królu biesiadującym a złym, zupełnie jak Balladyna, nie chcącym wierzyć w rychłą karę niebios. Pustelnik przywołuje w jednym wersie prorocstwo Daniela, który staje się egzegetą znaków napisanych na ścianie zamku królewskiego własnoręcznie przez Boga samego:

♦ Teżę godziny ukazały się palce jako ręki człowieczej, piszącej przeciw lichtarzowi na ścianie sale królewskiej, a król patrzył na członki ręki piszącej. ♦ Tedy twarz królewska zmieniła się, a myśli jego trwożyły go, a spojenia nerek jego słabiały, a kolana jego jedno o drugie się tłukły. (Dn 5, 5-6).

Prorok Daniel jako jedyny z poddanych bez trudu objaśnia Baltazarowi, synowi słynnego Nabuchodonozora, znaczenie słów napisanych ręką Boga na ścianie zamkowej komnaty: *MA-NE, TEKEL, FARES*, zapowiadając podział królestwa i śmierć króla. Nadejdzie ona, jak podaje księga, jeszcze tej samej nocy, Baltazar¹⁰⁷ zostanie zabity, przepowiednia spełniona. Tajemnica i jej odsłonięcie przez Wszchemogącego są tematem wiersza pisanego w okresie kończącym zachwyt Słowackiego osobą Towiańskiego (około 1845). W tym czasie powstaje wiele tekstów zawierających słowa: tajemnica, objawienie, widzenie, odsłonięcie, oświecenie. *Matecznik* jest lirykiem poświęconym Ojczyźnie, ale jej sens rozpościera się także na sferę duchowej ojczyzny, przekracza idee polityczne i geograficzne. Baltazar byłby w tym przypadku uosobieniem nie tylko cara, ale też zła jako takiego:

¹⁰⁷ (DW XII, s. 192) (DW XII, s. 193)

Bóg, który łośo wszelkich tajemnic odmyka,
 Do tego w duchu ohydneho matecznika,
 Gdzie duch z duchem się bije, a kość trupia z kością,
 Pozwolił wejść i oczy oswoić z ciemnością.
 (...)
 Któż by rzekł, że ta ciemna tajemnic kotara
 Kryła taką straszliwą ucztę Balthazara,
 Że tam w nocy, po ciemku, bez gwiazd i miesiąca
 Jest ręka cara ogniem po ścianach pisząca,

Car – piszący na ścianie staje się uzurpatorem władzy Boskiej, Baltazar zaś pierwowzorem imperatorów zawładających wolność i niepodległość. Każde zło, jakie się dzieje na ziemi, w oczach poety ściąga na nią w tym samym momencie piekło, które dzieje się natychmiast, na które nie trzeba czekać tysiący lat:

I nad okropnym, ciemnym piekła malowidłem
 Szary tak machnął ręką, jak nietoperz skrzydłem...

Słowacki w zdaniu „Na murach zamku ujrzysz Boga palec” przywołuje obraz Boga starotestamentowego, który objawia się człowiekowi w znakach, w ogniu, w słowie, który przemawia językiem bliższym poezji i malarstwu, niż filozofii czy traktatom teologicznym. Bóg Starego Testamentu to jednak Władca groźny, karzący, mściciel żądny krwi swoich wrogów¹⁰⁸. Chrystus zbawia-

¹⁰⁸ Bóg w *Balladynie* objawia się przez Swe działanie, w znakach silnych i nagłych, poprzez błyskawice rozdzierające niebo, albo odbierające wzrok. Jest to Bóg bliższy wizji starotestamentalnej, co zauważył Andrzej Kotliński:

Bóg – w istocie działający raczej jak Jehowa niż Chrystus, gdyż widzenie to przeciwieństwo „ognisty chrzest”, o którym dwukrotnie wspomina Łukasz (3, 16; 12, 49n) – atakuje gwałtownie i przez zaskoczenie. Napada z nagłą i porywa bezbronną ofiarę, spada na nią i chwytą w „szpony” jak drapieżny ptak. Zakrada się „jak złodziej”, by stać nad struchlałym człowiekiem w łunie ognia lub przywała go „skałą” swej lekkości. Przemoc dokonuje się momentalnie: Bóg uderza i obezwładnia.

jący ów nędzny świat, z trudem się przedziera przez wzbudzającego trwogę Boga widzianego jako *Rex Tremendum*. Poeta konstruuje napięcie między wizją Boga złowrogiego i niewrażliwego, bliższego antycznym bożkom, chociażby Zeusowi, a obrazem Chrystusa pochylającego się nad grzesznikiem, szuka sposobu na połączenie obu koncepcji Opatrzności. Rozwinięcie tej osobliwej dialektyki znajdzie się oczywiście w pismach teozoficznych¹⁰⁹.

– A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu” Słowacki*, Warszawa 2000, s. 204. Można mówić w pewnym sensie o estetyce strachu, którą Słowacki stosuje, wykorzystując obraz Boga, zmieniającego się, niejednorodnego, dynamicznego, zawsze jednak silnego, będącego jakby sumą wyobrażeń Boga, bogów, sił rządzących światem. Kwestię tę objaśnia R. Otto w książce: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1999, s. 22:

Uczucie numiotyczne na swoich wyższych stopniach różni się bardzo od uczucia demonicznego lęku, ale także i tu daje o sobie znać jego pochodzenie i pokrewieństwo. Nawet tam, gdzie już od dawna wiara w demony wzniosła się do wiary w bogów, dla uczucia bogowie jako *numina* zachowują w sobie coś upiornego, a mianowicie szczególnie charakter „czegoś, co budzi grozę i lęk”, coś, co współgra z ich „wzniosłością” albo dzięki niej podlega schematyzacji. Element ten nie zanika nawet na najwyższym stopniu, na stopniu czystej wiary w Boga, i nie powinien tu zanikać z samej istoty, ulega jedynie stłumieniu i uszlachetnia się.

O wyobrażeniach Chrystusa będącego sumą wizji Zbawiciela, o „zbiorowym Super-Chrystusie, Zbawicielu wszystkich duchów” pisze między innymi S. Makowski (*Tęcze i świerzopy. Słowacki, Beniowski, Mickiewicz*, Wrocław 1984, s. 70).

¹⁰⁹ Szczególnie interesujące w powyższym kontekście są *Próby poematu filozoficznego*, w których Słowacki prezentuje odważną poetycką interpretację dziejów ducha w ujęciu religijnym. Przyjmuje tam, podobnie zresztą jak w *Genezis z Ducha*, perspektywę Ducha Widzącego w *Dziejach Sofos i Heliona* dzieje od początku, po sam koniec:

...Raj przeminął nad wami, jak snicie,
Światła się czara w duchu rozpękała... zbryzgana...
Już tylko ziemscy... w łasce Chrystusa i Pana
Zaufani... A pierwszy, któremu dajecie
Duch był węża... (...)

Pustelnik-prorok obwieszcza Balladynie nadejście Sądu Ostatecznego, porównuje jej sytuację do znanych władców biblijnych, zaborczych królów, którzy – jak Baltazar – musieli zginąć, a sława o ich królestwie przeminęła. Wypowiada do niej dlatego najbardziej czytelne ze słów, „biada”, by spowodować przemianę, wywołać skrucę, oddalić piekło. Balladyna nie przyjmuje słów starca, nie na takie bowiem czekała. Jej potrzebą jest uznanie popełnionej na siostrze zbrodni za „legalną”, zatarcie granic moralności, nazwanie rzeczy na nowo – przed czym przestrzegał przywoływany przez nas wcześniej Izajasz. Balladyna buntuje się przeciw słowom swego „lekarza”, odtrąca radę niejako odsyłając mu groźbę z powrotem:

(...) Dlaczego ty się, starcze, wściekłeś?

Biada ci! Biada!

(III, sc. III, w. 442-443).

Słowo za słowo, *biada za biada*, licytacja strachem i groźbą jest początkiem chaosu, pojawiającego się w słowach, towarzyszącego apokaliptycznej hysterii, będącej całkowitym zaprzeczeniem raj. Bohaterowie rozpoczynają walkę na słowa. Gdy Pu-

Mogła gdzie być nadzieja... że do ciała wróci,
 Bo nie u Kaimitów... gdzie jadem zatruci,
 Do formy będą lazły za węzami węże,
 Wezwie go kto – ukocha... Oni na orężę
 Pójdą – oni na pięście – na ogień – trucizny,
 Oni potworzą wściekle na siebie ojczyzny,
 Oni rodziny w świętość szatańską ubiorą,
 Oni ogrodzą pola – kłos w szpichlerze zbiorą,

(DW XV, s. 123-124).

Poemat opowiada o dziejach ducha, od Stworzenia po wizję Nowej Ziemi, którą znajduje poeta w Objawieniu Świętego Jana:

W tych morzach – Chrystus trzyma i słoneczne dzieła
Święto-Jańskie – gdy zdrzysz – to we mgłach **się jawią**
Grody złotemi... albo girlandą żurawią

Anioły spiewające w snach do nieba wiodą. (DW XV, s. 125).

stelnik grozi morderczyni śmiercią jej wnętrza, tym, że umrze jej dusza, Balladyna doskonale wie, iż niczego równego jego kłamstwom nie znajdzie poza zesłaniem na eremitę potwornego „**biada**”. Pustelnik nie zdradza jednak lęku przed uosobionym złem i przypomina wytrwale o zbliżającym się Sądzie:

W smutnej lasów ciszy
Zbrodnia jak dzięcioł w drzewa bije suche;
A cięcie noża daje takie głuche;
Echo jak topor kata, kiedy rąbie
Głowy na pniaku. **Bóg to wszystko słyszy,
Wszystko zamyka w tej okropnej trąbie,
Co kiedyś będzie na sąd wołać ludzi.**

(III, sc. III, w. 445-450).

Confiteor Pustelnika jest posepne, mimo pewności, jaką ma on odnośnie ukarania winnej, mimo zbliżającego się nowego królestwa. Akcent wiary leśnego kustosa moralności tego świata pada na czyhające w niebiosach okropności: na „tę okropną trąbę”. Boski rekwizyt nawiązuje do symboliki wojny, gdy bowiem trąba (róg) zagra, czas wówczas do walki. Trąba, w której Bóg zamyka wszystkie dźwięki: cięcie noża głuche, rąbanie katowskiego topora – sens tego zaś mniej więcej taki jak sens „wszech-sumienia”.

Trąby rozbrzmiewające kolejno w czasie Sądu Ostatecznego zapowiada nader plastycznie Święty Jan (Ap 8, 12-13):

12. ♦Potem **zatrąbił Anjoł czwarty**. I zarażona jest trzecia część słońca i trzecia część księżyca, i trzecia część gwiazd, tak iż się ich trzecia część zaćmiła i trzecia część dnia nie świeciła, i nocy także.

13. ♦I widziałem, i słyszałem głos jednego orła lecącego przez pośród nieba, mówiącego głosem wielkim: **Biada, biada, biada** mieszkającym na ziemi **od innych głosów trzech Anjołów, którzy zatrąbić mieli!**¹¹⁰

¹¹⁰ „Róg i trąba – to instrumenty wspomniane we wszystkich opisach literackich teofanii, gdzie one to właśnie zapowiadają wkrótce mające nastą-

W Starym Testamencie trąba pojawia się głównie jako jeden ze sposobów wielbienia Boga, królowie i prorocy nawołują do dęcia w nie, by okazać wielkość Stwórcy, chociaż zdarza się, że tacy prorocy jak Izajasz, korzystają z tego „instrumentu”, by wzmocnić efekt retoryczny mowy piętnującej nieprawość:

Wołaj, nie przestawaj!
Jako trąba wynos głos swój
a opowiadaj ludowi memu złości ich,
a domowi Jakubowemu grzechy ich; (Iz 58, 1).

Nowy Testament raczej nie szuka patosu przy dźwięku trąb i tego rodzaju fanfar, które by radowały serce, ale gdy się już tylko pojawią w Objawieniu aniołowie z trąbami, ich dźwięk ma jeden sens: zatrwożyć, przerazić, obwieścić nadchodzącą Sprawiedliwość, Prawo¹¹¹. Wyobraźnia Słowackiego jest jednak zdolna złączyć wizerunek Boga łagodnego oraz karzącego jednocześnie, właściwie to jest On dla poety summą wielu wyobrażeń, różnych koncepcji Opatrzności. Jawi się On artyście jako Stwórca

pić objawienie; tak jest podczas przekazywania Prawa na Synaju, przy końcu świata” – X. Leon-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, przeł. i opr. bp K. Romaniuk, Poznań 1998, s. 628.

¹¹¹ Symbolika Apokalipsy stanowi przedmiot badań właściwie od wieków. Syntetyczne ujęcie najważniejszych zagadnień z tym związanych przedstawia ks. A. Tronina w szkicu *Siedem pieczęci Apokalipsy*, w: *Apokalipsa. Symbolika...*, dz. cyt., t. I, s. 17-26. O Apokalipsie jako problemie teologicznym, filozoficznym oraz literackim, z istotnym wskazaniem różnic w sposobie podejmowania tematu przez te dyscypliny pisze ks. E. Ozorowski: *Apokalipsa – moc i słabość ludzkiego języka*, w: *Apokalipsa...*, dz. cyt., t. I, s. 55:

Inaczej jest z apokalipsami niekanonicznymi. Są one naśladownictwem, tworem wyobraźni i projekcją ludzkich pragnień. Je także projektowała wiara, tyle że nie kościelna. Ateizm nie jest w stanie stworzyć obrazu Boga, ani wymyślić sensownej przyszłości. Zamyka się on w kręgu doczesności. Pod względem treści apokalipsy niekanoniczne mają wartość o tyle, o ile przekazują fragmenty objawionej prawdy lub mądrość naturalną, daną ludziom od początku ich istnienia.

i Niszczyciel, Sędzia i Odkupiciel, jest przecież Chrystus, jak sam o sobie powiedział: Alfą i Omega, początkiem i końcem – a samemu Słowackiemu taka forma bardzo musiała odpowiadać.

Trąby w *Balladynie* zabrzmiały jeszcze raz chwilę po tym, jak tylko królowa otruje swą kolejną ofiarę, będzie chciała dzięki nim obwieścić światu fałszywie zwycięstwo Kostryna, właśnie otrutego przez nią jadem ludomoru:

BALLADYNA

kosztując chleb, widzi, że Kostryń także je podaną sobie połowę
 Czyń, co ja czynię. Nie lękam się **jadu**
 W chlebie poddanych. Choćby miasto żyta
 Użyli **łusek żelaznego gadu**,
 Smaczną ci będzie żelazem zdobyta
 Bułka... Jedz, proszę... trzeba ludziom wierzyć.
 A teraz każcie z tryumfem **uderzyć**
W trąby zwycięskie. Idźmy, wojownicy,
 Do utworzonej żelazem stolicy. (V, sc. IV, w. 256-263).

Zwycięskie trąby brzmią jednak w kontekście następnej zbrodni Balladyny ironicznie, bowiem nie zwycięstwo ma być „odtrąbione”, ale śmierć, a trąba chwały okaże się w istocie znów głosem proroka wołającego o pomstę. Jad, węże, żelazo i kłamstwo – oto co władczyni legalnie ogłasza światu jako atrybuty swojej władzy. Tym razem nie zatapia jawnie ostrza noża w ciele ofiary, ale korzysta z metody „królów” i spiskowców, trującym zielem zabija Kostryna. Balladyna zabija jadem, a jej czyn wpisuje się tym samym w szeroki pejzaż apokaliptycznych wydarzeń. Gorycz trujących ziół podkreśla bowiem także w swoim widzeniu św. Jan, który spadającą gwiazdę, mającą skazić wodę na ziemi, nazywa Piołunem:

◆ I zatrafił Anjoł trzeci. I spadła z nieba gwiazda wielka, gorejąca jako pochodnia, i upadła na trzecią część rzek i na źródła wód,

◆ a imię gwiazdy nazywają Piołyn.

I obróciła się trzecia część wód w piołyn, a wiele ludzi pomarło od wód, iż gorzkie się stały. (Ap 8, 10-11).

Ta gorzka bylina pojawia się w dramacie kilka razy, najpierw na ustach Goplany, karcącej nieroztropnego skrzata:

Wchodzi CHOCHLIK z wiankiem.
GOPLANA
A wstydz się, Chochliku!

Patrz, coś ty narwał chwastu i pokrzywy,
Brzydkich piołunów, koniczyn, trawniku.

(I, sc. II, w. 524-526)¹¹².

Eteryczna władczyni bagien mówi te słowa zaraz po tym, jak sama sobie wyzna rozpacz kosmiczną, powołując na świadków swego smutku słońce i gwiazdy:

GOPLANA
sama
Niech słońce gaśnie! Niechaj gwiazdy toną
W bezdrożne niebo!

(I, sc. II, w. 511-512).

Właśnie tu Słowacki daje wizję absolutnego chaosu o niespotykanej, kosmicznej skali. Samo niebo jawi się jako bezkierunkowa otchłań, której nie znaczą żadne znaki i wytyczone cele. Jest ono, owo niebo, mrokiem, którym nie znać dróg, dróg ni zbawienia, ni zatracenia. Gasnące słońce i gwiazda tonąca w kontekście piołunu nabierają zupełnie innych znaczeń, ewokują sceny z objawionej świętemu Janowi kosmicznej katastrofy, tragicznego spotkania Nieba z Ziemią. Słońce ma wówczas zgasnąć, gwiazdy spaść z nieba, wody piołunem skazić. Goplana wyraża tym samym nie tylko swoją rozpacz, ale antycypuje nieszczęście, jakie ma się wydarzyć w tej przecież „skazanej” na baśniowy klimat krainie.

¹¹² Piołun, byllica – to zioła o starej tradycji symbolicznej. *Słownik symboli*, opr. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 123: „Piołun – gatunek bylicy (...); jej gorzki smak uczynił ją symbolem bólu i goryczy”. Często piołun pojawia się w tej funkcji w poezji Czesława Miłosza. Por. L. Banowska, *Miłosz i Mickiewicz. Poezja wobec tradycji*, Poznań 2005, s. 97.

Na piołuny powoła się też i Filon, który w przytaczanej już wcześniej mowie o marzeniu i śmierci będzie snuł myśl tyleż melancholijną, ile tragiczną. O zakopanej w ziemi, gdzieś w lesie Alinie będzie marzył tak:

Nieraz ją srebrne uplącą piołuny,
 Nieraz rozkwitły zatrzyma bławatek;
 Nieraz jak dziecko staje – i westchnieniem
 Zdmucha cykorii opuszczony kwiatek;
 Ciało jej leży pod zimnym kamieniem;

(III, sc. III, w. 356-365).

Zaplątana w srebrne piołuny Alina, przywalona zimnym kamieniem – jest już nie tylko ofiarą bezwzględnej siostry, ale staje się obrazem pośmiertnego trwania w śmierci, zapomnienia w niepewnej pamięci, zatracenia po prostu. Jeżeli jakiegokolwiek pocieszenie może się w tym świecie pojawić, to jest nim oczekiwanie – o ironio – na Sąd Ostateczny, który odda sprawiedliwość skrzywdzonym, osłodzi zatrutych piołunem, podniesie zgniecionych kamieniem. Ludzkie ciało czeka tu co najwyżej *putrificatio*, rozkład pośmiertny.

W kontekście mającego wkrótce nadejść Sądu Ostatecznego interesująca jest kwestia prawdy i kłamstwa, tego, co mówi Balladyna, w jaki sposób kłamie. Czy morderczynie właściwie kłamie, gdy mówi Kostrynowi, że „nie lęka się jadu w chlebie”, nie boi się węzowych łusek (zdrady)? Bohaterka cynicznie nie unika wątku zatrucia chleba, wplata wprawdzie do wypowiedzi słowo „choćby”, które jednak nie wyklucza dziejącej się właśnie zdrady. Podstęp Balladyny polega na tym, że mówi ona to, co Kostryn chce, co może słyszeć, nie unikając prawdy o czyhającym na niego jadzie, chociaż tę prawdę skrętnie owijają w woal czułych słówek, odbierających rycerzowi zdolność trzeźwego myślenia. I chociaż królowa wciąż mówi o połowie (połowa chleba, połowa miasta, połowa kraju, połowa jabłka), wyznając tym samym, że i chleba zaledwie połowa jest jadalna, to nikt wówczas

tego jej wyznania nie rozumie¹¹³. Motyw zatrutego chleba może być zaczerpnięty ze znanej powszechnie baśni *Śnieżka* (1814) braci Grimm. Zła królowa, zazdrosna o urodę Śnieżki, którą obwieszcza prawdomówne lustro. Podaje naiwnej Śnieżce zatrute jabłko, ale żeby zademonstrować wiarygodność, truje tylko jego czerwoną połowę, zieloną – nie zatrutą – zachowując dla siebie. Śnieżka wierząc w szczerość intencji, zjada jabłko i się nim truje. Może Słowacki dlatego pozwala Balladynie porównać jej czyn do sceny baśniowej:

Przeszłość odpadła jak od płytkiej stali,
Którą **po stronie jednej ośliniła**
Żmija – półowa jabłka leci zgniła
I czarna jadem. (V, sc. IV, w. 370-373).

Wątpliwe, by celowo mówiła Balladyna o sobie, porównując się do żmii, ale efekt końcowy tego symbolicznego ujęcia nie pozostawia wątpliwości, że jest to jeden z pierwszych sądów nad zabójczynią, jej własny sąd. Jabłko zatrute może być nawiązaniem do baśni Grimmów, ale też asocjacją do owocu rajskiego, który skutecznie zdołał zatruć życie całej ludzkości. Jej słowa zaczną się zaraz po tych wyznaniach zamieniać w mowę obrończą. Świadoma wiszącej nad nią sprawiedliwości będzie próbo-

¹¹³ O związkach ironii Słowackiego z wpływami literatury niemieckiej wspomina J. Maślanka, pomijając jednak twórczość braci Grimm:

Słowacki zaś tworzył, najogólniej mówiąc, w duchu swej epoki, i w tym czasie, kiedy ironia romantyczna zagarnęła szerokie obszary literatury niemieckiej ujawniając się mocno już pod koniec XVIII stulecia, zwłaszcza w twórczości J. L. Tiecka, a także Novalisa (nb. obaj byli bliskimi przyjaciółmi F. Schlegla), E. T. A. Hoffmanna i innych, a znacznie później w literaturze francuskiej (V. Hugo, Nerval, Nodier i in.) oraz w ogóle europejskiej.

– J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, dz. cyt., s. 173. O ideowych związkach dramatu Słowackiego z twórczością Tiecka zob. cytowaną wcześniej rozprawę L. Libery: *Zraniona iluzja*, dz. cyt.

wała również na nią oddziaływać swą nieskrępowaną pychą i chciwością:

BALLADYNA

Ja o sławę

Nie dbam, a wyższa teraz nad **sąd ludu**,

Będę, czym dawno byłabym, zrodzona

Pod inną gwiazdą. (V, sc. IV, w. 365-368).

Zbrodniarce-monarchini łatwo postawić się ponad sądem ludu, ominąć prawa ziemskie, zapomnieć o sądzie „nie ludu” i o prawach Boskich. Mając za nic siłę słów, sama obrzuca się Balladyna klątwą, która sąd Boski przybliża: „Przysięgam sobie samej, w oczach Boga, / **Być sprawiedliwą**” (V, sc. IV, w. 396-397). Wraz z obwołaniem siebie sędzią, Balladyna dopowiada, iż zrodziła się „pod inną gwiazdą”, co może znaczyć oderwanie się od ludu, wykluczenie ze społeczności, ale równie dobrze przypominać może zrodzenie bohaterki pod tak zwaną złą gwiazdą, a wówczas przeznaczona byłaby ona złu od początku. Urodzona pod „inną gwiazdą” Balladyna wpisuje też własne powołanie ku niszczeniu, gdyż najgorsza z gwiazd znana jest pod nazwą Piółun. Sąd Ostateczny towarzyszył Balladynie jeszcze przed pierwszą zbrodnią, a poczucie prawości, sprawiedliwości bezwiednie pojawiała się na jej ustach:

...A niebo jakie zapalone

Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?

Noc wolę ciemną, niż taki poranek...

Gdzie moja siostra?... **musiała na prawo**

Pójść i napełnić malinami dzbanek;

A ja śród jagód chodzę obłąkana

(II, sc. I, w. 157-162).

Nie jest to wprawdzie bezpośrednia paralela, ale skojarzenie z mową Chrystusa na górze nasuwa się w tym miejscu, gdyby spojrzeć na powyższy obraz jako spełnienie słów o ostatecznym ukaraniu grzeszników:

- ◆ I postawi owce po prawicy swojej, a kozły po lewicy.
- ◆ Tedy rzecze król tym, którzy będą po prawicy jego: Póďte błogosławieni Ojca mego. Otrzymajcie królestwo wam zgutowane od założenia świata. (Mt 25, 33-34)

XXV rozdział ewangelii Mateusza, przywoływany już wcześniej właśnie w kontekście *Balladyny* (*Przypowieść o głupich i mądrych pannach*), w całości poświęcony został przez apostoła Sądowni Ostatecznemu. Tak też w Biblii księdza Jakuba Wujka zatytułowana jest część cytowanego tu fragmentu o rozdzieleniu ludzkości na prawą i na lewą stronę, na dobrą i złą „sferę” świata. Sąd św. Mateusza jest emanacją potrzeby sprawiedliwości, jest tęsknotą za rozdzieleniem dobra i zła. Postawieni po prawej są zdecydowanie zwycięzcami, ci po lewej przegrali życie wieczne. Słowacki stawia Alinę po prawej stronie, właściwie pozwala sądzić Balladynie, że siostra poszła „na prawo”, bo na to zasłużyła, skoro jej czyny były prawe, myśli i intencje czyste, nie mogło więc być inaczej. Tym samym dokonuje się mimowolna antycypacja sądu nad nią, tego sądu, na którym Balladyna dopiero będzie skazana.

Zjawiska towarzyszące słowom Balladyny pozwalają sądzić, iż być może właśnie w kontekście Sądu Ostatecznego mówiła ona o pójściu Aliny „na prawo”. Niebo „zapalone jak krew”, słońce wschodzące „krwawo” to znaki podobne do tych, które pojawiają się w rozdziałach czyli XXIII i XXIV ewangelii św. Mateusza, poprzedzających opowieść o pannach, o talentach i o Sądzie. W XXIII rozdziale rozbrzmiewa głośnie „biada”, powtarzane tyle razy, co w Objawieniu św. Jana, a zaraz potem, w XXIV rozdziale, autor Ewangelii kreuje prawdziwy spektakl na niebie i ziemi, by wywołać pełnię trwogi:

Słońce się zaćmi
i księżyc nie da światłości swojej,
a gwiazdy będą padać z nieba
i mocy niebieskie poruszać będą. (Mt 25, 29).

♦Tedy będą dwa na rolę: jeden będzie wzięt, a drugi zostawion; ♦dwie młące we młynie: jedna będzie, a druga zostawiona. (Mt 25, 40-41).

Dwie siostry w lesie: jedna zaraz będzie wzięta (do nieba), druga została, a znaki temu towarzyszące to krwawe niebo, słońce zamknięte, pioruny, noc zamiast dnia.

5. Z perspektywy Goplany

Poeta szykuje jednak potężne, pełne rozmachu widowisko. By nie podejrzewać Balladyny o chore zwidy, wynikające z obłąkania, ale by „zalegalizować”, uwiarygodnić widzenia bohaterki, jej frenetyczne wizje, autor dramatu pozwala zobaczyć cud niebieski także innym bohaterom dramatu:

PIERWSZY Z PANÓW

Wieszczbiarz nie może wytłumaczyć **cudu**,
Co się **ukazał** dzisiaj narodowi.
Lud niespokojny.

KANCLERZ

Co za **cud**?

PIERWSZY Z PANÓW

Nad opis.

Jeżeli chcecie, to go wam opowie
I w księgi wpisze szlachetny dziejopis
Królów na Gneźnie.

KANCLERZ

Przemądry Wawelu,
Czy sam **widziałeś**?

WAWEL

Co **widziało** wielu,

Mogę poświadczyć jak świadek naoczny.
Dnia tego ranek był po stronach mroczny,
Lecz się wyjaśnił ku wschodowi słońca –
Więc jak **widziałem** prawie sam... od końca
Niebios, skąd błyszczą gwiazda Oryjona,
Wyleciał, lecąc sznur żurawi biały,

A na nim wisząc za śnieżne ramiona

Mglista niewiasta.

KANCLERZ

I wszystko **widziały**

Twe własne oczy, przemądry Wawelu?

WAWEL

Nie ja **widziałem**, lecz **widziało** wielu;

Mogę poświadczyć na rzecz mego czasu.

PAŹ

Ja sam **widziałem** z goplańskiego lasu

Za żurawiami lecącą dziewczynę.

Ta na ostatnią orszaku ptaszynę

Padając, białe zawiązała rączki

Za szyję ptaka; a głową do ziemi,

Sypała włosów rozwite obrączki

Jasne jak słońce, i tak na warkoczcu,

Gdy promieniami rozwiął się złotemi,

Leżała płynąc.

KANCLERZ

Trzeba dziecka oczu,

Aby na szmatach niebieskiego płótna

Obraz widziały.

Ściemnia się jak przed burzą. (V, sc. IV, w. 280-304).

Cud objawiony ludowi baśniowego kraju okazuje się znakiem rzeczywiście trudnym do wyjaśnienia, niełatwym z racji nagromadzenia sensów niesionych przez bogatą symbolikę: słońce, niebiosą, gwiazdy, żurawie, lot, złoto, niewiasta, wschód, różne barwy¹¹⁴. W rozmowie Kanclerza, Wawela, Pazia i Pana

¹¹⁴ Symbolika żurawi oraz innych ptaków jest w poezji Słowackiego elementem niezwykle częstym, poeta stosuje porównania do ptaków przy każdej możliwej okazji. W *Balladynie* lecące na północ żurawie mogą wiązać się ze znaczeniami zarówno wpisanymi w pozytywny krąg, jak i w negatywny. Są to ptaki kojarzone z niebem i z piekłem. Dante porównuje żurawie do potępieńców wypełniających piekło, winnych grzechów cielesnych, zmysłowych, cierpiących z powodu pożądania i zdrady (Zob. Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. E. Porębowicz, Warszawa 1959, *Piekło*, s. 44-45).

silnie obecne jest jednak słowo „widzenie”, którego sens wpisuje się w treść objawionego cudu. *Widzieć* w dramacie znaczy tyle, co *wiedzieć*. Widzenie ma sens nie tylko epistemologiczny, ale w kontekście rzeczoności cudu również soteriologiczny. „Mglista niewiasta”, jaką widzi Wawel i wielu z nim, to Goplana, lecąca „wygnana w północ”, w „okropną krainę, / Gdzie sosny i śniegi sine” (V, sc. I, w. 31-32)¹¹⁵. Wyprawie Goplany na północ poeta

Na ponure wyobrażenia żurawi i ich rolę w świecie żywych i umarłych obecnych w poezji Słowackiego zwraca uwagę D. Kulczycka (dz. cyt, s. 58-60):

Ponura, makabryczna aluzja do symboliki wywodzącej się z greckiej mitologii pojawia się w *Zawiszy Czarnym*. Tak oto zwraca się do Manfrediego tytułowy bohater:

Czy chciałeś, by cię jak ptaszka ubito
Na polskim zbożu?... być zjedli żurawie?..
Jak ty mi wyrósł, chłopcze... człowiek prawie!...

(DW XII/2, *Zawisza Czarny*, s. 470)

Żurawie jako ludojady! Prawda ornitologiczna jest zgoła inna. (...) Już w *Balladynie* motyw żurawi okazuje się niejednoznaczny. (...) [Goplana] Uczepiona żurawiej szarfy będzie śpiewać, zapewne z ptakami, smutny hymn rozstania. Tylko, gdzie one lecą? Jest wiosna, a żurawie fruną na północ. Przypominają się słowa innego utworu poety: „ujrzeli raz wielką gromadę ptaków czarnych, lecących z północy” (DW III, *Anhelli*, 11). Ornitologom wiadomo, że żurawie zamieszkują również Sybir.

¹¹⁵ Północ jako kraina infernalna, kojarzona z męczeńską śmiercią Polaków, jest tematem inspirujących rozważań E. Kiślak w klasycznej już pracy: *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 138:

Ów elegijnie melancholijny krajobraz sybirski, jaki opisuje Słowacki, kryje wrota inferna, stąd można trafić do otchłani. Ziemskie piekło nie jest zhierarchizowane wertykalnie, bowiem gospodaruje nieograniczoną przestrzenią, choć i tu wyodrębnia się dół, miejsce najcięższych męczarni. Dno dantejskiej czeluści skuwały wieczne lody, zimno stanowiło dla śródziemnomorskiego Południa największą wyobraźlaną potworność; tymczasem w mitycznym piekle polskim wieczne śniegi obejmują już pierwsze kręgi, przedsiónek podziemnych sfer dotąd w podróżach do piekieł nie eksplorowanych.

poświęcił całą pierwszą scenę ostatniego aktu. Poprzedza ona patriotyczną mowę Kirkora do żołnierzy, wzywanych do walki o niepodległość ojczyzny:

KIRKOR

do rycerzy

Człowiek, co się o berło Lachów upomina,
Nie chciał wystąpić w szranki, jak podła gadzina
Kryje się, a zebrawszy, co mówię! ten podły –
Obietnicami, złotem, zakupiwszy sobie
Mnogich stronników... rycerz z nieznanymi godły,
Walką chce tron owładać i na moim grobie
Stanąć jako na pierwszym szczęble królowania.

(V, sc. II, w. 70-76).

Teksty romantyczne – nawet tak oderwane od gruntu historycznego konkretnego, jak *Balladyna* – nazbyt aż chętnie czytano w porządku aluzji do aktualnych wydarzeń, głównie tych związanych z martyrologicznym doświadczeniem Polaków owocnych. Nie inaczej było i tym razem, choć podkreślić należy, iż ahistoryczny, pełen anachronizmów, balladowo-baśniowo-tragiczny świat *Balladyny* zawierał pewne sygnały, aluzje politycznej aktualności. Inna sprawa, że z aluzji tych „wyciskano” aż zbyt wiele znaczeń.

Czy w wypowiedzi cytowanej wyżej możemy znaleźć i dziś system aluzji do rzeczywistości XIX-wiecznej, do sytuacji polityczno-historycznej Polaków? Przy odrobinie imaginacyjnego wysiłku: tak. Czy Kirkor ma „na myśli” cara? – bardzo to prawdopodobne. Czy Goplana wybiera się w kierunku tych, zesłanych w kibitkach na daleki Sybir, gdzie „słońce jak gorący żar; / Gdzie księżyc jak twarz tych mar, / Co z grobu wychodzą na cmentarz.” (V, sc. I, w. 32-34) – bardzo możliwe. Ma to być jej wielka pokuta za to, że zmieniła bieg historii, że na tronie zasiadła kobieta-tyran, krwiożercza jak najsroźsi oprawcy Ojczyzny (Katarzyna II, Mikołaj I), których mógłby mieć Słowacki na myśli, kierując Goplanę na północ.

Północ to wyraziste, aluzyjne naznaczenie kierunku związanego z doświadczeniem historycznym narodu (Petersburg, Rosja, mroźny Sybir), co podkreśla autor skąpo pojawiającym się w dramacie określeniem miejsca, gdyż Goplana przelatuje nad Gnieznom. Gniezno byłoby w tym przypadku symbolicznym sercem Ojczyzny, ale poeta nie nadużywa znaku, nie przesadza z wykorzystywaniem atrybutów narodowych, przeciwnie – unika jakby korzystania z tych sugestii, które mogłyby zmniejszyć uniwersalny charakter przekazu. Pozbawiona stałych punktów odniesienia, przestrzeń nadgoplańska zostaje zuniwersalizowana¹¹⁶, a Gniezno i Sybir tworzyłyby bieguny czytelnego, bardzo jasnego dla ówczesnego odbiorcy napięcia. W państwie Ballady nie ma już miast, nie ma historii, znana przestrzeń domaga się oczyszczenia, wyzwolenia z grzechu, z władzy Śmierci. W dramacie Słowackiego potrzebne są Nowa Jeruzalem, nowa ziemia, nowe życie – inne od tego, które zna bohater utworu czy XIX-wieczny czytelnik¹¹⁷.

¹¹⁶ O przestrzeni w *Balladynie* jako ekspozycji niezwykle złożonej wyobraźni poety wyczerpująco pisze W. Próchnicki w książce: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 92:

W scenerię przyrody – lasu, zostaje wpisana wieś, przeciwstawiona obszarowi zamku, komnat czy lochów. Albo też jezioro pod lodem i błękit nieba, gdy Goplana opuszcza skalany grzechem świat. Zarówno horyzontalnie jak i wertykalnie przestrzeń podzielona jest na szereg sfer, autonomicznych lub pośrednich, o odpowiednim nacechowaniu znaczeniowym.

¹¹⁷ Nowa Jeruzalem, słoneczne miasto Chrystusa paruzji, jest ważną częścią wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Motyw Słonecznej Jeruzalem zdominował okres genezyjski poety, ale pojawia się niemal w całej jego twórczości. Obrazom tym często towarzyszy Maryja z Objawienia Janowego:

Obraz Niewiasty z Apokalipsy Słowacki przywołuje bardzo często, poddaje go różnym transformacjom. Aktualizuje się on w podobnych i odmiennych zarazem postaciach niewieścich, różnie nazywanych – Umiłowana, Pani Miesiącowa, Pani Słoneczna itd. Podstawowym jednak „wcieleniem” obrazu z Apokalipsy jest oczywiście postać Matki Boskiej. W dziele mistycznym Słowackiego jest

Sam jednak sposób przedstawienia lecącej ku zimnej krainie Goplany, jako niewiasty, w towarzystwie anioła, porusza w czytelniku przede wszystkim inne sfery skojarzeń. W czwartej scenie aktu trzeciego Goplana objawi się już jako szczególna istota. Jej pojawienie się może wzbudzać zaskoczenie większe nawet, niż wtedy, gdy Grabiec wypominał jej galaretowatość. Zjawia rozmawia wówczas z Grabcem, Skierką i Chochlikiem, mieszają się światy, przenikają wzajemnie, poeta zawiesza prawa fizyki i zdrowego rozsądku. Sarkastycznemu Grabcowi odpowiada więc „najmilsza wiedźma” słowami zapowiadającymi jej „przeistoczenie”, przybranie lada chwila symbolicznych kształtów:

GOPLANA

O! biada mi, biada!

Dziś moja róża na pieńku opada,

(III, sc. IV, w. 490-491),

Ale się **wkrótce niebo zachmurzy,**

We mgłę przelecą **złote miesiące**

I **gwiazdy blade**, jako tuman burzy

Z **błyskawicami.**

Skierka i Chochlik niosą szaty i koronę. (w. 544-547).

Łatwo zauważyć w prorocztwie-przepowiedni Goplany kondensację znaków uprzedzających zwykle nadejście wielkich nieszczęść, prawdziwych kataklizmów: chmury, złote księżycy, gwiazdy bez blasku, błyskawice. Niebo przypomina w tym dramacie, że jest, że pamięta o skalanej grzechem ziemi, że zaczyna spełniać swą nadzorczą powinność wobec dziedziny nieprawości i występku.

bardzo bliska korespondencja tych wariantów obrazu Niewiasty z Jeruzolimą Nową, czyli Słoneczną. Ten związek uzyska szczególnie ekspresję i rozwinięcie zwłaszcza w Królu-Duchu.

– W. Pyczek, *Jeruzolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 31. W. Pyczek podkreśla też iż „na obraz Najświętszej Marii Panny nakłada się wizja zabitej Polski” (s. 31), co w kontekście lecących nad Gniezmem żurawi i Goplany „samowygłananej” z nimi – na północ – może tłumaczyć odbiór sceny w porządku martyrologicznym.

Świat stanął na głowie, wszystko zostało na wspak odwrócone. Poeta powiększa ów chaos, który w istocie jest fundament utworu – zapewne chodziło by artyście wtedy o szukanie sposobu na „posprzątanie świata”, postawienie go znów „na nogi”? Dramat-baśń, dramat-apokalipsa domaga się zakończenia, które porządkowałoby świat przedstawiony, przywracało ład niczym opowieść mityczna¹¹⁸. Słowom Goplany, kolejnym jej poleceniom towarzyszą niezwykle zjawiska niebieskie, będące konsekwencją pomieszania ziemskich reguł harmonii kosmicznej (*harmonia mundi*). W didaskaliach poeta podkreśla rolę ciemności oraz nietypową przemianę Goplany, zupełnie jakby dokonywał charakteryzacji, jakby chciał ją upodobnić do obrazu katastrofy znanego z Apokalipsy, także dokonującej się na niebie. Najpierw więc: „*Ściemnia się – czerwone chmury przechodzą i widma otaczają Goplanę odwróconą*”, zaraz potem „*Ściemnia się zupełnie. – Na głowie Goplany pokazuje się półksiężyc*” (III, sc. IV, w. 556-560). Ciemność pełni tu funkcję podobną do tej, jaką posłużył się Mickiewicz w drugiej części *Dziadów*. Stopniowe gaszenie światła przez Guślarza przygotowuje zmysły do przyjęcia trudnej dla rozumu prawdy o istnieniu innego świata, duchowego, o którym Oświecenie usiłowało zapomnieć. Duchy, które Guślarz musiał wołać, w *Balladynie* przychodzą same, licznie wypełniając przestrzeń i tak przecież na poły tylko realną.

Słowacki podkreśla zmiany szybko zachodzące na niebie i na ziemi, wyostrza wzrok czytelnika i kieruje na to, że ściemnia się, że chmury czerwone, że widma „przechodzą i otaczają”. Najistotniejszy w tej scenie jest jednak sposób przedstawienia Goplany. Poeta misternie aranżuje niezwykle konstrukcję sytuacyjną z Goplaną w roli głównej. Autor zdobywa się w tym miejscu na nie lada odwagę, balansuje na granicy blasfemii, gdy Goplanę wystraja jak gdyby w atrybuty Niewiasty, Tej, która świę-

¹¹⁸ Zob. A. Doda, *Ekspansja mitu*, w: *też*, *Ironia i ofiara*, Poznań 2007, s.104-110.

temu Janowi objawiła się na Patmos¹¹⁹. Nie jest to oczywiście obrazowe odwzorowanie, kopia, ale poetyckie przekształcenie apokaliptycznego zjawienia kobiety obleczonej w słońce, mającej księżyc pod stopami. Słowacki nie kryje, że Apokalipsa jest źródłem jego poetyckiej siły, rozhukanej tu – jak powiedziałaby Ryszard Przybylski – wyobraźni¹²⁰.

¹¹⁹ Badacze jednak Goplanę zamienioną w „kłopotliwy” symbol traktują dwójako: 1. utożsamiają bohaterkę ze złowrogą siłą rusalki, a księżyc miałby przywoływać „czary piekielne; 2. aluzję do herbu Leliwa, którym posługiwał się ród Słowackiego:

Opis herbu Leliwa w *Herbarzu polskim* Niesieckiego brzmi: „Ma być księżyc jak na nowiu nie pełny, do góry rogami obrócony, w środku jego gwiazda o sześciu rogach w polu błękitnym lubość niektórzy czerwonego zażywają; księżyc powinien być złoty, na helmie pawi ogon, na nim także księżyc (t. VI, s. 39-40).

– Cyt. za: M. Bizan, P. Hetz, *Glosy...*, dz. cyt., s. 416. Jakoś jednak niełatwo przyjąć ideę, że mógłby poeta nawiązać do własnego herbu, konstruując kompozycję z Goplany i księżycy, zwłaszcza w kontekście symboliki maryjnej. W *Śnie srebrnym Salomei* (akt V, w. 546-547) Księżniczka mówi tak, jakby zapatrzyła się wcześniej w obraz Memmlinga, na którym Chrystus wspiera się nogami na tęczy oraz na Niewiastę obleczoną w słońce Williama Blake’a, a oba obrazy zmieszały się ze sobą, nałożyły jeden na drugi:

Dajcie mi księżyc na głowę!

Dajcie mi tęczę pod nogi!

¹²⁰ „Apokalipsa”, „apokaliptyczny” – to wyrażenia towarzyszące autorowi *Rozhukanego konia* bardzo często. Przybylski jakby mimowolnie zwraca uwagę na to, że apokaliptyczność stała się punktem odniesienia – nie tylko w przypadku Słowackiego – dla poetów romantycznych. W centrum rozważań uczonego znajduje się dziewiętnastowieczny Rzym i papież, wróżący rychłe spełnienie prorocत्व Janowych z Objawienia. Jednym z atrybutów wyobraźni apokaliptycznej, w kontekście oczywiście owego przeczucia końca świata, byłaby nieskończoność zawarta w tym, co wewnętrzne:

Wyobraźnia romantyczna nigdy nie działa w tym, co widzi oko, lecz – aby posłużyć się późniejszym sformułowaniem Paula Gauguina – „w tajemniczym ośrodku myśli”, która nie zna ani granic,

Objawiona apostołowi na Patmos Niewiasta miała u swych stóp księżyc, Słowacki odwraca więc Goplany, by ów księżyc oświecał jej głowę. Można wysnuć cały ciąg znaczeń związanych z taką konstrukcją, chociaż na czoło wysuwa się idea ironicznej „anty-ikony”, obrazu „anty-Niewiasty”, będącego zaprzeczeniem znanej powszechnie wizji. Trop sakralny potwierdza nawet Grabiec, przemieniony z woli Goplany w króla. Powiada o niej: „Moja wiedźmo, co chodzisz jak święta po wodzie” (w. 596). Porównanie Goplany do świętej kobiety, zapewne do Marii, jest odważnym zabiegiem poetyckim, nawet jeśli pojawia się on na ustach zaspanego, niezbyt lotnego Grabca. Słowacki dokonuje, by tak to wyrazić, „uchrystusowienia” Goplany, przypisuje jej zdolność chodzenia po wodzie, którą w Ewangeliach objawia Chrystus.

Co może symbolizować Goplana odwrócona, z półksiężycem u swej głowy? Poza oczywistym związkiem ze spektakularnym znakiem, tak silnie wyeksponowanym w wizji Janowej, Goplana z księżycem u głowy, odwrócona, pogrążona w zupełnych ciemnościach, może być symbolem dominacji sił piekielnych¹²¹. Już samo odwrócenie bohaterki stawia poważny problem, bowiem jednym ze skojarzeń powinna (założmy) być tu nawet myśl nawiązująca do satanicznych rytów. Odwrócenie ciała wpisanego w pentagram, a także krzyża lub innych emblematów religijnych, bogata symbolika sataniczna – wszystko to

ani spoczynku. Niekiedy mija nawet paradoksy, aby gnać ku coraz to nowszym fantazmatom.

– R. Przybylski, *Rozhukany koń*, dz. cyt., s. 130.

¹²¹ Słowacki nie mógł widzieć, niestety, obrazu Johna Martina *Wielki dzień Jego gniewu* (1852), na którym dominują czerń i czerwień, całość przecina wielka błyskawica, a „resztki” ludzkości spadają w otchłań. Mógł jednakże poeta widzieć twórczość Blake’a i jego czerwonego smoka z grafiki (*Wielki czerwony smok i kobieta odziana w słońce* z 1806–1809 roku, na którym to obrazie Niewiasta pozbawiona jest dostojności i powagi, spada na dno obrazu, a demoniczny smok zajmuje centralną część, deptając lewą nogą półksiężyc).

ma na celu wykorzystanie czytelności znaków sakralnych i zmianę ich pierwotnego znaczenia, a w następstwie zredukowanie i całkowite wywrócenie sensów. Słowacki jednak nie korzysta z tego źródła, choć znał jakieś przekazy o praktykach niezgodnych z naturą, prawem czy religią choć zapewne przeczytał na przykład jakieś teksty markiza de Sade, ale i o tym niewiele wiadomo¹²².

Odwrócona Goplana może być również wskazówką dla widza, przypominającą o konieczności zrewidowania „łatwych” perspektyw oglądania świata, patrzenia na rzeczy, ludzi, na Niebo. Żeby zrozumieć sens odwróconych albo jak w zwierciadle, albo jak w leżącej po drugiej stronie stołu karcie (poeta lubił je układać) obrazów, trzeba właśnie odwrócić perspektywę, zmienić punkt widzenia, metaforycznie znaleźć się nawet w piekle znaczeń – wówczas dopiero jasny staje się sens odwrócenia¹²³.

¹²² Jeśli nawet Słowacki nie czytał literatury libertyńskiej, mógł się natknąć na ilustracje z tego kręgu, modne w owoczesnym Paryżu. Odważne, dramatyczne, wykraczające poza granice „dobrego smaku” obrazki mogą i przerażać, i intrygować niepohamowaną wyobraźnię artysty. O podobieństwie *Balladyny* i *Justyny* wspomina w rozprawie poświęconej Słowackiemu J. Ławski: *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, s. 391, przypis 84:

Pozwólmy sobie na interpretacyjne *faux-pas* bodaj w przypisie: ze znanych dzieł zakończenie *Balladyny* „bliźniaczo” przypomina zakończenie *Justyny czyli nieszczęść cnoty* D. A. F. de Sade’a. Oba utwory oparte są nadto na motywach dwóch siostr.

¹²³ W *Samuelu Zborowskim* nawet Lucyfer wie, gdzie jest Niebo, pamięta co znaczą gwiazdy, z piekła widać może nie więcej, ale na pewno inaczej, taki też punkt widzenia bliski okazuje się bohaterom *Balladyny*, jakby patrzyli z dołu, z samych czeluści rozpaczy. Lucyfer w rozmowie z Nereidą nie zaprzeczy istnieniu raj, ale będzie usiłował zepsuć jego obraz, oddalić, zdeformować. Gdy Nereida zachwyci się słowami: „Ach, patrz, ma na głowie / Dwie złote gwiazdy...”, Lucyfer skwituje (DW XIII/1, s. 158):

Lecz trzeciej nie będzie,
Chociaż przez roże przeszła i łabędzie

Odwrócona Goplana, jako apokaliptyczna „anty-Niewiasta”¹²⁴, obrazuje wielkie zawirowanie w świecie, w którym niebo spada na ziemię, a ziemia udaje raj, gdzie prawo Boga człowiek

I była jako ptak rajski na ziemi...
 Bo gdyby z trzema gwiazdami złotymi
 Przyszła... to wiesz ty... o to całe morze
 Przed jej obliczem pierszchłoby – a Boże
 Królestwo....

Lucyfer widzi w ostatnich dniach odwiecznej walki z Bogiem morze cofające się, a przypomnieć warto, że i św. Jan zapowiada nadejście Niebieskiej Jeruzalem: „I widziałem Niebo Nowe i Ziemię Nową. / Albowiem pierwsze niebo i pierwsza ziemia przeszła, a morza już nie masz” (Ap 21, 1). Morze jest też obecne we śnie-widzeniu Grabca, który opowiada parafrazując sens Księgi Jonasza, mówi bełkotliwie, ale przecież czytelnie:

I był potop, w potopie pływałem jak ryba.

Sztuczka diabła! zrobili ze mnie wieloryba,

Lewiatana w złocistym płaszczu, z brodą siwą. (III, sc. IV, w. 573-575).

Potop w widzeniu Grabca to koniec jakiegoś świata, oczywiście znany już ze Starego Testamentu, może z Gilgamesza. Koniec świata, polegający na zatopieniu ziemi i odnowieniu jej, o czym wspomina obszernie Księga Rodzaju, a Lewiatan, to potwór, którego trzeba pokonać, jak smoka. Tak też zapowiadał w swojej Apokalipsie prorok Izajasz (Iz 27, 1):

W on dzień nawiedzi Pan mieczem swoim twardym i wielkim
 a mocnym Lewiatana, węża zaworę, i Lewiatana, węża pokrzywionego,
 i zabije wieloryba, który jest w morzu.

¹²⁴ Przewrotnie ukazana Niewiasta to nie tyle zaprzeczenie Bogarodzicy, ile raczej pokazanie jej wizerunku z innej strony. Nie chodzi poecie o ujęcie bluźniercze (choć i tak się może wydawać) bohaterki, ale o rodzaj dezintegracji świata, o odrzucenie dotychczasowych sposobów patrzenia i rozumienia, o zawieszenie zmysłów, rozumu, bo nie mają racji w obliczu końca wszechczasów. W stylu Słowackiego, bliskie jego wyobraźni są sceny z filmu *Między piekłem a niebem* (*What dreams may come*) Rona Bassa, z Robinem Williamsem w roli głównej, przepędnionego obrazami rodem z Apokalipsy, dzieł Hieronima Boscha czy Memmlinga. W jednej z ostatnich scen bohater wchodzi do katedry, której sklepienie okazuje się podłogą, a podłoga sięga – najprawdopodobniej – wrót piekła. Piekło w filmie przedstawił reżyser jako rozpadający się, pozbawiony nadziei świat – odbicie rzeczywistości, odwrócenie tego, co człowiek zdążył poznać za życia.

zamienił dawno w swoje bezprawie. Poeta podpowiadał, że czas na ostateczne „podsumowanie” dziejów zbliża się nieubłaganie, ba – on tego oczekuje i nawet nawołuje do wypatrywania znaków końca, czego dowód znajdziemy w jednym z listów do Krasieńskiego pochodzącym z 1843 roku:

Kochany Zygmuncie! Twój **list apokaliptyczny świeci mi jak lampa w gotyckim kościele**, jak różyczka różnokolorowa, przez którą patrzy słońce, ale rozteńczowane, niepewne... Odgadłeś kilka kształtów – i z **wzroku**, który Adam rzucił na jednego ze swoich uczniów, kiedym mu o liście Twoim mówił, widziałem, że mistrz tak samo tłumaczy **niewiastę w słońcu na włosach, z księżycem pod nogami**. Ale czy to starczy? czy to jest wszystko? czy nie czujesz, że ta idea musi być działającą na ziemi, to jest czynioną przez ludzi, nie głoszoną przez usta ludzkie?... Sercami i rękami trzeba światu wytłumaczyć **objawienie św. Jana**, spełnić je, być gotowymi do spełnienia; inaczej – epoka wypełniająca oddali się jeszcze na tysiące lat, nie mając rycerzy pełnych, wielkich ludzi, to jest takich, którzy by dla prostoty i prawdy odważyli się **wbrew malowanemu fałszem światowi – zostać prostymi i prawdziwymi**. (...)

Mówię Ci więc, drogi, że wkrótce szata z jęków, a hełm z błyskawic wyda się aktorstwem i sprzecznością wśród prostoty i wypogodzonych twarzy, i nagich piersi – bożych rycerzy... ileż razy ja sam jeszcze jęknę z największą rozpaczą myśląc, że **mnie wszystkie mary tego świata odbiegły** i nie zostały mi – jak Chrystus. (...) ¹²⁵.

Krasieński staje się dla Słowackiego powiernikiem tajemnic własnej wyobraźni, często tak bardzo zbieżnej z frenetyczną imaginacją autora *Nie-Boskiej komedii*¹²⁶. Poetyckie wizje Słowackiego

¹²⁵ List do Zygmunta Krasieńskiego datowany na 17 stycznia 1843 r. w Paryżu, cyt. za: *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XV, s. 193-194. Podkreślenia moje – K.K.

¹²⁶ W *Nie-Boskiej komedii* motyw Sądu Ostatecznego, będącego poetycką parafrazą Apokalipsy św. Jana, pojawia się bardzo często, nie mówiąc już przecież o przewodniej idei dramatu, którą jest próba znalezienia równowagi między człowiekiem a Bogiem, w której Bóg jest chwilowo zastą-

są przeniknięte krwią, purpurą, ściętymi głowami, frenezją piekła, trupami, węzami, spadającymi gwiazdami, broczącym krwią słońcem, ale nawet w tak demonicznej przestrzeni stale obecny jest Bóg lub choćby pamięć o Nim, tęsknota do Niego, wyrażana za pomocą symbolu tęczy¹²⁷. Alboż znowu pojawia się Matka Jezusa jako świadectwo Boskiej obecności. Bliskość Boga w infernalnej scenerii jest niezwykle ekspresywnym pomysłem, prawie tak odważnym, jak odwrócenie do dołu głową Goplany, będącej być może odpowiednikiem asocjacyjnym Maryi apokaliptycznej. W *Poemach Piasta Dantyszka* bliskość Boga jest właśnie wyzwaniem, dla wyobraźni czytelnika, przyzwyczajonej do wyraźnego rozgraniczenia Nieba od Piekła. U Słowackiego odwrotnie: im bliżej Boga, tym czasem straszniej.

piony przez człowieka i Historię. Pierwsze słowa utworu Krasiński poświęca właśnie poetyckiej rekonstrukcji obrazu Maryi apokaliptycznej:

Gwiazdy wokoło twojej głowy – pod twoimi nogi fale morza – na falach morza tęcza przed tobą pędzi i rozdziela mgły – co ujrzysz, jest twoim – brzegi, miasta i ludzie tobie się przynależą – niebo jest twoim – chwale twojej niby nic nie zrówna. –

– Z. Krasiński, *Nie-Boska komedia*, wstęp M. Janion, tekst i przypisy oprac. M. Grabowska, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965, s. 3. Świat projektowany w wyobraźni poety rozpada się, tak że nawet Matka Boga nie jest w stanie go ocalić. To już nawet przekracza możliwości objawienia Janowego, przerasta wizję apostoła, stając się manifestacją całkowitego wywrócenia świata i jego resztek porządku (s. 32):

Wszystkie światy lecą to na dół, to w górę – człowiek każdy, robak każdy krzyczy – „Ja Bogiem” i co chwila jeden po drugim konają – gasną komety i słońca. – Chrystus nas już nie zbawi – krzyż swój wziął w ręce obie i rzucił w otchłań. Czy słyszysz, jak ten krzyż, nadzieja milionów, rozbija się o gwiazdy, łamie się, pęka, rozlatuje w kawałki, a coraz niżej i niżej – aż tuman wielki powstał z jego odłamków – Najświętsza Bogarodzica jedna się jeszcze modli i gwiazdy, Jej służebnice, nie odbiegły Jej dotąd – ale i Ona pójdzie, kędy idzie świat cały. –

¹²⁷ Zob. E. Furmanek, *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 231-248.

Już **blisko Boga** – patrzę – trup człowieka
 W ciemność od gwiazdy sumnienia ucieka,
 Ucieka – z czołem na nią obróconém,
 W złotej koronie, i w płaszczu czerwonym.
 Za nim – o! horror! niewieście gromady
 Trup nań rzucają maleńki i blade,
 I kamienują czerwoną gadzinę. (DW, III, w. 1656-1662).

W piekle Piasta Dantyszka znajdziemy na krzyżu napis po-
 wiadający, że „nigdy tam nie było Boga” (w. 854), napis będący
 szatańskim sposobem na odebranie nie tyle wiary człowiekowi,
 ile nadziei, a wraz z nią na pozbawienie go ostatnich sił. Na
 krzyżu wędrowiec znajduje truchło nie Chrystusa, ale papieża,
 tego samego, który zdążył odebrać naiwną wiarę pocie, ale przy
 okazji uzbroił go w niezłomną intuicję i pozwolił widzieć więcej,
 bez trwogi samemu zaglądać w obrazy Apokalipsy¹²⁸. Dlatego
 wędrowiec nie traci wigoru i ostoję w walce z piekłem odnajduje
 w Maryi, która przecież na księżycu czuwa otoczona gwiazdami
 i aniołami:

A w niebie skargę na ciebie zaniosę,
 Pannie Maryi, królestwa patronce;
 I całą tęczę aniołów roztrączę,
 I przejdę całą gwiazd różowych rosę,
 I na księżycu jój białym uklęknię;
 I tak ją łzami skruszę – krwią przelęknę,
 Że wreszcie z niebios błękitnych wyprawi
 Anioła, co nas pocieszy i zbawi.
 (DW, III, w. 887-894).

¹²⁸ Ciekawą interpretację motywu ukrzyżowanego papieża przedstawia
 w książce poświęconej *Poematom Piasta...* Mariusz Jochemczyk:

Ukaranie papieża równoznaczne jest zatem dla Piasta z anielskim po-
 cieszeniem narodu. Regina Poloniae stanowi trwały fundament kon-
 solacji, tylko ona przywrócić może zachwiany dziejowy porządek...

– M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliu-
 sza Słowackiego*, Katowice 2006, s. 73.

W przywołanych wyżej wizjach dominującą siłą, poza frenezją piekielną, jest moc kobiecości objawionej w przemienionej Gopłanie, w Maryi, w „niewieściach gromadach”. Pamiętać należy przecież o niezwykłej sile, której pożąda, której używa sama Balladyna. Kobiecość byłaby wyjaśnieniem tego niezwykłego przeobrażenia Gopłany, które ironicznie być może nawiązuje do Niewiasty objawionej św. Janowi, ale taka kobiecość powinna być naznaczona mistycznie, musi zawierać w sobie pierwiastek Boski¹²⁹. Poeta znajduje w mistycznej kobiecości być może drogę,

¹²⁹ Na temat kobiecości u romantyków pisze J. Ławski w rozprawie *Marie romantyków...*, dz. cyt. Badacz na przykładzie Mickiewicza ukazuje rolę myślenia symboliczno-mitycznego, łatwość „manewrowania” motywami, tematami – w oderwaniu od czasu chtonicznego (s. 400):

Myślenie w kategoriach symboliczno-mitycznych domaga się kilku uwag. Dopowiedzmy – Mickiewicz również jakby przesunął właściwe święto Matki Boskiej Zielnej z pory żniw, z 15 sierpnia, na porę wiosenną – oto wieśniaczki niosą na ołtarz „**świeże snopki ziela**”. Może uczynił tak i dlatego, ażeby podkreślić, iż jest to pierwsze dopiero, najradośniejsze, lecz niepełne, nie ostateczne święto zbiorów. Lud porównał do „**dojrzałego** łąnu żyta”, ale, gdyby zastosować mesjańską perspektywę – na porę wielkiego owocobrania należy jeszcze czekać.

Dodajmy, że gdyby Mickiewicz czy Słowacki byli uważnymi uczestnikami tego święta, gdyby wsłuchali się w lekturę Pisma Świętego na ten dzień przez Kościół nakazanego, znaleźliby tam właśnie fragment z Apokalipsy (12, 1), poświęcony objawieniu Maryi wpisanej w słońce i księżyc. I jeszcze dodajmy słowo o „migracji” czasu, o poetyckiej licencji na przenoszenie owocobrania w wiosenną porę. Może właśnie na tej samej zasadzie Słowacki każe iść Alinie i Balladynie po maliny w czasie, gdy natura zaczyna budzić się z zimowego snu, nie zważając na *ratio*, ale poddając się owej symboliczno-mitycznej formule swojej wyobraźni.

Interesujące mogłoby też być odczytanie sceny w kontekście rozważań Paula Evdokimova, będących próbą zestawienia losów Babilonu z antycypacją końca czasów:

Dwa oblicza Ewy: jasne i ciemne (według sofiologów są to dwa oblicza Sofii) odpowiadają dwom apokaliptycznym postaciom kobiecym, które pojawiają się w czasach ostatecznych, Apokalipsa opisuje Nowe Jeruzalem używając metafory światła, którego

bramę ku odczytaniu sensu dziejów, ale jedyną Osobą, która naprawdę zdolna jest otworzyć Niebo, okazuje się Maryja. Motyw „wpisanej” w słońce i księżyc kobiety, odważne nawiązujący do Niewiasty z Objawienia, będzie w twórczości Słowackiego stałym elementem, skupiającym wokół siebie inne symbole. Jednym z bardziej znanych wizerunków ludzkich, które poeta i pisze, i szkicuje ołówkiem, jest liryczna mowa, litania, a może mistyczna oda – zatytułowana *Do pastereczki, siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem*:

Boże, błogosław tej małej pasterce
 Na druidycznych siedzącej kamieniach,
 Tak, że jej **głowa w zorzowych płomieniach**
 Była... a za nią morza pas – po serce.
 A jej chodaki na białych krzemieniach
 Podkute jasnym ćwiekiem **w półmiesiące**,
 (...)
 Albowiem w dziecku tym słyhać **królowę**
Ducha... która w nieszczęście popadła
 I na ciernisku położyła głowę.
 (...)

upostaciowieniem jest „kobieta odziana w słońce” (12, 1). Na przeciwnym biegunie – ciemność, w chwili ostatecznego końca skondensowana w obrazie nierządniczy babilońskiej. Nie chodzi tu o rzecz drugorzędną, o nierząd cielesny, ale o wynaturzenie sięgające samej istoty religijności. Obraz jest wypełniony mistyczną udręką – oto otwiera się demoniczna otchłań straszliwego zepsucia, którym dogłębnie skażona jest struktura samej duchowości, całość wewnętrzznego świata. Zasiadająca na grzbiecie bestii kobieta zdejmuje odzienie i odarta z „zasłony” – znaku świętości – przedstawia obraz znieważonej tajemnicy kobiecości, ogołoconej ze swego *fiat*. Wewnętrzny sąd, jaki się nad nią sprawuje, polega na jej „obnażeniu” – ujawnieniu metafizycznej próżni, zdemaskowaniu przewrotnego zatajenia, nicości, unicestwiającego rozpadu.

– P. Evdokimov, *Kobieta i zbawienie świata*, tłum. E. Wolicka, Poznań 1991, s. 174.

Śród jałowcowych krzaków,
 Ćwieki twoich chodaków
 Błyskały mi na lice
Jako dwa półksiężycy
 (DW, XII, s. 188).

Przemieniająca się dziewczyna, chłopka przeobrażająca się wizyjnie w Niewiastę obleczoną w słońce, pod nogami mającą dwa księżycy – to maryjna epifania Słowackiego. W dalszej części wiersza autor używa takich słów, jak „niebowzięcie”, „zjawienie”, sugerując wyraźnie analogię do Bogarodzicy, a tym samym do tajemnicy zbawienia, której kres wpisany jest gdzieś „w okolicy” Sądu Ostatecznego. Maryję można tym samym – twierdzi poeta – zobaczyć w zwykłej chłopce, pasterce, w Goplanie, w sennym widzeniu lub na jawie. Ów księżyc jest przecież stałym symbolicznym atrybutem przedstawień maryjnych, by przypomnieć obraz z Ostrej Bramy, świetnie znany Słowackiemu.

Ukazanie się na niebie tej, tak ją określimy, „niby-Maryi” może posiadać trojaki charakter:

1. jest albo cudownym znakiem obecności świata duchowego, Niebios, w sferze profanum, prefiguracją kary Boskiej, albo:
2. zabiegiem ironicznym, pokazującym, iż nawet pilnująca moralnego ładu, choć kapryśna jak imaginacja poety, Goplana musi uciec z tego posępnego świata, gdzie za chwilę uderzy Boski piorun...
3. jest literacką grą, zabawą, jak sugerowali autorzy *Głos do „Balladyny”*: „Jak się zdaje, nie zwrócono dotychczas uwagi, że zjawisko zawisłe nad murami Gniezna zostało tu opisane w trzech różnych relacjach, z których każda odzwierciedla nie tyle przedmiot obserwacji mówiącego, co charakteryzuje jego postać”¹³⁰. Byłby to popis ironicznego perspektywizmu, żonglerka pokazująca niejednoznaczność, nieprzejrzystość poznawczą ludzkich obserwacji, słabość człowieka.

¹³⁰ M. Bizan, P. Hertz, *Głosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970, s. 501.

Nie o rozstrzygnięciu tej kwestii jednak tu chodzi, lecz o znaczenie, jakie w romantyzmie przypisano motywom epistemologicznym. W *Balladynie* dane jest bohaterom widzieć więcej, lepiej, dalej, głębiej, zaglądać w przyszłość, przenikać światy, ale też ci sami bohaterowie poddani zostają odmiennej próbie, jaką jest odebranie wzroku. Już w liście dedykacyjnym, w niezwykle ważnym dla dzieła apologu, poeta przywołuje ślepego harfiarza, by wskazać słabość zmysłowej drogi pozyskiwania wiedzy o Prawdzie. Wzrok traci także Wdowa, ślepie na własne życzenie, uprzednio wystawiając na próbę siły Natury¹³¹.

Widzenie nie jest tożsame z objawieniem. O ile widzenie jest docieraniem do Prawdy, o tyle objawienie przekazaniem jej na drodze pozazmysłowego obcowania z Prawdą – nie dokonuje się z woli obdarowanego Prawdą. Poeta pokazuje w *Balladynie* świat przeniknięty i jednym, i drugim rodzajem doświadczenia. Transformuje znane skądinąd obrazy, by uniknąć radykalnych rozstrzygnięć, by nie stanąć po stronie fałszywych proroków. A nawet jeśli spełnia się tu jakieś proroctwo, czy to w ustach Pustelnika, czy Goplany, to celne profecje

¹³¹ Ślepa Wdowa, gdyby się uwolniła od niszczącej rozpacz i wybrała nowe życie, mogłaby zapewne pójść drogą „ślepego harfiarza”, a nie zginąć w błocie i nocy. Poeta nie postrzega z pewnością w ślepotie Wdowy jedynie ułomności fizycznej, ale wpisuje ją w szereg wybrańców. Na temat romantycznej ślepoty pisze E. Wesołowska, *Widzieć jasno w zaślepieniu. Romantyczna ślepotą i jej pierwowzory antyczne*, w: *Romantyczna antiqitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji calderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007, s. 125:

Należałoby tu nadmienić, że ślepotą fizyczna w opinii ludzi starożytnych niejednokrotnie była rekompensowana przez wzrok wieszczy lub wewnętrzny, znacznie bystrzejszy niż u przeciętnego człowieka. Był to niewątpliwie najistotniejszy powód owego szczególnego poważania, jakim się cieszył ociemniały. Dochodziła do tego jeszcze pewna tajemniczość, jaką jest otoczony człowiek niewidzący, dla ludzi pod tym względem sprawnych.

wypływają spoza świadomości, a rozumowe rady okazują się bzdurne i nietrafne.

Poeta obnaża i wykpiwa ironicznie tęsknotę człowieka za byciem równym Bogu, tak we władzy tworzenia, rządzenia, jak i przenikania przyszłości. Zapędy *Balladyny* zostaną jednak pokarane przez Boga Natury i tym samym poeta przywróci ład pierwotny, w którym objawienie będzie mogło dokonać się samoistnie, a nie wydzierane Niebu siłą. Ten ład oznacza oczekiwanie na Nową Ziemię i na Nowe Niebo.

6. Przekroczenie

Fantazmat apokaliptyczny nie ma w *Balladynie* jeszcze jednoznaczego, co trzeba ze szczególną mocą podkreślić, charakteru. Elementy apokaliptyczne zostają ukazane w konwencji baśniowej, co z jednej strony jakby obniża ich status jako fragmentów tekstu serio. Z drugiej strony pamiętamy przecież kreacjonistyczne motto Trzeciej Osoby z Prologu *Kordiana*, wyrażające wiarę w siłę wyobraźni poetyckiej, która dociera dalej i głębiej do istoty doświadczeń historycznych, lecz też dosłownie wskrzesza z prochów umarłe świąty. Jest potężniejsza niż racjonalny wysiłek poznawczy kronikarzy i historyków, ledwie rekonstruujących „fakty”.

W dramacie znajdujemy zarówno wątki i motywy, które wskazywałyby na tę głęboką, istotową orientację wyobraźni poety, jak i takie, które pokazują ironiczną intencję poety. Z jednej strony jest więc motyw Matki Wdowy marzącej o królewiczach-mężach dla córek i tym samym prowokującej ironiczny los, z drugiej strony też sama postać zostaje pokazana jako uchrystusowana, umęczona jak na krzyżu w czasie tortur Matka, która nie chce zdradzić imienia wyrodnej córki. Mamy wątki apokaliptyczne, ale i konwencję bajki, baśni, ballady. Jest tu boski piorun, lecz i prześmiewczy, deziluzyjny *Epilog*. Znajdziemy wielką pochwałą imaginacji jako siły poznawczej (cała *Balladyna* nią jest),

lecz i ironiczny komentarz Wawela do świata z V aktu. Jest poważny, dramatyczny i krwawy akt V dzieła, lecz także ironiczny *Epilog*. Na to wszystko nakładają się wreszcie istotne wątpliwości dotyczące czasu powstania ostatecznej wersji tekstu pisanego w 1834, a wydanego w 1839 roku, a więc po powrocie poety z podróży na Wschód, kiedy elementy wyobraźni religijnej, biblijnej na stałe i to w nowym kształcie zagościły w wyobraźni pisarza.

Balladyna dociera, można chyba tak powiedzieć, do sedna apokaliptyczno-negatywnego doświadczenia człowieka. Poeta stosuje technikę ironiczną i konwencję baśniowo-balladowo-tragiczną nie po to, by zdestruować taki świat, a potem pokazać jego odrodzenie, tak zupełnie jakby Słowacki myślał kategoriami ironii Friedricha Schlegla. Poeta, naszym zdaniem, robi coś odwrotnego: buduje świat ironicznie przewrotny, by go gestem ironicznego władcy-twórcy zniszczyć w ostatniej odświeżeniu: piorunem boskim. Pokazuje wymyśloną rzeczywistość niemal jako historyczne bestiarium, w którym nawet symbole religijne (Pustelnik, matka-kościelny Chrystus, figury królewskie) ulegają degradacji. Z tego świata rejteruje nawet symbolizująca moce wyobraźni Goplana. Lecz... no właśnie, na samym końcu, już po piorunowym finale V aktu, mamy jeszcze jedną kodę: obraz poety-kreatora, w którego, jak mówi Wawel, pioruny nie biją. Być może jest to zupełnie poważny, podany w ironicznej konwencji wynik poetyckiego eksperymentu, jakim jest cały ów tekst. Wszystkie moce wyobraźni, możliwości, siły destrukcji skoncentrowane w wyobrażeniach apokaliptycznych, w konwencjach baśni, ballady i tragedii zostały tu użyte tylko po to, by narodził się ten, który będzie od tej pory coraz pewniejszym i ufniejszym w swe siły władcą światów tworzonych mocą wyobraźni, światów coraz mniej ironicznych: P o e t a .

Akt *genesis* ma tu przeto osobliwy nader kształt: na końcu dramatu pokazuje się, a właściwie rodzi na naszych oczach pewny i ufny w swe możliwości podmiot twórczy: ironista i autoironista. Ta właśnie autoironia świadczyłaby, że mamy do

czynienia z twórcą pewnym swych możliwości, poeta, który dojrzał do przewartościowania wizji świata, nasycił się ironicznymi grami, rozpoznał tragiczny fundament rzeczywistości, przeprowadził poważną rozmowę o kondycji swego „ja”, jego ontologicznym statusie (*Horsztyński*), o ironii losu (*Kordian*). Poetą ironistą, który zironizował już wszystko, co było do zironizowania, przenicował sferę religijnych wyobrażeń, poddał ją nawet próbie blasfemicznej, świętokradczo czasem przywoływał tradycję i symbolikę religijną. *Balladyna* i *Lilla Weneda* świadczą jednakże o czymś innym: nie tyle o naturalnym wyczerpaniu się możliwości poznawczych w sferze ironicznego badania rzeczywistości, ile o tym, że poeta na tej drodze odkrył przede wszystkim swoje „ja” poety-władcy imaginacji:

WAWEL

Ten, co w laurach chodzi,
 Autor niniejszej sztuki, słusznie wam opowie,
 Że odkąd nosi wieniec laurowy na głowie,
 Piorun weń nie uderzył. (*Epilog*, w. 26-29).

Nie uderzył weń piorun, bo to on jest poetyckim władcą piorunów. Twórcą, który nie boi się własnej mocy. Może więc nawet być autoironicznym panem świata: poetyckiego i świata własnej wyobraźni, nakazującym po królewsku, by wychwalał go historyk-falszeryz, Wawel: „Pochlebiasz, mój łysy, / I królom, i poetom... / Idź precz za kulisy!” (*Epilog*, w. 29-30).

To on, Słowacki-poeta, zarządza apokaliptyczną katastrofą, tak jak najpierw stwarzał ironiczny świat nad Gopłem, tę figurę, Wielką Metaforę świata rzeczywistego. Oto nowy sens fantazmatu apokaliptyczno-genezyjskiego: narodziny, ukonstytuowanie się poetyckiego podmiotu, który przekroczy teraz nawet granice samej poezji, apokalipsę podporządkowując *genesis*.

ROZDZIAŁ CZWARTY

KRÓL CZASÓW OSTATECZNYCH.

O LILLI WENEDZIE

1. Ucieczki z ironicznych krain

O dlatująca na Północ Goplana, pokazana w *Balladynie* ironicznie i przewrotnie (akt III, sc. IV), być może jako przekształcona postać o cechach maryjnych, wykrzywająca jednak pierwotny sens biblijnego przekazu – ucieka z bajki, z zawieszonej w mitycznym czasie krainy, do świata naznaczonego historią. Trudno wykluczyć, iż Słowacki czyni w ten sposób symboliczny gest: przenosi historię ze świata fantazji, z imaginarium wyobraźni do, jak sugerujemy, rzeczywistości historycznej¹. Poka-

¹ Byłoby to więc jak gdyby odwrócenie znaczeń, które wyraża Trzecia Osoba Prologu (*Prolog*, w. 38-46) w *Kordianie*, wygłaszająca wzniosłą pochwałę kreacyjnej i epistemologicznej mocy słowa i wyobraźni:

Zwaśnionych obu spędzam ze scenicznych progów.

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,

Z prochu lud wskreszę, stawiam na mogił koturnie

I mam aktorów wyższych o całe mogiły.

Z przebudzonych rycerzy zerwę całun zgniły,

Wszystkich obwieję nieba polskiego błękitem,

Wszystkich oświecę duszy promieniem i światem

Urodzonych nadziei – aż przejdą przed wami

Pozdrowieni uśmiechem, pożegnani łzami.

zuje, iż kreśląc obraz nadgoplańskiego uniwersum, malował tak naprawdę rzeczywistość historyczną, XIX-wieczną. W ten sposób wyobraźnia o cechach niemal Boskich, wyposażona w zdolności oraz narzędzia poznania, byłaby może po raz ostatni w twórczości Słowackiego ostateczną instancją zgłębiająca i sądzącą wykreowany przez siebie świat, który jest Wielką Metaforą historii i całej ludzkiej rzeczywistości. Po *Balladynie* i *Lilli Wenedzie* pojawia się już tylko jedna możliwość podniesienia refleksji poetologicznej o świecie na wyższy poziom: przez ukonstytuowanie i uprawdopodobnienie hipotezy bytu o rysach Boskich, rysach zarazem Stwórcy i Sędziego.

„Odłot” Goplany ma jeszcze i ten wymiar (hipotetycznie!), że podnosi być może ironię tego tekstu na najwyższy poziom. Oto skonstruował Słowacki kosmos tak ironiczny, że nawet personifikacja Wyobraźni, Goplana, musi z tego świata rejterować. Byłaby to

Przypomnijmy, iż mowa Trzeciej Osoby Prologu jest swego rodzaju zwieńczeniem dwu poprzednich Osób, wypowiadających apokaliptyczne treści (w. 24-27 i w. 31-37):

PIERWSZA OSOBA PROLOGU

(...)

Miecz ostry obosieczny, a twarz moja błyska

Jak słońce w całej mocy wyświecone kołem.

A gdy przede mną na twarz upadniecie czołem,

Powiem wam: „**Jestem pierwszy... i ostatnim będę...**”

DRUGA OSOBA PROLOGU

(...)

Owe **siedem lichtarzy to jest siedem grodów**,

Wygnaniec. – A włos czarny w siwość mu zamienia

Nie wiek, ale zgrzyzota... W oczach blask natchnienia,

Miecz w ustach obosieczny, jest to sztylet słowa,

Którym zabija ludzi głupich... albo wrogów.

Apokaliptyka tej części *Kordiana* wiąże się z przywołaniem Chrystusa jako Króla sądzącego w dniu ostatecznym. Plastyczne wyobrażenia tego biblijnego motywu mógł Słowacki widzieć choćby na obrazach Memlinga czy van Eycka, na których Chrystus trzyma w ustach miecz obosieczny.

zaiste najwyższa kreacja i forma ironii – stworzyć ironiczo-baśniowy świat wyobrażony, którego prawa działania okazują się nieznośne nawet dla ironizującego podmiotu. Goplana, o ironio, postać ze świata baśni, pokazuje kierunek ku „realności”. Sfera polskiej martyrologii, która objawi się w specjalny sarkastyczno-ironiczny sposób w *Anhellim*, powiązana przecież będzie szczególnie mocno w wyobraźni Słowackiego z piętnem syberyjskiej katorgi. Być może tam właśnie leci Goplana, a z nią ku sferom zmartyrologizowanej, okrutnej rzeczywistości przemieszcza się cały świat wyobraźni Słowackiego – tego poety okrucieństwa, mistrza „czerwonego rymu” i makabry?²

Wybór Goplany oparty jest na porzuceniu iluzji własnego królestwa, na odrzuceniu poczucia bezpieczeństwa, jakie dawał jej magiczno-fantastyczny świat czarów i zaklęć. Decyzja niezakorzonionej w świecie materialnym, zwiewnej bohaterki, wiąże się z przewartościowaniem dotychczasowego sposobu jej zaangażowania w dzieje, w świat, w życie. Do czasu „przemiany” Goplana pozostaje poza historią, nie włącza się osobiście w tworzenie nadgoplańskiej narracji baśniowo-mitycznej, ale posługuje się tymi uosobieniami ironicznego mocy, jakimi są Skierka i Chochlik. Funkcjonuje ona na wyższym poziomie bytowym, na metapoziomie, który bywa opisywany przez badaczy jako symboliczno-obrazowa wizja świata wyobraźni, wyobraźni uosabianej właśnie przez Goplanę, Skierkę, Chochlika. Z tego wyższego poziomu istnienia postaci te, a więc za ich pomocą także przewrotna wyobraźnia, stale ingerują w rzeczywistość historyczną, w świat ludzi zagubionych w historii³.

Goplana decyduje się na „odlot” z żurawiami na północ, co może być odczytane jako wybór rzeczywistości prawdziwej, innej niż ta wyobrażona, jako wybór prawdy duchowej, którą zdobywa się przez doświadczenie realności, historii, a nie przez istnienie

² Zob. A. Kotliński, *Mistrz „czerwonego rymu”...*, dz. cyt.

³ Podobną myśl prezentuje Maria Janion w klasycznej już rozprawie *Obrona Balladyny*, w: teje, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1984.

wyimaginowane (martyrologia i śmierć zesłanych na Sybir – *contra* zmyślane, wyimaginowane piekło na ziemi). W pewnym sensie metamorfozę Goplany daje się porównać do symbolicznej ewolucji Kordiana. Oboje doznają przemiany. Kordian pustkę i egotyzm pragnie zmienić nie bez tromtadracji oraz ironicznej fanfaronady na bohaterstwo i patriotyzm. Chociaż bohater *Kordiana* niewiele będzie miał wspólnego z symbolami i postaciami ewangelicznymi, nawet z tymi ich wyobrażeniami ukazanymi ironicznie, „na opak”. Wszystkie przywołania topiki ewangelicznej w tym dramacie mają charakter ironiczny: zarówno Kainowe piętno Kordiana, jak i dalekie porównanie jego postaci do Chrystusa, tuż po samobójczej próbie – Panna: „Nie wiem, pani, nie siadł do wieczerzy, / Widać było, bo dzbankiem z nami się nie dzielił / Jak Żyd płaszczem Chrystusa” (a. I, sc. III)⁴. Kordian jest dziełem, gdzie apokaliptyczność oznacza spełnienie się w mocach *d e s t r u k c j i* żywiołu ironicznego. Równocześnie jednak idea próby, antyinicjacji, jakiej poddany zostaje bohater, zapowiada już nowy typ postaci.

W *Kordianie* tryumfuje tylko wola spełnienia się bohatera, serce to jednak za mało, by to spełnienie osiągnąć, a wyimaginowana idea winkelriedyczna, parodiująca mesjanizm Mickiewicza, to fałszywy fantazmat, któremu bohater nie jest w stanie sprostać. Nawet przed plutonem egzekucyjnym Kordian pozostaje postacią dwuznaczną: nie pozwala zawiązać oczu przed egzekucją. Czy patrzy śmierci prosto w twarz? Czy ocaleje? Nie wiemy, czy to gest odwagi i autentyzmu, czy kolejny objaw histrionizmu podany przez Słowackiego z ironią. Na pewno takim pierwiastkiem nieironicznym jest w *Kordianie* śmierć. I to ona, siła zniszczenia, napędza już wtedy refleksję i wyobraźnię poety⁵.

⁴ J. Słowacki, *Kordian*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, *Dramaty*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989, s.121.

⁵ Por. M. Kuziak, *Fragmety o Słowackim*, Słupsk 2001.

W *Balladynie* przekroczenie ironii także zostało poddane uniejednoznacznieniu. Finałowy piorun „boski” traktować można bowiem:

1. jako karę Boską;
2. przypadkowe zjawisko atmosferyczne;
3. akt pomsty natury, którą sprofanowano w archetypie Matki Wdowy;
4. kaprys autorskiej wolności, po spektaklu niszczenia zaprowadzającej momentalny ład;
5. Objawienie Boskiej sprawiedliwości poprzez medium poetyckiej Wyobraźni, mocy poznawczej o niemal eschatologicznej sile.

Wydaje się, iż ta ostatnia odpowiedź może być bliska ambicjom Słowackiego. Rozpętać *apokalypsis* destrukcji, a potem momentalnie powołać do życia nowy, na chwilę sprawiedliwy ład – tak wyglądałby kosmos Słowackiego.

I *Balladyna*, i *Kordian*, wcześniej pokazują pewien znamieny dla wyobraźni poety proces: żmudne, zakończone pewnym impasem przebijanie się wyobraźni przez taką wizję świata, w której dominują ironia i tragizm, ku dziedzinie możliwego odślaniania się sensu. Chodzi o te sfery, w których możliwe jest pokazanie pozafenomenalnego wymiaru Bytu. Nawet w ironicznym dziełach Słowacki oszczędza pewne obszary wyobrażeń związanych z sacrum, co otwiera drogę ku jego wyobraźni religijnej⁶. W omawianych dziełach dominuje jeszcze żywioł destrukcji, ale już wyczuwa się poszukiwanie jakiegoś pozaironicznego horyzontu postrzegania świata. Człowiek ironiczny wydaje się, jak celnie zauważa Michał Kuziak⁷, jedną z odmian Słowackiego figury antropologicznej, którą można by nazwać człowiekiem zranionym. Przekroczenie tego zranienia, transgresja ku innym niż ironiczne i tragiczne roz-

⁶ Zob. B. Burdziej, *Super flumina Babylonis. Psalm 136 (137) w literaturze polskiej XIX-XX wieku*, Toruń 1999, s. 138-145.

⁷ M. Kuziak, *Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji. O antropologii muzycznej w twórczości poety*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 64.

poznaniem kondycji własnej i świata – oto leitmotywy tej twórczości, zmierzającej do tego progu dojrzałej w pełni wizji świata, gdy obrazowo odłoni się religijny wymiar doświadczenia kosmosu. Będzie nim, wypełni go ta druga część fantazmatu apokaliptycznego, niezwiązana z katastrofą i niszczeniem, ale posiadająca odniesienia do Księgi Genesis. Spójrzmy jednak, jak zagadnienia te realizują się w innych tekstach przedgenezyjskich

Wspomnieliśmy, iż wątki sakralne poddane są u Słowackiego albo ironizacji, albo pojawiają się w niezwykłym kontekście fabularnym, estetycznym. Na granicy jaźni i snu, wyobraźni i objawienia – poeta pozwala bohaterom zmieniać się, przemieniać, jak w *Horsztyńskim*, gdzie pijany starzec, uderzony w twarz przez Hetmana przy biesiadnym stole, staje się powodem długiej dysputy na temat „północnej nierządniczy”, czyli najpewniej Katarzyny II, a później porównany zostaje dyskretnie do świętego Piotra:

SZCZĘSNY

(...)

Ach, te ściany – to prawdziwa Sodoma!... Starca, że nie pił zdrowia północnej nierządniczy, uderzyć w policzek... A gdybym ja ojca napiętnował znakiem..... Cicho!... Trzeba jednak tego starca ratować.....

(DW, VIII, akt I, sc. I, w. 105-108);

(...)

KSIŃSKI

Pomyślałem sobie, że czytał Ewangelię... i śpiąc **śniło mu się, że był świętym Piotrem....**

(I, sc. I, w. 129-130).

Zadziwiające jest to, że w *Kordianie* lub w *Horsztyńskim* poeta nie wykorzystuje symboliki maryjnej, omija Bogarodzicę, która mogłaby dać jakiegokolwiek choćby złudzenie wsparcia człowieka w walce ze złem, z niszczącym duszę oraz umysł brakiem nadziei⁸. Dramaty „przedchrześcijańskie” i te „bajeczne”, jak *Balla-*

⁸ Jedyne wspomnienie Maryi w *Horsztyńskim* związane jest z knuciem przez Hetmana intrygi, w której Maryja Ostrobramska staje się symbolem

dyna czy *Lilla Weneda*, przeniknięte są obecnością Maryi, jest ona wpisana w treść utworu wprost albo poprzez aluzje, między wierszami. W dramatach zaś „współczesnych”, których akcja, jak chociażby *Kordiana*, dzieje się między innymi w Rzymie, stolicy świata chrześcijańskiego – nie wspomina poeta o Matce Boga. Czy jest to tylko przypadek, czy może właśnie ów brak może być odczytywany jako znak opuszczania człowieka przez Boga. Być może jest to dowód na to, że Bóg oddalił się, a jedyna Pośredniczka między Bogiem Ojcem a człowiekiem – zamilkła. W świecie Słowackiego brak bowiem tego elementu, który stanowiłby medium między nim a sferą sacrum. Nie jest nim Kościół poddany krytycznemu oglądowi. Nie ma też charyzmatycznych postaci, które pchnęłyby te osobowość ku progom świątyni, wprowadziły w dziedzinę doświadczenia religijnego. Poszukiwanie wiary ma tu indywidualistyczny charakter, jest drażnieniem własnej wyobraźni, poszukiwaniem nie „ja” psychologicznego, ale jaźni, „ja” głębokiego. Świat ten, nad czym zastanawia się główny bohater *Horsztyńskiego*, p o w i n i e n być podobny do ikony, przedstawiającej taki wizerunek Boga, który czuwa nad człowiekiem, choć

obrony Wilna. Wyobrażenie Maryi z Ostrej Bramy nie jest jednak wcale takie jednoznaczne. Zostaje ona uwikłana w symbolikę lunarną, groźną, reprezentuje ciemną stronę istnienia. Badacz przypomina, iż:

Opowieść o egzekucji Hetmana Nieznajomy rozpoczyna od detalu symbolicznego, od wieści, iż „Jasiński z trzystu ludźmi przeszedł wyłomem muru koło Ostrej Bramy... księżycą jeszcze nie było... przed Ostrą Bramą świeciła lampa...” (356). Można by nawet pomyśleć, że to Maryja z Ostrej Bramy jednak reprezentuje tu jakąś groźną, lunarną sprawiedliwość, zastępując księżyc (który na Jej obrazie jest!).

– J. Ławski, *Ironia i mistyka*, dz. cyt, s. 138. Zob. tegoż, „*Szczęśny Pan*”. O „*Horsztyńskim*” Juliusza Słowackiego, B. Kubicka-Czekaj, O „*Balladynie*” J. Słowackiego, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2010, s. 313-332, s. 425-454. Dodajmy, iż księżyc na obrazie ostrobramskim jest zobrazowaniem Objawienia św. Jana, symbolicznym uwypukleniem fragmentu opisującego zjawienie na niebie Niewiasty, pod stopami której księżyc, a nad głową wieniec z gwiazd.

zarazem poddaje go stale próbie wiary. Odpowiedź ironisty jest jednak druzgocąca: właśnie taki ów świat nie jest. Boga być może w ogóle w nim, nad nim nie ma:

HORSZTYŃSKI

Czy ty myślisz, Salusiu, że ten świat podobny do moskiewskiego obrazu w cerkwi... gdzie Abraham ze strzelby mierzy do syna Izaaka – a zaś anioł z nieba leje dzbankiem wody na panewkę, aby nie spaliło...

SZCZĘSNY

Bóg się nie miesza do wypadków światowych...

(I, sc. II, w. 324-327).

Słowacki pokazuje więc w *Horsztyńskim*, tym może najbardziej pesymistycznym ze swych dzieł, wizję egzystencji i kosmosu bez opatrnościowego wsparcia. Więcej: wiarę w takie wsparcie uważa zapewne za naiwną. Temu mrocznemu przesłaniu prawdziwości dodają słowa starca, właśnie Horsztyńskiego, konfederata, który, choć jest wierzącym chrześcijaninem, będzie musiał zażyć w bożonarodzeniowym opłatku truciznę na szczury, by w ten okrutny sposób popełnić samobójstwo. I żadna moc, siłą nadprzyrodzona nie interweniuje w świecie Słowackiego w jego wybór: postanawia umrzeć i w mękach umiera.

Z kolei Starzec policzkowany za brak szacunku wobec nierządnic jest aluzją do Apokalipsy św. Jana, która właśnie Wielką Nierządnicą nazywa Babilon⁹ – symbol ucisku i bezprawia. Nie-

⁹ Aluzje do starotestamentalnego Babilonu, a także do jego apokaliptycznych znaczeń, które pojawiają się w Nowym Testamencie, są obecne także w liryce Słowackiego. Na tym właśnie motywie uwagę skupia Zbigniew Przychodniak w książce *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001, tu rozdział *Pejzaż z tezą. Paryż i „Paryż” Juliusza Słowackiego*, s. 23-25:

Charakter profetyczny utworu w dobitny sposób pogłębia symbolika biblijna wielu obrazów. Można wręcz uznać, że z Biblii pochodzą wszystkie najważniejsze szyfry historiozoficzne konieczne do odczytania wiersza Słowackiego. Z pewnością zwornikiem bi-

rządnicą północy to zarówno określenie Katarzyny II, jak też wszelkiego zła, które dzieje się w historii i które historię krwawą tworzy. Bóg się nie miesza nie tylko wtedy, gdy policzkują starca, nie interweniował też bowiem, gdy policzkowano Chrystusa (aluzja przez poetę całkiem zamierzona), nie wtrąca się też wówczas, gdy cały kraj zostaje rozgrabiony. Abraham i Izaak z owej ikony okazują się tylko fantazmatem, jedynie mitem, niewyraźnym, zniekształconym wspomnieniem infantylnej tęsknoty za bliskością Boga, za Jego opatrnościowym czuwaniem. Może właśnie dlatego Szczęśny śni na jawie, szukając utraconej drogi do przeszłości, do czasów dzieciństwa, do Boga Abrahama, do Matki Chrystusa, do epoki, kiedy odczuwał z Amelią duchową wspólnotę. Jako człowiek dorosły daje wyraz swemu rozczarowaniu. Objawia się ono w jego improduktywizmie, ale z drugiej strony w okrutnych marzeniach, snach na jawie o jakimś wielkim, bodaj zbrodniczym czynie, który uniesmiertelniłby jego imię, pokazał go jako człowieka czynu. Dlatego błądzi wśród cieni rzymskich zbrodni, jeszcze zapewne tych dzikich, przedchrześcijańskich rzezi:

SZCZĘSNY

Gdybym co zaczął – skończyłbym... To bieda, że nic zacząć nie mogę... **Gdybym był Rzymianinem, zacząłbym od okropnej rzeczy.... Wczoraj śniło mi się o niej.... a oczy miałem otwarte....**

NIEZNAJOMY

Masz teraz twarz zabójcy!... (I, sc. IV, w. 569-573).

Szczęśny, śniący najprawdopodobniej o okrucieństwach rzymskiej historii, popełnia imaginacyjną zbrodnię na granicy snu i jawy, marząc, myśląc, mocując się z niemocą terażniejszo-

blijnej interpretacji jest zawarta w pierwszej strofie aluzja do chrześcijańskiego mitu Apokalipsy. Rozwinięciem tej symboliki jest następnie utożsamienie Paryża z biblijną Sodomą (...)

Strofa przedstawiająca Polaków nad brzegami Sekwany potwierdza zarazem, że centralnym motywem zaczerpniętym z Biblii w wierszu Słowackiego jest mit Babilonu.

ści. Jego marzenie zmienia twarz w grymas zabójcy, co podkreśla Nieznajomy. Dlaczego Szczęśny marzy o Rzymie? Chodzi o zanurzenie w historię, trochę nawet tak, jak to chce zrobić po-zahistoryczna Goplana, o zaistnienie w pełni przez zanurzenie we krwi, przez doświadczenie śmierci – przejście przez grób. Szczęśny marzy (planuje?) o poznaniu prawdziwego życia, co nie jest jednak możliwe inaczej, jak właśnie przez zakorzenie w historii, przez podjęcie decyzji, z kim chce związać swój los: z partią zdrady, reprezentowaną przez jego ojca, Hetmana, czy z partią powstańczą, rewolucyjną, reprezentowaną przez Nieznajomego (pierwowzór to być może płk Jakub Jasiński).

Szczęśny mówi o początku i końcu jakiegoś nader tajemniczego dzieła zbrodni lub zdrady, o niemożności jego zaczęcia i o tym, że gdyby jednak mógł, to wówczas doprowadziłby ów zamysł do końca. Pozostaje jednak do końca sparaliżowany wolicjonalnie... Ale nie może niczego zacząć, nie skończy więc na pewno też i tego projektu. Cierpi na a b u l i ę, absolutną niemoc woli, jej bezwład. Jest jeszcze jedną figurą człowieka nowoczesnego – takiego jak między innymi Kordian, o którym – co odnosi się i do Szczęśnego – badaczka pisze jasno i bez pardonu:

Jeśli nowoczesność jest poszukiwaniem stanowiącym odpowiedź na zagubienie, Kordian jest nowoczesny, nosi bowiem piętno współczesnej kondycji ludzkiej, jakim jest wykorzenie. Figura podróżnika, wędrowca określa go w pełni. Bohaterów Słowackiego różni od modernistycznych to, że ci pierwsi mnie godzą się na taką sytuację. Pustka im doskwiera i całe ich działanie nastawione jest na jej zapełnienie, nie uznają jej nigdy za cechę „przyrodzoną” ludzkiej kondycji. Kordiana charakteryzuje wieczne poczucie niespełnienia, głód idei, myśli, wartości, której warto by się poświęcić. Można o nim powiedzieć – jak mówi Bürger o podmiocie modernistycznym – że zmierza do samorealizacji, która wciąż na nowo okazuje się niemożliwa do osiągnięcia¹⁰.

¹⁰ M. Siwiec, *Słowacki i nowoczesność*, w: *też*, *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009, s. 221.

Trudno o lepsze oddanie egzystencjalnego dramatu całego pokolenia Szczęsnych, tych nowoczesnych nieszczęśników przynięcionych przez własną podmiotowość i jak dzieci bezradnych wobec realności natury, historii i kultury. Ich autentyzm wyczerpuje się bowiem w samoświadomości klęski, stanowiącej zarazem pierwszy i ostatni moment ich heroicznego czynu. Tym „czynem” jest myśl o własnej klęsce. I nic więcej. Lub inaczej rzecz ujmując: poza tą samowiedzą jest tylko wszechogarniające *N i c*. *Nic*, które paraliżuje także wolę Szczęsnego.

Refleksja bohatera jawi się jako pogmatwana, ale zawiera się w pewnej figurze myślowej. Kompozycja jego wywodu to próba opisanego dziejów: od początku aż do samego końca. Bohater nie posiada jednak żadnego klucza nie tylko do praw historii, do praw rządzących światem, ale i do własnej wyobraźni, do swej podmiotowej głębi, z której wynurzają się raz po raz jego urwane najczęściej, jakby niepełne zdania, słowa, oznajmienia o sobie i świecie. Szczęsny to b o h a t e r r a c z e j n i e s z c z ę s n y, który – ironicznie rzecz ujmując – o świecie i historii wie jeszcze mniej niż inni¹¹. Odróżnia go jednak to, że porusza nim, jego aktywnością, jakaś tajemna siła zgłębiania największych tajemnic bytu, egzystencji, historii. Ta siła, ta energia, wola poznawcza tkwi w nim. W zderzeniu ze światem wywołuje jednak paraliż: niemoc działania, a nawet wypowiedania sądów. Bohater żyje tu w świecie rozbitym i pokawałkowanym, jest częścią zatอมizowanego społeczeństwa znajdującego się w fazie degrengolady. Nawet symbole religijne ulegają na prawach ironii losu zagładzie, jak krucyfiks, w który trafia kula z pistoletu w czasie pojedynku, lub zostają wykorzystane manipulancko, jak obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej, wokół którego skupia się epizod historyczny tekstu.

Wyobrażenia snute przez Horsztyńskiego i Szczęsnego wyrażają marzenie o symbolicznej syntezie czasu, o pełni czasu,

¹¹ M. Kuziak, *Juliusz Słowacki w kręgu...*, dz. cyt., s. 55: „Bohater [Szczęsny – K.K.] postrzega swoją egzystencję jako niezwykle skomplikowaną, ponadto zniewoloną oraz zdegradowaną”.

który swoje ujście i spełnienie znalazłby w Sądzie Ostatecznym, gdy sądzone byłyby takie moce zła, jak Wielka Nierządnicza, czyli: Babilon, Rzym i oczywiście Moskwa¹². Ale są to tylko marzenia o działaniu Opatrzności, która w świecie tego dramatu milczy, której być może w ogóle brak.

Rzym i Moskwa są dla romantyków przestrzenią naznaczoną szczególnym znaczeniem jako miasta, w których znalazła swą siedzibę tyrania, przemoc, gdzie przelała się krew niewinnych. Słowacki widzi w Rzymie znak nieprzerwanej aktywności Zła, siły siejącej śmierć i strach. Rzym w jego wyobraźni określa początek czasu, jego pełnię, czyli również koniec, którego należałoby szukać właśnie na północy, w Rosji, będącej dziedziczką imperium przemocy. W *Horsztyńskim* nieobecność Maryi przypomina o tym, że Bóg się ze świata usunął, albo że Go jednak wcale nie ma. Taki gest przybliżyłby tym samym coś znacznie gorszego, niż spodziewana przez chrześcijan apokalipsa, zapowiadałby bowiem chaos, nicość, tryumf zła.

¹² Bóg stałby się mimowolnie sojusznikiem szatana, wsparłby go w dziele niszczenia:

Bóg i szatan jednocześnie okazują się sprawcami degradacji historii. Katastrofy i klęski, dziejowa niesprawiedliwość, wszechwładne panowanie siły nad prawem nasuwają myśl, że Boga w historii nie ma, że kryje się on ponad obszarem ludzkich dziejów dokonując rachunku naszych zasług i win. Czy z punktu widzenia Absolutu wszystkie dni od Genezis do Apokalipsy nie składają się na jeden dzień? Jeden dzień istnienia udzielony światu przez wiecznego dawcę życia! Jeśli tak, to czy w obliczu wiecznych klęsk, gdy ogarnia nas melancholia i wątpienie, liczyć się mogą poranne tryumfy i dzieła pory południowej?

– J. Tomkowski, *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984, s. 185. Na temat rozterek romantyków, szukających śladów Boga w historii i dowodów jego opatrzności zob. pracę M. Piwińskiej: *Bóg utracony i Bóg odnaleziony*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 251-301.

2. Z Maryją – bez Maryi

Nieobecność Maryi w *Horsztyńskim* determinuje lekturę dramatu, w którym czas, przestrzeń, materia i duch zostaną napiętnowane śmiercią, inną jednak niż w *Balladynie* czy w *Lilli Wenedzie*. Maryja w *Lilli Wenedzie*, trochę jak jej wyobrażenia w dramacie „nadgoplańskim”, zdradza tęsknotę za Niebem, szuka luk i prześwitów w zasłonie oddzielającej gnijący świat od tego, co zostało z ułamków piękna świata tuż po akcie stworzenia. Śmierć zaś w *Horsztyńskim*, mimo iż brak w dramacie trupich stosów z *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, okazuje się jakaś bardziej realna i mniej teatralna, nawet bardziej wiarygodna, niż w *Balladynie*, w której Alina umiera posłusznie, uprzedzona „lojalnie” przez swą siostrę („a gdybym cię siostrzo zabiła?”) i znikająca dyskretnie z miejsca zbrodni ze swym „malinowym”, nienaturalnie zakrwawionym ciałem. Śmierć z kolei w *Horsztyńskim* dzieje się jako siła wyższa, chyba nawet poza wolą człowieka, nie jest wynikiem planowanych zbrodni, ale wpisuje się w strukturę świata zawieszonego w próżni, w nihilistycznej otchłani¹³.

Z takiego właśnie jałowego czasu, ze świata zatrutej materii i ducha (zatruty opłatek Horsztyńskiego – zatruty chleb Balladyny) Gopłana szuka uwolnienia w ucieczce ku historii, na północ. Nie sama jednak historia zbawia Gopłanę od jej „bylejakości”, od przezroczystości, charakterystycznej dla bytów trwających w zawieszeniu między niebem a ziemią, jak choćby Zosia z drugiej części *Dziadów*. Być może wyobraźnia Słowackiego odwołała się w tym miejscu do postaci w specyficzny sposób Gopłanie

¹³ W tym sensie był to dramat bluźnierczy także wobec wyobrażeń Polaków o śmierci, osnutych melancholią, ewokacjami żalu i pamięci, heroizmem. Zob. J. Winiarski, *Wiersze żałobne Antoniego Goreckiego. Poetyckie lapidarium Wielkiej Emigracji*, Toruń 2010. Także wywiady: *Zawsze czeka nas nowy romantyzm. Z prof. Bogusławem Dopartem rozmawia Marta Kwaśnicka; Chrystus czy Winkelried? Z dr. Eligiuszem Szymanisem rozmawia Marta Kwaśnicka*, „44. Magazyn Apokaliptyczny” 2009, nr 2, s. 95-122.

bliskiej: Zosi z II cz. *Dziadów*, negatywnie przeciwstawionej postaciom anioła i Matki Boskiej:

GUŚLARZ

A toż czy obraz Bogarodzicy?
 Czyli anielska postać?
 Jak lekkim rzutem obręcza
 Po obłokach zbiega tęcza,
 By z jeziora wody dostać,
 Tak ona świeci w kaplicy.
 Do nóg biała spływa szata,
 Włos z wietrzykami swawoli,
 Po jagodach uśmiech lata,
 Ale w oczach łza niedoli¹⁴.

Zosia zjawia się wśród obłoków, tęczy, wynurza się z jeziora, w otoczeniu symbolicznego ptactwa (sowy, kruki, puchacze). Nie ma ona nic wspólnego poza walorem estetycznym z *Theotokos*, z Matką Boga. Zosia to uosobienie zgubnego estetyzmu i egzystencjalnej pozy, podczas gdy Maryja to kobieta, która dotyka życia w najbardziej bolesny sposób. W *Lilli Wenedzie* zjawienie się postaci o rysach maryjnych ma charakter apokaliptyczny, zjawisku zaś towarzyszą te same znaki, które pojawiają się w *Dziadach*: tęcza¹⁵, ptaki, rozświecenie, rzecz dzieje się nad jeziorem...

ŚWIĘTY GWALBERT

**Dziś nad jeziorem, równa gołębiowi
 Białością, cała powietrzem tęczowa,
 Z gwiazdy sinymi, matka Chrystusowa
 Pokazała się – ukląknęłam, a ona:
 „Idź! bo stary Derwid kona,**

¹⁴ A. Mickiewicz, *Dziady*, cz. II, dz. cyt., w. 371-380, s. 29.

¹⁵ Na tęczowość oraz na cudowność zjawiającej się apokaliptycznej Niewiasty, która symbolizuje doskonałość, przekonująco zwraca uwagę E. Furmanek: *Genezyjsko-apokaliptyczna tęczowość w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 231-248.

Córka jego, mój gołąbek,
Z bolu umiera".
Tak mówiąc w tęczy się rąbek
Owinęła postać święta,
I uniosła ją anielska sfera
Z tęczą, z gwiazdami, z tysiącem promieni.
(III, sc. VI. w. 371-381).

Opowieść Świętego Gwalberta w *Lilli Wenedzie* nawiązuje do Objawienia świętego Jana. Maryja, która zjawia się w świecie pogrążonym w zbrodni i wyzutym z nadziei, jest jednocześnie obrazem oczekiwanej przez ludzkość nadziei, która powinna nadejść właśnie za jej sprawą. Subtelne odwołania maryjne spotykamy też w liście dedykacyjnym do *Balladyny*, gdzie poeta wspomina Włochy, Etnę, zwracając się do Krasieńskiego tymi słowy: „Księża wtenczas śpiewali hymn do Najświętszej Panny, a ja stałem z wlepionymi w ogień Etny oczyma, smutny, że mnie fala znów tylko do Europy odnosiła”¹⁶. O Maryi poeta wspomina już w liście dedykacyjnym *Do Autora „Irydiona”*, naprowadzając czytelnika na ów szczególny trop, na ślad Boga w pogańskim przeciwieństwie światła:

Oto we wnętrzu groty kościanej i ludzkiej krzyż stoi, lampa się pali i błyszczą obraz Rafaelowski Boga Rodzicy. – Widzisz, jak dno złote obrazu pięknie jaśnieje w ciemnościach pustego szerepu? słyszysz, jak szmerze modlitwa? Lecz – o, **biada!** – o, losy!... (w. 42-47).

Poeta woła w liście dedykacyjnym „o, biada!”. To narzucone kulturowo wykrzyknienie w dramacie rozlegać się będzie często, w ustach różnych bohaterów. Już w *Prologu* Harfiarz krzyczy językiem apokaliptycznym:

Na ziemi i w niebie
Lud nasz przeklęty! – o! biada nam! biada!

¹⁶ J. Słowacki, *Balladyna*, w: *Dzieła wybrane*, dz. cyt., s. 333-334.

Twój ojciec wzięty – rycerzy gromada
 Otoczyła go, z harfą jego złotą. (w. 58-61).

Apokalipsa wprawdzie nie ma poetyckiego monopolu na żadne „biada”, ale Harfiarz mówi o nieszczęściu „na ziemi i w niebie”, słowa swoje przeplatając z prorocstwem Rozy Wenedy, zapowiadającej nieuchronność katastrofy. „Biada” łączy się z proroctwem, z zapowiedzią wielkiej katastrofy na niebie i na ziemi, czyli z klęską zarówno w wymiarze fizycznym, jak też duchowym. Roza mówi o zjawiskach niebieskich, mających naznaczyć ziemię piętnem zniszczenia, lecz nie chodzi tu o zwykłą wojnę. Roza wieszczy uderzenie stu piorunów, a także to, że „przy świetle błyskawic. / Żywi się pomieszają z umarłymi / I nikt ich nie rozbroni” (*Prolog*, w. 103-105). Pomieszanie żywych z umarłymi – jak mówi Roza Weneda – ma nastąpić „za trzy dni”, potem zaś „wszystkiemu kres. / Walka i zgon!” (w. 125-126). Są to symboliczne trzy dni stanowiące cezurę przejścia od życia do śmierci, a może też od śmierci do życia, bo przecież motyw ów nawiązuje wprost do zmartwychwstania Chrystusa, chociaż nie ma w dramacie wymiaru soteriologicznego¹⁷. Wróżby i profecje Rozy nie są jednak jedynym nawiązaniem do Biblii w tym dramacie. Jest ich sporo i nie wszystkie odnoszą się jedynie do Nowego Testamentu, o czym obszernie rozprawia ks. Antoni Szlagowski, skrupulatnie wyliczając paralele motywów i tematów między *Lillą Wenedą* a Księgą Królewską, Księgą Jeremiasza, Księgą Sędziów oraz prorocत्वami Izajasza¹⁸. Mówiąc o bohaterach dramatu, ks. Antoni Szlagowski stwierdza, że:

¹⁷ Chrystologia Słowackiego to w ogóle temat odrębny i niezwykle zawikłany, a nawet niejasny. Por. na ten temat: M. Kostuchowska, *Chrystologia Juliusza Słowackiego w „Liście do Rembowskiego”*, w: *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2010, s. 127-160.

¹⁸ ks. A. Szlagowski, *„Lilla Weneda” w świetle Biblii. Mowa wygłoszona podczas uroczystej inauguracji roku akademickiego 1927-28 w dniu 23 października 1927*, Warszawa 1928. Na tę rozprawę zwrócił mi uwagę – podczas rozmowy o inspiracjach Słowackiego Biblią – prof. Bogdan Burdziej.

(...) nie z klasycznych światów Grecji, czy Rzymu, ani z Wenedyjskich opowieści naszły go [Słowackiego – K.K.] te duchy, ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytych, ale z Biblijnych dziejów, z prastarych walk królewiał Pałestyńskich szły one ku niemu w godzinę marzeń natchnienia.

Zatem cały ów zastęp postaci w tragedji występujących: Lech i Gwinona, Polelum i Lelum, Gwalbert i Śláz, Derwid i Roza Weneda, nawet Lilla Weneda mają swój pierwowzór w Biblii. Znajdują się one w czterech księgach Królewskich Starego Testamentu, jak je czytał Słowacki w tekście polskim Wujka¹⁹.

Zapewne jest to opinia nieco przesadzona i stronnicza, wynikająca z pewnej jednokierunkowości lektury, lecz też nie można nie dostrzec jej inspirującego charakteru.

Bogarodzica zjawia się jeszcze w scenie drugiej aktu pierwszego dramatu, w didaskaliach (*W głębi obraz N. Panny na dnie złotym*) oraz w akcie piątym, na jego początku oraz na samym końcu dramatycznej historii. W tych kilku fragmentach Maryja objawia się bohaterom jako podsumowanie tragicznych wydarzeń, obwieszczając spełnienie przepowiadanych przez Rożę rzezi. Maryja objawia się w kontekście Sądu Ostatecznego, wśród kości, w celi pustelnika „podobnej kształtem do wnętrza czaszki olbrzymiej” (didaskalia przed sceną pierwszą aktu drugiego), nad trupim polem i górą kości zmieszanych ze stosem drewna, w które pioruny biją: „Powoli nad gasnącym stosem ukazuje się postać Bogarodzicy”. Czaszki i kości stają się tłem *mariofanii*.

Scenografia zarazem wydaje się uderzająco niestosowna, nadmiernie bowiem eksponuje profanum. Maryja wśród kości i czaszek staje się jednak wyraźnym „znakiem”, znakiem tak ekspresywnym jak tło, na którym poeta ją umieszcza²⁰. Zderze-

¹⁹ Ks. A. Szlagowski, *„Lilla Weneda” w świetle...*, dz. cyt., s. 7.

²⁰ Niezwykle asocjacje Maryi z trupią główką pojawiają się, jak wspominaliśmy, w wyobraźni autora *Snu srebrnego Salomei*, gdy Salomea porówna Matkę Boską do trupiej główki:

nie sacrum i profanum ma tu charakter niemal wielkiego alegorycznego obrazu. Mnogość trupów i kości sama w sobie bowiem nie jest w stanie nigdy wyrazić w pełni tego, czego dokonać umie wizja Piekła na ziemi skonfrontowanego z obrazem Nieba. Taka wojna to już nie zwykła rzeź, ale alegoria odwiecznej walki dobra ze złem, zwieńczona wizją ostatecznego zwycięstwa nieba nad piekłem. Zwycięstwo jest wprawdzie jedynie objawione, dopiero zapowiadane, ale Maryja wnosi do zdeprawowanej przestrzeni odmienną perspektywę zbawczą – trupie kości zamienia w relikwie, nadaje życiu sens w świecie, który stracił już wszelki sens istnienia.

Piszemy tu o *mariofanii*, a więc zjawisku będącym pewną formą epifanii. Ta zaś z natury swej jednoczy w sobie element świecki (pierwotny) z sakralnym (wtórnym), który został jej w trakcie przemian kulturowej semantyki pojęcia nadany:

Grecki termin *epiphaneia*, oznaczający w literaturze klasycznej *nieoczekiwane zjawienie się* albo *wspañiały wygląd*, miał pierwotnie świecki charakter, jednak już w IV stuleciu przed Chrystusem nabrał wymiaru sakralnego i zaczął być kojarzony z mementem pojawienia się bóstwa. Grecko-rzymski świat wierzeń politeistycznych pełen jest epifanijnych wtajemniczeń, a to dlatego, że świat bogów – jak wierzone – znajduje się gdzieś w pobliżu, niemal w zasięgu ręki: na wilgotnych łąkach spotkać można lejmonady, wody roją się od nereid, a lasy i gaje zamieszkiwane są przez driady.²¹

Na pół pogański kosmos Słowackiego przenika z kolei żywa i stała obecność pierwiastka żeńskiego – uobecniającego się wła-

A twarz zwiędła i schorzała,

Takrze koloru ołówka,

Była już jak **trupia główka**

Na krzyżu wyrysowana. (Sen srebrny..., I, w. 788-191).

²¹ T. Bilczewski, *Heaney i Miłosza podróż w zwyczajność*, w: tegoż, *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010, s. 343.

śnie w mariafoniach. Pierwiastka jednoczącego w sobie ów prapierwotny aspekt pogańskiego, cielesno-zmysłowego piękna postaci i twarzy Marii oraz element pozaświatowej świętości, reprezentującej nieopisywalną Boskość...

Dramat kończy się wywołaniem Maryi z gasnącego stosu, a jej obecność i „realność” podkreśli „pokazując na zjawienie” Święty Gwalbert, który zawoła do Maryi „mitycznej”: „Ave, Nieśmiertelna!” (w. 337). Wyłaniająca się ze zgliszcz Niewiasta ma więcej wspólnego z Feniksem albo z apokryficzną wizją wstającego z martwych Jej Syna, niż z kanonicznym wyobrażeniem Bogarodzicy. Z całą pewnością jednak postać Matki Jezusa nie pełni w dramacie funkcji ozdobnej, a jej symboliczne zakorzenienie w postawie kenotycznej przywraca zdziczałemu światu wymiar duchowy, ukazuje sens cierpienia i ofiary²², choćby to było najniższe dno upadku (niekoniecznie przecież dno ikony, o którym poeta mówi w didaskaliach), najpodlejsze doświadczenie w hierarchii uniżeń i klęsk.

3. Z Chrystusem – bez Chrystusa

Zjawiająca się na zgliszczach w ostatniej scenie dramatu Bogarodzica okaże się dopełnieniem tego samego obrazu, który poeta naszkicował rozpoczynając akt piąty. Święty Gwalbert

²² Problematykę poświęcenia i ofiary szczegółowo rozważa Barbara Sawicka-Lewczuk w szkicu *Poświęcenie i ofiara w „Lilli Wenedzie” (w kontekście tragedii Eurypidesa)*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 328-342:

„Słowiańska Antygona” w niezłomnej walce z okrutną władzą ufa w opiekuńczą moc Boską. Włosy, którymi córka chce otrzeć krew ojca, stają się koszulą męczennicy. Lilla, by ratować ojca, ofiarowuje siebie Matce Ukrzyżowanego. Przeżywanie męki ojca, własne cierpienie, wiara w opiekę Matki Boskiej i sił anielskich to elementy uczestnictwa królowny-neofitki w archetypie Matki towarzyszącej w zbawczym cierpieniu Synowi (s. 337).

zapowiada tam, iż Maryja zjawi mu się spalona. Można odczytać tę prefigurację tak, że to ogień przygotowywał Jej drogę prowadzącą do pojawienia się na ziemi:

ŚWIĘTY GWALBERT

Każ mi dać konia, bo dzisiejszej nocy

Najświętsza Panna, w celi mej spalona,

Objawi mi się nad najświętszym trupem,

Nad krwią najbardziej Bogu ukochaną.

Każ mi dać konia.

(V, sc. I, w. 4-8).

Pierwsze zjawienie Maryi w *Lilli Wenedzie* ma związek nie z ogniem, ale z wodą. Dwa żywioły poprzedzają i towarzyszą objawieniom Świętego Gwalberta. Można odważyć się na odczytanie ich jako rytualnych wprowadzeń w tajemnicę wiary. Byłby to rodzaj symbolicznego chrztu z wody i ognia, którego naocznie dokonuje jednak nie Chrystus, ale Jego Matka. Zjawienie Maryi uświęca nawet „trupa”, czyniąc go – jak mówi Święty Gwalbert – „najświętszym”. Nieliczne w *Lilli Wenedzie* bezpośrednie nawiązania do Maryi odwołują się nie do jej Boskiego macierzyństwa czy do atrybutów jej nieskalanego piękna. Maryja zjawia się nie dlatego, by estetycznie zachwycać, ale by dać świadectwo myśli o zbawieniu, przypomnieć spodlonemu i spalonemu światu o odrodzeniu, zmartwychwstaniu, o nowym życiu, o czym autor wspomina w liście dedykacyjnym, gdy porównuje siebie i Krasieńskiego do bohaterów dramatu: „ty mnie wówczas umarłego będziesz trzymał na piersiach i mówił mi do ucha s ł o w a n a d z i e i i z m a r t w y c h w s t a n i a ” (w. 185-186).

Symboliczny chrzest pogańskiego świata z wody i z ognia za sprawą *Theotokos* nadaje jej, kobiecie, pewne cechy figury soterycznej czy raczej Postaci Zbawiciela, którego jednak w dramacie brak. Są święci, między ludźmi żyje i działa Święty Gwalbert, który prorokuje, czyni cuda, ale o Chrystusie nad Gopłem się nie mówi. Jest On obecny w ironicznym dialogu Ślaza ze Świętym Gwalbertem, rozprawiającym o chrzcie:

ŚLAZ

na stronie

Wolałbym, żeby trzymał się był o mnie
 Pierwszej opinii. – Ach! Ach! myśl szczęśliwa!
 Przemienię tego siwosza w Salomona.

głośno

Chodź tu, staruszkę święty!

ŚWIĘTY GWALBERT

Dzięki Bogu,

Pohanin zaczął już przezierać w światło.

Nazwał mię świętym – **do chrztu niedaleko.**

ŚLAZ

na stronie

Ja ciebie ochrzczę, dalibóg, że **ochrzczę!**

Usalomonuję ciebie.

(III, sc. VI, w. 407-414).

Chrzest albo „usalomonowanie” – o dziwo, nie stanowi to różnicy dla ironicznego Ślaza, naśladowającego w pewnym stopniu Grabca z *Balladyny*, błaznującego na granicy ironii i głupoty: „Dać mi jabłko do ręki, a z dzwonkową kartą / Będę chodził po świecie jako ze zwierciadłem” (III, sc. IV, w. 600-601). Ochrzcić jest równie łatwo, jak ogolić czy „usalomonować” – czyli dodać rozumu (a może ukoronować?). Jak w *Balladynie* każdy może zostać królem, tak w *Lilli Wenedzie* każdy może zostać świętym. Dzieje się to jednak poza sferą sacrum, bez udziału pierwiastka Boskiego. Również w tym oto dramacie pojawia się więc element antymisteryjny, jakby odwrócony wzorzec misterium, które stanowi pierwotnie „nową drogę do poznania sacrum w jego nowej postaci transcendentnej”.²³ Zarazem jednak finał dramatu pokazuje, że pewien szlak teofanii, sakralizacji świata w *Lilli Wenedzie* zostaje nie tyle w pełni odsłonięty, ile dyskretnie zasugerowany.

²³ A. Dąbrówka, *Teatr i sacrum w średniowieczu. Religia – cywilizacja – estetyka*, Wrocław 2001, s. 414.

Rozmowa Ślaza-błazna ze Świętym Gwalbertem obnaża prawdę o pogaństwie świata, pogrążonego w cynicznej iluzji, w ułudzie i pozorach. Święty Gwalbert łasy na pochlebstwa, Śláz przepelniony ironiczną siłą blasfemiczną – to jednak niewielkie grzechy i grzeszki, będące niczym w porównaniu ze zbrodniami Lechitów i Wenedów. Swój dialog Śláz z Gwalbertem toczą przed ikoną Najświętszej Panny, a rozmowa ich przybiera ironiczny kształt traktatu teologicznego. Śláz drwi ze świętości Gwalberta, Gwalbert z kolei udowadnia głupotę Ślázowi²⁴. Scena byłaby po prostu komediową, gdyby nie to, że właśnie Śláz mówi łaciną, używa zwrotów sugerujących jego kompetencję. Śláz ponadto nie hamuje egzaltowanej pychy, która podkreśla komiczność całej sceny. Byłaby ona komiczna, gdyby nie „obraz N. Panny na dnie złotym” i powaga tematu powziętego przez bohaterów. Śláz pyta, czy wszyscy zabici poszli do piekła, otrzymując natychmiast wyczerpującą odpowiedź, która gwarantuje ofiarom powszechne zbawienie. Miałoby ono nadejść między innymi za sprawą Świętego Gwalberta. Gwalbert to już ktoś inny niż bezradny Pustelnik z *Balladyny*, to dumny prorok o rysach samego Mojżesza:

Ziemia pod krzyżem krwią czerwoną ściekła,
Z tej krwi wybuchnie płomień w kształcie krzyża.
Śmierć kruszy ciała, lecz wieczność przybliża.
Narody będą wkrótce okupione;
Widziałeś, Ślázie, komety czerwone
Z długimi chwosty – co tu wróżą zmianę,

²⁴ Obu bohaterom sporo uwagi poświęca w swej rozprawie S. Zabierowski, który w Ślázie odnajduje rysy samego Don Quijote'a, nawiązania do *Kupca weneckiego* Szekspira oraz do *Jeńców* Plauta. Postać Świętego Gwalberta wywodzi badacz z legend średniowiecznych, sugerując, iż wpisuje się on w kanon świętych z żywotów im poświęconych i tak należałoby odczytywać postać stworzoną przez Słowackiego. Trudno jednak bezkrytycznie przyjąć ten rodzaj interpretacji. Zob. S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981, s. 27-31.

Komety, co jak wiedźmy rozczochrane
Goniły za mną aż do Jeruzalem,
Grożąc mi chłostą, krzyżem, albo palem.
Cóż mi zrobiły?! – Kiedy będzie trzeba,
Te straszne gwiazdy palcem zetnę z nieba.
Bóg swemu słudze za wiek długi trudów
Przerażających da godzinę cudów.
Cóż mi ten mocarz, co tu krwawi lasy?
Nowy faraon, wejdę z nim w zapasy,
Złamię i różdżkę ognistą otrupię;
A potem jedną łzę gorącą kupię
Żywot dla niego wieczny i zbawienie.

(I, sc. II, w. 55-69).

Święty Gwalbert przedstawia siebie jako wysłannik samego Boga, więcej nawet – niemalże jako Jego wcielenie. Jawi się on jako postać aluzyjna podobna zarówno do Mojżesza, wyprowadzającego „różdżką” naród wybrany z ziemi egipskiej, jak i do Chrystusa, chłostanego i ukrzyżowanego. Za Gwalbertem gonią komety grożące mu właśnie chłostą lub krzyżem – co można potraktować albo jako jego własne wyobrażenie swej osoby w roli Zbawiciela, jako postawianie siebie na równi z Bogiem, albo jako rzeczywiste namaszczenie go przez Chrystusa do pełnienia roli wybawcy narodu. Wybawcy oczywiście duchowego. Miałby on dać swemu narodowi „żywot wieczny i zbawienie”, lecz nie wolność i niepodległość²⁵. Nie można wykluczyć, że i tu mamy echo polemiki z Mickiewiczowskim mesjanizmem. Oto zjawia się między postaciami drama-

²⁵ Jest w *Lilli Wenedzie* już coś z tego, co potem znajdziemy – w odniesieniu do kwestii narodowego, „kosmicznego” wyzwolenia w *Samuelu Zborowskim*, o którym Jarosław Marek Rymkiewicz pisze (wyrokuje) tak oto:

Słowacki nie odpowiada na pytanie, dlaczego przemienienie Polaków w czyste byty duchowe miałyby się nie powieść – z jakiego powodu mieliby nie zostać wpuszczeni do Miasta Boga. (...) Jakaś ewolucja może nawet będzie dalej trwała, ale Polakom pozostaną tylko pacierze i łzy.

– J. M. Rymkiewicz, *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010, s. 142-143.

tu ktoś, kogo imię brzmiałoby: niby-mesjasz, *pseudo-soter*, *quasi*-profeta. Jakkolwiek jednak nań patrzeć, nie jest on inkarnacją Anty-chrysta.

W każdym razie zadziwiać może postać świętego, któremu nie zbywa na skromności, a którego „ja” wynosi poeta na równi z osobami Boga, Mojżesza lub Chrystusa. Takim zbawcą chciał być, przypomnijmy, w *Balladynie* Kirkor, który wzruszony opowieścią o Chrystusie, gotów był jechać natychmiast do Ziemi Świętej, by zapobiec śmierci Zbawiciela. Święty Gwalbert ukazuje świat, w którym zbawienie się jeszcze nie dokonało, albo taki, w którym nie zostało ono przez człowieka przyjęte, bo okazało się dlań niezrozumiałe. On sam tkwi w przekonaniu, że wciąż trwa straszliwa wojna między siłami niebieskimi i ziemią, ściślej mówiąc: między Niebem i Piekłem na ziemi. Poeta celowo przerysowuje świętość Gwalberta, ukazując go tym samym w świetle sztucznym, co sprawia, że nie może być bohaterem wiarygodnym. Trudno zawierzyć świętemu, który chce sam zbawiać świat wśród przelatujących komet, na krzyżu lub palu, wiodąc ku podejrzanej wieczności z połamaną różdżką Mojżesza. Na dziwność kreacji tego bohatera zwraca uwagę jeden z pierwszych badaczy poezji Słowackiego, Antoni Małecki:

Przykład jednostronnego i wyłącznego, a zatem ostatecznie fałszywego wcielenia myśli w sobie może prawdziwej, mamy w całej roli owego typu chrześcijańskiej idei, jakim w tej sztuce jest Gwalbert święty. Rola to dziwnie niejasna. W przedmowie czytamy: – >Oto jest stary i święty człowiek, który przyszedł łzawe Chrystusa oliwy zaszczepiać na płonkach sosnowych.... Lecz o biada! o losy! – Słowo świętego starca miecz Rolandowy wyprzedził, i jeszcze jeden lud z wiarą okropną rozpaczy w przyszłość i zemstę<. – Gdyby to założenie przeprowadzone było przez dramat w taki sposób, iżby działanie Gwalbertowe takie właśnie w widzach wywoływało wyobrażenia: byłaby to jedna więcej z niepospolitych zalet niniejszego utworu. Ale czy istotnie jest tak oddana Gwalberta rola w *Lilli Wenedzie*? Zdaje się raczej,

jakby tu było autorowi chodziło o odsłonięcie wszędzie niemocy religii wobec prądu rzeczy dziejowych. Toczą się one swoim torem. Krew się leje – zbrodnie i okrucieństwa mnożą się bez końca – niewinne ofiary padają pod brzemieniem cierpień. A ta interwencja religijnej idei przybywa zawsze tak nie w porę, tak bezsilnie, tak na drobiazgi tylko wypływając, a nie dotykając rzeczy ważniejszych – że to na śmieszność zakrawa! Rzeczywiście też **święty Gwalbert – mimo jasnej aureoli, która jak gdyby był z obrazka zdjęty otacza jego głowę promieniami – odgrywa w dziele tem rolę głównej figury komicznej**²⁶.

Ironiczne rysy Świętego Gwalberta zmuszają również do innej refleksji. Gwalbert, będący ambasadorem Nieba na ziemi złanej krwią, okazuje się jednocześnie oszczędny w głoszeniu

²⁶ A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. III, Lwów 1901, s. 30-31. Podkreślenia rozstrzelone – autora, pogrubienia – K.K. Warto przytoczyć w tym miejscu także i mniej inspirującą pracę z epoki, chociażby jako świadectwo niezwykłego zainteresowania *Lillą Wenedą* w okresie polskiego modernizmu: K. Wiakowski, „*Lilla Weneda*” wizerunkiem duszy narodowej, Tarnopol 1909, w: *Księga Pamiątkowa ku czci setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, t. III, Lwów 1909. Szkic Wiakowskiego jest w znacznej mierze przepełniony emocjami, patosem. Autor szuka analogii między treścią dramatu a losami Polski, nawet kosztem zbytniego oddalania się w analizie od utworu:

Czytając lub widząc na scenie *Lillę Wenedę*, czujemy jakiś mimowolny lęk i żal, jakby śmierć zabierała nam coś drogiego i bliskiego. Jest to jakieś uczucie odruchowe, nie wytłumaczone, z którego przyczyn nie możemy zdać sobie dokładnie sprawy, ani zrozumieć jego psychologii. (...)

Przyczyną tego uczucia jest to, że nie ma tam dramatu historycznego, lecz dramat dzisiejszy, współczesny, odgrywający się w każdej chwili i wczoraj i dziś i jutro w duszach naszych.

Lilla Weneda – to jakby wielka świętość narodowa, z której jakiś swój własny wróg obrywa listek po listku. (s. 18-19).

Dodajmy na marginesie, iż może taki właśnie odbiór społeczny tragedii Słowackiego, w duchu szczególnego uniesienia i w tonacji patetycznej, miał wpływ na decyzję, że to *Lilla Weneda* była pierwszą sztuką wystawioną przez Juliusza Osterwę w 1946 roku w wyzwolonej Warszawie.

nauki Chrystusa. Nie wszyscy przecież podzielali przekonanie o ironiczności tej postaci. Michał Janik na przykład dowodził:

O Gwalbercie (...) to jeszcze należy dodać, że nie jest on pojęty karykaturalnie, jak wielu badaczy sądziło. Trzeba się jednak wmyśleć bez uprzedzeń w jego postać, aby to zrozumieć; trzeba też pamiętać, że jest to typ przeciętny, jaki przede wszystkim na wewnętrzne życie narodu oddziaływał²⁷.

Trudno dziś podzielić zdanie uczonego. Nawet Chrystus Gwalberta jest jedynie Synem Maryi. Jest postacią zbyt odległą, do której „święty” nie umie zwracać się bezpośrednio, ale za to korzysta w tym wymiarze z wstawiennictwa Matki Boga:

Zrób więc intencją przed obrazem **Matki**

Boga, na krzyżu – ukrzyżowanego.

Zrób jej ofiarę z dziewiczego serca.

LILLA WENEDA

Jakże mam mówić? – O! **niebios Królowo!**

Oddaj mi ojca, a ja oddam siebie (I, sc. II, 112-114).

Jeśli więc nawet pojawia się w dramacie Chrystus, to wyłącznie w kontekście Marii. Jest dopełnieniem Jej obecności w dziele i niejako dzieli z Nią akt zbawczy. Soteriologiczny pierwiastek wpisany jest w rolę Maryi nie tylko jako Bogarodzicy (*Theotokos*)²⁸, czyli pośrednio, ale także wpisuje się tu bezpośrednio w jej aktywny udział w procesie odkupienia. Romantyzm, a wcześniej Barok, korzystał z pewnej mariologicznej afekcji i nadgorliwości, po prostu z przesady, każącej ludziom tej epoki przedstawiać Matkę Jezusa albo jako ideał kobiecego piękna, albo niemal Współodkupicielkę świata. Towarzyszyła temu

²⁷ M. Janik, *Wstęp do J. Słowacki, Lilla Weneda*, opr. M. Janik, Wrocław 1948, s. 28.

²⁸ Na temat Bogurodzicy w *Lilli Wenedzie* w kontekście pogaństwa i religijnych aspektów dramatu pisze A. Danilewicz: *Bogurodzica w pogańskim świecie „Lilli Wenedy”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 461-470.

pewna dewocyjna emfaza, daleka od nauki Kościoła²⁹. Tym tendencjom przeciwstawi się ostro dopiero myśl teologiczna XX wieku.

Bohaterowie witają się nawet „W imię Maryi” (I, sc. II, w. 82), a nie na sposób tradycyjny, chwając imię Chrystusa. Chrześcijańskie powitanie musiał przecież poeta znać doskonale, więc i zmianę zwyczajowego „pochwalonego” w pozdrowienie Maryi świadomie wyeksponował. Lilla Weneda wita się, przyzywając imienia Maryi, by za chwilę zawołać słowami *Litanii loretańskiej* „O! niebios Królowo”. Królowa Niebios, *Regina Coeli*, to tytuł Maryi – władczyni równej swemu Synowi. Poeta wybiera Maryję-Królową jako przeciwstawienie królowej ziemskiej, Gwinonie, kobiecie grzesznej, strasznej, złośliwej i zgorzkniałej. Rozmowa Gwinony i Lilli Wenedy skupia się na atrybutach władzy i na słowie „król”, które wypowiada Lilla raz do Gwinony, innym razem do Lecha, a w trakcie dialogu także powiada o własnej, osobiście ukoronowanej postaci:

LILLA WENEDA

Królowo! ojca mego nakarmiłam.
Mój ojciec do mnie należy, **królowo!**
Widzisz, powracam bez kwiatów, bez wieńca,
W lilijach było mego ojca życie;
Ja życie ojca przyniosłam na głowie,
Jego zbawieniem ukoronowana.
(...)
O! teraz ojciec mój! – **jam go zbawiła.**
Lechu, słyszałeś, jaki był warunek?
Nie pozwól, **królu**, żonie łamać wiary.

(IV, sc. III, w. 189-205).

²⁹ Zob. św. Ludwik Maria Grignon de Montfort, *Traktat o prawdziwym nabożeństwie do Najświętszej Maryi Panny*, przeł. J. Rybałt, opr. ks. A. Boniecki MIC, Warszawa 2000.

Poeta gromadzi w monologu Lilli kilka bardzo wyrazistych słów-symboli, mających wspólny pień semantyczny:

- król,
- zbawienie,
- korona (na głowie Lilli),
- ofiara (życie, pokarm dla ojca),
- lilie.

– Wszystkie powyższe atrybuty należą do Lilli Wenedy, która ratuje ojca, upodabniając się tym samym, czego nie ukrywa, do figury „zbawicielki”. Staje się królową ofiary, ukoronowaną (przyozdobioną) najpierw liliami, potem zaś ukoronowaną (zwieńczoną) „zbawieniem”. Te same atrybuty wszak tradycja zwykła przypisywać Chrystusowi. Lilla Weneda zostaje usytuowana przez autora po przeciwnej stronie zła – reprezentuje jasny pierwiastek wszechświata, odwołując się do autorytetu Maryi. Lilla już poprzez samo noszenie symbolicznego imienia ma naturę zbliżoną do Maryi, przedstawianej od momentu Zwiastowania z lilią jako odwzorowaniem jej czystości, niewinności, niepokalanego poczęcia, a także jako znak wybrania spośród wielu. Lilla Weneda w jakimś stopniu przejmuje wraz ze swym imieniem cechy wpisane zarazem w Bogarodzicę i Syna Bożego. Lilla Weneda dziedziczy niewinność i świętość Maryi, ale też koronę „Królowej niebios”, nie tę złotą, drogocenną, ale wieniec chwały, bliższy duchowemu królestwu niż ziemskie korony. Staje się „zbawicielką” swego ojca, co charakteryzuje nie tylko jej postać, czyniąc z niej bohaterkę Wenedów, ale ukazuje schemat znacznie szerszej konstrukcji, niż lokalna scena koronacji „królowej lili”. W sferze wyobraźni czyn Wenedy daje się umieścić (a także porównanie jej do Maryi) w planie zbawczym samego Boga – konsekwentnie w dziele milczącego, nie licząc piorunów, trudnych do zliczenia³⁰.

³⁰ Można tu zresztą dostrzec zapowiedzi procesów, które pojawiają się w *Księdzu Marku*, dramacie już w ogromnym stopniu misteryjnym. Zob.

Jednakowoż ów plan zbawczy istnieje tu bardziej jako postulat, marzenie czy duchowe pragnienie, niż jako rzeczywistość spełniająca się, doświadczana przez bohaterów. Kosmos dramatu pozostaje ironiczno-tragicznym pandemonium o rysach apokaliptycznych, co znaczy, że zawiera w sobie zarówno groźny potencjał zniszczenia, klęski człowieka i wartości, jak też, że może w każdej chwili coś odsłonić, ujawnić jakiś wyższy spirytualny czy Boski wprost wymiar. Jak wiemy, ujawnienie tego wymiaru było w biografii i dziełach Słowackiego już wcale bliskie. Wtedy też – w okresie mistycznym – powrócą u poety wątki zaczerpnięte z pradziejów Polski – w jakże jednak innym kontekście wyobraźni bezwzględnie okrutnej. Wyobraźni, która chrzest człowieka i świata dokonujący się z wody i ognia w *Lilli Wenedzie* (nie bez refleksów ironii przy tym) zastępuje chrztem ze spopielającego ludzkie istnienia ognia, chrztem ze śmierci, jak można by rzec. Objawił przy tym straszny i jakoś niepojęty, pełen czułości i nadokrucieństwa liryzm dobrowolnej ofiary, która ma być tryumfem Ducha i Nowymi Narodzinami³¹. W dramacie o Rozie i Lilli tego ekstermizmu wyobraźniowej pasji jeszcze brak. Ale śmierć już czeka na tych, którzy zechcą skorzystać z jej roli matki-pośredniczki Nowego Życia, Wiecznego Istnienia.

4. Romantyczna wyobraźnia apokryficzna

Wyobraźnia poetycka Słowackiego, która stworzyła tak odważne obrazy, jak te przedstawione w *Lilli Wenedzie*, jest zakorzeniona ewidentnie w Biblii. Związki są wyraźne i wskazują na

J. Jagodzińska, *Misterium romantyczne...*, dz. cyt., rozdział „Misterium na dzień Zielonych Świątek”.

³¹ Por. S. Chwin, *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2009, s. 141:

 Płonący żywcem człowiek >wzięty w złote ogniste ramiona< (R I, P III, w. 155) >pogrywał< sobie z uśmiechem na lirze. Iść przez ogień z uśmiechem – były w tym obrazie zapewne echa fascynacji Słowackiego obrazami chrześcijańskich męczenników płonących żywcem w ogrodach Nerona.

symbolikę biblijną jako bezpośrednie źródło inspiracji poetyckiej, choć nie jest to źródło jedyne. Poeta nie tworzy jednak repliki świata biblijnego, nie przenosi go w ramy swego dramatu, ale posługuje się znanymi, stałymi elementami, by je ostatecznie ukazać w nowej funkcji, by je wykorzystać jako sposób rekonstrukcji zdeintegrowanego w wyobraźni świata realnego. Pisarz buduje nowy świat, a raczej rekonstruuje świat rozsypany, „składa” go z archetypów, symboli, szukając sposobu na głębsze zrozumienie kształtów i sensu świata wyobrażonego. Ów świat wyraża marzenia, rozczarowania, lęki i przeczucia, a więc twórcę interesuje nie tylko głęboka analiza rzeczywistości, interpretacja obrazów kultury, ale ważna okazuje się moc wewnętrzna bohaterów.

Wojna i śmierć, ale też sztuka i zamarta sztuka (milcząca harfa), świętość i niszczące ją profanum, to wszystko zawiera się w wyobrażeniu świata jak gdyby niemożliwego. Wypełniona sprzecznościami rzeczywistość wydaje się współgrać z tym, co wymaginowane. Archetypiczne figury stają się siłą i źródłem obrazowania w *Lilli Wenedzie*, z założenia zakorzenionej w mitycznej strukturze wyobraźni poety³². Dramat Słowackiego jest niełatwy w odbiorze i niemożliwy do jednoznacznej interpretacji z powodu niezwyklej kondensacji sensów wpisanych w pozornie prosty obraz. Poetycki obraz kosmosu w *Lilli Wenedzie* można by zwięźle opisać zarazem jako świat ogarnięty wojną oraz wyrażający tęsknotę człowieka za wiecznym pokojem. Wojna mogłaby być tym samym rozumiana jako metafora życia, poddanego bezustannym atakom zła, zmaganiom z siłami infernalnymi. Przedstawienie przez poetę świata w czarnych barwach ma na celu objawienie tych właśnie sił, które rządzą duchową stroną natury człowieka. Autor nie pozostawia złudzeń, że świat duchowy pozostaje zanurzony w mrokach.

³² Myślę oczywiście w tym kontekście o studium: M. Cieśla-Korytowska, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.

Siłą obrazu tego świata jest wyjaskrawienie zła i mroku, będące również i m p u l s e m do szukania przeciwwagi w jakimś Dobru (ostatnia scena dramatu). Wyobraźnia Słowackiego mieściłaby się w systemie przedstawień stworzonym przez XX-wiecznego uczonego antropologa, który w takim – nazwijmy to – przesileniu szuka sposobu na pokonanie zła u jego źródeł:

Wyobrażenie więc sobie czasu w jego ciemnych barwach oznacza poddanie go możliwości egzorcyzmu przy pomocy obrazów światła. Wyobraźnia przyciąga niejako czas na teren, na którym może bez trudu go pokonać. Tworząc hiperbole duchów śmierci, potajemnie ostrzy broń, która pozwoli jej zwyciężyć Smoka. Negatywna hiperbola jest tylko pretekstem do antytezy, co uwidacznia się w świecie wyobraźnie tak różnych autorów jak Wiktor Hugo czy Descartes³³.

„Hiperbole duchów śmierci” doskonale oddają charakter wyobraźni poetyckiej Słowackiego, który tworzy podobne, obrazowe duchy po to, by mogły one w rezultacie pokonać Smoka rodzącego wszelkie inne bestie. Smok to symbol pojawiający się w twórczości Słowackiego często, również jako nawiązanie do bestii zjawionej na niebie w Objawieniu Świętego Jana (jedną z takich aluzji do smoka tworzy Słowacki w *Panu Tadeuszu*). Smok to wyobrażenie archetypiczne, pozostające na granicy doświadczenia i wyobraźni, to ekspresywny sposób mówienia o złu. Autor *Balladyny* znajduje język na wyrażanie istoty zła w sposób zbliżony do tego, jakim posługiwali się autorzy tekstów apokryficznych. Poeta rozpoznaje w języku biblijnym swoje wyzwanie, będące impulsem do uzupełnienia wszystkich „niejasności”, niedopowiedzeń, wieloznacznych obrazów, cechujących Pismo Święte. Zdaniem badacza tekstów apokryficznych, powstały one właśnie jako odpowiedź na specyfikę biblijnego

³³ G. Durand, *Berło i miecz*, w: *Potęga świata wyobrażeń czyli archetypologia według Gilberta Duranda*, pod red. K. Falickiej, Lublin 2002, przekład tekstu A. Szeliga-Ossowska, s. 69.

obrazowania, poruszającego w szczególnie sposób wyobraźnię artysty (autora):

Pismo Święte w swej kanonicznej postaci kryje wewnętrzną sprzeczność: Słowo Objawienia okazuje się Słowem Milczenia o tym wszystkim, co jednak pozostaje niedostępne doczesnemu poznaniu. Wyobraźnia, poddana siłom dla niej wręcz naturalnym, dopowiada niedopowiedziane, nie bacząc na to, czy istnieje możliwość weryfikacji wypełnień tego, co współcześnie jest określane jako „luka” w biblijnej narracji. Niekiedy dopowiada nie bacząc na prawowierność (na przykład wtedy, gdy Matka Boża swemu Synowi zarzuca egoizm – sam wstąpił do nieba, ona zaś pozostała na ziemi). Ułomność ludzkich prób wypełniania „luk” wspólnie obciąża teologów i autorów apokryficznych tekstów, jedni i drudzy stają przed kontrowersyjną granicą oddzielającą dopowiedzenie i uzurpację. Najogólniejszą przyczynę ich poszukiwań można by określić jako „Objawienie niedostatecznie objawione”. Pamiętając o ograniczeniach znamienych dla każdego znamienych dla każdego uogólnienia, zaryzykujemy twierdzenie, że teolog pragnie zrozumienia Pisma Świętego, natomiast autor opowieści i przekazów zwanych apokryficznymi pragnie uzmysłowić biblijne osoby i wydarzenia³⁴.

Projekt poetycki Słowackiego polega na odtworzeniu niejawnego, nieznanego historii polskiego narodu, ale w szczególnie sposób, bo w ujęciu spirytualnym – opiera się na działaniu zbliżonym do pracy apokryfisty. Chociaż dodać w tym miejscu należy i to, że Słowacki nie pisze w przypadku *Lilli Wenedy* własnej Biblii, ale nawiązuje do jej symboliki i obrazowania, by wzmocnić

³⁴ K. Obremski, *Unaocznianie tajemnicy. (O apokryficznej wyobraźni)*, w: *Wyobraźnia epok dawnych: obrazy – tematy – idee. Materiały sesji dedykowanej Profesorom Jadwidze i Edmundowi Kotarskim*, red. J. K. Goliński, Bydgoszcz 2001, s. 54. Zob. też studia o *Nowej Gigantomachii* ks. Kordeckiego w zbiorze: R. Ocieczek, *Wśród sławetnych, nobilitowanych i szlachetnie urodzonych*, Katowice 2003, s. 33-110.

wymowę dramatu i nadać mu charakterystyczną wielopłaszczyznowość, polisemiczność, głębię oraz uniwersalność. To, co mogłoby mieć odniesienie wyłącznie do mglistej historii tego a nie innego narodu, stało się tutaj rewelacją uniwersalną, ponadnarodową i ponadczasową.

Dodajmy do powyższej refleksji, iż w przypadku poety romantycznego zadania okazują się szersze. Romantyk jako autor dzieła naznaczonego cechami apokryfu, za który można uznać także *Lillę Wenedę* (apokryf o początkach państwa, narodu), tworzy nie tylko obraz mający na celu przybliżenie zrozumienia, nie tylko interpretuje lub uzupełnia „Biblię” narodową, ale tworzy jej własną wersję. Apokryficzność romantyczna wpisana jest w ambicje poetów, mających odwagę stworzyć własną wersję Biblii. Biblia staje się dla poety wyzwaniem, z którym usiłuje on niejako też się zmierzyć, „przysposobić” ją, tę nową wersję, do nowych potrzeb, do realnej sytuacji, czyniąc tym samym problem zbawienia jeszcze bardziej aktualnym, bardziej praktycznym.

Słowacki uzupełnia własną wyobraźnią to, co nie zostało „dostatecznie objawione” przez kronikarzy, chcąc wyjaśnić tajemnice zostawione w znakach takich, jak przywołany w liście dedykacyjnym grób Julii Alpinuli. Nagrobek z imieniem kapłanki awentyńskiej, która musiała zostać złożona w ofierze, stał się u poety zachętą do myślenia mitycznego³⁵. Chodzi o mityczność

³⁵ Prócz naturalnie Biblii u podstaw wyobraźni Słowackiego, tworzącego *Lillę Wenedę*, leżą takie dzieła, jak *Pieśni Osjana*, *Edda*, jakie poeta mógł czytać w tłumaczeniach Krasickiego, Książnina, Brodzińskiego, Goszczyńskiego, albo Lelewela, który ogłosił fragmenty z *Eddy* w Wilnie w latach 1807 i 1828. Innymi ważnymi tekstami, jakimi autor *Balladyny* mógł się wręcz inspirować, są prace Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O Sławiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818) oraz *Pierwotne dzieje Polski* Henryka Lewestama, który swoją rozprawę tworzy w Paryżu w drugiej połowie lat trzydziestych XIX wieku, a publikuje w rok po *Lilli Wenedzie*. Na obie prace, jako prawdopodobne źródło kształtowania się ostatecznej formuły mityczności w dramacie, wskazuje młodopolski wydawca *Lilli*

zagarniającą coraz większe przestrzenie myśli, a w konsekwencji dzieł, taką, która z odczytywania znaków przeszłości będzie się zmieniać w projektowanie przyszłości. Grób Julii Alpinuli czy ten inny nie mniej znany – Agamemnona, wpisany przez poetę w dzieje Wenedów, stają się w równym stopniu sposobem opisu pradziejów (pogaństwo), jak też próbą zrozumienia ich sensu w kontekście antycypowanej przyszłości (chrześcijaństwo).

Taki sposób konstruowania świata, rozpostartego pomiędzy starożytnością śródziemnomorskiego Południa a wymiarem polskich dziejów przynależących do Północy, staje się zrozumiałe jeszcze bardziej, gdy przypomnieć kontekst biblijny, ten kanoniczny i z kręgu apokryfów. O takim zderzeniu i uzupełnianiu się kultur, idei, treści wpisanych w dramaty mityczne Słowackiego przypomina Maria Kalinowska:

Wenedy Władysław Szyszkowski (Seria „Wielka Biblioteka” Nr 25: J. Słowacki, *Lilla Weneda. Tragedia w pięciu aktach*. Część II: *Objaśnienia i przypisy*, oprac. W. Szyszkowski, b.r., s. 26). Szyszkowski przypomina, iż Lewestam, przygotowujący swą pracę do druku, mieszkał w Paryżu w niedalekim sąsiedztwie ze Słowackim, z którym się też nierzadko widywał. Znajduje on w obu utworach, w *Lilli Wenedzie* oraz w *Pierwotnych dziejach Polski*, liczne podobieństwa, sugerując prawdopodobne wzajemne wpływy obu autorów na siebie. W przypisach Szyszkowski przywołuje obszernie fragmenty z Lewestama, podkreślając rolę historii i jej przemian w wyobraźni artysty:

Historia czasu grubą rzuciła zasłonę na ten perjod, pełen cierpień wzajemnych; dlatego zapewne, aby się mogły rany, a oba narody zmieszać się zabopólnie. Historia nie przebiega wiosek, aby zbierać w nich niedolę wieśniaków i bolesne obelgi, chłopu wyrządzone; podobniejsza w tym względzie do malarza historycznego, podaje raczej obrazy wielkich bitew i sprawy możnych. (...) Często dziejopis, zastanawiając się nad takimi ruinami, pomyśli że gwałtowna musiała być siła, która była w stanie spustoszyć budowę, tak wielką jeszcze w swoich zabytkach; nie myśli o tym, że łyż są upadku przyczyną, i że oczy, z których płynęły już od dawna, na zawsze się zawarły.

– H. Lewestam, *Pierwotne dzieje Polski*, Warszawa 1841, cyt. za: W. Szyszkowski, dz. cyt., s. 34, podkreślenia – K.K.

Balladyna, *Lilla Weneda* wraz z listami dedykacyjnymi i *Grobem Agamemnona* dołączonym przez Słowackiego w druku do dramatu o Wenedach, z *Irydionem* oraz *Kilkoma słowami o Juliuszu Słowackim* i blokiem korespondencji, tak zdialogizowane, dopełniające się i wychylone ku sobie, tworzą pewną szczególną całość, w której świat polski, słowiański, północny zderzony zostaje ze starożytnością śródziemnomorską. Słowiańskość zostaje to „wrzucona” w kontekst starożytności antycznej, grecko-rzymskiej: ruiny, Homer, Sofokles, ślepy śpiewak, doświadczenie podróźnicze... to świat tworzący kontekst dla dramatów z dziejów słowiańskich³⁶.

Kontynuując powyższą myśl, warto dodać do owego czytelnego z założenia „kontekstu starożytności antycznej, grecko-rzymskiej” również asocjacje biblijne, przecież niesprzeczne z duchem antyku grecko-rzymskiego, lecz uzupełniające bogatą wyobraźnię artysty. Podobne „kłopoty” z odniesieniem do kulturowych praźródeł i sprzeczności między antykiem, pogaństwem i chrześcijaństwem rozrywały zresztą projekty dzieł Zygmunta Krasińskiego³⁷.

³⁶ M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego dwugłos o formach: „ariostycznej”, „homerycznej” i „eschylowskiej”. Wokół listów dedykacyjnych do „Balladyny” i „Lilli Wenedy”*, w: tejże, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003, s. 92. Autorka w interpretacji dramatu powołuje się na dwie konstytutywne kategorie związane z wyobraźnią poetycką Słowackiego, czyli na „ironię romantyczną” i na „tragizm”. O ile charakter ironii romantycznej jest w *Balladynie* i w *Lilli Wenedzie* raczej oczywisty, to kształt tragizmu zmienia się w dramacie wenedyjskim wraz z kontekstem „pogańskim” bądź „chrześcijańskim”:

Tragiczność jest tu kategorią ze świata chrześcijańskiego, właściwie chrześcijaństwo jest warunkiem zaistnienia tak rozumianej tragiczności, która równocześnie w swym pierwotnym, antycznym rozumieniu poniekąd zostaje anulowana; człowiek uwolniony od nieuchronności losu. Pojednanie, przejście, wyzwolenie. W jakiś też sposób otwarcie historii na przejście „ku czemuś wyższemu...” (tamże, s. 103).

³⁷ Zob. M. Janion, *Zygmunt Krasiński – debiut i dojrzałość*, dz. cyt.; A. Sekuła, *Twierdza podmywana falami morza. Wątki nihilistyczne historiozofii Zygmunta Krasińskiego*, w: *Nihilizm i historia*, dz. cyt. s. 305-330.

Wyobraźnia „apokryficzna” daleka jest od rewidowania historii w perspektywie prawdy, faktów, zgodności z powszechnie przyjętymi tendencjami. Jest raczej indywidualną koncepcją wydarzeń stworzonych na podstawie fragmentów, strzępków pozyskanych treści, ekspresywnych elementów inicjujących proces rekonstrukcji dziejów według własnej wizji. W *Lilli Wenedzie* pretekstem jest początek państwa i narodu, wpisany w tradycję antyczną – grecką i rzymską. Pełnia sensu imaginarium apokryficznego objawia się jednak dopiero w perspektywie przyszłości. Antycypacja wydarzeń mających dopiero nadejść mieści się nie tylko w kompetencjach proroka, ale też poety, co głosił w wieku jeszcze osiemnastym cyniczny Nicolas Boileau, a którą to myśl, już bez ironii, wcielał w życie na początku dziewiętnastego stulecia Jan Paweł Woronicz. Autor *Świątyni Sybilli* (ok. 1800) podkreślał bowiem zależność, ścisły związek między wyobraźnią poetycką a inspiracją Boską. Pogląd taki wpisuje się w tradycję hermeneutyki idei platońskiej. Jak pisze Przybylski, można mówić o swoistej „chrystianizacji” myśli Platona:

(...) o boskim pochodzeniu poezji, która na przełomie wieku XVII i XVIII wprawiała umysły w niebywałe poruszenie, skończyła się bowiem jasnym i prostym wnioskiem, że poezja jest nie tyle „mową bogów”, ile – jak pisał Gabriel-Henri Gaillard w *Poétique française à l'usage des dames* (1749) – „językiem samego Boga”³⁸.

Profetyczny aspekt poezji nie jest bynajmniej odkryciem romantyków. Mimo ewidentnego zmarginalizowania roli Biblii w akcie twórczym artysty oświeceniowego, panuje w owym czasie przekonanie o ścisłej korelacji między pismem natchnionym a dzie-

³⁸ R. Przybylski, *Kubrak pośmiewiska*, w: *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 202-203. Zob. A. Żywiołek, *Mickiewicz wobec Platońskiej mimesis. (Repetycja i refiguracja mitu)*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum...*, s. 149-178.

łem literackim, co podkreślają sami klasycy. Była przecież i taka część klasyków, która nie znajdowała różnicy między zadaniami proroka i poety. Zdaniem Johna Dennisa, „prorocy byli poetami, co wynikało z istoty ich powołania, i poezja była jedną z ich funkcji profetycznych”³⁹. Proroctwo, jeśli mowa o nim w kontekście wyobraźni apokryficznej, wpisanej w historię, mit, w doświadczenie czasu przeszłego, staje się celem kreowania świata mitycznego, apokryficznego. Dopełnienie lub odtworzenie historii narodu czy państwa przy udziale wyobraźni poetyckiej miałyby stać się drogą do rozświetlenia przyszłych losów narodu. Czytanie w mrokach przeszłości metodą przepowiadania przyszłości okazuje się popularną metodą późnego klasycyzmu, swoistym remedium na oszołomienie porozbiorowe⁴⁰.

Rola poezji (proroctwa), mitu (apokryfu), czy w ogóle sztuki w *Lilli Wenedzie* ma charakter apokaliptyczny o tyle, o ile wpisuje się w plan soteriologiczny (w tym przypadku również pozostający w sferze mitu). Zbawienie w dramacie wenedyjskim jest niezbędne i jakby zarazem niemożliwe, wspomina się o nim oraz zapowiada je, bohaterowie usiłują nawet stać się zbawicielami we własnym zakresie. Jest to jednak świat, w którym zbawienie postrzega się w planie wyłącznie ziemskim. O niemożliwości zbawienia w mitycznym świecie Wenedów świadczy też i to, że Chrystus Zbawiciel znajduje się na drugim planie, pozostaje jakby „na stałe” ukrzyżowany. Zbawca nie zjawia się tu wcale, nie ma Go wśród oczekujących Boskiej interwencji, choćby w postaci osobistego widzenia, jak w III części *Dziadów* albo jak w *Nie-Boskiej komedii*.

Rolę „zastępczego” Zbawiciela w *Balladynie* i w *Lillie Wenedzie* przyjmuje na siebie Maryja. W *Lilli Wenedzie* ponadto w planie wydarzeń ziemskich zbawicielką obwoła siebie Lilla. Zba-

³⁹ J. Dennis, *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704), w: *Eighteenth-Century Critical Essays*. Ed. by S. Elledge, New York 1961, s. 100-142, cyt. za: R. Przybylski, *Klasycyzm...*, dz. cyt., s. 204.

⁴⁰ Zob. M. Nalepa, *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porozbiorowej (1793–1806)*, Rzeszów 2003, rozdział: *Zabawy na grobie ojczyzny*, s. 101-155.

wienie Chrystusa jako „historyczne”, kanoniczne, zostaje przez poetę „uzupełnione” zbawieniem jako czynem Maryi, które ma charakter apokryficzny. Matka Jezusa staje się zwieńczeniem wydarzeń mitycznych, w zamyśle też i historycznych, domyka czas w jego apokaliptycznym kształcie. Nie jest jednak do końca jasne, jak czytać i tę rolę przypisaną przez poetę Maryi: realnie czy jako zapis pragnień. A może jako piękne marzenie, które i tak udaremni wszechwładna w dramatach Słowackiego ironia losu⁴¹?

Podkreślmy: zapowiedź poszukiwania takich rozwiązań, w których centralną postacią o charakterze zbawczym jest postać kobieca, znajdujemy, jak pokazywaliśmy, już w *Żmii*. Rozwinięcie tych myśli znajdziemy w *Śnie srebrnym Salomei* zaczynającym się motywem maryjnym i kończącym toastem na cześć „Tej Salomei na niebie, / Której święto nam przypada / W przedostatnim listopada”⁴².

Słowacki nie jest prekursorem, jeśli chodzi o przypisywanie Matce Jezusa roli szczególnej, by nie powiedzieć – głównej – w planie zbawczym. Od około IX wieku na chrześcijańskim Wschodzie popularnością cieszy się *Apokalipsa Maryi*, czytana w językach: „greckim, armeńskim, etiopskim, syryjskim, rumuńskim, słowiańskich”⁴³ i zapewne w wielu innych. *Apokalipsa Maryi* jest utworem mariologicznym, typowo bizantyńskim, w którym zasadniczą rolę odgrywa Bóże miłosierdzie. We wspomnianej apokalipsie słowiańskiej –

Maryja zstępuje do piekieł podobnie jak Chrystus: On po to, by wyzwolić sprawiedliwych, ona – by wyjednać grzesznikom przebaczenie. (...) Wiara we wstawiennictwo Maryi stanowiła jeden

⁴¹ Zob. prace: W. Szturc, *Ironia jako energia rozstrzygnięć etycznych*; R. Koschany, *Ironia losu (w sztukach fabularnych)*, obie w: *Powaga ironii*, pod red. A. Dody, Toruń 2004.

⁴² J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, opracowała A. Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1992, s. 173.

⁴³ Por. ks. M. Starowieyski, *Wstęp*, do: *Słowiańska Apokalipsa Maryi*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. III, *Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, pod red. ks. M. Starowieyskiego, Kraków 2003, s. 279.

z zasadniczych elementów żarliwej pobożności maryjnej w Bizancjum: wierzone, że Maryja może dopomóc grzesznikom potępionym, a nawet, w późniejszej teologii greckiej – że może doprowadzić do wyzwolenia grzeszników z mąk piekielnych⁴⁴.

Bogarodzica w *Słowiańskiej Apokalipsie Maryi* wraz z Archaniołem Michałem zstępuje do piekła, by wędrować po miejscach, gdzie potępieni doznają mąk za swoje grzechy. Wędrowka Maryi po zaświatach obejmuje jednak nie tylko piekło, ale także niebo, czyściec i ziemię. Podróż Bogarodzicy ogarnia wszystkie sfery, każdy poziom istnienia, świat duchowy i materialny. Maryja staje się świadkiem najbardziej wyszukanych tortur. Jej peregrynacja jest nie zwyczajnym poznawaniem piekielnego okrucieństwa, wymierzzonego w nieprawość, ale wraz z przemierzaniem kolejnych miejsc odbywania przez ludzi kary staje się ona ich wyzwoleniem. Maryja zbawia, pomimo zbawienia, jakiego dokonał jej Syn:

W innym miejscu ujrzała Bogarodzica ciemności okropne, więc zapytała, co to za mrok tak wielki i kim są ci, co w nim przebywają. Archanioł zaś odpowiedział, że w miejscu tym znajduje się dusz potępionych liczba przeogromna. Matka Boska na to odpowiedziała: „Niech rozproszy się ciemność, chcę zobaczyć to miejsce męki”. Ale aniołowie będący tu strażnikami odparli: „Powiedziane zostało, że nie ujrzą oni światła, aż przyjdzie Syn Twój niczym siedem słońc jaśniejący”. Zasmuciła się Bogarodzica słysząc tę odpowiedź aniołów, wzniosła oczy ku górze, ku niewidzialnemu tronowi Ojca, i rzekła: „W imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego, niech rozproszą się ciemności, tak abym mogła ujrzeć to miejsce”. I rozstał się mrok, tak że ukazało się siedem niebios: przebywało tu wielkie mrowie ludzi, mężczyzn i kobiet, roznosił się krzyk i jęk straszny⁴⁵.

⁴⁴ M. Starowieyski, *Wstęp*, dz. cyt., s. 280-281. Zob. ponadto interesujące studium Kamila Kopani: *Słowo – obraz – teatr. Uwagi na temat „Rozmyślań dominikańskich”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LXVI, nr 1-2, 2004, s. 7-48.

⁴⁵ *Słowiańska Apokalipsa Maryi*, w: *Apokryfy Nowego Testamentu*, dz. cyt., s., 282-283.

Pośrednictwo Bogarodzicy okaże się niejako niezbędne do zbawienia ostatecznego. Średniowieczna wizja Chrystusa jako Sędziego, ale także romantyczne wyobrażenie Chrystusa Paruzji, sądzącego z mieczem w ustach, odwołują się do Jego surowości, bezwzględności, zostały stworzone na miarę ludzkiego okrucieństwa, a nie na miarę Boskiego miłosierdzia. Sprawiedliwość Chrystusa Króla, Sędziego czasów ostatecznych, pozostaje na granicy okrucieństwa. Przeraża ona, podobnie jak utrwalone przez kulturę wyobrażenia piekła przepełnionego, nastawionego na zadawanie bólu istniejącym cieleśnie i materialnie (!) bytom, a nie zdematerializowanym duszom.

W *Apokalipsie Maryi* ludzie doznają mąk fizycznie, zmysłowo, są to tortury zrodzone w bujnej wyobraźni katów, ale nie miłosiernego Stwórcy. Dlatego właśnie potrzeba interwencji Bogarodzicy, Matki, Pośredniczki, która w swej łagodności mogłaby złagodzić katusze, uwolnić od kary, zbawić od najbardziej nieodwoływalnego wyroku.

Maria u Słowackiego okazuje się instancją zbawczą nie tylko równą Chrystusowi, ale Go w pewien sposób przewyższającą. Nie towarzyszy on swej Matce, mimo tego, że wraz z Maryją przemierza drogę czterystu aniołów. Nie widać Chrystusa w trakcie uwalniania przez Maryję potępionych, jest on Bogiem milczącym, odległym, „domyślnym”. Bogarodzica zaś zostaje głęboko przyswojona na potrzeby wiary i kultu⁴⁶, trwa wiernie przy człowieku,

⁴⁶ W XVIII wieku kult Maryi był jedną z form praktykowania tajemniczych misteriów licznie powstających sekt. Jedną z takich sekt, awiniońska, której przewodził sławny naówczas hrabia Tadeusz Grabianka, Polak, wspominany nawet przez Mickiewicza w jego wykładach w Collège de France. Grabianka, mniej popularny wszak od swego głośnego następcy – Towiańskiego – inicjuje kult Maryjny, który okaże się niezwykle odważnym pomysłem, choćby wziąć pod uwagę trendy wieku oświeconego. Józef Ujejski w monografii poświęconej osobie Grabianki przypomina, iż:

Grabianka i jego wyznawcy wierzyli, że Matka Boża została w niebie przebóstwioną i króluje tam wraz z Bogiem jako Pani wszechniebios i wszelkiego stworzenia. (...) „Bo Ona króluje wraz ze swym wznio-

oredując za nim wbrew najsroźszym wyrokom Stwórcy.

W wyobraźni Słowackiego było wiele impulsów, by mógł zrodzić się właśnie taki obrazu Bogarodzicy, tryumfującej na ruinach świata, na jego popiołach, by ów świat wskrzesić z prochu na nowo. Tak jak w przywołanym powyżej apokryfie Maria powtarza gest samego Boga, stwarza bowiem światłość, rozdziela jasność od ciemności, tak Bogarodzica z zakończenia dramatu Słowackiego wpisuje się – o dziwo – w figurę Chrystusa przychodzącego powtórnie. Chrystus staje się konturem, jakby formą, wzorem postaci zbawczej, dla S w e j M a t k i. Zjawienie Bogarodzicy na zgliszczach zapowiada więc nie zwycięstwo jako takie, ale całkowitą przemianę doczesności i świata duchowego. W *Lilli Wenedzie* nie idzie bowiem o zwycięstwo polityczne, ale o przywrócenie ładu duchowego.

Być może jednak świat wenedyjski był już tylko metaforą problematyki, która lada dzień zjawić się miała w twórczości Słowackiego: jego wielkiej archeologii ducha przeciwstawionego śmierci, szturmującego jej ostatnie szanse. Wyobraźnia apokryficzna byłaby tylko wielkim wstępem do tego etapu, kiedy poeta będzie się starał mówić wprost, gdy apokryf stanie się zbędny lub, inaczej rzecz ujmując, cała twórczość przeobrazi się w Wielki Apokryf, a symbol i mit wezmą na swoje barki ciężar mówienia o tym, o czym człowiek mówić zazwyczaj nie chce i nie potrafi: o śmierci jako introdukcji do wieczności, która nie zna gra-

słym Synem, Panem naszym Jezusem Chrystusem nad całą naturą. Nowe królestwo i nowy lud naszego Pana J. C. jest równocześnie nowym ludem i królestwem Marii”.

– J. Ujejski, *Król Nowego Izraela. Karta z dziejów mistyki wieku oświeconego*, Warszawa 1924, s. 111-112. Rozpowszechniany u schyłku XVIII wieku przez hrabiego Grabiankę kult Bogarodzicy uwzględniał i intensywnie lansował dogmat Jej bóstwa, a także istotną rolę w budowaniu Nowego Izraela, które było celem zgromadzenia. Maryja wypełniała zadania swego Syna, jakby to do niej miało należeć ostatnie słowo w dziejach świata.

nic, granic przemiany jednej formy ducha w inną formę, w bezkształt... W nieśmiertelność.

Lilla Weneda to jedna z ważniejszych, pierwszych realizacji dramatycznych Słowackiego, w których ściera się jego przecucie jakiejś kosmicznej tragedii z pragnieniem ocalenia świata trwającego resztkami sił. Stąd zderzenie na ogromną skalę sacrum i profanum, sfer reprezentujących dwa odmienne porządki moralne, ale też estetyczne. Poeta poszukuje sposobu na wyrażenie niewyrażalnego, tego, co się kryje za nieopisywalną wiecznością i przeżywaną aż nadto doczesnością. Chyba właśnie z tej przyczyny tyle w dramacie chaosu, wewnętrznych napięć, licznych sprzeczności, świadczących o wysiłku, jaki poeta musiał włożyć w znalezienie odpowiedniego języka, najlepszych obrazów, by opisać najbardziej własne, wewnętrzne doświadczenie pełni czasów – od prahistorii po odtajnioną przyszłość. Sens takich poetyckich manewrów, polegających na usensownieniu śmierci w aktach pisania czy tylko zapisywania, celnie opisuje Stanisław Rosiek, jakże bliskiej w efekcie wszystkim rozterkom Słowackiego:

Istnieją co najmniej cztery sposoby, dzięki którym literatura pozorować może, że wie, czego nie wie, że mówi, o czym mówić się nie da, że jej dyskurs wspiera się na doświadczeniu śmierci – śmierci w pierwszej osobie. Nazwałem te sposoby fortelami. Zakładały one zawsze uchylenie różnicy: między czasem teraźniejszym i wiecznym teraz, między ja i ty, między ja i on, między życiem i śmiercią⁴⁷...

Czy to jednak tylko fortele? Jedynie podstępny, pozory i iluzje? Czy na pewno słowo jest równie irrealne jak jego „wypowiedz” – Poeta? A może w końcu jest inaczej, tak jak sugerował to hiszpański myśliciel José Ortega y Gasset, powiadając:

⁴⁷ Por. S. Rosiek, *Literatura i nieobecność śmierci*, w: tegoż, [nienapisane], Gdańsk 2008, s. 184.

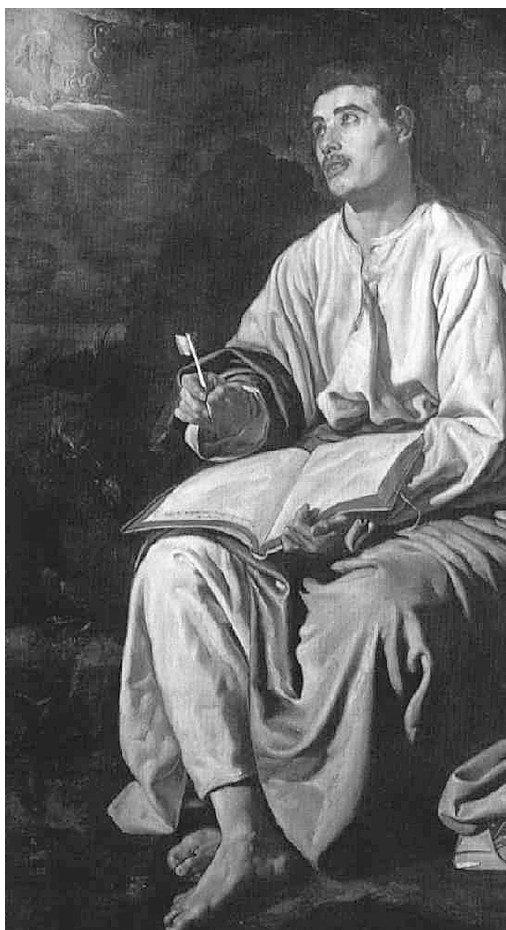
Stąd wydaje się oczywista niestosowność naśladownictwa w sztuce, ale styl jest zawsze jedyny i niepowtarzalny.

Stąd odczuwam pewne religijne uniesienie, gdy podczas lektury najnowszych dzieł poetyckich – które czytam tylko w chwilach rzadkiego, nadmiernego pobudzenia – zaskakują mnie, bardziej od samych wartości pełni, harmonii i poprawności, jeszcze nieśmiało pączkujące początki stylu, pierwsze uśmiechy nowej dziecinnej muzy. To jest obietnica, że świat nam się niebawem poszerzy.⁴⁸

W takim oto sensie słowo niczego nie pozoruje. Słowo się rodzi, wraz z nim wzrasta indywidualny styl pisarza, styl nie do zastąpienia, jak podkreśla Hiszpan. W tym sensie pisarz i słowo niczego nie udają, bowiem zwróceni są nie ku śmierci, lecz ku życiu, które pomnażają.

Tak, w *Lilli Wenedzie* Słowacki wzbogacił świat o wartości, o styl, o słowa, których znaczenia, sensu tego poetyckiego apokryfu nie potrafimy do dziś przeniknąć.

⁴⁸ J. Ortega y Gasset, *Eseje o estetyce zamiast prologu*, przeł. R. Gaj, cyt. za: R. Gaj, *Ortega y Gasset*, Warszawa 2007, s. 138.



Diego R. Velazquez, *Św. Jan Ewangelista na Patmos*, 1618 rok

ROZDZIAŁ PIĄTY

SYNTEZA MYŚLI GENEZYJSKIEJ I APOKALIPTYCZNEJ.

RZECZ O GENEZIS Z DUCHA

Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową –
kopuły niby niebios całych ogniami napełnionej – tak że
w okropnym przestrachu mówiłem Boże Ojców moich
zmiłuj się nade mną – i niby z chęcią widzenia Chrystusa
przeszywałem wzrokiem te ognie które się odsłaniały –
i coś niby miesiąc biały ukazało się w górze – nic więcej –
Boże Ojców moich bądź mi litośny!¹

1. Biegun *genesis*

Znamiennym wydawać się może – chociaż specjalnie już nie
dziwi czytelnika – to, z jaką łatwością kojarzy się pojęcie „my-
śli genezyjskiej” właściwie jedynie z twórczością Juliusza Słowac-
kiego. Tymczasem elementy myślenia genezyjskiego znaleźć
można u wielu wielkich artystów myśli i wyobraźni, którzy bez-
pośrednio i nierzadko przekornie, herezjotwórczo sięgali do bi-

¹ Wszystkie cytaty z *Raptularza* Słowackiego podaje się za wydaniem: *Raptu-
larz 1843-1849*, oprac. edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński, Warsza-
wa 1996. W nawiasie oznaczono literą R oraz numer strony. Tu: strona 74.

blijnych korzeni genezyjskiego myślenia (Blake, Swedenborg, O. Miłosz, Miciński, Brandstatter, Strykowski, Cz. Miłosz). Sądzić by nawet można, że ta konstrukcja pojęciowa przyłgnęła tylko do autora *Króla-Ducha*, i że to właśnie ona kształtuje charakter większej części, jeśli nie całego, dorobku autora *Genesis z Ducha*. Nie byłoby więc chyba wielką przesadą twierdzenie, że właśnie ta koncepcja była źródłową, najgłębszą inspiracją, określającą sposób oglądania i opisywania świata w okresie twórczości zwanym „mystycznym”. Wiele prac krytycznych poświęconych *Genesis z Ducha* jasno i raczej wyczerpująco zajmuje się dziełem. Dlatego to nie jego szczegółowa interpretacja będzie zadaniem rozważań z tego rozdziału, nie wysiłek jakiegokolwiek usystematyzowania prac i głosów tematowi zgodnie poświęconych, ale nieśmiała próba analizy zagadnienia idei genezyjskiej w kontekście tej pełni, jaką nadaje jej – jakże popularna w epoce romantyków – Apokalipsa.

Nie będzie chyba szczególnie odkrywczym ani bulwersującym przypomnienie, że pojęcia *genesis* i apokalipsy w głębokiej świadomości nie istnieją samodzielnie. To właśnie Biblia czyni je klamrą spinającą Boże Dzieje Stworzenia, ukazuje *genesis* jako Alfę procesu i *apokalypsis* jako punkt kulminacyjny – Omegę. Przywołanie więc wątku genezyjskiego z konieczności uzmysławia istnienie motywu apokaliptycznego et *vice versa*. Taka czy inna metamorfoza biblijnych wyobrażeń apokaliptycznych rzutuje na rozumienie i waloryzację genezyjskich źródeł i odwrotnie. I tak jak pojęcie dobra istnieje – nabiera kształtów wyrazistszych – dopiero w opozycji do zła, zaś początek – w kontekście końca, tak też *genesis* odnajduje swoją pełnię wyłącznie w kontekście apokalipsy. Wskazane tu, łączne rozumienie obu pojęć należy jednak interpretować w twórczości Słowackiego zawsze w połączeniu z ideą Księgi. Ona jedna może zamknąć w sobie tak obszerne kompleksy wyobrażeń, wyjaśnić symboliczne sensory, jakie się za nimi kryją. Kierunek właśnie takich rozważań podsuwa sam autor, wołając z emfazą:

O! księgo pierwsza stworzenia! wszystko w tobie jest niezgłębioną tonią wiedzy i prawdy! Wszystko spod zasłon odkrywa-

jących się z wolna dorastającym do synostwa Bożego dzieciom wyjaśniasz i pokazujesz! (DW, XIV, s. 58)².

Mógłby więc zaskoczyć ów obraz przedstawiający stworzenie świata na wzór pierwszej księgi biblijnej, jest on bowiem wysublimowany, wykrojony z jakiejś całości, z pełni, istnieje bez kontekstu pozostałych ksiąg, a szczególnie ostatniej. Nie do końca jasnym, a nawet chyba też nieprawdziwym musi być wizerunek świata ukształtowanego wyłącznie na fundamentach samej tylko genezyjskiej „Nieśmiertelności Ducha” – wizerunek statyczny, pozbawiony dynamiki i wewnętrznej teleologii. A jeżeli ów Duch przeobraża się i gdzieś kieruje – to dokąd? – chciałby zapytać nieraz czytelnik.

Punktem wyjścia niniejszych rozważań mogłyby się stać niektóre finalistyczne wyobrażenia ujawniające się w na pozór spójnej, logicznej, także jasnej – to jakoś mimo wszystko prowokującej całości Dzieła Genezyjskiego, tak w *Genezis z Ducha*, jak i wielu innych, często fragmentarycznych utworach Słowackiego. Powiedzmy wprost – w wielu miejscach autor wyraźnie kreuje obraz końca, zagłady duchowej i cielesnej człowieka oraz innych bytów, przedstawia upadek jako nieuchronny cel wielu istnień.

Lektura *Genezis z Ducha* prowokuje do licznych pytań, najbardziej jednak „niestosowne” wydają się te, które dotyczą całkiem innej materii, z natury swej nie przystającej do tego „optymistycznego” utworu. Jak bowiem bez analizy pozostawić fakt znacznego nagromadzenia tu określeń dotyczących śmierci, ofiary, zniszczenia? Pyta autor na przykład Pana, Stwórcę: „Kazałeśli duchowi samemu zniszczyć się? czy przerażony sam walił na siebie wybudowane sklepienia?” (DW, XIV, s. 48). W innym miejscu mówi znów o duchach, które „O f i a r o w a ł y s i ę n a ś m i e r ć” (DW, XIV, s. 48). Tak miałyby wyglądać stwo-

² O idei księgi w XIX wieku zob. M. Maciejewski, *Biblie romantyków*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*, red. D. Zamącińska i M. Maciejewski, Lublin 1995.

rzenie? Okryte cieniem śmierci i ofiary? Odpowiedziałby kto, że nie dotyczy to duchów bezpośrednio, nie mogą być one przecież z natury swej ani śmiertelne, ani też w inny sposób zniszczone. A jednak na samym początku autor tekstu ucieka się do budowania obrazu takiej struktury wszechświata, w której fundamentach z koniecznością znalazłaby swe miejsce właśnie śmierć. Księga Rodzaju także nie jest wolna od obrazu śmierci. Załączek jej i jasną zapowiedź słyszymy w gniewnych słowach Stwórcy, wypędzającego pierwszych ludzi w sferę niższą, określającą śmiertelny status upadłego człowieka. Pierwsi ludzie upadli z powodu nieposłuszeństwa, duchy genezyjskie upadły z powodu lenistwa. O ile nadmierna aktywność, ciekawość poznawcza Ewy i Adama stała się przyczyną kary wypędzenia z Edenu, o tyle to pasywność duchów – według Słowackiego – była powodem ich zagłady³.

Wbrew oczekiwaniom, jakie formułujemy wobec literatury inspirowanej genezyjsko i mistycznie, to nie samo tylko życie dominuje w romantycznym „traktacie” o stworzeniu świata, lecz trwale obecne są tu również „twarde osty” i „kir śmiertelny”:

³ Wypadałoby w tym miejscu przywołać także inną „klasyczną” wizję stworzenia i upadku. Wersja gnostycka w istocie swej jest pesymistyczna, ukazuje kosmogonię jako Upadek i rozdzielenie:

Obok istniejącej od samego początku „pogodnej i przyjaznej Światłości” ukazuje się „stopniowo w dół zdążająca, okropna ciemność, poskręcana i wijąca się, tak iż porównałem ją do węża. Następnie zmieniła się Ciemność w wilgotną Naturę (*physis*), popadła w niewypowiedziany zamęt, wzbila w górę dym jak z ognia i dał się słyszeć nieopisanie żaloszny głos... (...) Wówczas z dążących w dół elementów natychmiast wytrysnęło boskie <Słowo> (*logos*) w czyste stworzenie Natury (*physis*) i połączyło się z demiurgicznym <Rozumem> (*nūs*), z którym było ono identyczne. A nierozumne, dążące w dół elementy Natury pozostawione zostały samym sobie, tak iż były samą materią (*hylé*).

– K. Rudolph, *Gnostycka kosmologia i kosmogonia*, przeł. S. Cinal, „Nomos. Kwartalnik Religioznawczy” nr 2, s. 23 oraz 24 (fragmenty pisma *Poimandres*).

Na **obumarłe** więc kształty pierwszego stworzenia, na **skamieniałe ciała dziwotworów morskich** wleciał słup ognisty, drugi niszczyciel i Encelad walczący z żywotem... czoło jego chmurami uwieńczone **lunęło potopem** – nogi ogniste wysuszyły morskie łożyska i przez wieki całe **palila się ta ziemia, czerwonym pożarem świecąca Panu** na wysokościach, ona, która po wiekach duchem miłości przepracowana i rozpromieniona, **zabłyscopy ogniem dwunastu drogich kamieni, w rozpromie[nie]lniach, w jakich ją widział Jan święty, na otchłani światów gorejąca.** (DW, XIV, s. 52, podkr. moje – K. K.).

Następuje przejście od niszczycielskiej symboliki – ognia i wody – od symboliki kary i *inferna* do biegunowo odmiennych sensów, jakie przywołuje obraz Nowej Jeruzalem z Apokalipsy świętego Jana, oparty na tej samej symbolice (ogień, światłość gorejąca). Zaraz potem autor dodaje apostrofę, oddalając się od mrocznej tonacji zagłady: „O! duchu mój, w bezkształcie więc twojego pierwszego zawiązku była już myśl i uczucie” (DW, XIV, s. 52).

Mówi się więc wyraziście w tym miejscu o stworzeniu, bo i „pierwszy zawiązek” i „bezkształt” się tutaj pojawia, i zdziwienie nad duchem, który uczy się czuć. Ale najpierw zostanie przywołany święty Jan jako autor *Objawienia*. Pojawiają się wprawdzie obrazy powoływania kolejnych duchów, ich ciężkiej pracy nad stwarzaniem świata, kształtowaniem [się], ale przed każdym stworzeniem nastąpić muszą nieodwołalnie akty zniszczenia i śmierci. „U m i e r a ć w i ę c i z m a r t w y c h - w s t a w a ć d u c h y” (w. 113) poczęły, najpierw umierać, a później zmartwychwstawać – nie odwrotnie. Gdzieś gubi się sielski obrazek stworzenia, jaki znamy z Księgi Rodzaju.

Kierunek myślenia biblijnego z Księgi Rodzaju, ów wektor kreacji skierowany w stronę powoływania do istnienia, i nastawiony w kierunku życia, napełniania przestrzeni świata kolejnymi roślinami i zwierzętami, w wizji romantycznej ulega odwróceniu, wskazując na zniszczenie i upadek jako pierwotne, przed-zbawcze i przed-gene-

zyjskie warunki rozwoju. Jest to wizja, która ewokuje kolejne aluzje do słów św. Jana, do jego charakterystycznej retoryki, związanej chociażby z anaforą („oto”), parataksą, lecz także sponuje związki z symboliką apokaliptyczną, zmierzającą tutaj do przywoływania całych obrazów biblijnych:

A oto na niebiosach drugi krąg duchów świecących, kręgowi ognia podobny, lecz czystszej i odkupionej natury, anioł złoty z rozwiniętymi włosami, silny i porywający, uchwycił jedną garść globów, zakreślił nią jak tęczą ognistą i porwał za sobą. (DW, XIV, s. 48).

Pochodzenie powyższych słów dobrze jest znane: poeta przywołuje wprost owego smoka apokaliptycznego, który część gwiazd z nieba strąca i „rzuca je na ziemię”:

Oto wielki Smok barwy ognia, mający siedem głów i dziesięć rogów – a na głowach jego siedem diademów. I ogon jego zmiata trzecią część gwiazd z nieba: i rzucił je na ziemię. (Ap 12, 3-4)⁴.

W tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka ten sam fragment brzmi następująco:

I ukazał się drugi znak na niebie: a oto Smok wielki, rydzy, mający siedm głów i rogów dziesięć, a na głowach jego siedm koron, ♦ a ogon jego ciągnął trzecią część gwiazd niebieskich. I zrzucił je na ziemię.

Katastrofizm kosmiczny łączy się jednak zaraz u Słowackiego z inną tragedią, autor bowiem wspomina jeden z pierwszych dramatów człowieka, pamięć poety sięga ku pierwszej ludzkiej zbrodni –

...duch albowiem, doskonalszy kształt sobie wysłużywszy, uczuł podległość porzuconej przez siebie formy, wzgardził nią i najczęściej i najczęściej położył się **jak Kaimita**, aby gryzł mózg i ocierał usta krwawe włosami swojego młodszego brata.

⁴ Cytaty z Biblii Tysiąclecia pochodzą z wydania trzeciego, Poznań – Warszawa 1980.

To było **pierwsze kaimostwo natury**, szkodliwe wyższemu duchowi... (DW, XIV, s. 53, podkr. – K. K.).

Dynamika pierwszej księgi biblijnej, pierwszy grzech, wygnanie, pierwsze morderstwo i napiętnowanie – wszystko to przedostaje się oczywiście do wizji poetyckiej Słowackiego, uzupełniając jego historię stworzenia o całą ohydę ludzką, „kaimowej natury” – nieobcej, jak się wydaje, bytom duchowym⁵. W dalszej części obrazowego wywodu napotkamy nawet „bezlady węzowego królestwa.” – Czy można przyjąć, że mowa tu o jakimkolwiek węzu i przypadkowym królestwie? Z pewnością nie, bo poeta w swojej mityzującej dzieje narracji zwraca uwagę na to, że „w historii ludzi powtórzyła się jak w zwierciadle cała historia ducha w przyrodzeniu” (w. 404-405). **C a ł a h i s t o - r i a**, czyli od początku, od prehistorii kuszenia pod drzewem poznania dobrego i złego, aż po zwycięstwo owego kuszenia... Pod drzewem – czy nie tym właśnie, które staje się punktem wyjścia do dalszych zobrazowań Słowackiego?... A może chodzi o inne, pod które przyszedł wielki tłum ludzi głodnych –

(...) pod jedną dziką gruszę, gęsto wszakże obrodzoną, choć złe i gorzkie owoce płodząca, i najadłszy się do sytości ludzie oni pod drzewem zasnęli...

⁵ Słowacki nie jest jednak jednym z tych interpretatorów zabójstwa Abla, którzy usprawiedliwialiby Kaina – jak na przykład Byron w dramacie *Kain*, przedstawiający niemal współczesną wersję zbrodni w afekcie, psychologicznie usprawiedliwionej. Człowiek Słowackiego bowiem – tak jak ma swój duchowy rdzeń – posiada zakodowany w sobie instynkt niszczenia, agresji, furii mordu, która... przyspiesza dialektyczny postęp, bieg Ducha ku Jeruzalem. Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paryż 1990, s. 33:

Zabójstwo jest aktem, który daje się wyjaśnić i przynajmniej częściowo usprawiedliwić, natomiast morderstwo jest nie do usprawiedliwienia; pierwsze wynika z jakiegoś „interesu”, drugie jest bezinteresowne. (...)

Pierwszą bezinteresowną zbrodnią ludzkości było zabicie Abla.

– Kain Byrona jest zabójcą, Ludzie-kaimicy Słowackiego to mordercy osadzeni u swych podstaw w „kaimowym”, więc zbrodniczym *universum* Natury.

I przyszedł anioł – a zbudziwszy śpiące rzekł... idźcie dalej – a o milę znajdziecie drzewo – słodkie – i zdrowsze ku pokarmowi... i obfite bo ciągle latem i zimą rodzące...

Więc niektórzy, starzy i zmordowani rzekli... nam tu jest dobrze, a dalej iść nie chcemy – bo ani sił ani apetytu świeżego nie mamy; przed zimą zaś spodziewamy się że pomrzemy, więc trud nasz byłby daremny, a nogi byśmy po krzemieniach pozakrwawiali...

A tłum młodych powstawszy ze snu poszedł za aniołem, i trud poniósł z wesołością.

Przypowieść ta jest o hrabiach i książętach tego świata – a drzewo jest drzewo niewoli – a te drugie jest drzewo wolności ducha... a my jesteśmy którzy ze snu wstajemy na drogę ochotnie (R, s. 256).

Topos drzewa, którym posługuje się poeta, nawiązuje zarówno do Księgi Rodzaju, jak i do *Objawienia* św. Jana. Są bowiem i zakazane owoce, które człowiek zjada, ale też w konsekwencji gorzki owoc śmierci i w końcu ostateczne szczęście, jakiego zakosztują sprawiedliwi po Sądzie Ostatecznym. Obrazy rajskie, te z pierwszych ksiąg biblijnych, można byłoby uzupełnić jeszcze o, wspomnianą przez poetę w dalszej części rozważań, „księgę Mojżeszową”, w której odnajdziemy opowieść o tym, jak człowiek „przez liść figowy (...) pierwsze robi odzienie” dla siebie (DW, XIV, s. 56). Przez cały jednak czas będzie dominować u Słowackiego świadomość wszechobecnej w tekście śmierci, przenikającej – tak bardzo niejednoznacznej, niejednowymiarowej – radość stworzenia. Pojawiający się „smok ognisty, o którym do dziś dnia jest w duchu ludzkim, niby jakaś pamięć ciemna i pełna przerażeń?...” (DW, XIV, s. 55), burzy i zniekształca wszelkie iluzoryczne obrazy spokojności, jakich domagać by się można było od „genezyjskiej” księgi Słowackiego. I prowokuje to pytanie – czemu ma służyć takie przenikanie się obrazów, skąd ów obraz stworzenia tak zachłannie trawionego przez śmierć, dlaczego rodzi się ono właśnie ze śmierci⁶?

⁶ Por. opis J. Gromadzkiego, „*Genesis z Ducha*” a teorie ewolucji przyrodniczej, „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 1/2, s. 57-58:

Oscylowanie między stwarzaniem życia a jego niszczeniem, między początkiem i końcem, staje się nieustanną próbą wydobycia w istocie najgłębszej myśli, na jaką chciałby wskazać poeta. Chodzi tu o dwubiegunową, genezyjsko-apokaliptyczną pełnię istnienia, wpisaną już w przekaz Biblii, a potem w strukturę *Genezis z Ducha*, której celem, najważniejszym zadaniem powinno być opisywanie życia w całej jego istocie, całkowitej pełni istnienia. Musiałaby taka Księga zawierać – powołując się na teorię Friedricha Schlegla – „odniesienie całej kompozycji do wyższej jedności niż owa jedność litery – którą często pomija i może pomijać – poprzez związek idei, poprzez duchowy punkt centralny”⁷.

Słowacki odnajduje taki duchowy punkt centralny, ową wyższą jedność nie – jak można by oczekiwać – w znaczeniowo osamotnionym, pojedynczym motywie stwarzania, do czego sam odwołuje się w temacie, w tytule utworu, ale w specyficznym połączeniu dwóch motywów: genezyjskiego i apokali-

[...] śmierć jest zaś aktem prowadzącym do kolejnych wcieleń. Umożliwia ona duchowi wspinanie się na coraz wyższe szczeble „drabiny życia”, aż do postaci człowieka, będącego celem ewolucji. Od tego etapu droga prowadzi przez „kosmos duchowy” do Bóstwa.

I dalej (s. 60):

U poety bowiem duchy obdarzone są przez Boga niezniszczalnym atomem, będącym źródłem kształtów, które duch sobie tworzy. Dzięki temu mogą przetrwać katastrofy, za pomocą których Bóg zmusza „zaleniwiałe duchy” do doskonalenia się i tworzenia wyższych form. Mogą być to trzęsienia ziemi, pożary lub potop.

– Wątki genezyjskie i apokaliptyczne łączą się więc u Słowackiego z ewolucjonizmem i teorią katastrof ówczesnych przyrodników (także nierządno mistycyzujących): Karola Bonnetta, Jeana-Baptisty Lamarcka, Georgesa Cuviera, Jacquesa Boucher de Crevecoeur de Perthes.

⁷ F. Schlegel, *List o powieści*, w: *Manifesty romantyzmu 1790–1830. Anglia, Niemcy, Francja*, wybór tekstów i opracowanie A. Kowalczykowa, Warszawa 1995, s. 193. Podkreślenia moje – K.K.

tycznego. Przenikanie się tak zarazem sprzecznych i nierozdzielnych symbolik życia i śmierci uzasadnia więc liczne odwołania do idei księgi, z założenia mówiącej o pełni, o jedności, na którą składa się także śmierć, domykająca akt stworzenia. Stylizacje apokaliptyczne, odwołujące się do obrazów klęsk, plag i masowej śmierci, nie zawieszają się – jak już mówiliśmy – w próżni, nie mogą istnieć samodzielnie. W odosobnieniu nie mogą pozostać także patetyczne, wzniosłe, surowe w swojej podniosłości obrazy genezyjskie. Domagają się one współistotnych, niemal frenetycznych scen zagłady⁸.

Zamysł taki nie jest jednak pozbawiony porządku, nie oznacza chaosu. Przeciwnie – system wyobrażeń poety staje się projektem, wizją całości stworzenia, oglądanego w pełni jego istnienia, a nie – jak w czytanej jednowymiarowo Księdze Rodzaju – w punkcie, z którego wychodzą wszystkie idee skierowane wyłącznie na witalną, dynamiczną radość trwania i egzystencji. Wyobrażnia *Genezis* z *Ducha* to nie jeden punkt, z którego oglądany jest świat, ale wielość możliwych perspektyw, w tym także dopuszczalna perspektywa kresu bytu, końca wszystkiego. Koda ostateczności...

⁸ Zupełnie niedramatycznie przedstawia zarówno temat kosmogonii, jak i śmierci, tak bardzo Słowackiemu bliski Platon. Zob. Platon, *Timajos. Kri-tias*, przeł., wstępem opatrzył P. Siwek, Warszawa 1986, s. 36:

Ponieważ Bóg chciał, aby wszystko było dobre, a nie było żadnego zła, o ile to możliwe, dlatego ujął cały zasób rzeczy widzialnych, które nie były w stanie pokoju, lecz w beładnym i chaotycznym ruchu, i wyprowadził je z nieporządku, bo uważał, że porządek jest bez porównania mniejszy od nieporządku.

I dalej w *Timajosie* czytamy o kresie (s. 111-112):

W końcu, gdy rozluźnione wskutek zmęczenia więzy, które łączą ze sobą trójkąty szpiku, nie są w stanie opierać się dłużej, wtedy słabną także więzy duszy, a ta uwolniona w sposób, który odpowiada jej naturze, ulatuje z radością, bo wszystko to, co jest przeciwne naturze, jest bolesne, a to, co się zdarza zgodnie z naturą, jest przyjemne.

Można porównać to do pulsowania bytu, do kosmicznego oddychania, w trakcie którego wyróżnilibyśmy: (1.) początek statyczny, (2.) dynamiczne istnienie, trwające aż po (3.) znów statyczny kres, od którego rozpocznie się powrót, przez (4.) dynamiczne istnienie – ze śmierci zrodzone, ku (5.) kolejnemu statycznemu punktowi, z którego rozpoczęło się pulsowanie. I tak *ad infinitum*.

Słowacki ukazuje więc tajemnice kolejnych rozbłyśków istnienia, jego ciągle samostwarzanie i nieustanne samozanikanie. Najważniejsza byłaby jednak przemiana przez śmierć, niezbędną dla ciągłości „łańcucha form” (DW, XIV, s. 56). Ewangeliczne ziarno, które obumiera, by później zmartwychwstać, dalej przypowieść Słowackiego o drzewie, pod którym jedni muszą umrzeć, aby szli dalej inni, czy wreszcie sam Chrystus, dający świadectwo i życia, i śmierci – stają się w utworze Słowackiego nieodzowną ilustracją konieczności przejścia do prawdziwego życia wyłącznie przez apokalipsę śmierci.

Jest to jednak zawsze wizja w ostatecznej perspektywie optymistyczna. Gdybyśmy zaś musieli szukać dla niej jakiegoś określenia, powiedzielibyśmy, iż jest to wizja, która, gdy się nawet rozpoczyna przedstawieniem „...podziemnych krolestw i katakumb, gdzie trupy drugiej formy leżą, często na długość motyki od nas odległe, ale długością wieków niezliczonych podzielone od żyjącego dziś świata” (DW, XIV, s. 54), gdy więc nawet rozpoczyna się feerią piorunów niszczących także smoka, bestię, to jednakowoż zawsze kończy się radością drugich narodzin – narodzin z Ducha.

Słowacki wielokrotnie przywołuje w swoich utworach symbolikę solarną, której bezpośrednio w *Genezis z Ducha* raczej osten-tacyjnie nie eksponuje. Ekwiwalentem obrazu słonecznego Boga mogłaby się stać w utworze owa pulsująca zasada istnienia kosmosu, pojawiającego się i umierającego bytu. Przekładając ją metaforycznie na obraz słońca wędrującego po niebie, moglibyśmy powiedzieć, że poeta zaczyna obrazowanie od wizji zachodzącego słońca, rozlewającego swoje niepokojące,

czerwone strumienie światła, znane chociażby z *Króla-Ducha*. Na marginesie przypomnijmy, ileż w *Królu-Duchu* nawiązań do ostatniej biblijnej Księgi... A słońce? W pismach poety często występuje w parze z symboliką funeralną:

Teraz pod żadną światową się władzę
 Nie mogę poddać – nie przeto żem dumny
 Ale że duchy bezsenne prowadzę
 Przez wielkie słońca i przez wieków trumny (R, s. 223).

W innym miejscu poeta dopełnia solarną wizję eschatologicznym obrazem własnego losu, wyprowadza swą myśl od sceny zachodzącego słońca, dochodząc jednak nieodmiennie do refleksji nad zmartwychwstaniem:

Dusza się moja zamyśla głęboko,
 Czuje, że tu **jak słońcu zająć potrzeba**,
 A innym ludziom zabłysnąć na oko...
 #
 Jakiego kraju i jakiego nieba
 Światło... powita mię **w progu żywota?**
 Nie wiem – lecz radbym żył z polskiego chleba... (R, s. 222).

Eschatologiczny akcent powyższych słów związany jest ze świadomością przemiany duchowej człowieka. W niekończącym się ruchu słońca, w jego śmierci i zmartwychwstaniu poeta odnajduje uniwersalną drogę i wzór wszelkiej przemiany. Owa eschatyczna metanoia oscyluje więc pomiędzy symboliką zarówno życia, jak i śmierci, swą pełnię odnajdując, jak w *Próbach poematu filozoficznego*, dopiero w idei przejścia – przez cierpienie i śmierć – w idei ewolucji ku mistycznemu światłu, co jest „obietnicą przyszłej jedności z Bogiem, gdy wyłoniony przez prace ducha świat spotka się z nim w nieskończenie głębokim Centrum”⁹:

⁹ Por. W. Szturc, *Mistyczny kosmos Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997, s. 88. Por.

Człowiek jest ziarno – przed wieki poczęte
Z ducha – a słońce jest w każdym człowieku
Dziś jeszcze wielkie – równe globom – święte...
Słońce wisiało na Golgoty ćwieku
I Słońce było w grobowiec zamknięte, (DW, XV, s. 103).

Genezyjska ofiara duchów, ofiara człowieka-ziarna, ale także ofiara Słońca-Chrystusa na krzyżu i ofiara Polski – wszystkie one mają jakiś punkt wspólny, który określałby sens ofiary w ogóle. Maria Cieśla-Korytowska podkreśla, iż „los Polski jest tożsamy z losem Chrystusa, stanowi pewien etap realizacji zbawienia świata, etap konkretny i historyczny, w którym Bóg został wcielony”¹⁰. Mesjańska idea Polski, pojmowana w kontekście jej martyrologii, wpisywałaby się chyba bardziej w tym miejscu w ujęcie teleologiczne całego procesu przemiany kosmicznej. Nie byłaby wyłącznym eksponowaniem dziejowej roli Rzeczypospolitej pośród krajów Europy. Byłby ów mesjanistyczny wątek – pojawiający się wielokrotnie w *Genesis* w postaci chociażby oczywistych nawiązań do ksiąg Starego Testamentu, także Mojżeszowej Księgi Wyjścia – przypomnieniem o Boskiej proveniencji ziemskiej ojczyzny i podkreśleniem wyznawanej w pismach genezyjskich filozofii cyklu, kształtującej swoistą Księgę przemian, zapis ewolucji opartej na zasadzie raczej optymistycznej historiozofii. W takim sposobie oglądania dziejów, gdy pamiętamy o ognistym słupie, o Aniele ochraniającym naród wybrany przed wojskami faraona, a także otwierającym morskie czeluście w pamiętną Wielką Noc, aby ów wybrany naród uwolnić z egipskiej niewoli, przejawiają się biblijny zakrój i rozmach wyobraźni Słowackiego:

także: A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960.

¹⁰ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna: Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989, s. 80.

Na obumarłe więc kształty pierwszego stworzenia, na skamieniałe ciała dziwotworów morskich wleciał **słup ognisty**, drugi niszczytel i Encelad walczący z żywotem... czoło jego chmurami uwieńczone **lunęło potopem – nogi ogniste wysuszyły morskie łożyska...** (DW, XIV, s. 52; podkr. moje – K. K.).

Słup ognisty oraz „osuszone” morze przywołują poniekąd oczywiste skojarzenia z biblijnym opisem wyprowadzenia Żydów z Egiptu, który, przypomnijmy, Słowacki nieco wcześniej przypomina:

Oto zapożyczam przed Ciebie, Boże mój, te kryształowe twarde, pierwsze niegdyś ciała ducha naszego, dziś już przez wszelki ruch opuszczone a jeszcze żywe, chmurami i piorunami ukoronowane: bo to są Egipcjanie pierwszej natury, którzy na lat tysiące ciała sobie budowali, ruchem pogardzili, w trwaniu i w spoczynku rozmiłowali się jedynie. (DW, XIV, s. 48).

Wprawdzie można by odnaleźć wyraźniejsze, bardziej bezpośrednie ślady obecności Księgi Wyjścia w innych utworach Słowackiego¹¹, w których autor będzie próbował wyjaśniać, jak

¹¹ Przywołajmy np. *Próby poematu filozoficznego*, gdzie poeta kreśli obraz ucieczki Żydów z Egiptu:

Ale gdym dotknął Boga... serce moje mężne
Powstało... bo to Pan Bóg, który mię po fali
Z Egiptu wyprowadził...
Wyście go czekali

[...]

Wiatry, jako szkła pogodne,
Ale duchami lwiami rozwsieklone, głodne,
Napadały – i wielkie chłopcy pierworodne,
Niby lwy... naprzód w łożach wszystkie wydusiły,
A barankową – młodą, niewinną, gardziły
Krwia – dla wielkiej powagi, która jest naturą
Lwią. – I przez dom Judejski przenosiły górą
Nie szkodząc – lecz ognistym podobne rumakom
Dom taki przesadzały: Ani więc tym znakom

„się ma rozumieć owa Mojżeszowa niesprawiedliwość, którą on czuł z natchnienia, że była w świecie duchowym sprawiedliwością...” (DW, XIV, s. 55), wyjaśniać, jak należy rozumieć nasz narodowy mesjanizm, to naszą uwagę powinien wzbudzić także inny aspekt biblijnych nawiązań. Należałoby z pewnością zatrzymać się dłużej i uważniej nie tylko przy „onym Noem, który do Arki zbudowanej nie wpuścił jaszczurów i słońców olbrzymich” (DW, XIV, s. 55), czy też przy owym Kaimicie, który „gryzł mózg i ocierał usta krwawe włosami swojego młodszego brata” (DW, XIV, s. 53), albo przy jakże częstym w dziele imieniu Chrystusa. Pojawiają się w *Genezis z Ducha* liczne nawiązania do antyku i mitologii. Wszystko to, cały materiał obrazowy, pozostaje w stanie s y m b i o t y c z n e j r ó w n o w a g i, dopowiadając coś do głównego tematu, ulegając przy tym transformacjom w kolejnych obrazach i prowokując do poszukiwania wyższej płaszczyzny spotkania tych wszystkich, nazwijmy je tak – wątków składowych. Przypominająca sylwiczną, „bluszczowata” formuła, jaką Słowacki stosuje kreśląc obrazy: od Książ Mojżeszowych, przez psalmy i Ewangelię ku – właśnie – Objawieniu św. Jana, nosi pewne cechy obrazowego *bricolage’u*¹².

Paschalnym – które pisać zleciłem na wrotach,
Nie dziwcie się – duch w plagach zwierzęcych –
a w grzmotach

Bóg był człowiek. (DW, XV, s. 130-131).

¹² Metafor tych użył J. Ławski w szkicu poświęconym *Janowi Bieleckiemu: Metamorfozy świata poetyckiego w „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 77-113. Badacz zwraca uwagę na problem – być może najważniejszy: problem odwołań intertekstualnych. Badacze – śladem formuły XIX-wiecznej – zwykli ujmować tę cechę imaginacji w metaforę „bluszczowatości”. Problem *Jana Bieleckiego* byłby w tym wymiarze problemem całej twórczości Słowackiego (s. 79).

Przedstawia propozycję ujęcia (części) twórczości Słowackiego jako m o d e l u c h a o s u, którego:

(...) istotę stanowi to, że w ogromnym uniwersum lekturowych doświadczeń poety (mitów, toposów, symboli, całych dzieł) poja-

Przywołany powyżej fragment *Genezis z Ducha*, wyprowadzający myśl z edeńskiego ogrodu („pierwsze kształty”), poprzez, jak możemy domniemywać, Księgę Wyjścia, zwieńczony zostaje nawiązaniem do Objawienia św. Jana. Poeta przedstawia zwięzły a jasny rys własnego objawienia, opartego na próbie ogarnięcia dziejów w ich absolutnej pełni:

(...) paliła się ta ziemia, czerwonym pożarem świecąca Panu na wysokościach, ona, która po wiekach duchem miłości przepracowana i rozpromieniona, **zabłysszy ogniem dwunastu drogich kamieni, w rozpromien[nie]niach, w jakich ją widział Jan święty**, na otchłani światów gorząca.

(DW, XIV, s. 52; podkr. moje – K. K.).

A św. Jan – przypomnijmy, iż to jeden z najbardziej znanych obrazów *Objawienia* – widział oto wielki znak na niebie:

Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu. (Ap 12, 1).

Powstaje więc swoiste napięcie między poszczególnymi księgami biblijnymi, stanowiącymi dla autora inspirację podczas tworzenia *Genezis z Ducha*, a Apokalipsą, która w istocie swymi podawanymi apodyktycznie sensami profetycznymi weryfikuje semantykę większości innych poetyckich obrazów. Rodzą się dialog i napięcie między tym, co genezyjskie, a tym, co apokaliptyczne.

wia się taki mit, taka historia, która wyzwala impuls twórczy, poeta zaś dokonuje przemyślanego wyboru materiału mityczno-symbolicznego i z jego pomocą konstruuje własną opowieść, niejako równoległą wobec tekstu będącego impulsem (zawierającą np. ironiczne odbicia i parafrazy jego części), ale zbudowanego z innego materiału literackiego (s. 83).

2. Strona *apocalypsis*

Synteza myśli genezyjskiej i apokaliptycznej tworzy pomost między nieodgadnionym początkiem a zatrważającym końcem. Obie myśli uzupełniają się, nie tylko antycypując wzajemnie, ale też – w owym cyklu przemian, obustronnie się inicjując (także w myśli i wyobraźni czytelnika). W ten oto sposób dzieło stworzenia inicjowałoby proces „twórczej” apokalipsy, która, gdy tylko się rozpocznie, zapowiadałaby odnowę każdego poszczególnego i w końcu całego stworzenia. Koło przemian podobne – bez określonych cezur – toczyć się będzie jako doskonały wytwór Boskiej i poetyckiej wyobraźni.

Wyobraźnia jednak nie może być pozbawiona pierwiastków emocjonalnych¹³. Gdzieś więc podczas tego procesu rwała by się spoista dotąd nić filozoficzna, natomiast zaczynałaby się w pewnym miejscu myśl podporządkowana kondycji duchowej poety, jego lękom, nadziejom, radościom i smutom... Ewolucja nastrojów, podlegająca w znacznej mierze konstrukcji obrazu pulsującego Bóstwa, wchodzi z nią w rezonans, objawiając –

¹³ Problem frenetycznej wyobraźni Słowackiego interesująco przedstawił A. Kotliński w książce *Mistrz „czerwonego rymu”*. Słowacki, Warszawa 2000. Badacz zwraca uwagę na owo szczególne, bo przecież paradoksalne napięcie między ideą genezyjską a niezliczonymi obrazami krwawych śmierci:

Szeroko pojęty „genezyjski ekstremizm”, projektujący przemianę w strumieniach krwi, a gwałtowną męczeńską śmierć traktujący jako najpewniejszy szczebel duchowego rozwoju, jest fenomenem niezwykłym i złożonym. Fascynując swymi niebywałymi wizjami i zdumiewającymi poetyckimi „wiwisekcjami”, równocześnie szokuje i poraża. Produkty „krwawej” wyobraźni są ponad wątpliwość tworem najwyższej poetyckiej próby – lecz przecież po dziś dzień odruch sprzeciwu budzić może myśl, że idee genezyjskie miały być wcielone w życie społeczne... (s. 5).

Pozwólmy sobie jednak dopowiedzieć: idee genezyjskie nie tyle miały być w życie społeczne wcielone, ile raczej stały się opisem życia społecznego, jego odzwierciedleniem...

najczęściej p o n u r ą – wizję wnętrza człowieka. Pozwólmy sobie przypomnieć fragment przedmystycznej *Godziny myśli*:

Karmił się marzeniami jak chlebem powszednim,
 Dziś chleb ten zgorzkniał, piołun został w głębi czary.
 Do szkieletu rozebrał zeszcłe myśli ciało,
 Odwrócił oczy, serce już myśleć przestało. (DW, II, s. 80)¹⁴

Dialektyka emocji bywa jak równia pochyła – bardzo często u Słowackiego zmierza ku ciemnej przepaści. Tragizm nie wyraża się jednak w symbolicznym szkielecie myśli czy w apokaliptycznym smaku piołunu (tak się przecież będzie nazywać niszcząca gwiazda, co zatruje wodę na ziemi)¹⁵, lecz w ogarnięciu wzrokiem wyobraźni pewnej całości – znów, od początku do końca, od dzieciń-

¹⁴ Związek tematów „dziecka” i „śmierci” jest zazwyczaj negatywny, rozłączny – ale nie u Słowackiego, u którego w dzieciństwo, a nawet w świadomość dziecka „zamontowana” została śmierć. Śmierć, której jako tematu lękają się nawet poeci piszący dla dzieci. Zob. Z. Ożóg-Winiarska, *Dziecko i cierpienie – lektura wierszy*, w: tejże, *W kręgu tradycji i współczesności poezji dla dzieci. Teksty – motywy – wartości*, Warszawa 2009, s. 77-90.

¹⁵ Przypomnijmy te, tak szczególnie ekspresyjne obrazy z *Objawienia* Janowego:

I trzeci Anioł zatrąbił: i spadła z nieba wielka gwiazda, płonąca jak pochodnia, a spadła na trzecią część rzek i na źródła wód. A imię gwiazdy zowie się Piołun. I trzecia część wód stała się piołunem, i wielu ludzi pomarło od wód, bo stały się gorzkie (Ap 8, 10-11).

Słowacki, nawiązując do biblijnych scen stworzenia i zagłady, czyni poetycki gest polegający na skondensowaniu nie tylko dziejów świata (od jego początku do samego końca), ale także na skierowaniu całego sensu istnienia, przemijania, całej kosmogonii w „strukturę” jednego umysłu. Wyobraźnia poetycka Słowackiego próbuje sprowadzać do wspólnego mianownika to, co teologia, filozofia i literatura przez wieki usiłowały rozpisywać w swych egzegetycznych dziełach. Ponieważ poeta dokonuje atomizacji największych problemów, czyniąc swoiste streszczenia, dlatego też jego bohaterowie mogą przeżywać tajemnice zarówno stworzenia, jak i apokalipsy w sposób najbardziej „osobisty”. Bohaterowie mają nie tylko „sen całego życia”, ale – zaryzykujemy – również zdzierają zasłonę rzeczy przeszłych i rozwierają wrota eschatonu...

stwa ku śmierci, do tej ponurej tu perspektywy życia, całości doświadczeń przepowiedzianej ustami dziecka. Bo –

Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha,
Ma sen całego życia... A gdy tak przemarza,
Dzieci na świat nieznany smutną patrzą twarzą,
I bladą przerażają czołom od powicia;
Smutne pomiędzy ludźmi – bo miały sen życia.
(DW, II, s. 80)

Słowacki odnajduje więc zasadę, według której można odgadnąć rytm istnienia. Prosty to rytm, odpowiadający właśnie nastrojowi ducha. Zgodnie z jego przemianami działa narracja, następują zmiany obrazowania. Fragment wiersza zaczynającego się od słów *Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika* z okresu religijnego przełomu, ale jeszcze nie mistyki –

(...)

A gdy położę się – myślę o wstaniu

I myślę tylko o prędkim świtaniu,

I do świtania się nędzny kłopotę,

A skórę moją robactwo już stacza

I proch jest na niej – i w kawały pada... (DW, VIII, s. 419).¹⁶

– ukazuje tę bipolarność imaginacji poety, rozpiętej między biegunami współzależnych od siebie: życia i śmierci. Ukazuje w momencie, gdy wahadło istnienia przechyla się na stronę nicości. Mechanizm to nieobcy poezji romantycznej w ogóle, żeby przywołać chociażby listy Krasieńskiego, przesycone ciemną melancholią i apokaliptyką trawiającą poetycki obraz świata wszczepiony podmiotowi:

¹⁶ Interpretacja szczegółowa tego wiersza: J. Ławski, *Hiob. Wojownik. O lirycznym arcydziele Juliusza Słowackiego „Czyż dla ziemskiego tutaj wojownika...”*, w: *Modernizm. Zapowiedzi. Krystalizacje. Kontynuacje. Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Gutowskiemu*, pod red. A. Grzelak, M. Kurkiewicza, P. Siemaszko, Bydgoszcz 2009.

Żyłem jak galwanizowane trupy, **życiem z zewnątrz** zaciągnionym, bo **wewnątrz zawsze śmierć** była, śmierć mi znana, dotykalna dla mnie, a drugim niewidoma, ukryta przed nimi pod maską żywości (...) ¹⁷.

– Pisał do Adama Sottana w znanym liście Zygmunt Krasiński. Wyobrażenie autora *Irydiona* na pewno nie jest w stanie unieść całej melancholii, jaką przesiąka zdecydowana większość jego utworów, paraliżuje natomiast swoją szczerością, bezpośredniością i głębią, z której wypływa, jakby z najciemniejszych, najbardziej ukrytych przed światem i samym poetą zakamarków zniszczonej duszy. Jakże daleko posunięta jest to melancholia, gdy pisarz – żywy przecież – mówi o swoim życiu w czasie przeszłym, a jego słowa jawić się mogą po namyśle raczej jako „autowiwisekcja” martwej duszy, niż wyznanie śmiertelnej choroby. Poeta rozdwojony na życie zewnętrzne i śmierć, która „wewnątrz zawsze”, „dotykalna”, „pod maską żywości”, stawia diagnozę przyszłości, pisze prawie paranoiczny testament dla własnej wyobraźni. Wydawać się może czytelnikowi, że to azy-mut jego mortalnej filozofii trwania w świecie, w którym reguły gry określa właśnie podwójność: puste życie – i drapieżna śmierć. Na takiej konstrukcji opierają się – jak sądzę – fabuły dramatów Krasińskiego, a i w poezji staje się ona punktem wyjścia wszelkiej refleksji zbieżnej z tematem nieustannego oczekiwania na śmierć. Lecz u Krasińskiego brak owego pulsującego współistnienia *genesis* i *apokalypsis*: jest tylko zdążanie ku nicości ¹⁸.

¹⁷ Z. Krasiński, *Listy do Adama Sottana*, oprac. i wstępem poprzedził Z. Suddolski, Warszawa 1970, list z 24 czerwca 1841 r. (podkr. moje – K. K.). Zob. A. Nietresta-Zatoń, „Harmonijna pieśń śmierci”. Motyw śmierci jako transgresji ostatecznej w „Przedświcie” i „Psalmach przyszłości” Zygmunta Krasińskiego, w: *Śmierć Zygmunta Krasińskiego*, pod red. B. i M. Szargotów, Piotrków Trybunalski 2009.

¹⁸ Zob. rozprawy dotyczące frenetycznego przeżywania egzystencji u Krasińskiego: Z. Suszczyński, *Wyobrażenia frenetyczna w „Nie-Boskiej komedii”*,

Słowacki poetycko egzystuje inaczej, pogrąża się w poetyckich stanach zadumy, lecz odsłania czytelnikowi nie tylko stan swego ducha, ale też przedstawia zasadę, która rządzi przebiegiem wszelkich rzeczy, ukazuje dwoisty, genezyjsko-apokaliptyczny los ducha:

W światło zbite u góry, w ciemność spodem zlane;
 Tych ogniwa jak szczeble wschodów połamane,
 Wiodą w światło idące, albo ciemność duchy,
 I świat tworów w dwa takie rozłamany ruchy
 Wiecznie krąży. (...) (DW, II, s. 82).

Jeszcze dobitniej tę współzależność Księgi Genezis i Apokalipsy wyraził Słowacki w wierszu adresowanym do ks. Adama Czartoryskiego, gdzie związek stwarzania i niszczenia ma charakter zarówno osobisty, intymny, jak i narodowy:

Biada tym, które koniec znajdzie świata,
 Że jeszcze ciała – takie jak my noszą:
 Biada tym, które raz przez ogień kata
 Dla prawdy Bożej – nie przeszły z rozkoszą;
 Biada tym, którzy chcą jednego lata
 Owoców... a o męczeństwo nie proszą...
 Jak ty nie wzięwszy go czynem i pracą. (DW, XII, s. 229)¹⁹.

Potrójne „biada” odzywa się echem w liryku Słowackiego niemal z taką siłą, jakby źródło swe miało gdzieś jeszcze na wyspie Patmos. Poeta wkłada jednak w nie serię nowych znaczeń. Mowa poetyckich „biada” nie będzie już tylko wołaniem poety-

„Zeszyty Naukowe Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku”, t. XII, Białystok 1998; Z. Suszczyński, *Freneszja spętana w „Irydionie” Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Światło w dolinie...*, wyd. cyt., s. 291-308; G. Ritz, *Romantyczna freneszja jako koncepcja obrazowania* oraz M. Saganiak, *Rozpacz i walka z nihilizmem. „Fantazja konania” Zygmunta Krasieńskiego*, obie prace w: *Nihilizm i historia...*, wyd. cyt., s. 141-170, 331-356.

¹⁹ W dużym stopniu wątek ten podejmuje również Leszek Zwierzyński: „*Ja teandryczne*” w *liryce genezyjskiej*, w: tegoż, *Egzystencja i eschatologia*, dz. cyt., s.146-163.

teologa, ale przekroczy granice biblijnych skojarzeń i skieruje się (poza patriotycznym aspektem) także ku prywatnym, najbardziej osobistym sferom przeżywania – już własnej, duchowej – zagłady, która musi się objawić w nowym zupełnie świetle jako zmartwychwstanie: ciągłe, nieustające, stałe. Jako wieczne Odradzanie Się.

3. Fantazmatyczna synteza

W Słowackiego myśli genezyjsko-apokaliptycznej istnieje niezwykle symetria między obrazowymi konkretyzacjami obu biegunów fantazmatu, który tu interpretujemy. *Księga Genezis* (biegun genezyjski) zawiera w sobie następujące ważne dla wyobraźni i myśli poety elementy:

- kreacjonistyczny: stworzenie świata i człowieka;
- topos Upadku: jego konsekwencją jest inwersja zła i cierpienia w stworzenie, a owocem staje się:
- tanatyczną determinację ludzkiego losu: Śmierć.

Tej części fantazmatu odpowiada drugi biegun: apokaliptyczny, którego składowe to:

- element katastroficzo-niszczycielski, to jakby mroczny i frenetyczny rewers elementu kreacjonistycznego;
- tryumfalistyczny pierwiastek, który symbolizują: Paruzja Chrystusa i Niewiasta apokaliptyczna depcząca Zło; to jak gdyby element symetryczny wobec Upadku, z tym, że znoszący jego negatywne następstwa;
- element neo-kreacjonistyczny, wyrażający pewność narodzin nowego nieba i nowej ziemi, symbolizowany przez Nową Jerozolimę i Uczę Baranka.

Wewnątrz tego złożonego wyobrażenia, które animuje wyobraźnię poety, trwa więc przez całe życie ruch: elementy tanatyczne, wizję nieustępliwej śmierci-kary z bieguna *genesis* wyraża poeta za pomocną apokaliptyczno-katastroficzną symbolikę, motywów, obrazów, wizji. Taka wizja bytu upadłego, który nie

tylko umiera, ale nieodwołalnie, okrutnie musi umierać, dominuje w twórczości Słowackiego aż do końca lat trzydziestych, choć w czasie podróży na Wschód zarysowują się symptomy przemiany. Gotowe są już wszystkie symbole, obrazy, którym poeta nada nową treść. Upadek i wygnanie zastąpi więc element powszechnej Paruzji: wizja k a ż d e g o bytu powołanego do tego, by być jak „christos”, stać się mesjaszem, Chrystusem. Zło i brzydotę Babilonu, Wielkiej Nierządniczy wyprze wizja Maryi, niewiasty tryumfalnie obrazującej koniec ery Upadku. Natomiast Księgę Rodzaju i symbolikę stworzenia rodem z Biblii zastąpią symbole nowego stworzenia i nowego Bytu: Jerozolima i Uczta²⁰.

Całą twórczość Słowackiego można w ten sposób ująć jako apokaliptyczno-genezyjski proces, którego celem jest nie tyle ustanowienie nowego stworzenia i nowego bytu, ile ukazanie i s t n i e n i a , ujętego zarówno ontologicznie jako Całość, jak i rozpatrywanego w poszczególnych istnieniach ujętych *sub specie* ich egzystencji jako podlegającego nieustannemu procesowi stwarzania²¹. Dla istot świadomych, obdarzonych wysokim miejscem na drabinie stworzeń proces ów jest w istocie nieskończonym stwarzaniem się w jedności z całością Stworzenia. W ten właśnie sposób, jak sądzimy, stara się Słowacki przekreślić – by użyć świetnej formuły Marka Szladowskiego²² – figurę „Narcyza na emeryturze”, egzystencjalnego bankruta czekającego już tylko końca. Słowacki pragnie zastąpić go figurą wiecznie młodego narcyza – Boga, którego nieśmiertelność i wieczne odradzanie się

²⁰ Por. w tym kontekście: M. Szargot, *Kosmos Krasińskiego. Studia*, Piotrków Trybunalski 2009. Praca pokazuje, jak różnią się kosmogoniczne, historiozoficzne i eschatologiczne wyobrażenia Słowackiego i Krasińskiego.

²¹ Z pełną świadomością, iż jest to swego rodzaju symplifikacja, domagająca się niezliczonych, wprost nieskończonych dopełnień interpretacyjnych.

²² Zob. M. Szladowski, *Narcyz na emeryturze. O podmiotowości starego człowieka (wprowadzenie)*, w: *Literatura iła tożsamość w XX wieku*, red. naukowa A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2007.

wpisane jest w samo ontologiczne centrum jego istnienia – w nieśmiertelnego Ducha.

Bez wątpienia zarazem sposobem, jak i celem tego procesu, jego Alfą i Omegą, środkiem i linią okręgu jest metafizycznie rozumiane słowo. Słowo Syna Słowa: Słowackiego – poznającego i poznawanego, tego, który pisze i zarazem jest pisany, zdąża do Boga i jest Nim Samym – Bogiem, Absolutem i Stwórcą, Sędzią i Zbawcą. Co niezwykle, stałym elementem, jakby budulcem i efektem tego procesu samostwarzania się jest u Słowackiego najwyżej wartościowane Piękno²³.

W tym ostatnim znaczeniu fantazmat apokaliptyczno-genezyjski wyraża w sposób najpełniejszy istotę w pełni romantycznej, ukierunkowanej na poznanie i kontemplację bytu i człowieka Wyobraźni. Egzystencji, byciu, istnieniu nie tyle więc przysługuje u Słowackiego świadomość estetyczna, ile one same właśnie jako akty egzystencji, bycia, istnienia są estetyczne, niezależnie od tego, na jakim, niszczycielskim czy genezyjskim, etapie ścieżki samostwarzania się znajdują. Właśnie dlatego walor piękna przysługuje u Słowackiego Śmierci w stopniu nawet wyższym niż nieporuszonemu trwaniu form.

Piękno i Byt to Jedno. *Genesis* i *apocalypsis* po prostu odsłaniają proces zdobywania przez „ja” romantyczne, poprzez obrazy – dzięki obrazom, dzięki tak złożonym konstrukcjom obrazowo-wizyjnym jak fantazmaty – wiedzy o tej ostatecznej Jedności i Pełni. Może właśnie dlatego najbliższym poznania prawdy o świecie jest Poeta.

²³ Pytanie o estetyczny walor c a ł e j rzeczywistości stawia także współczesna myśl filozoficzna. Sięgam tu po pracę: M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2008.

ROZDZIAŁ SZÓSTY

„TCHNIENIE BOGA BOREASZA”.

APOKALIPTYCZNA ZIMA

W *PANU TADEUSZU* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Od gwiazd południowych wynidzie burza,
a od Wozu niebieskiego zimno.

Gdy Bóg wieje, zsiada się lód
i zasię szeroko się rozlewają wody.

Hi 37, 8-101

1. Żywioty i cisza

Ooczywistych związkach czterech niedużych fragmentów *Pana Tadeusza* Juliusza Słowackiego z epopeją Adama Mickiewicza powstało wiele rozpraw, co nie dziwi, gdyż autor *Beniowskiego* dokonał rzeczy niezwyklej – w zaledwie załączkowej formie, w nierozwiniętym fabularnie tekście zdołał niejako dorównać swym arcydziełkiem oryginałowi, odpowiedzieć Mickiewiczowi głosem równie czytelnym, co silnym. Kilkudziesięcioma zdaniem zdołał wpisać się po mistrzowsku w poetykę dwunastu ksiąg historii szlacheckiej. Chętnie zgodzimy się tu z tezą postawioną między innymi przez Władysława Floryana, który przenikliwie zauważył, że...

W napisanych czterech fragmentach zamierzonej większej całości nie dostrzega się zamiaru podjęcia z Mickiewiczem rywali-

¹ Cyt. za: *Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka*, dz. cyt., s. 1002-1003.

zacji na pióra o wyższą postać artystyczną tego samego tworzywa, nie ujawniają się w nich także jakiegokolwiek tendencje parodystyczne, co nie byłoby czymś zaskakującym u autora gryzących uwag w *Raptularzu*. Postanowiwszy napisać ciąg dalszy *Pana Tadeusza*, Słowacki przyznawał tym samym wysoką wartość wzorowi, bo tylko przekonanie o wielkości dzieła wywołać mogło potrzebę jego kontynuacji².

Z pewnością nie można interpretować zamiarów Słowackiego w duchu polemiki czy przejawu zjadliwości, nie w tej sferze odnajdywał on swoje „inspiracje” *Panem Tadeuszem*. Dłuższe zatrzymanie się już przy pierwszym fragmencie tekstu Słowackiego poddaje czytelnikowi nutę wątpliwości, czy to dzieło może być wynikiem jedynie chęci kontynuacji arcydzieła, czy też jest to spontaniczne echo zachwytów nad eposem. Każda próba przeciwstawienia – nie opatrzonego przez poetę tytułem – fragmentu utworu Słowackiego pierwowzorowi, czyli *Panu Tadeuszowi* Mickiewicza, nie przybliży do treści i nie wskazuje przybliżonego sensu. Można by spojrzeć na tekst Słowackiego jako na ten rodzaj dokonania lirycznego, w którym poeta interpretuje epos, można by odczytać w nim jedną z celniejszych egzegez poetyckich, wyznaczających nowatorski sposób odbioru dzieła. Słowacki zmierzył się z tekstem Mickiewicza na kilku poziomach: literackim (artystycznym), emocjonalnym (osobistym), a także właśnie na owym poziomie, który określić wolno jako sferę dialogu, porozumienia ponad jakimikolwiek podziałami mogącymi wynikać z odmiennej wizji świata czy innego języka wyrażania zmysłowego bogactwa tegoż świata.

Utwór Słowackiego z całą pewnością można uznać za formę kontynuacji *Pana Tadeusza* Mickiewicza, jest on jego rozwinięciem oraz poetyckim przekształceniem, ale również dowodem twórczej

² Wł. Floryan, wstęp do: [*Pan Tadeusz. Fragmenty dalszego ciągu eposu*], oprac. Wł. Floryan, w: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, t. XIII/2, s. 321. Wszystkie cytaty z tego wydania, w przypisach podaję skrót: DW, numer tomu, strona.

lektury eposu, ze szczególnym zaakcentowaniem właśnie tych różnic, które stają się swoistym, nowym sensem, zawierającym się między tym, co niedopowiedziane przez Mickiewicza, a tym, co zostało już samodzielnie dookreślone przez Słowackiego.

Gdyby uznać sugestię Floryana i Kleinera, że *Pan Tadeusz* Słowackiego powstał około 1847 roku, to upłynęłoby aż trzynaście lat od pierwszej (ile w sumie być mogło?) lektury pierwowzoru, o której wspominał poeta swojej matce w listach. Trzynaście lat to dużo czasu, a Słowacki wciąż tak doskonale pamiętał poetykę tekstu, by dostosować się do niej, by odtworzyć melodię, obrazowanie, by pamiętać liczne szczegóły, rozumieć wiernie sens obrazów. Ów naszkicowany na kartach *Króla-Ducha* tekst mógłby się w pewnym sensie stać nawet instrukcją czytania *Pana Tadeusza* Mickiewicza, kierującą uwagę na coś, co nazwalibyśmy w tym miejscu genezyjską filozofią egzystencji. Kompozycja i związek obu „eposów” wydają się ciekawą konstrukcją semantyczną, obrazem-mozaiką znacznie bogatszym, niż sam *Pan Tadeusz* – nie ujmując arcydzieła Mickiewicza nic z jego wielkości.

Ów „sam *Pan Tadeusz*” otwiera myśl poety w pierwszej „Księdze” eposu kreślonego na kartach innego dzieła z okresu genezyjskiego. Słowacki wprowadza go na scenę niemal tak, jak starego, dobrego znajomego, jak bohatera stworzonego przez siebie, a nie „wypożyczonego” z zupełnie innej historii. Jest to zabieg polegający na połączeniu, na przeniesieniu historii szlacheckiej w przestrzeń „oswajaną”, adaptowaną przez Słowackiego. Wyrażenie „sam” mieści w sobie ponadto takie sensory jak: ten sam, taki sam, ale także może oznaczać samotność bohatera. O ile Mickiewicz głosić będzie pełną patosu pochwałę Litwy, o tyle Słowacki rozpocznie *Pana Tadeusza* akcentem bardziej kameralnym, lokalnym. Mickiewiczowski rozmach, potencjał, narodowy charakter Inwokacji wynikający z wzniosłej aury patriotycznej zostają tu zamienione w skromne wyliczenie znikających gdzieś w odmętach historii jednostek, pojedynczych istnień ludzkich...

Cuda natury zaprezentowane w Inwokacji, czyli łany zbóż, bezmiary zieloności, sielankowa atmosfera wsi spokojnej, znikają w wersji Słowackiego wraz wkroczeniem w tę rajską dziedzinę ułudy tego, co Mickiewicz świadomie, z największym rozmysłem pominał: z i m y , w o j n y , a więc groźnych, frenetycznych aspektów historii. Sposób wprowadzenia czytelnika w świat litewskiej opowieści został przez Słowackiego skonstruowany tak, że pozostaje w ciągłej relacji z Mickiewiczowską wizją świata. Jest to jednak szczególna relacja, nie oparta na potrzebie udowodnienia czegokolwiek czytelnikowi, przekonywania go do tego, że jest w stanie sprostać talentem autorowi *Dziadów*. Utwór Słowackiego jest zarówno kontynuacją epepei Mickiewicza, rozwinięciem jej *Epilogu*, jak też odwróceniem, formą metamorfozy jej głównej idei, skondensowanej już w Inwokacji, zrodzonej z nieprzepartej potrzeby idealizacji świata.

Mickiewicz oczyszcza literacką rzeczywistość z każdej skazy, prowadzi swoją myśl w kierunku poezji doskonałej, czystej³, wyzwalającej czytelnika z siły ciężenia, z balastu niewygodnej historii czy po prostu z bezwzględnego działania czasu. Słowacki przywraca tej poezji równowagę, odbarwia lukrowaną wizję może nawet bardziej, niż Mickiewicz ów obraz zdołał przesłodzić. Tuż po Inwokacji – przypomnijmy – poeta przedstawia kraję niemal idealną, której symbolicznym wyrazem ma być zasobność w zboża: pszenicę, żyto, inne skarby zrodzone z hojnej ziemi, przyniesione wprost z pól:

(...) malowanych zbożem rozmaitem,
Wyzłacanych pszenicą, posrebrzanych żytem;
Gdzie bursztynowy świerzop, gryka jak śnieg biała,
Gdzie panieńskim rumieńcem dzięcielina pała,

³ Na temat tej koncepcji poezji w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza zob. rozprawę H. Krukowskiej, „*Pan Tadeusz*” jako poezja czysta, w: *Mickiewicz. W 190-lecie urodzin. Materiały z sesji naukowej Białystok 2-4 grudnia 1988*, Białystok 1993, s. 221-240.

A wszystko przepasane jakby wstęgą, miedzą
Zieloną, na niej z rzadka ciche grusze siedzą⁴.

Kraina miodem i mlekiem płynąca, Ziemia Obiecana, liryczna ewokacja i rekonstrukcja przestrzeni wymarzonej, wyśnionej – tak można przecież zlokalizować na mapie wyobraźni Litwę, do której wraca *Pan Tadeusz*. Intencją Mickiewicza było chyba idealizujące przewartościowanie świata, wpisanie go możliwie najgłębiej w sferę piękna, ubranie jego...

(...) rzeczywistości w światło bezinteresownego piękna z przemianianiem jej w baśń. „Piękność” poematu dla autora *Widzę i opisuję* [dla Przybosia – K.K.] jest zatem synonimem jego baśniowości i odwrotności⁵.

Piękno jest dla Mickiewicza koncepcją przedstawiania, prezentowania, ale także zasadą kreacji świata, rzeczywistości – tu – wspominatej, którą poeta wydobywa z pokładów pamięci, ze zmitologizowanej przez własną pamięć historii. Siła Inwokacji, rzutującej swoją sielską atmosferę na całość epopei aż po finałowy polonez, wyrasta z dwóch źródeł: z tradycji *księgi* oraz z umieszczenia akcji w zmitologizowanej przeszłości, we *wspomnieniu*. To, co Przyboś uznał za znaki baśniowości, Halina Krukowska wpisała w retorykę wspomnienia, słusznie określając kierunek wyobrażania poety, snutego właśnie z głębi pamięci, gdzie wszystko okazuje się przemienione i nieskazitelne. *Księga* jest dla Mickiewicza formą oraz treścią. Jego *Pan Tadeusz* zakorzeniony zostaje ponadto w idei genezyjskiej, która doskonale wpisuje się w topikę arkadyj-

⁴ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, w: tegoż, *Dziela*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, tom opracował Z. J. Nowak, Warszawa 1995, ks. I, w. 17-22. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁵ Zob. H. Krukowska, „*Pan Tadeusz*” jako..., dz. cyt., s. 226. Podkreślenia Autorki. Por. H. Krukowska, *O Mickiewiczowskim „widzę”*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. I, wyd. cyt.

ską, w mit obfitości i nieskończonego dobrobytu. Stwarzanie świata na nowo „metodą przypominania” jest zarazem oczyszczaniem kosmosu, znanym chociażby z historii o Noem, pierwszym biblijnym bohaterze Nowego Świata. Mickiewicz zanurza swą opowieść w *Księdze Rodzaju*, nie uciekając wszak od przeczucia nadchodzącej szybkim krokiem księgi ostatniej – od Apokalipsy (obecnej wyraźnie już w *Epilogu*), która stanie się jednak wiodącym tematem dopiero u poety dopowiadającego nieskończoną historię *Soplicowa*, a zatem u *Słowackiego*. Właśnie księga i wspomnienie są wyznacznikami eposu Mickiewicza, o czym z przekonaniem pisze badaczka:

Prawdziwa, pisana Księga pojawia się jedynie we wspomnieniu. Wznosząc rzeczywistość do czegoś o wiele więcej niż jej bierne odtwarzanie czy naśladowanie, wspomnienie posiada magiczną siłę przez zawarty w nim ładunek wzruszenia, odrywającego tego, kto wspomina, od codziennej, pospolitości czy prozy życia. Tym samym przemienia go w marzyciela uwolnionego od zdroworozsądkowych związków ze światem i narzuconych mu wobec niego zobowiązań⁶.

Mickiewicz swą sielską opowieść dokończy jednak – podkreślmy to – słowami niedokończonego *Epilogu*, gdzie czytelnik znajdzie aż nadmiar powtórzeń dźwięcznego „biada!”:

O tym-że dumać na paryskim bruku,
Przynosząc z miasta uszy pełne **stuku**,
Przekleństw i kłamstwa, niewczesnych zamiarów,
Za późnych **żałów**, **potępieńskich swarów!**

Biada nam, zbiegi, żeśmy w czas morowy
Lękliwie nieśli za granicę głowy!
Bo gdzie stąpili, szła przed nimi **trwoga**,
W każdym sąsiedzie znajdowali wroga,⁷

⁶ H. Krukowska, dz. cyt., s. 228.

⁷ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, tu: *Epilog*, dz. cyt., w. 1-8, s. 383. Podkreślenia – K. K.

Ogłuszający stukot, przekleństwa, kłamstwa, żale, potępien-
cze swary, biada! – to świat prawdziwy, który – niczym w Epilo-
gu *Balladyny* – ocenić, wyjaśnić, dopowiedzieć może tylko poeta.
Jego głos wart jest o tyle, o ile zdoła on połączyć początek z koń-
cem, historię wspominaną z wizją jakiegokolwiek przyszłości.
Trwoga oraz złowieszcze *biada* to słowa, których Mickiewicz
szczędził w wielu księgach epepei, a od których właśnie zaczyna
swoją historię Słowacki.

Między oboma utworami wieszczów da się zauważyć na-
pięcie, wynikające nie tylko z nadrzędnego tematu i ze splotów
fabularnych (tych tu niewiele), ale przede wszystkim ze świad-
omych, misternie zorganizowanych, umiejętnie przeprowa-
dzonych transformacji obrazów-symboli.

Słowacki odsłania litewski świat nie za pomocą obrazów
bujnej krainy, przepychu i dostatku, jak to uczynił Mickiewicz,
lecz kładzie akcenty na sensy diametralnie różne. Od pierwszych
słów zmienia bohaterom funkcje, przypisuje im inne zadania,
świat epepeiczny wywraca do góry nogami:

Sam Pan Tadeusz został w armii adiutantem,
Regent – pisarzem, Sędzia – zboża liwerantem,
Hrabia dowodzi nowych ułanów szwadronem;
Wszystko się pociągnęło za Napoleonem
Poszło w marsz...⁸

Jeżeli Mickiewicz rozpoczyna opowieść sceną powrotu Ta-
deusza do Soplicowa, to Słowacki dokonuje niemal „ewakuacji”
wszystkich mężczyzn ze świata Arkadii, wysyła ich na wojnę.
Początek jego historii zostaje wyznaczony przez gest ogołocenia

⁸ Warto na marginesie zwrócić uwagę na recytacyjny, deklamacyjny, ryt-
miczny, płynny tok wiersza u Słowackiego – wiersza, który nie tyle chce
być czytany, ile mówiony. Walor podobny ma tekst *Pana Tadeusza* Mic-
kiewicza i niektóre teksty Norwida, który zresztą rangę oralnej realizacji
tekstu, oratorstwa podkreślał. Zob. K. Nowak-Wolna, *Cypriana Norwida
słowo i druk*, „Stylistyka” XVIII, *Styl i kreatywność – Style and Creativity*,
Opole 2009, s. 113-140.

przestrzeni z nadmiaru ornamentów tak bliskich topice arkadyjskiej. Zamiast szerokich pól obfitych w zboże – już w pierwszym zdaniu poznamy kogoś, kto to zboże będzie dostarczał, wydziałał: to Sędzia. To nie tylko zmiana ról – sędziego w liweranta, regenta w pisarza, hrabiego w ułana – ale zmiana właściwości i znaczeń całej Natury. Nie jest ona już zdolna do rodzenia, lecz zapada w sen i zamiera. To, co u Mickiewicza było wpisane w rytm natury i w kontekst sacrum, w cykl przemian owocujących dostatkiem żniw, to właśnie Słowacki *p r o z a i z u j e*, umieszcza w ramie opisowości niemalże realistycznej i zbliża do profanum. Jego zasadą deskrypcji świata rządzi historia, świadomość jej ciągłego tworzenia, stawania się oraz przemian.

Warto zwrócić uwagę na napięcie, które powstaje między pamięcią arkadyjskiego świata a tym, co nadchodzi – wizją świata ogarniętego wojną, mrozem, zniszczeniem. Słowacki jako poeta-stwórca świata wycisza go („W domu smętne wzdychają małżonki” I, w. 5), pozbawia kolorów („Niebo bladło” I, w. 16), pisze o „szarych kątkach”, o nudzie i domowej ciszy. Z drugiej zaś strony czytelnik musi pamiętać, że ta cisza nie może trwać zbyt długo, bo „wszystko się pociągnęło za Napoleonem” – a więc z nim też wszystko tutaj powróci, o ile w ogóle jakiś powrót nastąpi... Nie będzie to jednak powrót dosłowny, w tym samym składzie czy formie.

Wyludniona przestrzeń ma w „młodszym” *Panu Tadeuszu* osobliwe znaczenia, mieści się w specyficznym kręgu estetycznym. Wspomnieliśmy na początku o możliwych sensach określenia „sam Pan Tadeusz”, którym poeta otwiera narrację. Powtórzmy, że jest owo „sam” wzmocnieniem procesu „wyludniania” świata, najlepszym bohaterem na scenie projektowanego dramatu byłby jakiś Pan Nikt, dlatego pozostawia autor w domu smutne kobiety oraz niedołążonego Wojskiego⁹. O ironio! – ten, który

⁹ Słowacki jednak, gdyby zinterpretować go w duchu figury Nikogo, nie idzie tak daleko, jak Mickiewicz w interpretacji Mikołaja Sokołowskiego. Por. M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008, s. 228: „Stwier-

z imienia winien stać przy boku cesarza, dogląda kominów, a młody mąż, Tadeusz, położy swą głowę pod topór bezlitosnej Historii. Wszystko stoi na głowie, świat się wywraca na nice, a tymczasem poeta to wszystko przesłania pozorem liryzowanej, zmelancholizowanej normalności.

We dworze panuje cisza, kobiety owładnięte nudą wykonują czynności bardziej przypisane im kulturowo w patriarchalnej cywilizacji chrześcijańskiego Zachodu, niż z zamiłowania sobie wybrane:

Pani Tadeuszowa odmawia koronki.
 Nowenny; Telimena klnie domową ciszę,
 Smutek mgieł – patrzy w okna – wzdycha – listy pisze
 Albo z książką francuską idzie w szary kąt
 Pod piec – i tonie w smętnych bałwanach pamiętek.
 Wojski także niezdolny do rycerskich czynów
 Został, dogląda w domu kobiet – i kominów.

(I, w. 6-12).¹⁰

dzenie, że Gustaw i Konrad są Nikim, pozwala ponownie rozpatrzyć problem przemiany Mickiewiczowskiego bohatera. Przyjmowano, że mamy tu do czynienia ze zmianą światopoglądu poety. Nagła śmierć Gustawa i narodziny Konrada miały być zapowiedzią porzucenia rozterek romantycznego kochanka i podjęcia tematów poważniejszych. W centrum uwagi miał się znaleźć romantyczny heros, bojownik i patriota. Gdy uwzględnimy wpływy tradycji Nikogo na dzieło Mickiewicza, odkryjemy, że jest bohater i Konrad to jedna osoba, czyli dwa stadia tej samej jaźni), rodzi się w przedziwnych okolicznościach. W istocie Nikt wydaje z siebie Nikogo. Nikt zatem nie rodzi się ani nie umiera. Zdanie to można by zapisać jeszcze inaczej: >nikt się nie rodzi i nikt nie umiera<. Taka forma zapisu oznaczałaby, że Nikt nie mógłby umrzeć, wszak jest Nikim, ani się urodzić. Nikt przeobrażałby się w samego siebie, tym wyraźniej dowodząc, że jest Nikim, niejako formą nicości wydającą z siebie nicość. *Ex Nemine Nemo.*” – Czy tak jest u Mickiewicza?!

¹⁰ Zob. w tym kontekście prace: K. Wyrwas, *Uwagi o kobiecym i męskim sposobie opowiadania*; M. Kita, *Mówienie o miłości a płęć*; D. Brzozowska, *Creating gender in Texas. A study in two testimonies*, „Stylistyka” XIII, *Styl a płęć – Style and Gender*, Opole 2004.

Czytelnik raczej nie słyszał dotychczas takiego wyrażenia – „Pani Tadeuszowa”. Mickiewiczowska Zosia winna pozostać, według fabularnej koncepcji Mickiewicza, w stanie wiecznego oczekiwania na związek, na męża, na stan szczęścia rodzinnego. Słowacki przeskakuje ów etap i przedstawia ją jako tę, która wprawdzie już jest „Tadeuszową”, ale wciąż pozostaje z dala od samego Tadeusza. Czy to przejaw ironii? zapowiedź tragedii? wyraz prawdy o niemożliwym w świecie szczęściu? Pani Tadeuszowa – to osobliwe imię wzmacnia znaczenie nieobecności głównego bohatera, uwagę kieruje na doświadczenie pustki, na brak Tadeusza, na to nawet, że to kobieta musi go zastępować. Dodać winniśmy przy tym, że odbiorca dzieła staje się świadkiem wchodzenia bohaterki w wiek poważny, przestaje ona bowiem być trzpiotem, Zosięnką zwiewną, staje się panią, żoną; starzeje się i w jakimś sensie traci swój dziewczęcy urok. Jest zwiastunem personifikacją nadchodzącej starości, zimy. Już gęsi nie pasie, nie pomyka wśród grządek; teraz odmawia koronki i nowenny¹¹.

Zosia i Telimena wprawdzie znów są razem, jednak nie słyszemy rozmowy, a ciotka tym razem nie udziela żadnych dobrych – choćby nawet związłych – rad. Koronki, nowenny, przeklinanie ciszy, francuska książka wertowana w szarym zapiecku – to motywy obrazujące proces spowalniania życia, które już nie płynie, ale snuje się jak mgła za oknem. Skąd miałyby płynąć nadzieja i radość, skoro ostatni w domu mężczyzna jest w stanie rozgrzać jedynie piec, zająć się kominem? Niemało ironii Słowacki ujawnia w tym fragmencie, wierząc, że wzmocni ona i tak silne poczucie bezradności człowieka wobec czasu, przemijania, bezsilności w obliczu nadchodzącego kresu. Ironia w przywoła-

¹¹ O kreacjach kobiecych w *Panu Tadeuszu* pisze J. Ławski w tomie *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, dz. cyt. Zob. szczególnie rozdz. III: „I młode ich lata, i dawne ich miłostki...” – *Eidos Litwy w „Panu Tadeuszu”*, s. 308-428. O stylach czytania *Pana Tadeusza* także w tym kontekście por. H. Markiewicz, *Imiona sławy „Pana Tadeusza” 1925–2003*, w: tegoż, *Przygody dzieł literackich*, Gdańsk 2004, s. 5-33.

nym fragmencie zasadza się na kontraście, na napięciu powstałym między spotęgowaną ciszą, nudą domową, stagnacją, nieruchomieniem obrazu oraz dynamiką domyślnej wojny, która gdzieś przecież się dzieje, mimo iż jej nie sposób dostrzec na pierwszym planie świata poematu.

Siła czasu, jego zachłanność wydają się wszechobecne. Poeta przedstawia Soplicowo jako całkowicie poddane wpływowi Natury, tę zaś identyfikuje ze zmiennością i z czasem właśnie. Mówi o „przemiennej naturze”, o pustym domu, o starości i śmierci. Zosia starzeje się tak, jak otaczająca ją przestrzeń –

W Soplicowie, choć już się zbliżały zapusty,
Zjazdu nie było – dom był cichy – prawie pusty.
(III, 29-30).

Pustka domu oznacza odwrócenie sensu tego, co Mickiewicz zainscenizował w swoim eposie. Pamiętamy bowiem zaludniony dwór, gwarny w czasie uczty zamek. Soplicowo Mickiewiczowskie jest wspomnieniem świetności polskiej wsi, gdy tymczasem u Słowackiego nawet w karnawale panuje cisza, a tradycja hucznych zabaw zostaje przerwana¹². Poeta korzysta też ze znaczeń, które zawiera w sobie tradycja polskich zapustów, znanych mu przecież doskonale¹³. Zapusty w Soplicowie to antycypacja zu-

¹² Zob. na przykład prace o różnych aspektach wiejskiego życia: J. Zagórzdon, *Sztuka życia według Mikołaja Reja*; J. Tazbir, *Polska tytułomania*; J. Adamowski, *O zachowaniu przy obrzędowym stole*; W. Korzeniowska, *Międzypokoleniowy przekaz wartości w rodzinach chłopskich i wiejskich na ziemiach polskich (pierwsza połowa wieku XX)*, [wszystkie w:] *Sztuka życia, zasady dobrego zachowania, etykieta. O zmienności obyczaju w kulturze*, pod. red. K. Łeńskiej-Bąk, M. Sztandary, Opole 2008.

¹³ Na myśl przychodzi niezwykle dynamiczny *Kulik* Słowackiego, w którym to wierszu łączy poeta radosną tradycję polskich zapustów z problematyką narodo-wyzwoleńczą. Pojawiają się w nim najpierw żołnierze, już pierwsze wersy poświęca poeta wojnie:

Oto zapusty, dalej kulikiem
Każdy wesoły, a każdy zbrojny,

pełnego wyciszenia, uśpienia, zatopienie w medytacji, kontemplacja śmierci. Oto kończy się czas zabawy, nadchodzą głęboka refleksja oraz doświadczanie kresu oraz marność istnienia.

Samotność staje się przeżyciem nie tyle jednostkowym, ile wszechobecnym doznaniem, a wyprowadza je Słowacki z osobistego doznania pustki, ciszy, zimy. Egzystencjalny akcent nasila realność opisywanego świata, sprawia, że czytelnik zostaje mocniej pochłonięty przez nastrój sytuacji. Cisza jest wokół, wypełnia przestrzeń – jest też najbardziej wewnętrznym doświadczeniem narratora. Słowacki wyprowadza ją z własnej historii: „Bom w życiu przyszedł na tę smętną porę roku, / Która wszystko ucisza... i pod śniegiem chłonie”. W tej refleksji można by się nawet dopatrzeć symbolicznego związku między czasem narodzin poety a jego „fatalistyczną” wyobraźnią, wrażliwością, stosunkiem do świata. Czyżby siła zimy była aż tak przemożna, iż już od narodzin wpisywałaby podmiot twórcy lub bohatera w plan kosmicznego zniszczenia? Tak właśnie przedstawia autor kolej rzeczy, bieg życia również na własnym przykładzie.

Ironia tekstu Słowackiego zawiera się też w osobliwym, niemalże oksymoronicznym zderzeniu ostentacyjnej samotności bohaterów z „drugoplanowym” zagęszczeniem obrazu świata. W poemacie napotykamy nieprzypadkowe zagęszczenie wyrażen określających pustkę bądź pełnię, ale też uogólniających, takich jak chociażby słowo „wszystko”, jakże często tu powtórzone, wielokrotnie akcentowane w niewielkim przecieź tekście. Równolegle czytelnik słyszy takie określenia, jak: „wielkimi gromadami”, „zaludniły podwórze”, które wzmacniają wrażenie wielkości, pełni, zęszczenia. Jeżeli jednak poeta posługuje się określeniami odnoszącymi się do ilości, związanymi z pełnią, ażeby stworzyć obraz dostatku, to czyni tak tylko po to, by nakreślić kontrastowe tło wzmacniające obraz ukazujące pustoszejący świat. Poeta nie powie, że jest po prostu

pusto, że nie ma n i k o g o , ale rozmyślne kreślenie obrazów rozpocznie odpersonalizowanym słowem w s z y t k o :

Wszystko się pociągnęło za Napoleonem,
Poszło w marsz... W domu smętne wzdychają, małżonki –
 (I, 4-5).

Paraboliczny sposób narracji sprawia, że czytelnik otrzymuje podwójną informację – dowiaduje się, że ludzi, że żołnierzy jest wielu, że to oni są owym *wszystkim*, ale też, że poszli już sobie za Napoleonem. Tym samym poeta mówi dosadnie, iż w domostwie nie pozostał n i k t.¹⁴

W innym miejscu pracy Słowacki jednym tchem wylicza „wielkie gromady” ciągnące z pól i lasów – to zwierzęta. Imponujące stada zaczynają toczyć się w stronę dworu zupełnie tak, jakby chciały „z a l u d n i ć” tę jałową, wyludnioną niemal do cna przestrzeń. Czy jednak ktokolwiek jest w stanie zrekompenzować spustoszenie spowodowane wojną, czasem, zimą?

Słowem, **wszystko**, jak gdyby szukało uchrony
 U **człowieka**, ciągnęło z lasów. – Smętne wrony
Zaludniły podwórze... (II, 15-17).

W przywołanym fragmencie maluje się bajeczny wręcz obrazek. Jest to oczywiście tylko jeden z licznych elementów obrazowej układanki – zupełnie jak z obrazów Pietera Bruegla, byśmy teraz przypomnieli choćby jego *Myśliwych na śniegu* (1565), jedno ze znamienitszych przedstawień człowieka „zniżonego” do poziomu zwierząt¹⁵. Narracyjna układanka poety polega jed-

¹⁴ Przypomnijmy, iż Napoleon nie był postacią jednoznaczną, a cała epopeja napoleońska nie była odbierana przez wszystkich tak samo. We wczesnym utworze Malczewskiego pt. *Wiersz pisany z Wołynia do Chodkiewicza* jest on zarówno człowiekiem wielkim, jak i zbrodniarzem. Zob. też: J. Ziółek, *Studia nad myślą polityczną Wielkiej Emigracji. Napoleon I i Napoleon III*, Lublin 1995.

¹⁵ Cechą obrazu jest niezwykła stylizacja kolorystyczna, polegająca na tym, że dominują dwa kolory: biały, lekko szary śnieg oraz jasnozielone niebo

nak na konsekwentnym eliminowaniu bohaterów, marginalizowaniu ich roli w tekście, unikaniu spojrzeń w stronę jednej postaci tak, ażeby czytelnik wprost nie mógł poznać nielicznych mieszkańców Soplicowa.

Odbiorca staje tu jakby przed szkieletem, ledwie niewyraźnym projektem człowieka, a to, co o nim wie, jest konsekwencją pamięci Słowackiego o osobach z eposu Mickiewicza. Można co najwyżej domyślać się losów Telimeny, o ile czytający pamięta o bogactwie jej doświadczeń zmysłowych. Można tu jedynie powielić w zarysach, przenieść wyraziste kontury czy formy takich kreacji, jak Zosia czy Wojski, co też Słowacki czyni doskonale. Zakłada, że odbiorca sprawnie odtworzy wizerunki Mickiewiczowskich bohaterów, dlatego bez nadmiaru szczegółów kreśli jedynie zarys postaci, posługując się ich najbardziej charakterystycznymi cechami, ale też wyjaskrawiając te cechy w sposób ironiczny, albo je czasami nieco retuszując:

Sędzia się zrazu sierzdził, potem się obwinił
Wojnę – wojnie przypisał zło i zwierzęcoście
Ludzkie – nawet francuskie poturbował goście
Skargą i prośbą... ale coż... gdy starca treny
Przejsć musiały przez usta Telimeny,

i lód. Tworzą atmosferę zimna i dystansu. Przedstawione postacie, drzewa, psy i ptaki są całkiem ciemne, najczęściej czarne. Głównym przesłaniem obrazu jest przypomnienie o przemijaniu, śmierci, zimie. Innym świetnym przykładem eksploracji tematu zimowego z twórczości Bruegla może być *Zimowy pejzaż z pułapką na ptaki* (1565), na którym ludzie są takiej samej wielkości jak ptaki, i tylko niektórzy są od ptaków znacznie mniejsi. Na obrazie nie ma dróg, wszystkie zastąpił autor bezkresnym lodowiskiem, można tym samym sądzić, że znaczenie malowidła jest znacznie szersze i nie chodzi tylko o pułpkę na ptaki. Śliska droga okazuje się drogą życia, człowiek często upada, a także wpada w pułapki równie łatwo jak tytułowe ptaki. Atmosfera zrazu przypominać może beztroską, sielską zabawę, ale tylko pozornie. Jest to alegoria słabości i kruchości człowieka, jego odchodzenia, śmierci niepozornej i w obliczu natury całkiem nieważnej.

Która Sędziego widząc po polsku i z płaczem
Mówiącego... stanęła mu zaraz tłumaczem,
Na taki język skargę oną przełożywszy,
Że się Francuz, słuchając, uczył najszcześniejszy...
„Vos larmes” – rzekł – „et vos beaux yeux...” i tak komplementa
Sypał... że najwierniejsza małżonka regenta...

(III, w. 42-52).

Tak oto w kilku ledwie wersach poeta odtwarza niezwykłość atmosfery panującej we dworze, a też barwność takiej osobowości, jak Telimena, z jej kokieterią, z modną podówczas francuszczyzną. Można bohaterów Słowackiego porównać w tym przypadku do kilku postaci z miniatur, do szkiców do portretu, bardziej stają się oni czytelną – trafną! – ironiczną metamorfozą pierwowzorów, niż konkurencją dla epickich monumentów, do jakich zaliczyć można Sędziego u Mickiewicza. Zatrzymaliśmy się przy tym wątku ze względu na śmiałość poety, redukującego swoich bohaterów do roli osobowych „akcentów”, łączników z sielskim światem, w którym jedyną wojną była kłótnia z Horreszkami, a Telimena narzekać mogła najwyżej na brak włoskiego nieba... Mówimy o redukcji bohaterów, o swoistej degradacji ich ról w nowej historii soplicowskiej, co chyba najwyraźniej widać w sposobie rozwiązania kwestii głównego bohatera – nie widzimy go w utworze ani razu¹⁶!

¹⁶ Tym samym jak gdyby zawieszona czy unieważniona zostaje u Słowackiego taka koncepcja romantycznej miłości, jaką znamy z *Pana Tadeusza* Mickiewicza, nie mówiąc już o szaleństwach furii miłosnej z IV cz. *Dziadów*. Por. M. Bąk, *Nieobecność warunkiem romantycznej miłości. Ewolucja koncepcji na przykładzie twórczości Adama Mickiewicza*; N. Lemann, *Motywy miłości po śmierci – czyli co literatura zawdzięcza Celtom. Garść subiektywnych uwag na marginesie literatury światowej*; M. Chołody, *Jak (się) kochali romantycy. Wybrane przejawy ciała w miłości romantycznej*; A. Krzysztofiak, *Polka i gach – obraz miłości w utworach Seweryna Goszczyńskiego*; A. Wątorski, W. Kral, *Modele miłości romantycznej w literaturze rosyjskiej*; [wszystkie w:] *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009.

Poeta pominął Tadeusza, ograniczając się do wspomnianego już przez nas wcześniej lapidarnego ogarnięcia losów tytułowej postaci, które zamknął w zdaniu: „Sam Pan Tadeusz został w armii adiutantem”. To wszystko, co o nim wiemy. Można by – co oczywiste – oczekiwać od tekstu przynajmniej jakiejś prezentacji głównego bohatera, tego, by się pojawił choćby i bez słowa. Całkowite pominięcie Tadeusza jest znakiem rozpadu znanego świata, odchodzenia tegoż świata i jego bohaterów w cień, wzorem właśnie tytułowego „herosa”, który swoją nieobecnością podkreśla tylko przemożną pustkę¹⁷.

Samotność jest tutaj tak wszechobecna, jak pustka. Zarówno w pierwszym, jak i w ostatnim – czwartym – fragmencie aranżuje poeta scenę przedstawiającą gasnące ognisko domowe, z udziałem Zosi i Telimeny:

Noc była wietrzna, śnieżna – a wichry spiewały
 W kominach swoje zwykłe płaczące chorały.
 Kobiety... przy dwóch świecach – w bawialnym pokoju
 Siedziały przy robótce, w zaniedbanym stroju,
 Same jedne – wizyt się w swoim domu żadnych
 Nie spodziewając – dla mgieł i czasów szkaradny,
 (IV, 1-6).

Ascetyczna scenografia, tak podkreślona przez autora, ogranicza się do dwóch świec w bawialnym pokoju. (Zauważmy przy tym, jakież to bawialny – o ironio – pokój, skoro panie skazują się na nudę?...)¹⁸. Akcja dzieje się nocą, gdy ciemność zaciera kontury

¹⁷ Zob. w tym kontekście tezy Jacka Brzozowskiego: *Pan Tadeusz – bohater rzetelnie tytułowy*, w: tegoż, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002, s. 61-80.

¹⁸ O dawnym życiu w dworku i chacie, jego rytmie, roli kobiet, zob. E. Gutmańska, *Franciszka Karpińskiego powrót do natury – chata na skraju puszczy, „otium” przed ostatnią drogą*; M. Burzka-Janik, *Mickiewicza i Słowackiego senne marzenie o chacie krytej strzechą*; D. Künstler-Langner, *Nipomańska chata Mikołaja Doświadczyńskiego jako „miejsce szczęśliwe” i symbole oświeceniowej utopii*; w: *Rzeczpospolita domów. Chaty. II*, red. K. Krawiec-Złotkowska, Słupsk 2010;

rzeczy i wzmaga wrażenie bezkresnej pustki. Wiatr hula na zewnątrz, wdziera się do kominów, zmienia oazę domowej ciszy i spokoju w cełę, w której dokonuje się nieustannie ponawiana próba pocieszenia, niedokonana, niemożliwa konsolacja. Słychać płaczące chorały – zamiast muzyki, przypisanej pokojom bawialnym; to tutaj widać mdłe światło świec – zamiast blichtru kolorów typowego ale czasu karnawału, zabaw i balów. Sugestia pustki jest tak silna, że bohaterki odgrywają rolę drugorzędną wobec znaczeń zimnej, surowej przestrzeni i symbolicznej, niemal klasztornej scenografii.

Noc, wyjące w kominach wichry oraz kojarzące się z gotycką aurą chorały tworzą nastrój; dopiero potem pisze poeta: „Kobiety...”, stawiając przy nich znak pauzy, niedomówienia, zmuszający do zawieszenia głosu, myśli, do zatrzymania na chwilę lektury. Kobiety te bowiem nie śmieją się radośnie, nie rozprawiają flirtach, o Owidiuszu czy Homerze, ale „przy dwóch świecach”, czyli każda przy jednej – siedzą pogrążone w dumaniu i ciszy, szukając ratunku w robótkach, najpewniej haftując. Nici, niezbędne raczej do robótek, są w tym przypadku tak skutecznym ratunkiem, jak oręż Ariadny, jej nić, ratująca z labiryntu Tezeusza. Tragizm prawnego mitu zbiega się z tym, czego można się domyślać z rozsypanej układanki Słowackiego: tak, jak pozostawił Tezeusz swoją ukochaną, tak też i Tadeusz do swojej Zosi najpewniej już nie wróci... Ariadnie pozostała sama nić, którą teraz już „kobiety” Słowackiego będą zwijały, prządły, czuwając w mdłym blasku dwóch świec, szukając wyjścia z labiryntu samotności, zimy, nocy, pustki i „beźmiłości”.

D. Kulczycka, „Miłość świata rzeczywistego”. *Mickiewicz w pismach Orzeszkowej*; D. Samborska-Kukuć, „*Femina ludens*”. *Kilka uwag o motywie „dobrej pani”*; I. Wiśniewska, *Nieznana rozprawa o kobietach. (Równość wobec prawa, pracy i wiedzy, czyli proste rozwiązanie kwestii)*, w: *Poznavanie Orzeszkowej. W stulecie śmierci (1910-2010)*, red. I. Sikora, A. Narolska, Częstochowa – Zielona Góra 2010.

2. Bestiarium

Zosia z Telimeną nie są jednak same tak po prostu, na pewno nie pozostają w przestrzeni opustoszałej do końca, a szarość ich świata dopełnia obrazami wyobraźnia Słowackiego. W drugim fragmencie odsłania się przed czytelnikiem niezwykle bestiarium, niezliczone bogactwo istot, które mają ten bezludny krajobraz ożywić. Można dostrzec wiele niejasności związanych z pojawieniem się ich akurat w tym osobliwym miejscu. Najpierw warto zwrócić uwagę na hojność wyobraźni Słowackiego, która powołuje do życia w samym środku zimy „halcyjona” oraz wrony, lecz także takie wydobyte z mitologii skrzydlate stwory, jak smoki, kameleony, ryby, ptaki, anioły nawet:

Wielkimi gromadami – przez progi do sieni
 Wchodzą strzynadłe złote i gile w czerwieni,
 A nawet ów dziw lasów, tak rzadko widziany
 Halcyjon – a na Litwie zimorodkiem zwany,
 Który czasem strzelcowi pokaże się w borach
 Przez mgłę gałązek – w stróża anioła kolorach,
 Nad zwierciadłem przełomki, piękny i błyszczący
 Jak anioł, w równi złote skrzydła trzymający –
 Nawet ów ptak pięknoscią zakłęty i dziki
 Zbłąkał się i na[d] domu zaleciał gołębniki,
 A potem nad sadzawki w ogrodzie kopane,
 Gdzie leszcze – karpie – pstrągi pięknie malowane
 Wojski kazał powpuszczać, ów ptak z jasnym grzbietem
 Poleciał i bił w ryby dziobem jak sztyletem.

Słowem, wszystko, jak gdyby szukało uchrony
 U człowieka, ciągnęło z lasów. – Smętne wrony
 Zaludniły podwórze... Obozem się mieszczą
 W topolach, gdzie pod wieczór zwichrzają się – wrzeszczą
 I pod zorze gną czarną drzew obdartych głowę;
 Wojski mówi, że wiodą swe sprawy – sejmowe.

Tak ptactwem gadająca, choć mgłami ponura,
Stała się ta litewska – przemieniona natura,
(II, w. 1-22).¹⁹

Pozwoliliśmy sobie przywołać w tym miejscu obszerny fragment poematu, trudno bowiem oprzeć się pokusie zaprezentowania tak niezwykłego bogactwa zwierząt, ich wielobarwności i dynamiki. Tego wszystkiego b r a k we fragmentach poświęconych opisowi człowieka. Już na samym początku opowieści o wchodzących „do sieni” zwierzętach czytelnika może fascynować iście baśniowy charakter opisu i narracji. Po tym, jak czytelnik doświadczył pustki i samotności bohaterów w pierwszym fragmencie, tutaj zaskakuje go liczebność gości, ich niezwykłość: wchodzą w i e l k i m i g r o m a d a m i, przekraczają progi, zmierzają do sieni, do domu. Poeta nie objaśnia, w jakim celu zwierzęta kierują się w stronę domu, lecz też wcale go to nie dziwi. Skupia się raczej na wyliczaniu gatunków i na opisie ich cech w ten sposób, jakby próbował przekształcić owe gromady stworzeń we właściwego bohatera, zhumanizować je oraz zantropomorfizować. Jest tu jeszcze Wojski jako gospodarz, który każe do stawu powpuszczać karpie, leszcze i pstrągi, tylko on jawi się niczym Sarmata-ziemianin, figura wyjęta z *Żywota człowieka poczciwego* Reja, ba – okazuje się zarządcą, władcą tychże zwierząt.

Zwierzęta wychodzą z lasów i pól, szukają u człowieka schronienia, zachowują się tak, jak gdyby działały pod wpływem jakiejś wyższej siły. Poeta uwydatnia to zjawisko, akcentując mnogość zjawiających się stworzeń, wielość gatunków, bogactwo ich ubarwienia, a także to, że pochodzą z wielu stron świata, a nawet z wyobrażonych zaświatów, jak choćby anioły towarzyszące opisowi zimorodka czy kameleony z poprzedniego fragmentu:

¹⁹ Zob. uwagi o *Panu Tadeuszu* Słowackiego w: E. Grzęda, *Funkcja i estetyka motywów drzewa i lasu w twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2000, s. 50, 91, 126-127.

Niebo bladło – szron iskrzył – gwiazdy czerwieniały,
Miesięczne tęcze całe stawały w kolorach,
Mroźne kameleony przy chatach – oborach. (I, 16-18).

Oczywiście czytelnik skonstatuje, że żadnych aniołów ni kameleonów nie ma w Soplicowie, że nawet smok i wąż – bardzo dynamiczne, wspomniane w zakończeniu drugiego fragmentu, że i one są poetyckim zabiegiem, zręcznym porównaniem wzbogacającym malowniczość opisu rozświetlonej, zmieniającej barwy jak kameleon natury.

Można ów drugi fragment *Pana Tadeusza* Słowackiego nazwać apologią natury²⁰, hymnem na cześć jej piękna i mocy. Natura przedstawia się jako pełna ambiwalencji: „zawsze żywa”, ale też – „skościła i chłodna”, „dobra”, lecz również „mgłami ponura”. Dlaczego poeta poświęca cały fragment mistycznemu zwierzyńcowi? By zrozumieć ideę autora, należy skupić uwagę na powodach wędrówki ptaków do miejsca, które zazwyczaj staje się pułapką i ich kresem. Przecież zwierzęta zmierzają do domu, w którym właśnie zamieszkuje myśliwy. Lecz tutaj zwierzę nie boi się człowieka, przeciwnie – o ironio – szuka u niego schronienia. Poecie chodzi o głęboko zmetaforyzowany obraz, znaczeniami sięgający prawzoru Księgi Genesis. Dwukrotnie w Księdze Rodzaju mowa jest o wielkiej, niepowtarzalnej zażyłości człowieka ze zwierzętami. Pierwszy obraz przedstawia oczywiście czas stworzenia świata i raj, w którym Adam mieszkał ze zwierzętami w przyjaźni. Drugim obrazem, także bardzo popularnym w sztuce, jest potop i pierwsza w historii próba ocalania Bożego stworzenia na tak szeroką skalę, którą przygotowuje Noe:

²⁰ O znaczeniach symbolicznych Natury w *Panu Tadeuszu* Słowackiego zob. pracę D. Kulczyckiej, *Natura i przestrzeń. Znaczenia symboliczne w „Panu Tadeuszu” Juliusza Słowackiego*, „Almanach Historycznoliteracki”, red. M. Januszewicz, Zielona Góra 1998, t. I, s. 43-61.

Onegóż dnia wszedł Noe i Sem, i Cham, i Jafet, synowie jego, żona i trzy żony synów jego z nimi do korabia. Sami i wszelki zwierz według rodzaju swego, i wszystko było według rodzaju swego, i wszystko, co płaza po ziemi według rodzaju swego, i wszystko latające według rodzaju swego, i wszyscy ptacy, i wszystko, co ma skrzydła, weszło do Noego do korabia, dwojgo i dwojgo ze wszystkiego ciała, w którym był duch żywota. A które weszły, samiec i samica ze wszego ciała weszły, jako mu Bóg przykazał. I zamknął go Pan z nadworza. I zstał się potop przez czterdzieści dni na ziemi. (Rdz VII, 13-17).

Noe ocala zwierzęta przed wielką karą, jaką zapowiedział Bóg. Wielka woda miała obmyć świat z grzechów, a Noe winien uratować wszystkich godnych ocalenia – jak wiemy, okazały się nimi jedynie zwierzęta. Zniszczenie znanego świata nadchodzące szybkimi krokami, pewność rychłej śmierci stają się motorem zgodnego działania człowieka i zwierzęcia. Noe buduje arkę, zwierzęta nie boją się wraz z nim w niej schronić. I właśnie wyrażenie, iż „wszystko było według rodzaju swego i wszyscy ptacy, i wszystko, co ma skrzydła”, okazuje się podstawą poetyckich kreacji Słowackiego. Siła ekspresji wyływająca z obrazowania jest tym większa, że „przeciwnik” bohaterów pozostaje niewidzialny. W historii o Noem sprawcą kataklizmu był oczywiście Bóg, posługujący się żywiołem akwaticznym²¹. U Słowackiego Boga nie widać, jego rolę odgrywa Natura, silna, przerażająca, mordercza, nieugięta, chociaż piękna i „z duchem ludzi zawsze zgodna, / Dobra” (II, 23-24). Wody w Soplicowie nie straszą, natomiast groźniejsze okazują się w całej opowieści zima i mróz. Istnieje tutaj inny, poważny powód powtórzenia genezyjskiej procesji stworzeń i schronienia się zwierząt w jednym miejscu z człowiekiem...

²¹ „W arce Noego widziano pierwowzór wybawienia, jakie przynosi chrzest. Jest ona również symbolem Kościoła, poza tym symbolizuje całość świętej wiedzy, która nie może zaginać” – *Leksykon symboli*, dz. cyt., s. 11-12.

Trudno nie dostrzec u Słowackiego w poetyckiej apologii natury zbieżności z mistrzowskim opisem nadchodzącej burzy w dziesiątej księdze Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*:

Bydło, zwykle do domów powracać leniwe,
 Teraz zbiega się tłumnie, pasterzy nie czeka
 I opuszczając stawę, do domu ucieka.
 Buhaj racią ziemię kopie, orze rogiem
 I całą trzodę straszy ryczeniem złowrogiem.
 Krowa coraz ku niebu wznosi wielkie oko,
 Usta z dziwu otwiera i wzdycha głęboko;
 A wieprz marudzi w tyle, dąsa się i zgrzyta,
 I snopy zboża kradnie, i na zapas chwytą.

Ptastwo skryło się w lasy, pod strzechy, w głąb trawy;
 Tylko wrony, stadami obstąpiwszy stawy,
 Przechadzają się sobie poważnymi krokami,
 Czarne oczy kierują na czarne obłoki,

(X, w. 24-36).²²

Mickiewicz snuje poetycko równoległe dwie myśli: jedna to właśnie wizja, przecucie jakiegoś nieszczęścia, zagrożenia, ekspresywnie wyrażanego przez zwierzęta uciekające w stronę domu; myśl druga ma charakter objaśniający, egzegetyczny wobec pierwszej. Z krótkiego fragmentu, wplecionego w opis przyrody jakby na siłę, dowiadujemy się, że zjawiska natury, choćby nadchodząca burza, zbiegają się – na prawach głębokiej analogii między zjawiskami natury a wydarzeniami historii – z walką szlachty z „Moskwą”. Wydarzenia na niebie spletają się z ziemskimi wypadkami:

²² Por. na temat realiów natury w poemacie: K. Wyka, „Pan Tadeusz”. *Studia o tekście*, t. I-II, Warszawa 1963. M. Cieśla-Korytowska, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999; M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997; M. Cieśla-Korytowska, *Szmerzy i trzaski w „Panu Tadeuszu”*, w: teje, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

Właśnie w owej chwili
 Szlachta z Moskwą okropną walkę zakończyli
 I chronią się gromadnie w domy i stodoły,
 Opuszczając plac boju, gdzie wkrótce żywióły
 Stoczą walkę. (X, 44-47).

Żywióły w tekście Mickiewicza to przerażająca wszystkie zwierzęta burza i oczywiście walka, wojna zatrwajająca człowieka. Oba fragmenty – tak ten o bydle i ptakach, jak ten o wojnie prowadzonej przez człowieka – przenikają się i wzajemnie objaśniają. Zantropomorfizowana („wzdychająca” głęboko ustami – nie mordą!) przerażona krowa, buhaj i wieprz, ptaki spłoszone – wszystkie te stworzenia okazują się alegorycznym przedstawieniem świata człowieka, z jego bezradnością, lękiem i czasem okrucieństwem, z całą jego śmiesznością wobec powagi żywiółu.

Chroniące się w „arce” Wojskiego, ciągnące gromadami wprost z lasu ptaki u Słowackiego zostają w pewnym momencie utożsamione z aniołami. Poeta porównuje do anioła słynnego skądinąd halcyjona, zimorodka, który:

Przez mgłę gałązek – w stróża anioła kolorach,
 Nad zwierciadłem przełomki, piękny i błyszczący
 Jak anioł, w równi złote skrzydła trzymający –
 (II, 6-8).²³

²³ Zimorodkowi Juliusza Słowackiego badacze poświęcili wiele uwagi, żeby wspomnieć tak interesujące prace, jak chociażby studium J. Bachorza, *Słowacki w Soplicowie*, w: „W krainie pamiątek”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1996; Z. Stefanowskiej, *Pan Tadeusz – i co dalej?*, „Teksty Drugie” 1997, nr 1/2, czy pracę J. Axera, *Lot zimorodka. (Glosa do „Pana Tadeusza” J. Słowackiego)*, „Przegląd Humanistyczny” 1983, nr 3. Warta przypomnienia jest też uwaga Macieja Szargota, który za M. Joczową i S. Makowskim wyprowadza znaczenia symboliczne zimorodka z myśli geozyjskiej Słowackiego:

Ptak-anioł, którym poeta uczynił zimorodka, jest aniołem stróżem, ale – pamiętajmy – jednocześnie aniołem śmierci. Przybywa jako posłaniec sił wyższych, by chronić i zabijać. Taż sama przestrzeń, która miała być dla ptaków (i pewnie dla człowieka) schronieniem i arką, stanie się miejscem ich zagłady. Zagłada ma być jednak udziałem nie jednostki, nie tego tylko osobliwego miejsca, ale wydarzeniem wszechobejmującym. Autor stosuje w wielu miejscach synekdochę, by stworzyć poczucie własnie totalności przedstawianych wydarzeń. Używając określeń: „Słowem, wszystko”, „zawsze”, określa czas i przestrzeń jako uniwersalne, przekraczające granice wsi litewskiej – ba! – nawet granice jakiegokolwiek państwa, tak, jakby to się po prostu wszędzie działo, dzieje, będzie działo tu, i tam, i wszędzie.

Czas akcji, określony przez poetę dość dokładnie – „już się zbliżyły zapusty” – także może być ważną wskazówką przy odczytywaniu sensu „zaludnienia podwórza”²⁴. Karnawał to przecież czas przebierania się, także za zwierzęta, czas królowania

Zimorodek jest więc posłańcem i posłaniem równocześnie. Ześlany z niebios „dziwem”, opiekunem (jako anioł stróż) i przewodnikiem. Jego posłanie jest już jednak genezyjskie – zimorodek widziany w kontekście greckiego mitu i pseudoplatońskiego dialogu to znak przemiany, działania tworzących i przekształcających boskich mocy w przyrodzie. Zwiastuje on więc genezyjską metamorfozę, utratę i zyskanie nowych form.

Jest jednak także posiadaczem twórczej mocy i przewodnikiem na drodze przemiany. Dlatego „boje [w] ryby dziobem jak sztyletem” w zimowej sadzawce. Przyspieszając ostateczną śmierć prawie już martwego świata, przyspiesza jego zmartwychwstanie do nowej formy, nowego życia.

– M. Szargot, *„Halcyjon zimorodkiem zwany”*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, pod red. M. Kalinowskiej i B. Paprockiej-Podlasiak, Toruń 2003, s. 403.

²⁴ Chodziłoby więc w dziele o ukazanie tej fazy zimy, która jest już bezpośrednią zapowiedzią przedwiośnia, chodziłoby o przesilenie zapowiadające radość odnowienia świata.

masek. Może właśnie dlatego nie ma w utworze najmniejszego zdziwienia pojawieniem się niecodziennych gości? W zakończeniu drugiego fragmentu *Pana Tadeusza* znajdziemy się przedziwny opis Litwina²⁵, utożsamionego z Naturą, z zimą, wreszcie nawet ze smokiem i z wężem:

Tak ptactwem gadająca, choć mgłami ponura,
Stała się ta litewska – przemienna natura,
Zawsze żywa – i z duchem ludzi zawsze zgodna,
Dobra – nie martwa – chociaż skościła i chłodna,
Właśnie jak Litwin... który wśród świętych przymierzy
Skupił się w sobie – stęzał – niby trupem leży,
A jednak kiedy mu wróg wbiegnie bez pamięci,
Z dołu powstaje – od nóg – jak wąż się okręci
Okolo bioder – pod pierś – cicho ciało opierścienia,
Aż wreszcie wrogowi spod jego ramienia
Wytknie głowę... i cichy śmiech pokaże smoczy,
Twarz tuż przed twarzą, przed oczyma oczy.
(II, 21-32)

Noe-Wojski, zapraszający do swego domu dzikie ptaki, zagubiony w poemacie gdzieś między licznymi opisami zwierząt, został przez poetę w sumie pominięty, zepchnięty na dalszy plan. Anonimowy Litwin, który pojawia się chwilę po tym, także zostaje zamieniony w zwierzę, zrazu wije się jak wąż, następnie słyhać jego „śmiech smoczy”. Waleczny Litwin nie przypomina w żaden sposób człowieka, jest podstępny, zwinny, wrośnięty w dziką przyrodę. Poeta ukazuje go najpierw jako niby leżącego trupem, skupionego w sobie, co przypomina postawę drapieżnika czyhającego na swą ofiarę.

²⁵ Zob. o stereotypie Litwina w kulturze polskiej: A. Niewiara, *Wyobrażenia o narodach w pamiętnikach i dziennikach z XVI-XIX wieku*, Katowice 2000; także: E. Sękowska, *Narodowość i/a europejskość w polskim dyskursie publicznym*; R. Naruniec, *Kłopoty z tożsamością mniejszości narodowej*; J. Dobkowska, *Tożsamość a język na pograniczu narodów i kultur*, wszystkie w: *Tożsamość na styku kultur. Zbiór studiów*, pod red. I. Masojć, R. Naruńca, Wilno 2008.

Opis Litwina stanowi ponadto kontynuację dłuższej narracji, poświęconej walorom Natury. Słowacki płynnie przechodzi od wyliczania atrybutów Natury, która „ptactwem gadająca”, „ponura”, jest także „przemienna”, „zawsze żywa”, chociaż – podkreślmy słowo poety – przede wszystkim „z duchem ludzi zawsze zgodna”! Duch Natury i duch człowieka spotykają się i dają poznać jako bliskie, spójne, tożsame. Natura pokazana została przez Słowackiego jako centralny podmiot narracji, i to bardziej ludzka od samego Litwina, czy nawet znikającego gdzieś Wojskiego – jawi się ona bowiem „zawsze żywa” i „ptactwem gadająca”, a Litwin przecież jednego choćby słowa nie wypowie... Czy ów Litwin, mimo zapewnień autora, aby na pewno tylko udaje trupa? Czy może jednak jest on naprawdę trupem, naprawdę leży w ziemi, bo przecież „stężał”, a kiedy wstaje, to „z dołu”!?

Upiór nie jest rzadkim gościem w utworach Słowackiego i Mickiewicza, jednakże nie o status ontologiczny bohatera chcemy zapytać, lecz o dynamiczną przemianę z człowieka w gada... W sytuacji, gdy w okolicy pojawia się wróg, Litwin zamienia się w węża, atakuje ofiarę, owija go, opierścienia tak długo – poeta snuje dłuższą niż inne myśl – aż staje się panem sytuacji i w okrutnym zwycięstwie znajduje źródło dzikiej radości. Wyrazem zaspokojenia atawistycznej żądzy walki, zwyciężania, uśmiercania jest ów „cichy śmiech smoczy”, dźwięk, który trudno opisać czy porównać – bo niby do jakiego innego dźwięku?²⁶ Czytelnik wprowadzony został tym samym w świat baśniowy i tam jedynie może szukać analogii do mrożącej krew w żyłach sceny. Jeżeli nie znajdzie jej w baśniach, być może porówna analizowany obraz do mitologicznej tragedii Laokona i jego synów, zaduszonych przez morskie węże, wypętlę z morza, nasłane przez zagniewanych bogów. Słowacki mógł oglą-

²⁶ Widać w tym miejscu zarówno zmienność, jak i stałość wyobraźni Słowackiego, przywiązanej na przykład z niezwykłą siłą do elementów baśniowych, archetypowych wyobrażeń i całego baśniowego imaginarium. Baśń ulega więc u poety metamorfozie: od baśni ironicznej do baśni genezyjskiej.

dać w muzeach watykańskich słynną rzeźbę Agesandra, Polidora i Atenodora z Rodos, gdyby zaś nie widział tego dzieła, powinien był pamiętać o stworzonym przez użycie ekspresyjnego porównania obrazie Laokoona jako wzorze cierpienia z *Marii* Malczewskiego:

A wszystkie razem bole, w ostupiałym oku
Łączy myśl przeraźliwa – Niezmiennosc Wyroku!
Mniej straszna w swym nieszczęściu, od węzów jedzona,
Wzór najsroższych męczarni – postać Laokona²⁷.

Litwin u Słowackiego jako symbol natury okazuje się jednocześnie uosobieniem okrucieństwa. Zwierzęcy charakter bohatera może przerażać nie mniej, niż sama przyroda. Poeta po mistrzowsku obnażył najciemniejszą część ludzkiej natury, objawił frenetyczny demonizm, który zmienia człowieka w potwora, wynaturza go od wewnątrz. Na kogo poluje zazwyczaj Litwin – tego nie wiemy, ale możemy domyślać się, że ów demon stał się drapieżnikiem z jednego powodu – zmieniła go w bestię Historia. Człowiek staje się zdolny do zbrodni wówczas, gdy przestają obowiązywać reguły sumienia, gdy staje ponad moralnością. Słowacki może nie wykorzystuje wszystkich przykładów potworności (jak to sam czyni w *Lilli Wenedzie*, w *Balladynie* czy Mickiewicz w III części *Dziadów*), będących dziełem człowieka, ale przeczuwa doskonale mechanizm ich powstawania, dostrzegając go właśnie w animalnej naturze człowieka, w najgłębszej jego istocie.

To, czego nie widać w przytoczonym fragmencie poematu, czyli teatr zabijania i wojennego mordy, dzieje się z całą pewnością na frontach wcale nie tak odległych Napoleońskiej Odysei. Wojna jest wpisana w utwór Słowackiego od samego początku, a chociaż nie przedstawił jej wprost, to rozsiał we fragmencie „zimowego” eposu liczne nawiązania do okropieństw, które na pewno się wkrótce wydarzą. Tylko chwilowo pozostają ukryte za zasłoną przeszłości.

²⁷ A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wyd. cyt., w. 1348-1351, s. 178.

3. Zima

Profetyczny charakter utworu można dostrzec w retoryce oraz wielu obrazach. Poeta posługuje się kilkakrotnie wyrażeniem „tymczasem”²⁸, sugerującym przejściowość, zawieszenie między tym, co dzieje się teraz, w „tym czasie” a jakimś konkretnym „później”. Każda tymczasowość wywołuje napięcie związane z oczekiwaniem na jakieś wydarzenie, na zmianę, odwołuje się do przeszłości. Jaka przyszłość czekać może tych kilku mieszkańców Soplicowa, a może całej Litwy, całej ojczyzny? Autor wiąże nadchodzącą przyszłość również z naturą, jest ona symbolicznym odwzorowaniem tego, co przynosi czas zimowy, a zatem zniszczenia, głodu, wreszcie śmierci:

Od folwarków do dworu – od stodół – do gumien...
Wszystko smętne... a domu stoją na kształt trumien
Na podwalinach.

Wszystko zamarło do czasu. –

Z daleka – ciemna wstęga sosnowego lasu
Sciemniała. (III, 10-13).

To, co tymczasem wydaje się zamarłe, już niebawem powstanie jak ów dzikość uosabiający Litwin – groźne, bezwzględne, czyhające i wszechobecne; chodzi oczywiście o zimę:

Tymczasem **nadchodziła** ta okropna zima,
Twarda – groźna – iskrząca się **komet** oczyma,
Którą w Litwie przeczuwał wcześniej naród cały;
Niebo bladło – szron iskrzył – gwiazdy czerwieniały,
Miesięczne tęczę całe stawały w kolorach
Mroźne kameleony przy chatach – oborach.

(III, 13-18).²⁹

²⁸ Jest to wyrażenie charakterystyczne również dla twórczości Mickiewicza, pojawia się równie często w *Panu Tadeuszu*.

²⁹ O budzącej grozę wizji nieskończonego kosmosu patrz: W. Szturc, *Idea „Wielkiej Całości”*. *Od Oświecenia ku Romantyczności*, w: tegoż, *O obrotach*

Przecucia, przepowiednie, wrózenie z gwiazd czy widocznych na niebie komet okazują się sposobami radzenia sobie z terazniejszą rzeczywistością – równie tajemniczą jak przeszłość. Bohaterowie starają się przekroczyć próg tajemnicy tak, jak ptaki próg domu, by znaleźć ocalenie, a przynajmniej nadzieję. Słowacki bazuje wciąż na pamięci lekturowej czytelnika-erudyty, który powinien pamiętać astronomię Wojskiego, znającego na pamięć „imię i kształt każdej gwiazdy”:

Dziś oczy i myśl wszystkich pociąga na niebie:
 Nowy gość, dostrzeżony niedawno na niebie:
 Był to **komet**a pierwszej wielkości i mocy.
 Zjawił się na zachodzie, leciał ku północy;
 Krwawym okiem z ukosa na rydwan spoziera,
 Jakby chciał zająć puste miejsce Lucypera,
 Warkocz długi w tył rzucił i część nieba trzecią
 Obwinął nim, gwiazd krocie zagarnął jak siecią
 I ciągnie je za sobą, a sam wyżej głową
 Mierzy, na północ, prosto w gwiazdę biegunową.

Z niewymownym przecuciem cały lud litewski

Poglądał każdej nocy na ten cud niebieski,
 Biorąc złą wróżbę z niego tudzież z innych znaków:
 Bo zbyt często słyszano krzyk złowieszczych ptaków,
 (VIII, 107-120).³⁰

sfer romantycznych..., s. 9-32; M. Strzyżewski, *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, Toruń 2010.

³⁰ Warto zauważyć, iż nieprawdziwe jest przekonanie, o tym, że po *Ballady nie* Słowacki nie sięgał już do „pierwiastków ludowych”. Wyraził je dobitnie Stanisław Zdziarski w pracy *Pierwiastek ludowy w poezji polskiej XIX wieku. Studia porównawczo-literackie* (Kraków 1901, s. 251):

Oprócz *Ballady* żaden z utworów Słowackiego nie ma już tych cech wybitnie ludowych, bo w *Żmii* sama tylko nazwa bohatera została zapożyczona z wieści krążących o żmiju na Ukrainie, w *Horsztyńskim* znowuż jedna tylko scena Szczęsnego z Maryną zawiera trafnie uchwycone pojęcie ludowe, że dziewczyna utrzymująca z mężczyzną stosunek nie grzeszy ciężko, ażeby nie mogła potem

Obaj poeci piszą o oczach komety, jakby widzieli co najmniej złowieszczą twarz Wernyhory, którego przepowiednie stawały się nieraz inspiracją dla Słowackiego, Mickiewicza, później Wyspiańskiego³¹. Przepowiadanie, wróżenie, zagładanie poza zasłonę tajemnicy jest oparte w tym przypadku u obu poetów na wyobrażeniu o charakterze epifanicznym. Coś się mieszkańcom Soplicowa pokazało, i to tak, że wszyscy jednomyślnie kierują swe obawy ku przyszłości, przeczuwając nieszczęście. Mickiewicz w komecie widzi nawet uzurpatora, gotowego zająć miejsce, które pozostało puste po Lucyferze, a powód zjawienia się symbolicznego zwiastuna katastrofy odnajduje w symbolicznej Północy, w którą ów „kometa” mierzy. Północ to oczywiście Rosja, siedlisko zła, źródło wojen i symbol niehumanitarnego chłodu. To z tej Północy, z mroźnej Moskwy nadejdzie nieszczęście.

wyjść za mąż za człowieka „pocziwego”. Pieśń zaś żniwiarzy w tym dramacie (...) została osnuta niezawodnie na jakiejś piosence dożynkowej ludu naszego. (...)

Przypominał sobie wprawdzie Słowacki w *Beniowskim*, że „tam na kurhanach posępne lirniki siedzą i grają dumy dawnych czasów”, ale, niestety, z dum tych nic nie weszło w skład jego późniejszych utworów. *Sen srebrny Salomei* tylko wykazuje parę reminiscencji ludowych. Bo Semenka, to chłop, który pokorny jest, póki znajduje się na uwięzi w domu pańskim, wściekły i nienasycony krwią, gdy przeszedł w szeregi hajdamackie, butny, gdy schwytyany widzi niechybną śmierć przed sobą: (...).

Poeta sięgał, owszem, ale do mentalności i imaginarium ludowego, przetwarzając je obficie. Zob. M. Korzeniewicz-Davies, *Od ludowości ironicznej do ludowości mistycznej. Przemiany postaw estetycznych Słowackiego*, Wrocław 1981. Także: B. Kubicka-Czekaj, *O „Balladynie” Słowackiego*, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Krysowski, Warszawa 2010. Ta ostatnia, przyczynkarska praca całkowicie pomija literaturę przedmiotu o *Balladynie*.

³¹ Zob. liczne na ten temat prace w tomie: *Poezja i astronomia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2006. Tu: M. Krzemińska, *Wszechświat w człowieku – człowiek we wszechświecie. O wzajemnym przenikaniu się sfer ludzkiej i kosmicznej w późnej twórczości Juliusza Słowackiego*, s. 299-308.

„Niewymowne przeczucie całego ludu litewskiego” potwierdza ją ponadto jeszcze inne znaki, rozlega się – jak pisze poeta – zbyt często „krzyk złowieszczych ptaków”. Natura udziela przestróg, przygotowuje człowieka na spotkanie z wydarzeniem nieuchronnym – czyżby to miało być ostatnie wydarzenie w życiu człowieka, tych wszystkich ludzi z Soplicowa?

Słowacki nie pozostawia złudzeń – w obu utworach ptaki zachowują się na tyle dziwnie, że warto je potraktować poważnie, by czytać wysyłane przez nie znaki. Mechanizm o tyle sprawdzony, o ile spełnione okazywały się czasem i rzymskie auspicje. Lot ptaków i inne zjawiska na niebie są oczywiście jednym z wielu sposobów poznawania przyszłości, chociaż raczej nie chodzi w takich wróżbach o określenie szczegółów antycypowanego wydarzenia, ale o pewność zbliżającej się z m i a n y . Najczęstszym założeniem, jakie człowiek czyni, jest to, iż dokona się wkrótce zmiana na gorsze, bo to, o czym wszyscy patrzący w niebo myślą, nie może wróżyć nic dobrego. Przecież jednak to człowiek nosi w sobie lęk przed nieznanym, a wszystko, co niewiadome, jest potencjalnie złe, groźne...

Nadciągające zło kojarzy się w obu utworach z mrozem, z zimą, z tym, co północne, przypisane ciemności i nocy. Mickiewiczowski „kometa” – jak go autor nazywa – jest symbolicznym zjawieniem się sił nadprzyrodzonych, które „odgórnie” usiłują zawładnąć światem. Na ziemskim padole historycznym reprezentantem tej mroźnej władzy okazuje się oczywiście car.

Proroczy charakter sceny z utworu Słowackiego nie rozstrzyga losów Soplicowa i jego mieszkańców, trudno wnioskować, jak się powinna zakończyć ta coraz sroższa zima, która na dobre zadomowiła się tak w litewskiej wsi, jak i w całej Ojczyźnie. Czy nadejdzie kiedykolwiek wiosna? Świat Mickiewicza, który od straszliwej zimy uchronił swoich bohaterów, diametralnie różni się od wizji Słowackiego. *Pan Tadeusz* Słowackiego okazuje się właśnie tekstu pozbawiającym złudzeń, że istnieje jakiegokolwiek ocalenie. Soteriologiczny aspekt obu przywołanych

wyżej obrazów wydaje się możliwy do odczytania, choć niewyraźny, gdybyśmy rozpatrywali je w kontekście sensów ostatecznych, jakie niesie mit. Do takich znaczeń poeci z całą pewnością się odwołują, by przypomnieć pojawiającego się w malowniczy sposób węża-smoka. Słowacki kilkakrotnie nawet wprowadza na scenę zaświatowego wysłańca, najpierw mówiąc o mroźnych kameleonach, tęczach, potem o mitycznym wężu wijącym się wokół swej ofiary, wreszcie wspomina o smoczym śmiechu. Mickiewicz brawurowo maluje niebiańską scenę z udziałem komety. Ciało niebieskie rozświecające nocne niebo poeta ożywia jednak, sprawiając, że kształtem swym przypomina apokaliptycznego gada. Warkocz komety jest długi i bardziej przypomina smoczy ogon, niż zwykłą smugę:

Warkocz długi w tył rzucił i część nieba trzecią
Obwinał nim, gwiazd krocie zagarnął jak siecią
I ciągnie je za sobą, a sam wyżej głową...
 (*Pan Tadeusz*, VIII, w. 113-115)

Zagarniający gest komety-smoka jest żywcem zaczerpnięty z Objawienia Janowego, w którym przedstawiony plastycznie smok ognisty inspirował niezliczonych artystów:

I ukazał się drugi znak na niebie: a oto Smok wielki, rydzy, mający siedem głów i rogów dziesięć, a na głowach jego siedm koron, a **ogon jego ciągnął trzecią część gwiazd niebieskich.**
I rzucił je na ziemię. (Ap 12, 3-4)³².

Na niebie trwa więc wojna, Antychryst pod postacią Smoka ognistego szykuje się na wojnę z Chrystusem. Jego orężem będą siła i podstęp – siłą zrzuci z firmamentu część gwiazd, podstępem porwie Niewiastę, która – jak dalej czytamy w Objawieniu – ma porodzić Syna, Zwycięzcę dni ostatnich. Ów mąż, na którego czyha Smok apokaliptyczny, powinien mieć chyba odpowiedni-

³² Patrz D. T. Lebioda, *Słowacki – kosmogonia*, Bydgoszcz 2004.

ka w porządku ziemskim? Czy nie o takim pogromcy zła pisze w ostatnim fragmencie *Pana Tadeusza* Słowacki?

Zanim wkroczy do cichego dworu Zosi sam Cesarz Napoleon, wcześniej przed oknami domu rozlega się złowieszczy łoskot, brzęk i... grzechotanie węży. Poeta opisuje w ten sposób przyjazd nielicznych już wojsk napoleońskich, będących w odwrocie po moskiewskiej kampanii, po katastrofalnej klęsce:

Z napaścią, która domy półsenne odurza
Jak napaść zbójców... Taka przyleciała burza. (IV, 11-12).

Znudzone dotychczas panie, mieszkanki Soplicowa – biegają teraz złęknione po izbie, wyglądają przez okna, usiłują zrozumieć, co się wydarzyło. Autor wykorzystuje okazję, by i w tym miejscu zbudować atmosferę pełną napięcia, sprzeczności, przesyconą ironią. Telimena doświadcza strachu zmieszanego z ciekawością, łączy się w niej uczucie trwogi z frywolnością dziewczynki, więc w pośpiechu zrywa – jakże niestosownie! – papiloty, waha się między ucieczką a odegraniem pewnie roli jakiejś wytwornej damy. Niestalość Telimeny rozpięta jest między strachem i zachwytem, widać w niej istną burzę uczuć! W żołnierzach dostrzega straszne mary, które jednak podobają się jej, bo to posiadające erotyczny walor: „m a r y , / L e c z n i e b r z y d k i e ...” (IV, w. 17-18). Zachowanie „damy” usprawiedliwić można jedynie tym, że mężczyzn nie widziała od bardzo dawna (Wojskiego do nich w pełni zaliczyć nie można...). Dzięki takiej sugestii czytelnik dowiaduje się znów, jak szybko przemija czas, jak ostro Historia wdziera się nawet do tej nieskalanej oazy spokoju. Jak gdyby ów wąż i tu znalazł sposób, by ostatni kawałek rajy zamienić w pustynię?...

Pominięty, chociaż tak bardzo obecny „domyślnie”, w *Panu Tadeuszu* Mickiewicza cesarz Napoleon – w poemacie Słowackiego znajdzie miejsce honorowe. Mickiewicz skrył twarz wodza przed oczyma ciekawskich, by nie zbrukać mitu, by ocalić wyobrażenie cesarza zwycięzcy, a opowieść swoją urwał symbolicznie w czasie wielkich przygotowań do marszu na Moskwę.

To, co pozostawało w sferze marzeń, planów generała Dąbrowskiego i jego oficerów, nie będzie jednak interesowało Słowackiego, poety dotkniętego ogromem porażki moskiewskiej i niewymownej klęski całego pokolenia³³. Napoleon jednak pojawia się w Soplicowie, w tej Arkadii symbolicznej, bo z niej wyruszyli na podbój „Północy” wszyscy mężczyźni – jego polscy żołnierze... Wyludnione Soplicowo witać będzie – niestety – jednak nie zwycięskich mężów i wodzów, ale pokonanego, upokorzonego, bezbronnego człowieka. Poeta opisze go w sposób osobliwy, podkreślając w twarzy przybysza brak życia:

Tymczasem wchodzi do pokoju
Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnego stroju;
Sądziłbyś, że cywilny – gdyby nie miał szpady
Pod pachą – dosyć piękny na twarzy – i blady
Mimo zimna. – Twarz była jak marmur niezmienna,
Owszem – rzekłbyś, że bielsza od mrozu – promienna,
Jak miesiąc złota... Oddał lekki ukłon Zosi,
Ona się zlekła – oczy spuszcza – nie podnosi,
Nie śmie... stoi jak posąg – a w sobie rozważa,
Czy ma uciec, czy zostać – poznała Cessarza
Napoleona...

(IV, w. 19-29).

Sposób pojawienia się cesarza w domu Zosi jest przykładem i oryginalną formą obrazowej kalki drugiej części pierwszego

³³ Na temat wydarzeń roku 1812 i ich konsekwencji dla sposobu postrzegania świata przez polskich poetów romantycznych zob. książkę D. Zawadzkiej, *Pokolenie klęski 1812 roku. O Antonim Malczewskim i odludkach*, Warszawa 2000. Badaczka zauważa między innymi:

Narzuca się od razu wątpliwość, czy epopeję napoleońską, z którą wiążą się najpiękniejsze mity polskiego patriotyzmu, wypada nazywać po prostu wojną. Nazwa ta bowiem, co sugeruje bowiem jakieś podejście bezideowe, apriorycznie kładzie nacisk na potworność wojny, spychając w cień jej cele i kwestię sprawiedliwości („*Bios*” i „*logos*” epopei napoleońskiej, s. 78).

fragmentu z tego samego poematu. Kompozycja obu fragmentów (I oraz IV) jest w zasadzie oparta na tej samej zasadzie – pierwsza część opowieści dotyczy opisu domu i znajdujących się w nim kobiet, druga część jest opisem wkraczającej w tę przestrzeń zimy. Poeta w obu miejscach posługuje się wyrażeniem „tymczasem”, o którym już mieliśmy okazję wspomnieć. I właśnie ta zima, wkraczająca w obszar nieskalany jeszcze, nietknięty zniszczeniem, ma symbolizować brutalność Natury i bezwzględność Historii. W pierwszym fragmencie poeta wprowadza do Arkadii „twardą”, „groźną”, „okropną” zimę, bohaterem tego idealnego miejsca w części czwartej będzie Napoleon symbolizujący Historię. Paralelność sformułowań jest uderzająca:

I.

Tymczasem nadchodziła ta okropna zima,
Twarda – groźna – iskrząca się komet oczyma,

(...)

Niebo **bladło** – szron iskrzył – gwiazdy czerwieniały
Miesiączne tęcze całe stawały w kolorach,
Mroźne kameleony przy chatach – oborach

IV.

Tymczasem wchodzi do pokoju
Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnego
stroju;

(...)

[cesarz] dosyć piękny na twarzy – i **blady**
[twarz] jak **miesiąc** złota...
[twarz] rzekłbyś, że bielsza od **mrozu** –
promienna,

Zima w Naturze z fragmentu pierwszego może być przygotowaniem do spotkania z prawdziwym chłodem Historii, uosobionym w cesarzu. Wszechobecny i nieodgadniony mróz jest antycypacją charakteru Napoleona, osobowości wymalowanej tymże mrozem na twarzy przybysza. Poeta kreuje podróżnego na kogoś, kto znalazł się pomiędzy światami – duchem jest na poły wciąż gdzieś hen daleko, cieleśnie jednak wszedł do izby. Nieobecność duchową zaznaczył autor kolorem twarzy Napoleona, określając ją jako bladą, marmurową, niezmienną, bielszą od mrozu, promienną, złotą jak księżyc³⁴. Dowiadujemy

³⁴ Warto odwołać się do spostrzeżeń Stanisława Makowskiego, który poemat Słowackiego czyta w porządku idei genezyjskich poety. Pisząc o twarzy Napoleona, sugeruje, iż:

Odpowiedniej wskazówki interpretacyjnej należałoby w tym przypadku szukać w porównaniu promiennej twarzy Napoleona

się właściwie tylko tyle o przybyszu, ile zdołamy zobaczyć z jego twarzy. A dostrzec można pozbawioną życia, wybladłą, posągową maskę człowieka-upiora. Zjawia się niczym Widmo w zakończeniu II części *Dziadów* Mickiewicza – nic nie mówi, porozumiewa się z Zosią gestem („oddał lekki ukłon”). To, co nosi w sobie przybyły do domu upiór-Napoleon, to oczywiście wspomnienie wojny. Gdyby powiedział Zosi to, co powinien jej powiedzieć (na przykład o Tadeuszu...), zniszczyłby świat, w który wkroczył, przestępując ten sam próg, który niedawno przekraczały ptaki szukające schronienia.

Oto spełniła się przepowiednia zimorodka i innych zwierząt Noego-Wojskiego, przeczuwających nieszczęście³⁵. Przed

do księżycy. Księżyc zaś jest w genezyjskiej nauce Słowackiego symbolem wszystkiego, co zimne, „zaleniwiałe”, wodne, północne, niskie, materialne, pogańskie, sztuczne. Te właściwości zdaje się wyrażać marmurowa niezmiennność twarzy cesarza, zbieżna z zimowym pejzażem Litwy? Co natomiast mogłaby oznaczać owa promiennność? Nic innego jak tylko duchową dojrzałość i sygnał wchodzenia postaci w stan przemiany, w stan wywołanej cierpieniem aktywności duchowej zmierzającej do odrzucenia dotychczasowej formy „miesięcznej”. Napoleon trafia przecież do Soplicowa spod Moskwy i Borodino. Tym wyższym stopniem rozwoju jego ducha stanie się zapewne ognistość.

– Zob. S. Makowski, „Pan Tadeusz” Juliusza Słowackiego, „Poezja” 1984, nr 11/12, s. 83. Jeśli rozpoznajemy w przywoływanej scenie wejścia Napoleona do dworu Zosi wiele akcentów ironicznych (wstyd, papiloty, „papierowość” samego cesarza), trudno w pełni uwierzyć w tę genezyjską przemianę wodza. Jest to raczej obraz duchowej degradacji człowieka, niż rys jakiegokolwiek ewolucji duchowej – chyba że miał poeta w zamyśle rozwinąć losy cesarza, na wzór choćby bohatera *Dziadów* Mickiewicza? Wtedy istotnie przez zniszczenie starych form, „dawnego” Napoleona, mogła wieść droga ku wyższej formie genezyjskiej, obrazowi nowego człowieka-wodza.

³⁵ Wróżby, przecucia, oniryczne wizje wieszczące katastrofę to „stała” imaginacja Słowackiego. Zob. J. Skuczyński, *Sny wróżebne w dramatach historycznych Heinricha von Kleista i Juliusza Słowackiego*; W. Próchnicki, *Juliusz Słowacki i Jan Matejko w historiograficznym ujęciu Kazimierza Wyki*; E. Powązka, *Mit genezyjski wpisany w historię księcia Michała Twerskiego*; wszystkie

tym nieszczęściem – co poeci wiedzą – schronienia jednak nie ma. Napoleon przybywa pod strzechę, by schronić się przed Historią, ale ten akt eskapizmu okazuje się już całkowicie niemożliwy, akurat jemu zniknąć nie będzie dane. Czyżby chodziło rzeczywiście tylko o dramat kłęski? Chyba nie.

Charakterystycznie niewysoka sylwetka jest dla Zosi główną wskazówką umożliwiającą rozpoznanie dowódcy jej męża. Zosia poznaje go – tak mówi poeta – jest zawstydzona i nieśmiała. Poznaje gościa, czyli musi posiadać wyobrażenia na jego temat, tak silnie odcisnięte w świadomości wszystkich Europejczyków tego czasu. Samotne pojawienie się bohatera, bez Tadeusza, bez Hrabiego, nie wróży domowi szczęścia. Zresztą wszystkie domy soplicowskie naznaczone zostały piętnem śmierci. Jest to kraina dotknięta wyrokiem nieziemskich sił. To dziwny świat, w którym: „Wszystko smętne... a domy stoją na kształt trumien / Na podwalinach” (III, w. 10-11). Gdzie się podział ów radosny biały domek, podmurowany, otoczony laskiem i ogrodem? Przełamał. Czy cokolwiek pozostało tu z sielskiej krainy Mickiewicza? Słowacki znał *Pana Tadeusza* bardzo dobrze, świadectwo swej głębokiej lektury dając choćby w liście do matki:

Adama nowy poemat obudził we mnie także wiele dźwięków przeszłości. (...) Wiele opisów miejsc – nieba – stawów – lasów jest mistrzowską ręką skreślonych. Natura cała żyje i czuje. Poemat raczej żartobliwy niż smutny – a jednak często z najweselejszych na pozór miejsc smutek ujmuje człowieka³⁶.

Wszystkie najweselejsze miejsca epepei Słowacki zamieni w swoim poemacie na miejsca wydarzeń przygnębiających. I znow – gdybyśmy chcieli oba teksty porównywać, uwagę czytelnika

w: *Dramat w historii – historia w dramacie*, pod red. K. Latawiec, R. Stachury-Lupy, J. Waligóry, współpraca E. Łubieniewska, Kraków 2009.

³⁶ J. Słowacki, *Listy do matki*, list z 18 grudnia 1834 r. (*Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIII, oprac. Z. Krzyżanowska, s. 222).

przykuje wykrzywianie obrazu bukolicznego świata w krainę jakby z jakiejś strasznej bajki:

Mickiewicz:

Litwo! Ojczyzno moja! ty jesteś jak zdrowie;

(...)

(...) **Dziś piękność twą** w całej ozdobie

Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie.

Słowacki:

O zimo!

(...) **twoją piękność** smętną – ucieszenie

Czuję dziś... na kształt czaru i na kształt uroku,

Litwę-Ojczyznę zamienia Słowacki dosłownie w zimę; piękność zdobiącą przekształca w smętne ucieszenie, bujność i obfitość lata – o czym już zresztą wspomnieliśmy – przemienia poeta w „smętną porę roku”; zagrzebując ostatnie ślady dostatku pod śniegiem. Apostrofa „O z i m o !” przywołuje mocno Inwokację, wpisuje się w poetykę i w symbolikę *Pana Tadeusza* Mickiewicza, w którym wezwanie do Ojczyzny, do Maryi, do Natury będzie przepełnione radością i nostalgią jednocześnie. Mickiewicz, przypomnijmy – powtórzy wzniosłe wezwanie w XI księdze, kierując je tym razem do wiosny:

O wiosno! kto cię widział wtenczas w naszym kraju,
Pamiętam wiosno wojny, wiosno urodzaju!
O wiosno! kto cię widział, jak byłaś kwitnąca
Zbożami i trawami, a ludźmi błyszcząca,
Obfita we zdarzenia, nadzieją brzemienna!
Ja ciebie dotąd widzę, piękna maro senna! (XI, 71-76).

Stała korespondencja między naturą a człowiekiem, nawiązanie symbolicznych relacji określających zależność Natury i Historii, Człowieka i Przyrody – taka wizja wyłania się z epickiej alegorii Mickiewiczowskiej, ale też z tej polemicznej kontrwizji wykreowanej przez Słowackiego³⁷.

³⁷ Temat związków natury i historii, symbolicznych znaczeń w kontekście właśnie pór roku i ich relacji z wojnami napoleońskimi przedstawił Ław-

4. Śnieżna Pani

Jaka jest więc zima Słowackiego?

Z całą pewnością posługuje się poeta figurą symboliczną – zima w jego poemacie staje się znakiem obecności sił wyższych, działających w świecie z udziałem, ale i bez udziału człowieka. Zima w *Panu Tadeuszu* staje się alegorią wojny, zniszczenia, śmierci. W wymiarze duchowym, już na poziomie symbolicznej lektury, bo przecież i ten się musi tu pojawić – zima będzie znakiem działania demiurgicznych mocy, fatum, polem przejawiania się sił znacznie przewyższających możliwości poznawcze człowieka, a przy tym objawiających jego słabość i małość.

Soplicowo, czyli cały świat z wizji Słowackiego, jest ziemią, o której Bóg zapomniał. To kraina oddana we władanie mściwych duchów. Poeta doskonale znał historię Hiobową, a tragiczna perspektywa, jakiej zaznał biblijny bohater, była mu bardzo bliska. Na soplicowskiej scenie Bóg właśnie wdał się w zakład ze swym Przeciwnikiem i zostawił Ziemię we władaniu Zimy, mrozu oraz północnego władcy wiatrów i zimna – boga Boreasza:

Ów to dwór Soplicowo, gdzie historia nasza
Odbyła się – pod tchnieniem boga Boreasza
Inne wdział szaty... twarzy zupełnie odmienił –
Ów las topoli już się więcej nie zielenił,
Dziedzinięc – gdzie bławatki, cykorie i maki
Barwiły się jak szalów indyjańskich szlaki,

ski w książce *Marie romantyków...*, dz. cyt.:

Cykl analogii jest tu znamieny: wiosna – wojna, wojna – urodzaj, wojna – rozkwitająca natura – „błyszczący” ludzie, groza wojny – wiosenny entuzjazm Polaków. Nadzieję zbawienia, wyzwolenia przynosi oto ziemski mesjasz, bóg wojny – Napoleon, ale niesie ją w oprawie, w cudownej „zromantyzowanej” scenerii wiosny (jak ze znanego obrazu *Wiosna* Jeana-Francoisa Milleta). (...) Ten opisany w XII księgach optymizm współdziałania zostaje jednak podcięty przez autorski pesymizm *Epilogu*, przez wiedzę poety, że była to napoleońska wiosna nadziei, ale wkrótce nastąpiła zima kłęski (s. 387-388).

Teraz biały... wczorajszą zasnuty zawieją,
 A na nim ścieżki – świeżo deptane – czernieją
 (III, w. 1-8).

Boreasz – przypomnijmy – zaczerpnięty przez poetę z greckiej mitologii, był bóstwem groźnym, burzliwym, nieokiełznanym, przedstawianym jako brodaty mężczyzna o dwóch twarzach, często z węzami zamiast nóg. Dwie twarze miały mu ułatwiać tworzenie wiatru. Na te twarze autor zwraca uwagę – pokazując krajobraz niemal pustynny, nagie drzewa, szerniałe barwy, świat zasnuty mglistą poświatą i jakby przykryty całunem. Twarze Boreasza mają przerażać, w żadnym zaś razie nie można spodziewać się w tej czarno-białej krainie opieki Stwórcy, *n i e m a t u O p a t r z n o ś c i*. Mickiewicz Litwę-Matkę utożsamia z Matką-Maryją, odwołuje się do jej opiekuńczości, przyzywa wsparcia i pomocy, zaś Inwokacja staje się ikonicznym wyobrażeniem świata, którego broni Boża Matka. W Soplłowicie Słowackiego – *B o g a n i e m a*³⁸. I chociaż poeta konsekwentnie prowadzi paralelę do Inwokacji Mickiewiczowskiej, przywołując Maryję, to przywołuje w przywołuje w swej kreacji wybiera nie potrzebę modlitwy, dziękczynienia, adoracji, ale tym zabiegiem wzmacnia i wyostrza wrażenie wszechobecności zimy. Poeta mówi o ustroniu,

³⁸ Mógł i w tym przypadku Słowacki korzystać z – przecież wyraźnych bardzo – wpływów poematu Mickiewicza na jego wyobraźnię. Czyżby pamiętał, że także Mickiewicz nie oparł się wpływowi mitologicznego bożka i wprowadził go do opisu koncertu Jankiela? Zwrócić uwagę należałoby przy owym fragmencie na to, że w przeciwieństwie do Słowackiego, który skutecznie stroni od wprowadzania do akcji poematu jakichkolwiek dzieci, Mickiewicz wspomina o dzieciach Boreasza:

Na to hasło stojący obok kobeźnicy,
 Jak gdyby w skrzydła bijąc, częstym ramion ruchem
 Dmą w miechy i oblicza wypełniają duchem;
 Myśliłbyś, że ta para w powietrze uleci,
 Podobna do **pyzatych Boreasza dzieci**.
 Brakło cymbałów.

(A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, XII, w. 633-641, podkreśl. – K.K.).

W krąg którego puszcza czerni się bezbrzeżna,
Nad którym czuwa **Święta Matka Boska Śnieżna**. (III, 27-28).

Poeta dodaje Maryi „śnieżny” przydomek, bo zwyczaj taki powszechny był nie tylko w Polsce i na Litwie, ale też w wielu krajach Europy, choćby we Włoszech, gdzie spotkać można sanktuaria pod wezwaniem Matki Boskiej Dębowej, Liliowej, Kwietnej. Znał poeta zapewne i święta towarzyszące poszczególnym „Maryjom”, pośród których Matki Boskiej Śnieżnej uchodzić może za jedno z popularniejszych³⁹. Święto Matki Boskiej Śnieżnej obchodzone 2 czerwca, lub 4 sierpnia, zawsze jednak w miesiącach letnich (!), zostało ustanowione najprawdopodobniej na pamiątkę wydarzenia, które miało miejsce w Rzymie w 356 roku. Papież Liberiusz miał pewnej nocy sen, w którym Matka Boska poleciła mu zbudować kościół w miejscu, które określiła jako to, w którym spadnie śnieg. Kiedy 5 sierpnia w środku upalnego lata spadł śnieg, papież postanowił spełnić polecenie i wybudował kościół na wzgórzu Eskwilin. Kościół istnieje do dziś i jako wersja poprawiona przez papieża Sykstusa III, znany powszechnie pod nazwą Bazyliki Matki Boskiej Większej (Śnieżnej) – Santa Maria Maggiore. Do dziś 5 sierpnia każdego roku spod sklepienia bazyliki spływają w dół białe płatki kwiatów.

³⁹ Na fakt, że również w wileńskim kościele św. Krzyża przy klasztorze Bonifratrów znajduje się fresk z obrazem Matki Boskiej Śnieżnej, zwróciła mi uwagę Profesor Maria Kalinowska. Można mieć pewność, że właśnie ten obraz poeta ma na myśli. Kościół niniejszy odznacza się niezwykłą prostotą formy, fasada jest podzielona w pionie i w poziomie na trzy części, najniższa jest nieco wysunięta do przodu. Ozdobą fasady są dwie wieżyczki o wysmukłych oknach, zwieńczone rokokowymi, metalowymi hełmami i skromny szczyt. Na szczycie i wieżyczkach metalowe krzyże o delikatnym rysunku. W środku fasady znajduje się wnęka z kopią obrazu ołtarzowego. Tym łatwiej ów obraz oglądać, właśnie na zewnątrz! Zarówno obraz Matki Boskiej Śnieżnej, zwanej także Matką Boską Bonifratrów, jak i krzyż, uznawane są za cudowne. Zob. J. Kłos, *Wilno. Przewodnik Krajoznawczy*, Wilno 1923; T. Venclova, *Opisać Wilno*, Warszawa 2006.

W Polsce jedną z bardziej znanych świątyń pod tym właśnie wezwaniem jest krakowski kościół dominikanek, wybudowany w XVII wieku. Legenda głosi, że podczas pożaru w 1638 roku widziano nad kościołem Matkę Boską, która okryła swoim płaszczem świątynię i klasztor, chroniąc je przed płomieniami.

Słowacki mógł być oczywiście zachwycony zwyczajem obchodzenia święta Matki Boskiej Śnieżnej właśnie latem, może nawet widział jeden z kościołów pod tym wezwaniem, w Polsce, na Litwie, może Ukrainie, niewykluczone, że we Włoszech, a może w ukraińskim Berdyczowie? Powód przywołania Maryi Śnieżnej w kontekście zimy soplicowskiej jest jednak jasny i zapewne związany z aspektem estetycznym. Taka Maryja jest panią zimy, śniegu, władczynią mrozów, a to znaczy, iż doskonale pasuje do założeń poetyckich, do architektoniki tego baśniowego świata. Maryja Śnieżna jest motywem uzupełniającym projekt zmiany Arkadii w zarazem baśniową i prozaiczną, ale surową krainę śniegu⁴⁰.

Maryja z poematu nie jest opiekunką Litwinów, czuwa Ona tutaj nad puszczą i lasami. Bóg zaś jeśli jest przywoływany w utworze, to poprzez obrzędy, też zresztą ginące – choćby zapusty przygotowujące chrześcijan do Wielkiego Postu. Ów smętny świat podobny jest do skarg proroczych Jeremiasza, albo do narzekań Hiobowych. Zdaje się tu objawiać Bóg karzący, mściwy, surowy – jak ze Starego Testamentu:

Zagrzmie Bóg głosem swym dziwnie,
który czyni rzeczy wielkie a nie wybadane,
który każe śniegowi, aby spadł na ziemię,
i dżdżom zimy i gwałtownemu dżdżowi
mocy swojej,

⁴⁰ Nazbyt odważne byłoby skojarzenie w tym miejscu *Pana Tadeusza* Słowackiego z *Królową Śniegu* H. Ch. Andersena. Jednakże Maryja Śnieżna i Królowa Śniegu z łatwością mogą spotkać się w wyobraźni poety lub czytelnika. Motyw świata pokrytego śniegiem, wiecznej zmarzliny, to oczywiście temat eksploatowany przez wielu artystów, także w malarstwie (Turner, Friedrich).

który na ręce wszystkich ludzi znaczy,
 aby każdy znał sprawy swoje.
 Wnidzie żwierz do jamy
 i w legowisku swoim mieszkać będzie.
 Od gwiazd południowych wynidzie burza,
 a od Wozu niebieskiego zimno.
 Gdy Bóg wieje, zsiada się lód
 i zasię szeroko się rozlewają wody. (Hi 37, 5-10).

Różnica między światem biblijnym a tym z poematu Słowackiego polega na tym, że poeta pozbawia Boga atrybutów samowładności, przestaje też On być panem życia. Hiob, skarżąc się na Boga, nie pozbawia Go jednak nigdy należnego Mu tronu i władzy. Słowacki bez wahania wprowadza na scenę bożka, a raczej pozwala nad tą sceną zawisnąć greckiemu bożkowi, podważającemu ład świata chrześcijańskiego. Matka Boska bliższa byłaby tym samym jakiejś bogini leśnej, niż Panience z ikony ostrobramskiej czy nawet Matce Boskiej Śnieżnej z obrazu i fresku na fasadzie świątyni z kościoła bonifratrów w Wilnie (Kościół św. Krzyża). Boreasz wszak to władca Północy, pan mrozu i wiatrów, kara jego takąż sama, jak ta, którą znamy z tragicznej historii Hioba. Biblijny bohater – przypomnijmy – obwieszcza straszną prawdę o Bogu znanym z przemyślnych form karania, dlatego mówi: „Gdy Bóg wieje, zsiada się lód”⁴¹; podobnie powie przecież

⁴¹ Podobne ujęcie Boga, jako rządcy żywiołów, znajdujemy w innym miejscu Starego Testamentu, w Księdze Syracydesa, której ks. Jakub Wujek daje tytuł EKLEZJASTYKA:

Wielmożnością swą założył obłoki
 i połamały się kamienie gradowe.
 Na jego wejrzenie zatrząsną się góry,
 a wiatr południowy wiać będzie wolą jego.
 Głos gromu jego uderzy w ziemię,
 nawalność północna i zgromadzenie wiatru.
 A jako ptastwo zlatające ku usiedzeniu – spuszcza śnieg,
 a jako szarańcza spadająca spadnienie jego.
 Piękności białości jego oko się dziwować będzie,
 a serce zdumiewać się przed deszczem jego.

poeta o soplicowskiej historii, że: „Odbyła się – pod tchnieniem boga Boreasz”. Świat wygląda jak dotknięty kolejną plagą, z tym, że tę plagę zsyłają na człowieka kreatorzy Historii – car i cesarz, a także Boreasz – symbol Losu lub znak nieodgadnionych mocy wyobraźni człowieka.

Jak długo będzie trwała zima w Soplicowie? Zapewne do wiosny... Czym będzie jednak ta wyśniona wiosna, wolnością? pokojem? – może czas zatoczy jednak koło i znów jakiś złośliwy demiurg spróbuje zetrzeć, wymazać Arkadię z mapy Ziemi? *Pan Tadeusz* Słowackiego to przypowieść o kruchości człowieka, o jego słabości, ale może także o ukrytej pod grubym śniegiem nadziei na to, że siła Natury przewycięży siły Historii, że tę hydrę czy potworę zdoła pokonać tak, jak Michał Archanioł poradził sobie na „nocnym niebie” ze Smokiem. Słowacki stracił w okresie mistycznym wprawdzie zapal do ironizowania, nie znaczy to jednak, że przestał być twórcą przewrotnym; dlatego można też *Pana Tadeusza* Słowackiego przeczytać mimo wszystko jeszcze inaczej. Co więcej, ta inna interpretacja pozostanie niesprzeczna z lekturą pokazującą mroki soplicowskiej zimy.

Jakkolwiek nie patrzeć, intertekstualne gry Słowackiego z prototekstami Mickiewicza prowadzą w dwie strony i to aż w dwóch aspektach. Witalizują wyobraźnię pisarza, nadając jej ironiczno-polemiczny i sarkastyczny rozmach, ale też uzależniają poetę i jego dzieła od prototekstów wieszca Adama, bez których trudno są zrozumiałe albo wręcz – jak zdarzyło się z opublikowanym anonimowo *Kordianem* – bywają uznawane za kreacje samego Mickiewicza. W innym wymiarze percepcji i inter-

Mróz wysypie na ziemię jako sól,
i gdy zmarznie, będzie jako wierzchołki ostu.
Zimny wiatr z północy wiał i ściał się lód z wody,
nad wszystkim zgromadzeniem wód odpocznie
i jako pancerz wewlecze się na wody,
i pożre góry i powarzy puszcze,
i zieloność jako ogniem posuszy.

(Ekl 43, 16-23, str. 1442)

pretacji tych prac Słowackiego, które, jak jego *Pan Tadeusz* uza-
leźnione są od prototekstu *Pana Tadeusza* Mickiewicza, grozi
s e m a n t y c z n a h i a t y c z n o ś ć, zgrzytliwość, niekohe-
rencia. Mogą być uznane za parafrazy-parodie prototekstu, lecz
i za jego pogłębione „wersje”. „Jeżeli więc – pisze Elżbieta Dą-
browska – intencją twórcy jest nowy zapis intertekstu w trybie
jego parodystycznej stylizacji, to w taki sposób nasycy tekst za-
pożyczeniami z wzorca (np. gramatyka, leksyka, stylistyka, cyta-
ty dosłowne, cytaty struktury), aby wskazać kontrastyczny plan
zbliżenia dwóch (czy więcej) tekstów i prowadzić do parody-
stycznego efektu lektury”⁴². U Słowackiego w *Panu Tadeuszu*
wszystkie te zabiegi znajdziemy, a jednak nie jest on parodią. Już
raczej okazuje się oryginalnym, intertekstualnym „obok-tekstem”,
rodzajem *Nachgeschichte*, która ma i mistyczno-poważny i iro-
niczno-polemistyczny sens.

5. Przemiana i wojna

Czyżbyśmy mieli więc do czynienia z utworem zupełnie
pesymistycznym, takim, który, choć pisany niewątpliwie
w okresie towianistycznym, wprowadza li tylko minorową tona-
cję? Wydaje się, iż pesymizm jest tu założeniem, ale nie ostateczną
konstatacją poematu. Apokaliptyczna tonacja dominuje, ale też
zdaje się skrywać sensy niezbyt jasno docierające do współczesnej
świadomości. Słowacki kierował całą energią swego „systemu
genezyjskiego” przeciw śmierci. W jakimś sensie śmierci nadał
nowy sens. W swoim kontrapunktowym *Panu Tadeuszu* wybrał
więc wątki nowe z punktu widzenia idealizującego i romantyzu-
jącego podejścia Mickiewicza. Zima i katastrofa odwrotu spod
Moskwy zostały tu być może pokazane jako obrazowe realizacje
myśli o śmierci i katastrofie, które prowadzą jednak finalnie ku
nowym formom, przemienionemu światu. Są niezbywalną częścią

⁴² E. Dąbrowska, *Stylistyka intertekstualna a efekt parodii*, w: *Świat humoru*,
red. S. Gajda, D. Brzozowska, Opole 2000, s. 558.

doświadczenia egzystencji, ba, całego istnienia. Napoleon musi zwyciężyć, rozpętać ten wielki chaos wojen, w końcu ulec. Tym samym dokonuje się proces objawienia jego ponadludzkiego charakteru, statusu proroka, posłańca Bożego, herolda zniszczenia, które prowadzić ma do odnowienia bytu. Im straszliwsza apokalipsa wojenna, tym większy rozmach przemiany świata.

Wiele subtelnie tu wypowiedzianych tropów wskazuje na takie rozumienie przez Słowackiego klęski Napoleona. Po kolei znakami tego wyższego, genezyjskiego sensu katastrofy byłyby:

- moment ukazania zimy w fazie przesilenia: wiodącego ku zapustom, potem wiosnie⁴³;
- symbolika bieli, wcale nie tylko związanej ze śmiercią, ale też z oczyszczeniem, moralną i bytową czystością;
- sposób ukazania twarzy Napoleona, jako świetlistej, białej, białej, lecz zarazem w niewyraźalny sposób nadprzyrodzonej;
- mimo wszystko pojawienie się postaci Matki Boskiej; nie ma jej u Słowackiego jak pisaliśmy, tam, gdzie nie ma wymiaru najgłębszego, sakralnego sensu istnienia.

Jeśli czytać poemat z genezyjskiego punktu widzenia, z genezyjską metalogiką, to staje się jasne, iż Bóg w opatrnościowym sensie nie jest tu potrzebny, bowiem Boskie rysy ma cały świat, który sam dokonuje bolesnej, ale niezbędnej metamorfozy. Staje się jasna też delikatnie wyrażona intencja polemiczna wobec Mickiewicza. Ten ostatni jakby, z punktu widzenia Słowackiego, uląkł się śmierci i katastrofy, ten drugi podjął ów wątek. Mickiewicz pokazał wiosnę-wojnę jako figurę przyszłości, coś, co się raz w dziejach narodu zdarzyło i zdarzy jeszcze. Na-

⁴³ Słowacki pozostawił, jak wiemy, projekt *Świąt przyszłych narodowych*. W styczniu miało przypadać u niego „Święto ofiary”, w lutym „post”, zaś, co najważniejsze, w grudniu, przypadało „Święto światła Chrystusa”, czyli święto przemiany, metamorfozy. Interpretacja *Świąt*: J. Ławski, „System genezyjski” jako projekt kultury. Wokół „Świąt przyszłych narodowych” i „Raptularza”, w: tegoż, *Ironia i mistyka*, dz. cyt., s. 488-499.

tomiast Słowacki nadał głęboki sens mistycznej ofiary-przemiany katastrofie – temu więc, co polska świadomość odczytywała jako zaprzepaszczenie narodowej szansy.

Podług prawideł myśli genezyjskiej, był to jednak nieodzowny element przemiany, jakby wielkiego misterium historii, którego mistagogiem jest tu Napoleon wracający spod Moskwy. Takie widzenie Napoleona miałoby oczywiście źródła w towianizmie, gdzie jednak Napoleon był figurą wielką, choć niejednoznaczną: „Napoleon zatem – parafrazując Słowackiego – ukazał *jednobramną drogę czynu*. Ale też stał się zaledwie *poprzednikiem* nowej epoki, jej *jutrzenką* i prologiem. Nie dopełniwszy swoich przeznaczeń poniósł klęskę. Teraz jego duch, unosząc się ponad ziemią, oczekuje męża, który podejmie jego dzieło i stanie się egzekutorem jego ideowego testamentu”.⁴⁴ Cesarz byłby więc tylko figurą zapowiadającą herosów jeszcze większej miary...

Wydaje się, że Słowacki myśl Towiańskiego radykalnie zreinterpretował, a szczególnym tego świadectwem jest jego *Pan Tadeusz*. Napoleon byłby, jak sugerujemy, figurą spełnioną, człowiekiem-gigantem, który rozpętawszy światową wojnę, pchnął zaskorupiałe ludy i systemy polityczne, poruszył ku przemianie ciała zleniwione w historycznym bezruchu. W takim odczytaniu *Pan Tadeusz* Słowackiego pokazywałby najgłębszą syntezę *apokalypsis* i *genesis*, byłby największym dowartościowaniem elementu niszczyielsko-katastroficznego, lecz nade wszystko pokazywałaby moment, kiedy wielki wódz dopełnia swą misję w momencie ponoszenia klęski!

Klęski, mającej w istocie genezyjski sens, będącej przemianą-ruchem, tchnieniem Boreasza, które, na prawach genezyjskiej logiki, nie tyle zamraża i unieruchamia byt, naturę, człowieka, ile nakazuje im cielesno-duchową transfigurację. Ta zima, jak potop, jak apokaliptyczna plaga, jak chrzest, byłaby poruszeniem i odnowieniem, otwierałaby nowy etap Przemiany.

⁴⁴ A. Sikora, *Towiański i rozterki romantyzmu*, Warszawa 1984, s. 145.



Peter Bruegel, *Myśliwi na śniegu* (fragment), 1565 rok

ROZDZIAŁ SIÓDMY

ZAKOŃCZENIE – Z ZIEMI TRZĘSIENIEM

1. Od destrukcji do idei „Wielkiej Całości”

Apokalipsa jako temat i motyw twórczości Słowackiego, jako stale powracający element jego wyobraźni – jest u poety, w jego twórczości i postrzeganiu świata, pierwiastkiem samorodnym i naturalnym, co może mieć związek z typem psychicznym, osobowością pisarza, jego wrodzonymi predyspozycjami do dynamicznego postrzegania rzeczywistości¹. Intuicja twórcza oraz wrażliwość Słowackiego w okresie całego życia nastawiona są na wydarzenie transgresji, na przekroczenie granic rzeczywistości fenomenalnej, zmysłowo percypowanej i wykroczenie ku sferze noumenalnej, esencjalnej. Innymi słowy na poznanie czegoś, co nazwalibyśmy „dziedziną cudowności”, sferą Boską, której o b e c n o ś ć objawia się naprzemiennie w a k c i e k r e a c j i oraz n i s z c z e n i a , który stanowi w istocie jedno, nierozzerwalne doświadczenie momentalności aktu stworzenia - d e s t r u k c j i . Spotkanie idei genezyjskiej z apokaliptyczną widoczne jest już w *Żmii*, gdzie krystalizuje się także po-

¹ C. G. Jung rozróżnia cztery typy psychologiczne: intelektualny, emocjonalny, percepcyjny i intuicyjny. Według niego „każdy z tych typów może być introwertyczny lub ekstrawertyczny w zależności od jego postawy wobec przedmiotu” (C. G. Jung, *Rebis, czyli kamień filozofów*, wybrał, przeł. i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 8). Słowacki byłby chyba najbardziej zbliżony do typu intuicyjnego o charakterze ekstrawertycznym, zwłaszcza w okresie mistycznym.

etycka koncepcja „mówienia” o objawieniu, jak też specyficznego obrazowania podporządkowanego temu tematowi.

Na tę inklinację do plastycznego, ekspresyjnego przedstawiania wątków niszczycielskich, destrukcyjnych, które stanowią część (tylko część!) imaginarium apokaliptycznego, nakładają się u Słowackiego:

– Elementy makabry, makabreski, ironii oraz groteski, następnie predylekcja do kreowania obrazów o niezwyklej ekspresji, o czym pisali już obszerniej choćby Marta Piwińska, Mariusz Jochemczyk oraz Andrzej Kotliński².

– Wątki barokowe, które u Słowackiego pojawiają się zarówno jako zapożyczenia tematyczne, jak i w formie wyrażania jako pewna koncepcja języka poetyckiego, na co wskazywał Antoni Czyż³.

² M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 119:

Człowiek wewnętrzny polskiego romantyzmu ma głowę, mózg i myśli, ma nerwy wewnętrzne, by tak rzec, inteligentną i błyskawicznie reagującą wrażliwość, ciągłą dwoistość, to męczące poczucie, że się widzi świat dokładnie, ze zbyt wielu stron naraz, dzięki Słowackiemu.

Na ten temat także M. Saganiak, *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia*, dz. cyt., s. 201-217.

³ Zob. o wyobraźni barokowej Słowackiego: A. Czyż, *Władza marzeń. Studia o wyobraźni i tekstach*, Bydgoszcz 2007; na temat języka polskiego baroku oraz o specyficie podejmowanych tematów pisze C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, red. naukowa A. Nowicka-Jeżowa, R. Krzywy, t. I, przeł. W. Błońska-Wolfarth, t. II, przeł. G. Majcher, Warszawa 2003.

O barokowym stylu Słowackiego, zwłaszcza o kwestiach leksykalnych, symbolice oraz o związkach z tanatofobią poety, pisze Aleksander Nawarecki w szkicu *Czułe słowa Słowackiego*, w: tegoż, *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów – Sosnowiec 1996, s. 113:

Z analizy leksykalnej epiki Słowackiego wyłania się niepokojące przypuszczenie, że hipokorystyka jest ściśle związana z tematyką śmierci i umierania, tak jakby tkliwość była przejawem tanatofobii. (...) historia „zdrobniałego Danta w kontuszu” już w tytule epatuje dziwnie pomniejszonym nazwiskiem bohatera. Nie waham się twierdzić, że właśnie ten tekst jest szczytowym przejawem hipokorystycznej inwencji Słowackiego, a zarazem doskonałym splotem trzech jego obsesji – czułości, okropności i śmierci.

– Doświadczenia egzystencjalne o trwałym wpływie na wyobraźnię oraz pamięć poety, wyrażające się w stale powracających motywach i symbolach, które stały się tematem prac psychoanalitycznych Gustawa Bychowskiego i Danuty Danek, a ostatnio Marka Lubańskiego⁴.

Autor *Beniowskiego*, kreśląc obrazy kosmosu w wyobraźni człowieka przeniknięte apokaliptycznym nastrojem, korzysta z różnych źródeł, odwołuje się do rozmaitych, często sprzecznych impulsów. Wymieńmy kluczowe bodźce:

– Egzystencjalne – mające związek z indywidualnym sposobem przeżywania cierpienia, radości, rozkoszy, choroby, łączące się z lękiem przed słabością ciała, wreszcie z osobistym kontaktem ze śmiercią oraz doniesieniami na jej temat. Trudno zbagatelizować prawdopodobieństwo doświadczenia przez poetę stanów swoistego pesymizmu, a nawet czegoś, co można by nazwać nihilistycznym doświadczeniem otchłani, strasznym, ale przemijającym stanem psychicznej dezintegracji, takim jednakże, z którego poeta stale się wydobywa⁵.

– Historyczne i ideowe – wynikające z obserwacji świata owładniętego przez wojny, rzezie, klęski naturalne⁶. W wyniku doświadczenia tego rodzi się, zresztą nie tylko u Słowackiego,

⁴ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt.; D. Danek, *Sztuka rozumienia: literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997. Por. M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008.

⁵ Mając na myśli nihilizm jako wewnętrzne doświadczenie o charakterze psychicznym, odwołujemy się do opisów M. Stirnera, *Jedyny i jego własność*, przeł. i przypisami opatrzyli J. i A. Gajlewiczowie, wstępem poprzedził L. Kusak, przeł. przejrzał A. Węgrzecki, Warszawa 1995, tu zwłaszcza zagadnienia „ja” oraz „indywidualizmu”. W kontekście niniejszym także A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. i komentarzem opatrzył J. Garewicz, Warszawa 1995.

⁶ Na temat rzezi, w kontekście groteski, „tragifarsy” pisze D. Beauvois, *Słowacki iluzjonistyczny, czyli rzeź humańska jako „tragifarsa”*, w: *Słowacki współczesny*, dz. cyt., s. 20-36.

pesymizm wpisany w strukturę myślenia historiozoficznego⁷. Słowacki zna i nie są mu obojętne nastroje epoki: chiliastyczne i finalistyczne⁸. W jakimś stopniu mogła mieć wpływ na wyobraźnię Słowackiego filozofia Hegla lub jej echa. Hegla, którego *duch* długo unosił się nie tylko nad ideologami i filozofami ówczesnej Europy, ale także objawiał w literaturze (Królestwo Ducha, świeckie państwa, utopie XIX-wieczne)⁹; Słowackiemu zaś myśl wielkiego Niemca w pewnej mierze była znana, co potwierdzają zapiski w jego *Raptularzu*. Poeta nosi w sobie pamięć naturalnych katastrof całkiem świeżych, tej z Lizbony – trzęsienia ziemi (o czym w dalszej części) oraz tych historycznych z serca Europy – klęski Napoleona, upadków kolejnych insurekcji polskich, potem też upadku powstania listopadowego i nadziei wiązanych z Wiosną Ludów. Wpływ towianizmu nie jest jednoznacznie interpretowany i oceniany przez badaczy, jakkolwiek miał wielkie znaczenie na rozwój wyobraźni Słowackiego. Krystalizują się wówczas idee mesjanistyczne oraz mistyczne Słowackiego, wyrażające – ogólnie rzecz ujmując – wiarę w szybką i totalną przemianę świata. W doświadczeniu Historii, którą obserwuje czuły świadek tego stulecia, mieści się żywioł zniszczenia, niepohamowanej destrukcji. Destrakcji, która jednak – wpisana w apokalipsę – ma przygotować świat do przemiany i odnowy.

– Estetyczne – przypomnijmy przede wszystkim zachwyty Słowackiego malarstwem, ale także jego zainteresowania teatrem, muzyką i operą¹⁰. Wiele idei estetycznych autora *Balladyny* zrodziło się

⁷ O roli historii w romantyzmie rozprawiają obszernie M. Janion i M. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

⁸ Początków idei finalistycznych należy szukać u iluministów XVIII-wiecznych. Obszerną rozprawę na ten temat w oparciu o życie i poglądy Tadeusza Grabianki stworzył J. Ujejski, *Król Nowego Izraela*, dz. cyt.

⁹ Zob. M. Żelazny, *Hegłowska filozofia ducha*, Warszawa 2000.

¹⁰ O muzyce w życiu poety pisze I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, w: *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000. Na temat relacji istnieją-

pod wpływem Zygmunta Krasińskiego. Dialog poetów na temat sztuki, piękna, w odniesieniu do wyższych idei, jaką jest prawda, znalazł istotne miejsce w korespondencji obu artystów, ujawniającej także konflikt obu twórców na głębszym poziomie myśli. Konflikt nie tyle poglądów na świat, ile sposobów jego interpretacji¹¹.

– Objawienie św. Jana – ale także rozdziały czterech Ewangelii traktujące o Sądzie Bożym, o Paruzji oraz towarzyszącym tym wydarzeniom gniewie, kataklizmach i tajemnicy wpisanej w konieczność oczekiwania na rzeczy ostateczne. W przywołaniu Objawień św. Jana ujawnia się *apokryfotwórcza skłonność*, zdolność wyobraźni Słowackiego: nawet jeśli nie korzysta on z wzorów obrazowania i tworzenia postaci z niedostępnych wtedy apokaliptycznych apokryfów, to samorodnie kreuje za każdym razem, gdy odwołuje się nawet do pojedynczych symboli Apokalipsy Janowej, własne wersje, apokryficzne odczytania-dopowiedzenia treści biblijnych. Słowacki wielokrotnie przywołuje widzenie św. Jana w utworach poetyckich, w listach, wspo-

cych między estetyką a poezją i prawdą, o rozumieniu tego przez Słowackiego mówiła M. Żmigrodzka w zagajeniu na sympozjum *Słowacki mistyczny: Objawienie a literatura*, w: tejeże, *Przez wieki idąca powieść*, dz. cyt., s. 236:

Antynomia ducha i formy, myśli i formy to stały motyw refleksji estetycznej Słowackiego. Forma rozumiana jest przy tym często nie tylko na sposób genezyjski – jako zewnętrzny, skończony kształt idei, lecz także jako zespół szczególnych, poetyckich środków wyrazu, podlegających prawom piękna. Prymat idei nad tak pojętą formą przewija się jako motyw przewodni korespondencji z Krasińskim.

Na temat estetyki przywołajmy szkic J. Lyszczyny, *Etyka i estetyka w twórczości genezyjskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150. rocznicę śmierci Poety*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000, s. 131-138. I jeszcze o muzycznych asocjacjach w cytowanej wyżej księdze zbiorowej rozprawy: Z. Przychodniaka, *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*; M. Cieśli-Korytowskiej, *Dlaczego się minęli: Chopin i Słowacki*.

¹¹ Zob. P. Sobolczyk, *Listy Krasińskiego do Słowackiego – konflikt hermeneutyki i problem tragizmu*; K. Biliński, „Irydion” Zygmunta Krasińskiego – tragizm uwikłany w chrześcijańską metafizykę, obie w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., s. 513-528, 543-550.

mina wprost lub aluzyjnie w *Raptularzu*. Jako dzieło będące źródłem inspiracji Objawienie św. Jana jest jednak tekstem, który nie odzwierciedla się w pismach poety w sposób „płaski”. Ulega wielu transformacjom formalnym, przekształceniom semantycznym, zgodnie z regułami wyobraźni, w której następuje pełna asymilacja treści i symboli apokaliptycznych.

Tradycja i potoczna obserwacja, oparte na powierzchownym czytaniu tekstu biblijnego, zwykły łączyć idee apokaliptyczne głównie ze zniszczeniem, z katastrofą i karą Boską. Słowacki w doskonały sposób przekracza stereotypowe sposoby pojmowania Objawienia i kieruje myśl ku idei ontologicznej i zarazem egzystencjalnej Pełni. W prawdziwej, pełnej apokalipsie mają się spotkać początek i koniec, a okaże się wtedy, iż zniszczenie było tylko jedną z dróg do Pełni tej prowadzących.

2. Metamorfozy Biblii

W książce Jarosława M. Rymkiewicza *Słowacki. Encyklopedia*¹² uczony nie zamieścił hasła „Biblia”, nie ma w niej też objaśnień osobnych na temat apokalipsy, objawienia, czy też takich haseł, jak „Bóg”, „Maryja” lub „Chrystus”. Temat jest rzeczywiście obszerny i można co najwyżej ująć jego wybrane aspekty. Niemniej jednak ktoś, kto aspiruje do autorstwa pracy, którą nawet z postmodernistycznym dystansem chciałby nazwać kompendium wie-

¹² J. M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004. Rymkiewicz najbardziej zbliża się w *Encyklopedii* ku apokaliptycznej problematyce wówczas, gdy przypomina *Kometę w marcu 1843 roku* (s. 216-219). Najpoważniej jego zdaniem potraktował kometę Goszczyński, który:

19 marca zdaje się świadczyć, że w komecie Faye’a dostrzeżono zapowiedź powtórnego przyścia Chrystusa, może nawet zapowiedź końca świata: „przed zachodem słońca zeszedłem na połowę góry [Montmartre] i usiadłszy naprzeciw bramy pałacu znajdującego się w tym miejscu, odczytałem z Ewangelii rozdział o znakach poprzedzających nowe zejście Chrystusa na ziemię” (s. 217).

dzy o poecie, nie powinien tych haseł pomijać. Bez nich jego wiedza proponowana czytelnikowi okazuje się szczątkowa.

Stosunek Słowackiego do Biblii nie był jednorodny, zmieniał się wraz z wiekiem poety, ale zapewne nigdy nie była ona dla niego tekstem obojętnym. Można wyznaczyć cztery główne okresy charakteryzujące stosunek poety do Pisma Świętego:

– *dzieciństwo*, z całą pewnością przeżyte w duchu religijnym, gdy kształtowała się nie tylko wiara, ale i wyobraźnia poety (Biblia, *Iliada*, *Eneida* jako pierwsze zasadnicze teksty);

– *młodość* to okres zachwytyu pismami Woltera, Chateaubrianda, la Rochefoucaulda, Byrona, kiedy to lektura Biblii nie jest priorytetem młodzieńca i nie określa bezpośrednio jego wyobraźni, to czas naznaczony raczej liberalnym stosunkiem do religii;

– *okres po samobójstwie* Ludwika Spitznagla, w którym poeta traci wiarę, ale też czas, gdy pojawiają się akcenty podkreślające wagę życia duchowego. W latach 1826–1827 Słowacki notuje w pamiętniku, iż chrzcił się razem z Hersylią „z oleju, bo dotąd z wody tylko byłem chrzczony; dziwna jest, że ten chrzest otrzymywałem wtenczas, kiedy już zaczynałem tracić wiarę...”¹³;

– *czas pierwszej Biblii na obczyźnie* – jak wiadomo z listu poety, była ona prezentem, który otrzymał Słowacki w październiku 1833 od angielskiego pastora Wolffa. W Szwajcarii poeta otrzymuje od Emeryka Staniewicza w lutym 1834 roku także polski egzemplarz Biblii w tłumaczeniu ks. Jakuba Wujka. Staje się ona z całą pewnością podstawową wówczas lekturą poety, czego dowodem może być uwaga skierowana przez poetę w liście do matki z 28 września 1834 roku, w którym – o czym już pisaliśmy – sugeruje, by uczyć dzieci czytać po polsku nie na bajkach Krasickiego, ale „na starej Biblii Wujka”.

¹³ J. Słowacki, *Fragmenty pamiętnika (1817–1832)*, w: tegoż, *Dzieła*, dz. cyt., t. XI, s. 156.

Biblia nie jest dla poety monolitem, strukturą jednolitą i nierozzerwalną. Recepcja księgi polega na „wydobywaniu” z niej tematów, motywów, najbliższych aktualnym potrzebom wyobraźni. Wskazać można następujące elementy formalne i obrazowe zapożyczane z Objawienia św. Jana, ale też z Ewangelii Mateusza (25, 31-46) i innych ksiąg o charakterze profetycznym (Księga Izajasza, Proroctwa Jeremiasza):

– Motywy katastroficzne – poeta korzysta z całych fragmentów opisujących zagładę, traktuje obrazy jako inspirację, ale też przewrotnie, a czasem z ironiczną intencją używa poszczególnych symboli, określając jasno ich związek znaczeniowy z apokalipsą.

– List-na-pomnienie – przyjmuje wówczas rolę proroka-apostoła, głoszącego Słowo Boże, ale jednak słowo biblijne już przetransformowane, zasymilowane przez tekst literacki. W korespondencji znaleźć można liczne sformułowania o charakterze imperatywnych wskazówek, pouczeń, nakazów zgodnych z duchem Ewangelii: „O! bądź Ty pracownicą wieków! matką i siostrą moją wieczną”, „weź *Ewangelię* Wujka, a ujrzysz w niej nowe rzeczy, te, które dotąd poganie nowi za figury brali, jak gdyby Chrystus cośkolwiek niepotrzebnego mówił albo niepotrzebnymi słowami starał się prawdę ukraść”¹⁴.

– Nowa Jerozaleń – jest tą figurą symboliczną obecną w wyobraźni, którą Słowacki przyjmuje jako obraz o charakterze religijnym, ale też patriotycznym. Pojawia się ona jako kreacja przestrzeni sakralnej, dzieło światła Bożego, bliska jest w tym wymiarze eschatologicznej wręcz utopii, ale też jawi się jako cel przemiany świata zmierzającego ku idealnej, doskonałej formie duchowej¹⁵.

¹⁴ J. Słowacki, *Dziela*, t. XIII, s. 495.

¹⁵ Na temat Jerozaleń Słonecznej zob. cytowaną wcześniej książkę W. Pyczka, ale także: P. Bojko, *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Piotrków Trybunalski 2008.

– Uczta Baranka – której zapowiedź poeta kreśli zwłaszcza w *Księdzu Marku*, stanie się kontynuacją uczty paschalnej, mającej się ziszczyć wraz z nadejściem Paruzji, czyli z powrotem Chrystusa na ziemię. Stanowi kulminacyjny punkt Objawienia św. Jana (19, 6-9), w którym apostoł wyznacza sens Zbawienia oraz obiecuje nagrodę dla tych, którzy je przyjmą. W zasadzie jakiegokolwiek dzieło pisane z głębi doświadczenia genezyjskiej wiary zawiera w sobie pierwiastek mniej lub bardziej widoczny tego elementu apokaliptycznych wyobrażeń. Każdy byt bowiem, także człowiek, a nawet każde słowo, ma u poety-mistyka swój cel, jakim jest osiągnięcie owej zbawczej doskonałości, która opisuje symbol Pełni. W jej opisie poza sformułowania symboliczne, takie jak Uczta Baranka, wykroczyć już nie możemy. Zdani jesteśmy na wiarę i apofatyczną wstrzemięźliwość poznawczą.

Apokaliptyczność stanowi nie tylko naturalną skłonność wyobraźni poety, lecz jest także językiem, kompleksem symboliczno-obrazowym i zespołem idei odnalezionych przez poetę dzięki obserwacji świata w rzeczywistości historycznej, a także, co oczywiste, w Biblii. Elementy apokaliptycznego kodu wyobraźniowego ujawniają się zatem na kilku poziomach. Ponieważ fantazmat apokaliptyczny ma charakter totalny, wszechujmujący, tak więc i przestrzeń możliwych jego ujawnień jest tu maksymalnie szeroka i obejmuje:

– Język – w przypadku Słowackiego świadomie jest on „uwikłany” w kontekst teologiczny, nawiązuje, czasami wprost naśladuje poetykę tekstu biblijnego. Język poetycki pism religijnych Słowackiego odwołuje się do tego, co Stefan Sawicki nazywa świadomym „mówieniem o Bogu”¹⁶.

¹⁶ S. Sawicki, *Wartość, sacrum, Norwid*, Lublin 2007. Uczony zwraca uwagę, że w teologii literackiej chodzi (s. 60):

nie o przesłanie spójciowane, ujęte w ramy logicznego myślenia, postępujące się jednoznacznością terminologią, lecz o takie, które nie stroni od metafory, paradoksu, symbolu, które dąży do ewokowa-

– **O b r a z** – rozumiany jako źródło, a zarazem efekt procesu wyobrażania, jest u Słowackiego sposobem lektury Pisma. Poeta abstrahuje od treści jako fabularnej całości, traktując dzieło św. Jana fragmentarycznie, a „części”, mitemy własnego widzenia tworzy właśnie z „pożyczonych” obrazów. Podobnie rzecz się ma z odtwarzaniem wyobrażonych form w tworzonym przez niego dziele – poeta nie pisze kopii czy falsyfikatu Apokalipsy, ale re-konstruuje ją w „obrazach”, przedstawiając własne realizacje motywów, tematów z Apokalipsy Janowej¹⁷.

– **I d e a** – widoczna w postawie poety, który kreuje siebie na postać proroka, profety, czy apostoła, może nawet w pewnym stopniu utożsamia się z figurą pisarza-apokaliptyka, pisarza-jeźdźca, wreszcie pisarza-Boga (*Genezis z Ducha*), a więc wiodącego Ducha, którego natchnienie, inspiracja i anamnetyczna pamięć zakorzeniają w Bycie Boskim. Idea polega na wcieleniu apokalipsy w twórczość oraz w życie poprzez nadanie jej statusu aktualności i realności. Słowacki nie traktuje apokalipsy jako tematu literackiego, przynajmniej nie w mistycznym okresie twórczości, ale jako zadanie i obowiązek.

– **P o z i o m s y n t e z y**, Wielkiej Całości – na tym najwyższym poziomie samorozumienia wzajemnie przenikają się apokaliptyczne wymiary języka, obrazu, idei z postawą samego po-

nia „prawd” teologicznych, zakorzenia ich poprzez język w egzystencjalnym doświadczeniu człowieka.

¹⁷ Przykład tego rodzaju wyobrażania mieści się w teorii marzenia G. Bachelarda, który wskazuje na zadania i możliwości przypisane wielkim poetom, uczącym nas marzyć (*Poetyka marzenia*, dz. cyt., s. 181):

Pożywiamy nas obrazami pozwalającymi nam skupić nasze odpowiedzialne marzenia. (...) Poetyka Marzenia uzmysławia sobie swe zadania: prowadzić wzmocnienia wyobrażonych światów, rozwinąć zuchwałość marzenia konstrukcyjnego, utwierdzić się w spokojnym sumieniu marzyciela, skoordynować wolności, odnaleźć prawdę we wszystkich niezdyscyplinowaniach języka, otworzyć wszystkie więzienia bytu, aby uprzystępnąć ludzkiej istocie wszelkie możliwe rodzaje stawania się.

ety-rewelatora. Imaginacja Słowackiego nastawiona jest na zgłębienie istoty Pełni. Tę Pełnię zyskuje wtedy, kiedy Twórca jako duch wiodący w kosmicznej ewolucji bytów rozpoznaje swą tożsamość z tym, który jest źródłem słowa: z Bogiem.

Słowo poety-apokaliptyka jest wtedy Słowem Boskim, a on sam jako piewca Nowej Jeruzalem naraz staje się Nowym Janem z wyspy Patos.

3. Obraz przemieniony

Autor *Króla-Ducha* wprowadza motywy apokaliptyczne, czy też całe kompleksy tematyczne, jak w *Poemach Piasta Dantyszka*, w różnorodny sposób. Żeby wymienić najważniejsze metody:

– **Wyekscerpowanie** z macierzystego kontekstu Apokalipsy św. Jana – polegające na wprowadzeniu w sposób wyraźny, czytelny wybranych fragmentów Objawienia, bądź nawiązanie do niego przez użycie samodzielnych znaczeniowo symboli. Często takiej poetyckiej ekscerpcji towarzyszy komentarz, egzegeza wzbogacająca zapożyczony z Biblii obraz o elementy indywidualnego pojmowania wieloznacznych, symbolicznych sensów w niego wpisanych.

– **Przełożenie** motywu w inne „środowisko znaczeniowe” (w wybrany temat, fabułę, wątek), czego przykład pojawia się w *Żmii*. Nie jest to wówczas wątek pierwszoplanowy, ale wpisany w wydarzenia nawet luźno związane z tematyką religijną lub metafizyczną.

– **Kontaminacja** jedno- lub wielokrotna, wielostopniowa – polegająca na nakładaniu tematów, motywów, obrazów, idei apokaliptycznych jednych na drugie, a także na inne, nie związane z Biblią tematy; powstaje wtedy wielopiętrowy palimpsest obrazowy i semantyczny.

– **Resemantyzacja** – czyli nadanie nowych znaczeń, funkcji, poszerzenie kręgu skojarzeń tego, co dotychczas było wpisane wyłącznie w apokalipsę jako tekst kanoniczny. Rese-

mantyzacja wyrasta z potrzeby „eksperymentu” literackiego, a także z działania ironii jako istotnej siły w utworze literackim, wywracającej jego świat na nice.

Można mówić o różnych stopniach ujawniania się apokaliptyczności, a zarazem o zróżnicowaniu sposobów przejawiania się tematu pod względem ilościowym oraz jakościowym w dziele. Da się wyróżnić z grubsza następujące poziomy jawności, rozpoznawalności elementów apokaliptycznych w dziele Słowackiego:

– poziom jawnych, dominujących, łatwo rozpoznawalnych nawiązań;

– poziom podrzędny, który nazwiemy poziomem nawiązań palimpsestowych – motywy się przenikają, uzupełniają, Apokalipsa św. Jana kontaminuje się z wątkami i motywami o literackiej proveniencji;

– poziom zatartego, ukrytego przejawiania się apokaliptyczności, w tym przypadku tekst wymaga rozpoznania, zmusza do szukania tematów rodem z Apokalipsy, których istnienie w dziele jest sugerowane aluzjami, nieraz bardzo odległymi oraz niewyraźnymi;

– poziom domysłu i hipotezy, gdy status nawiązania do Apokalipsy jest niepewny i do końca nie daje się sprawdzić lub udowodnić, ale też nie da się go wykluczyć, a naprowadzenia, sygnały tekstowe poety mają charakter gry, zabawy lub odległych aluzji.

Sam sposób wprowadzania apokaliptyki do dzieła, sposób, w jaki wiąże się ona z różnymi żywiołami estetycznymi, zmienia się w różnych okresach twórczości. Można tu zauważyć pewną prawidłowość:

– W okresie kształtowania się dramaturgicznych i lirycznych umiejętności widać znaczący wpływ Szekspira, motywów gotyckich, osjanicznych, dominuje orientalizm, niezwykle mocno oddziałuje Mickiewicz, stąd liczne u Słowackiego obrazowe i este-

tyczne „mickiewiczyzmy”¹⁸; pojawia się ironia, której rozwojowi towarzyszy fascynacja byronizmem, szczególnie jako typem kreacji bohatera o buntowniczej naturze, destruktora i samobójcy. To w tym okresie dostrzegamy już wyrazistą obecność wątków apokaliptycznych, ściślej rzecz ujmując: destrukcyjnego bieguna apokaliptycznego fantazmatu¹⁹.

– W okresie dominacji ironii oraz tragizmu²⁰, znaczną rolę odgrywają liczne lektury²¹, kształtują one jego własny model etosu artysty-ironisty, już nie tylko byronicznego niszczyciela zastanego porządku, ale i człowieka, który z melancholijnym współczuciem i fascynacją pokazuje postaci potężnych kreatorów historii lub małych ludzi zaplątanych w tryby dziejów; wszyscy oni ponoszą klęskę: Balladyna, Kirkor, Pustelnik, Szczęsny, Mazepa, Waclaw; faza ta obfituje w przywołania estetyki groteski, makabreski, tragigroteski, a nawet elementów poetyki

¹⁸ Zwrócił na to uwagę autor *Ironii i mistyki* (dz. cyt., s. 134-157; 241-250), wskazując zasadę, iż w zasadzie we wszystkich okresach twórczości u Słowackiego pojawiają się elementy apokaliptyczne, które mają często związek z twórczością Mickiewicza. Da się zauważyć swoiste refleksy między ideami Mickiewicza i Słowackiego: formą odpowiedzi na mesjanizm stał się *Kordian* wraz z winkelriedyzmem, wobec *Konrada Wallenroda* Słowacki „wystawia” swego *Hugona*.

¹⁹ Na temat wątków byronicznych pisze J. Ławski, analizując *Jana Bieleckiego* w kontekście powieści Malczewskiego: *Metamorfozy świata poetyckiego „Marii” Malczewskiego w „Janie Bieleckim” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 3, s. 77-114.

²⁰ Por. M. Piwińska, *Romantyczna nowa tragedia*, Wrocław 1973. Na temat tragizmu oraz tragedii romantycznej także: *Problemy tragedii i tragizmu...*, dz. cyt., tam artykuły: W. Szturc, *Tragedia i jej zanikanie w literaturze polskiej XVIII i XIX wieku. Kilka pytań i odpowiedzi*; w księdze także cały szósty rozdział poświęcony Słowackiemu: VI. *Twórczość Juliusza Słowackiego*, tam zwłaszcza: L. Libera, *Tragiczna intryga „Marii Stuart” J. Słowackiego* oraz M. Kalinowska, *„Agezy-lausz” Juliusza Słowackiego – między tragedią a misterium*.

²¹ O lekturach Słowackiego wyczerpująco pisze J. Kleiner w monografii *Słowacki. Dzieje twórczości*, dz. cyt., t. I, IV. Zob. W. Szturc, *Jak czytali romantycy?*, „Pamiętnik Literacki” 2005, nr 1.

absurdu i czarnego humoru (tu na przykład *Beatryx Cenci* i *Poema Piasta Dantyszka*)²².

W czasie dominacji towianizmu i okresie genezyjskim charakterystyczna jest zwłaszcza de-ironizacja postawy podmiotu mówiącego w dziełach, choć ironia nie znika z rezerwuaru środków estetycznych pisarza-iluminata. W tym czasie następuje także przekroczenie nawet romantycznego wzorca tragedii i wybór, a może epifania nowej formy wypowiedzi o *quasi*-dramatycznym charakterze. Mamy tu na myśli nade wszystko *Samuela Zborowskiego* z jego koncepcją polimorficznego podmiotu²³.

Uogólniając dotychczasowe stwierdzenia – da się dostrzec w twórczości Słowackiego dwa etapy, w których dokonywała się ewolucja jego wyobraźni wrażliwej na apokaliptyczny wymiar egzystencji i historii. **P i e r w s z y o k r e s** – związany z byronizmem – to przede wszystkim etap negacji wszelkiego porządku, braku wiary w ład wszechświata, w Boską Opatrzność. Dominuje wówczas tendencja, zgodnie z którą najważniejszym typem działania musi być niszczenie, przeobrażanie, ciągły ruch. **D r u g i o k r e s** – ironiczno-tragiczny, potem także mistyczny – to skupienie poety na idei Całości, próba poetyckiej organizacji, jeśli można tak powiedzieć, totalności bytu. Poeta tworzy w tym czasie fantazmatyczny obraz Apokalipsy, zawierającej w sobie nierozdzielne już elementy genezyjskie, katastroficzne i te związane z wizją Pełni, Ucztą Baranka, Nową Jeruzalem. Sam przybiera pozę proroka-apokaliptyka. Jest to więc próba zbudowania

²² Na temat tego tragiczno-makabrycznego dramatu: M. Cieśla-Korytowska, „*Beatryx Cenci*” – czerwona tragedia, „Ruch Literacki” 1978, z. 1. Por. B. Gryszkiewicz, *O czerni czarnego humoru*, w: *Zbliżenia historycznoliterackie. Prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Burkotowi*, pod red. T. Budrewicza, M. Busia, A. Gurbiela, Kraków 2003.

²³ Zob. tom: „*Świat z tajemnic wypowiedzany...*”. *Studia o „Samuelu Zborowskim”...*, dz. cyt. Poetyka ta znalazła osobliwą kontynuację. Zob. M. Dybiżbański, *Powtórka i poprawka reformy Wagnerowskiej. Z teatralnych rękopisów Stefana Łubieńskiego*, „Kwartalnik Opolski” 2008, nr 4.

takiej Całości, takiego koherentnego obrazu świata, który dynamicznie, dialektycznie łączyłby wielość i jedność, część i Wielką Całość. Jedność miałaby charakter totalny, polegała na ogarnięciu dotychczas nieprzystawalnych do siebie dziedzin – materii i Ducha.

Słowacki dokonuje ostatecznej weryfikacji swoich rozpoznania prawdy o świecie, w którym tworzy, wykuwa miejsce dla Ducha i pozwala mu zatryumfować. Następuje identyfikacja poetyckiego „ja” z istotą Boga. Archetyp artysty-kreatora opisuje bowiem w tym okresie równocześnie Boską moc tworzenia przysługującą samemu Bogu, jak i każdej emanacji Ducha, to jest przede wszystkim Poecie. Poecie-prorokowi. Duch artysty powraca tym samym do Źródła, zupełnie jak w *Genezis z Ducha*. Poeta nie tylko tym razem „czuje się nieśmiertelnym, Synem Bożym”, ale staje się Nim w Duchu, osiągając pełnię istnienia i właściwie rozpoznając kres wszelkiego działania. Owym kresem kresów jest Nieśmiertelność, nieśmiertelność przysługująca „mojemu duchowi”, a to u Słowackiego znaczy: Bogu²⁴.

Idea Całości, Pełni realizowana jest przez poetę w nieustannym dążeniu do stworzenia K s i ę g i. Księga bowiem – zgodnie z duchem epoki – była najważniejszym symbolem świata. Pisanie Księgi, na prawach bardzo zbliżonych do Biblii, musiało uwzględniać Apokalipsę jako symbol zwieńczenia dzieła, a zarazem jako znak rozpoznania swojej prorockiej roli w Tajemnicy Istnienia oraz w dziele przemiany świata²⁵.

²⁴ Wydaje się, iż w ten sposób Słowacki rozwiązuje między innymi problem swej choroby, której nie chce przeżywać tylko jako doświadczenia klęski i rozkładu. Por. K. P. Skowroński, „*Lęk nieistnienia, strach niebytu, niepokój niezycia*”. Witold Gombrowicz i „choroba nierzeczywistości”, w: *Wokół choroby, medycyny i praktyk leczniczych. Teorie – konteksty – interpretacje*, pod red. K. Łeńskiej-Bąk, M. Sztandary, Opole 2009.

²⁵ Jan Błoński w szkicu poświęconym Schulzowi daje takie rozumienie księgi, które zadziwiająco pasuje do wyobraźni Słowackiego. Można zresztą postawić śmiałą tezę, że wyobraźnia Słowackiego miała znaczący wpływ na twórczość Schulza, organizując imaginację autora *Sklepów cynamonowych*:

Fantazmat apokaliptyczny Słowackiego, jak usiłowaliśmy – w sposób niewątpliwie meandryczny – w tej pracy przedstawiać, nie ma wiele wspólnego z potocznym odbiorem treści wiązanych z apokaliptyką: z grozą, zniszczeniem, strachem. Owszem, te treści stanowią tylko jeden jego biegun, biegun pozornie negatywny, a po zrewaloryzowaniu wyobraźni poety stanowi on przejaw wyjątkowo, by tak rzec, „twórczego niszczenia”.

Druga część fantazmatu obejmuje wątki (mitemy), których źródło znajdziemy w Księdze Genesis (stworzenie świata) i w apokalipsie (Uczta Baranka, Maryja Apokaliptyczna pokonująca zło, Nowa Jeruzalem). Integracja obu biegunów fantazmatu nastąpiła w wyniku bardzo długiego i wyjątkowo skomplikowanego procesu przekształceń myślenia poety oraz towarzyszących mu przemian estetyki. Nie byłaby możliwa bez j e d n o c z ą c e g o a r c h e s y m b o l u, jakim w latach 40-tych okazał się u Słowackiego Duch. To Duch, nieśmiertelny i wieczny, pozwala *de facto* trwać istnieniu, pomimo dokonujących się zmian form, pomimo doświadczenia śmierci i cierpienia, zachować wiarę, a nawet mistycznie ugruntowaną pewność, iż ewolucja bytów prowadzi prostą drogą wprost do bram Nowego, Przemienionego Świata, a niszczenie, kruszenie jednych elementów przyspiesza postęp Wielkiej Całości jako duchowej, noumenalnej istoty bytu. Nie tylko Słowo (Logos) powraca w Słowo, ale tworzy się tym samym wyższa forma istnienia integrująca w sobie doświadczenie niszczonego, mrącego i odradzającego się wciąż człowieczeństwa.

Co do *Księgi* samej, to wskazuje ona jawnie na *Biblię* jako na początek wszelkiej twórczości. Jest ona bowiem opisem i objaśnieniem tworzenia: mówi nam, jak Bóg stworzył świat i jak następnie cierpliwie kształtował człowieka i całą społeczność ludu wybranego. Jeśli więc człowiek (artysta, poeta) cokolwiek tworzy, przysparzając tym samym bytu, wraca do Autentyku, naśladowując go, ale także – nieustannie mu się przeciwstawiając swą nowością.

– J. Błoński, *Wszystko co literackie. Pisma wybrane*, t. I, Kraków 2001, tu rozdział: *Świat jako księga i komentarz*, s. 268.

Dla myśli tej kluczowe okazują się, jak sądzimy, trzy słowa-klucze i symbole zarazem: K s i ę g a – to z niej bierze Słowacki wysoki, prorocki, apokaliptyczny wzór słowa poetyckiego, a potem profetycznego, następnie wzór formy, którą chce odnowić w mistycznych dziełach takich jak *Genezis z Ducha*, by z kolei powierzyć, podarować ją światu w niezliczonych kształtach i odmianach kolejnych urywków, zapisów objawień, dzieł mistycznych. P e ł n i a - D u c h – to zarazem fundamentalna idea i obraz, bez którego rozpierzchły świat wyobraźni poety nie mógłby funkcjonować, gdyż nie posiadałby archesymbolu jednoczącego, spinającego jako absolutne centrum, jeden jedyny i ostateczny punkt odniesienia wszystkie elementy mistycznej „gramatyki wiary”. W końcu i na początku, jak Alfa i Omega: W i a r a – jest ona zarazem wzorem postawy i, co z tego wynika, można ją nazwać w chwili, gdy znajduje ucieleśnienie, reprezentację w podmiocie takim jak Słowacki, s y m b o l e m T e g o , C o O s t a t e c z n e .

Koło się zamyka, tylko ten, kto przyjął postawę człowieka wierzącego, ma bowiem dostęp do bogactwa znaczeniowego, do sensu Księgi, a dzięki temu zdolny jest uwewnętrznić w swym umyśle i na samym dnie swego boskiego ducha ideę i obraz Pełni. Tylko ten może pojąć, iż na mocy niepojętej dla rozumu prawdziwości zniszczenie prowadzić może do nieśmiertelnego istnienia, katastrofa do odrodzenia, a apokalipsa może być zrozumiałą dla innych wierzących zapowiedzią wiekuistego szczęścia. W każdym razie wydaje nam się, że do takich wniosków prowadzą metamorfozy apokaliptycznego fantazmatu u Juliusza Słowackiego.

4. Zamiast epilogu: epizod lizboński

Początku tragicznych wydarzeń w Europie, których obraz przywoływał skojarzenia z Apokalipsą, należy szukać daleko przed Wielką Rewolucją Francuską, w listopadzie i grudniu 1755 roku. Tak więc 34 lata przed zburzeniem Bastylii zamieniają się

w grzy i rumowiska w sposób całkowicie „naturalny” liczne miasta Półwyspu Iberyjskiego i północnej Afryki, w tym niemal całkowicie Lizbona.

Wydarzenie to poruszyło nie tylko władców Portugalii, zatrzęsło ekonomią Europy, ale wywróciło do góry nogami optymistyczny, racjonalistyczny sposób myślenia o świecie, czego najsławniejszym dowodem stał się napisany przez Woltera *Poemat o zniszczeniu Lizbony* (1756), przetłumaczony na język polski już w roku 1779 przez Stanisława Staszica pod tytułem *Poema o zapadnięciu Lizbony*. Podkreślmy, iż przedziwnym zbiegiem okoliczności urodził się Staszic w pierwszych dniach listopada 1755 roku, dokładnie wtedy, gdy w Lizbonie trzęsła się ziemia.

Poemat Woltera jest świadectwem wyboru „między uporządkowaną a beładną wizją świata, pomiędzy objawieniem a rozpaczą”²⁶. Jest to również jedna z pierwszych oznak kryzysu, na jaki skazane było w rezultacie kataklizmu, Oświecenie – kryzysu wszechobejmującego, kryzysu wiary w rozum, w religię, w Boga i w moc człowieka. Odczytanie kataklizmu jako znaku lub rodzaju objawienia danego od Boga strapionej ludzkości mogło stanowić wyjaśnienie tragicznych zdarzeń, mogło dać ukojenie, jakąś ulgę po totalnej katastrofie, jaka nawiedziła południe Europy i północ Afryki.

Świat stanął przed problemem wyboru – jak odczytać wymowne znaki, czyżby ostrzegawczo dane Europejczykom od Boga właśnie wtedy, gdy wierni zebrawali się na modły w dniu Wszystkich Świętych, czyli 1 listopada 1755 roku. Zapadły się kościoły – również te kamienne, a w konsekwencji podważony został także wymiar duchowy całej kultury śródziemnomorskiej. Objawienie mogło być wytłumaczeniem zdarzenia, ale zarazem zrodziła się potrzeba kolejnych objawień, by odrodzić sens wiary i utwierdzić w przekonaniu, że Stwórca nie jest aż taki zły, mściwy, niosący zagładę lub obojętny, o ile w ogóle jest, jeśli istnieje...

²⁶ J. Wójcicki, *Wprowadzenie do: Voltaire, Poema o zapadnięciu Lizbony*, oprac. J. Wójcicki, Piła 2003, s. 14.

Trzęsienie ziemi w Lizbonie poprzedziło w symboliczny sposób te trzęsienia, które zgotowali sobie ludzie 34 lata później, počawszy od „zapadnienia” Bastylii, a skończywszy na Wielkim Terrorze równie „Wielkiej” Rewolucji Francuskiej. Stanisław Staszic jako tłumacz Woltera, największego przecież z wyznawców rozumu, głosi wespół z nim *credo* rozpaczy, ale i wplata w swej przedmowie do poematu wyraz niezmiernej tęsknoty za Objawieniem – największym z irracjonalnych doświadczeń:

(...) rozum ludzki bez Boga zawsze podległy słabości i błędowi, jego światło ciemne niezdolne jest, aby zupełnie oświecało człowieka, ale potrzeba, żeby Bóg do ludzi mówił, On przez Objawienie oświecił ciemności nasze²⁷.

Zarówno w rozprawie Staszica, jak też u samego Woltera, przenikają się i ścierają dwie siły, wówczas stojące naprzeciw siebie – rozum oświeconych i wiara, wzbudzająca lęk przed Bogiem objawionym w zniszczeniu. Staszic jednak nie zapiera się swego *ratio*, nie ucieka od rozumu jako podstawy wszelkiego działania, dodaje natomiast do literackiego manifestu pierwiastek entuzjazmu, który będzie się rozwijał, osiągając wyraziste kształty dopiero w pierwszej połowie XIX wieku. Będzie to zachwyty nad wizją „odmłodzonej” religii, połączone z domaganiem się przez romantyków prawa do jej asymilowania w zgodzie z własną wyobraźnią, na miarę duchowych potrzeb i bez zażenowania, które religia wzbudzała w ludziach Oświecenia²⁸. Był to silny impuls, nie do przecenienia w rozwoju myśli religij-

²⁷ S. Staszic, *Poema o zapadnięciu Lizbony, czyli nad fałszywym axioma „Wszystko jest dobrze” uwaga pokazująca nikczemność człowieka i słabość ludzkiego rozumu. Przedmowa tłumacza*, w: Voltaire, *Poema...*, dz. cyt., s. 58.

²⁸ Na temat oświeceniowych rozterek dotyczących teodycei i Apokalipsy w kontekście właśnie trzęsienia ziemi pisze interesująco B. Paprocka-Podlasiak, *W kręgu oświeceniowych pytań o teodycę i Apokalipsę. „Trzęsienie ziemi w Chile” Heinricha von Kleista*, w: *Apokalipsa. Symbolika – Tradycja – Egzegeza*, dz. cyt., t. II, s. 331-348.

nej w Polsce końca wieku XVIII. Stąd wielokroć powracający u Staszica motyw tęsknoty za znakiem z nieba oraz potrzeba objawienia mocy Boga, wyrażana słowami: „a sam rozumujący Voltaire zaświadcza, że człowiek w tym życiu potrzebuje objawienia z nieba”²⁹. To świadectwo pozostanie jednak tylko czczą tęsknotą, a działania zmierzające do przywrócenia światu jego sakralnego wymiaru przyjdą wraz z nową epoką romantyczną. Słowacki nie tylko nada własny sens Objawieniu, on to własne Objawienie wpisze w pewnym sensie w dyskusję oświeconych filozofów, pochylonych nad gruzami Lizbony.

W lipcu 1837 roku Juliusz Słowacki pisał z Livorno do Salomei Bécu:

Byłem w Betleem, w Jerycho, w Nazaret... nad Jeziorem Genezaretańskim, gdzie Chrystus mi był przed oczyma. Zdawało mi się, że postać Jego spokojna stoi jeszcze na błękitnie fali z głową otoczoną promieniami. Nad tym jeziorem **spałem pod gołym niebem, bo się wszystkie domy przez trzęsienie ziemi były zapadły**, i choć byłem z głową nakryty od rosy, obudził mnie wschód księżycy. (...) – pomyśl, że byłem w grocie, gdzie pastierzom anioł zwiastował Narodzenie Chrystusa, że wieśniak jakiś orał przed tą grota...³⁰

Poeta pisze do swej matki list-sprawozdanie, list przewodziwie niezwykle, w którym doświadczenie podróżnika zastąpione zostaje przeżyciem prawdziwie religijnym, rodzajem wzniosłej egzaltacji. Słowacki zdradza nie tylko zachwyt zrodzony z obserwacji egzotycznych krajobrazów, ale wyznaje szczere przekonanie, iż spotkał prawdziwego, żywego Chrystusa. Rzecz dzieje się w Betlejem, w Jerycho, w Nazarecie – co mogłoby znaczyć, że nie było to doświadczenie jednorazowe, ale odzwierciedlił się

²⁹ Voltaire, dz. cyt., s. 59.

³⁰ J. Słowacki, *List z Livorno z dnia 11 lipca 1837 r.*, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIII, *Listy do matki*, opracowała Z. Krzyżanowska, Wrocław 1959, s. 316.

w owym zapisie nieprzerwany proces dochodzenia poety do tego, co nazwalibyśmy postawą wiary, a potem postawą poety-apokliptyka-proroka.

Warto skupić uwagę na tym właśnie liście również z tego powodu, że podniosłość spotkania ze Zbawicielem zniesiona zostaje przez wspomnienie trzęsienia ziemi, jakie niedawno stało się przyczyną zniszczenia wszystkich domów w okolicy. Zderzają się więc w wizji Słowackiego, w jego epistolarnej relacji, dwa obrazy Boga: Tego, którego postać „spokojna stoi jeszcze na błękitnie fali z głową otoczoną promieniami”, oraz starotestamentowa wizja Boga karzącego. Trudne do pogodzenia w jednym szkicu pojęcia Absolutu jednak się tym razem nie kłócą. Poeta niejako nawiązuje do konsternacji uczonych „z Lizbony”, którzy potrzebowali kataklizmu, by przerwać racjonalistyczną drzemkę rozumu. Słowacki ani nie szuka objawienia w trzęsieniu ziemi, ani nie traci wiary po nim – objawienie staje się jego sposobem na zrozumienie świata i na samorozumienie.

Sposobem pojmowania „pierwszego” początku i „ostatniego” końca. Rozumienia apokalipsy jako Alfego i Omego, a właściwie rozwijającej się, dziejącej się, przetaczającej przez świat Alfego-Omega, Początku-Końca, który tkwi w każdym z nas nieustannie i już na zawsze.

W tym duchu interpretował jego twórczość już na początku XX wieku Wincenty Lutosławski, przekonując, iż w *Królu-Duchu*:

Ten pochód duchów w nieskończoność, ku królestwu Bożemu na ziemi widzialnemu, w którym duchy miałyby już niezniszczalne, promienne ciała – odbywa się w warunkach wyjątkowych w Polsce, i ma tu wytworzyć ową Jeruzalem słoneczną, o której prorokował Św. Jan w Apokalipsie, a Słowacki tak mówi do Boga: „Pańska sprawa jest sprawą ducha, który się wielmoże Tobą i coraz nowe kształty tworzy, i w tych się kształtach znów wyżej podnosi, a będąc pierwszym, znów o nowe prosi, a swoje duchom leniwszym zostawia. Wie kto chorągiew ducha wyżej stawia i przedstworzoną objaśnia ciemnicę, kto stawia nową du-

cha świecę, do której lud  my powoli dochodzi, ten jakby nową gwiazdę rodzi, do której wszyscy my powoli d żym i może nazwać się Boskim chorążym, jeśli na drodze Boskiej znalazł drogę...”³¹.

Ale apologia niszczenia, kruszenia starych form, afirmacja destrukcji takiej, jaką nosiły śmierć indywidualna czy trzęsienie ziemi i inne kataklizmy natury oraz historii, budziły też od początku lęk. Chociażby Zygmunta Krasińskiego, o którym z wielką przenikliwością pisał Stanisław Kotowicz:

Gdy w „Królu-Duchu” odezwała się myśl o potędze, ktor  piasował Lambro i Kordyan, zapowiadała AnHELLI, ktor  gęsi Słowacki w „Grobie Agamemnona”, Krasiński nie widzi jej w utworze, gdyż jest przerażony niszczycielską si , uwidocznioną w czynach Popiela. Jego zdaniem nie ma dla ducha wyboru, jaką drog  ma p j c, nie ma „fatalnej” konieczności w użyciu siły, a kto by chiał na taką drog  wstąpić, musiałby cofać się, lecz nie post powac  ku przysz ci.³²

Słowackiego jednak tego typu wątpliwości nie nachodziły. Bez wątku apokaliptycznego nie wyobrażał sobie cywilizacji przysz ci i swojej wlasnej istoty w kolejnych ziemskich wciele niach nieśmiertelnego Ducha. Można też zauważyć, iż przysz c  zinterpretowała jego dzieło nader osobliwie – już to czyniac zen piewce Nadczłowiecze stwa w duchu filozofii Nietzschego, już to kreujac go na apostoła pacyfizmu w myśl futurologicznych wizji Lutosławskiego³³.

³¹ W. Lutosławski, *Losy jaźni w u Słowackiego*, Lwów 1910, s. 17.

³² S. Kotowicz, *Zygmunt Krasiński wobec „Króla-Ducha”*, Lwów 1912, s. 47.

³³ Por. G. Kowal, *Friedrich Nietzsche w publicystyce i literaturze polskiej lat 1919–1939*, Warszawa 2005; W. Lutosławski, *Ludzko c odrodzona. Wizje przysz ci*, Kraków 1910, s. 71: „Ogień niebieski miłoci narodu i świadomości narodowej stopi pancerze militarystyki, dziś zaskorupiajacego współczesne państwa i pochłaniajacego żywotne siły ich obywateli”. – Te

Jemu samemu, zda się, w opisywanych figurach trzęsień ziemi i katastrof historii chodziło o własne, intymne trzęsienie ziemi egzystencji, o wstrząs przemiany, która dałaby mu wiarę w nieśmiertelność jego Boskiego „ja”, tego wspaniałego „ja”, którym został, jak w końcu uznał, obdarzony przez Boga. On-Bóg, autor równocześnie Księgi Genezis i Apokalipsy (świętego) Juliusza.

Taki był sens jego Apokalipsy.



Tintoretto, *Walka Michała Archanioła z Szatanem*,
II połowa XVI wieku

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia podmiotowa

- *Pisma Juliusza Słowackiego. Zbiór utworów za życia i po śmierci autora*, układ A. Górskiego, t. I-VI, Warszawa 1908–1909, t. VII, 1920.
- *Pisma pośmiertne Juliusza Słowackiego*, t. I-III, wydane staraniem A. Małeckiego, Lwów 1866.
- Słowacki J., *Balladyna*, M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Balladyny”*, Warszawa 1970.
- Słowacki J., *Balladyna*, wstęp M. Ingot, B.N., S. I, nr 51, Wrocław 1984.
- Słowacki J., *Beniowski*, opr. A. Kowalczykowa, wyd. IV, B.N., S. I, nr 13/14, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.
- Słowacki J., *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. I-XVII, Wrocław 1952-1975.
- Słowacki J., *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. I-VI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1989.
- Słowacki J., *Genezis z Ducha*, przedmowa A. Lange, Warszawa 1911.
- Słowacki J., *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, oprac. J. Ławski, Wrocław 2009 (BN I 314)
- Słowacki J., *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, red. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009.
- Słowacki J., *Horsztyński*, wstęp i objaśnienia H. Galle, Warszawa 1909.
- Słowacki J., *Kordian*, M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do „Kordiana”*, Warszawa 1967.
- Słowacki J., *Krąg pism mistycznych*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław – Warszawa – Kraków 1997.
- Słowacki J., *Ksiądz Marek*, opr. i wstęp M. Piwińska, B.N., S. I, nr 29, Wrocław – Kraków 1991.
- Słowacki J., *Powieści poetyckie*, opr. M. Kridl, BN S. I, nr 47, Wrocław 1949.
- Słowacki J., *Powieści poetyckie*, opr. M. Ursel, wyd. IV, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986.
- Słowacki J., *Raptularz 1843–1849*, opr. M. Troszyński, Warszawa 1996.
- Słowacki J., *Sen srebrny Salomei*, opr. A. Kowalczykowa, B.N., S. I, nr 57, Wrocław – Kraków 1992.

- Słowacki J., *Wiersze*, wydanie nowe krytyczne, opr. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005.

2. Bibliografia przedmiotowa

- Adamkowicz-Iglińska B., *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*, Olsztyn 2001.
- *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2003.
- *Ateny Wotyńskie 1805–1833*, red. S. Makowski, W. Sobczuk, Tarnopol 2006.
- Babinski H. F., *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, przeł. J. Japola, „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 2.
- Bachórz J., *Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku*, Gdańsk 2005.
- M. Bajko, *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej Słowacki i inni*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2009.
- Bilińska S. R., *Chrystus i chrześcijaństwo w twórczości Słowackiego epoki mistycznej*, Tarnów 1929.
- Biliński K., *Biblia i historiozofia. „Kordian” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1998.
- Brzozowski J., *Drobiazgi Słowackiego*, w: tegoż, *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*, Kraków 2002.
- Brzozowski S., *Legenda Młodej Polski*, w: *Eseje i studia o literaturze*, wybór, wstęp i opracowanie H. Markiewicz, t. II, Wrocław 1990.
- Bychowski G., *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i opracowanie D. Danek, Kraków 2000.
- Chmielowski P., *Nowe fragmenty Juliusza Słowackiego*, „Ateneum” 1890, t. II, z. I.
- Chmielowski P., *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasieńskiego. Zarys literacki*, wyd. III, Kraków 1886.
- Chrzanowski I., *Czy „Lilla Weneda” jest arcydziełem dramatu?*, w: tegoż, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. II, Kraków 1939.
- Chrzanowski T., *„Godzina myśli”. (Z wykładów w Uniwersytecie Jagiellońskim)*, w: tegoż, *Studia i szkice. Rozbiory i krytyki*, t. I, Kraków 1939.
- Chwin S., *Samobójstwo jako doświadczenie wyobraźni*, Gdańsk 2009.
- Cieśla M., *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.

- Cieśla-Korytowska M., *Etyczny aspekt mesjanizmu Juliusza Słowackiego*, w: tejsze: *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
- Cieśla-Korytowska M., *O wolności mesjasza – „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, w: tejsze, *O Mickiewiczu i Słowackim*, Kraków 1999.
- Cieśla-Korytowska M., *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*, Kraków 1989.
- Cieśla-Korytowska M., *Rozkład formy dramatycznej „Samuela Zborowskiego” pod wpływem mistycyzmu Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowej, Wrocław 1992.
- Csató E., *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960.
- Cysewski K., *Recepcja badawcza mistycznej twórczości Słowackiego*, w: tejsze, *Między historią badań literackich a teorią literatury*, Olsztyn 2002.
- Cywiński B., *Baśń niepodległa, czyli w stronę politologii kultury. Wykłady witebskie*, Warszawa 2006.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze: topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Czermiński A., *Ukraina w poezji Słowackiego*, Kraków 1930.
- Dąbrowicz E., *Listy – lustra. (Pomiędzy Juliuszem Słowackim a Salomeą Bécu)*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Derejczyk W., *Ludwik Spitznagel. Przyjaciel Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1994.
- Dopart B., *Uwagi o definiowaniu mistycyzmu romantycznego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka III (XXIII), Poznań 1996.
- *Dramat i teatr religijny w Polsce*, red. I. Sławińska, W. Kaczmarek, Lublin 1991.
- Fabianowski A., *Żydzi w dramaturgii Juliusza Słowackiego*, w: *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, Katowice 2004.
- Fiecko J., „Ostatni” wobec „Anhellego”. Z dziejów polemiki między Krasińskim a Słowackim, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.
- *Filhellenizm w Polsce. Rekonesans*, red. M. Borowska, M. Kalinowska, J. Ławski, K. Tomaszuk, Warszawa 2007.
- Floryńska H., *Metafizyka heroizmu. Koncepcje genezyjskie i historiozofia Juliusza Słowackiego*, „Studia Filozoficzne” 1972, nr 10.
- Furmanek E., *Symboliczne wizje aniołów w twórczości Słowackiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Gacowa H., *Juliusz Słowacki, Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”*, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.

- Grabowski T., *Juljusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle epoki*, t. I-II, Poznań 1920.
- Grabowski T., *Krytyka literacka w Polsce w epoce Romantyzmu (1831–1863)*, Kraków 1931.
- Gutowski W., „I kto zagaszył okropne światło?”. *Semantyka ognia i światła w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: tegoż, *Pasje wyobraźni. Szkice o literaturze romantyzmu i Młodej Polski*, Toruń 1991.
- Halkiewicz-Sojak G., *Kilka uwag o kategorii „tajemnicy” u Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany człowieka i świata...*, pod red. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997.
- Hertz P., *Portret Słowackiego*, Warszawa 1953.
- Hoene-Wroński J. M., *Prodrom Mesjanizmu albo filozofii absolutnej*, przeł. J. Jankowski, Lwów – Warszawa MCMXXI.
- Ingłot M., *Mysł historyczna w „Kordianie”*, Wrocław 1973.
- Ingłot M., *Nie tylko o „Kordianie”. Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002.
- Ingłot M., *Wstęp do: J. Słowacki, Fantazy*, B.N. I, nr 105, Wrocław 1976.
- Ingłot M., *Wstęp do: J. Słowacki, Kordian*, B.N. I, nr 2, Wrocław 1986.
- *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie dobrego romantyzmu. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001.
- *Ja – poeta Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010.
- Janik M., *Wstęp do: J. Słowacki, Lilla Weneda*, wyd. VI, Wrocław 1948.
- Janion M., *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*, Warszawa 1984.
- Janion M., *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975.
- Janion M., *Kostiumowy dreszczowiec czy ironiczna tragedia miłości. Dialog z Marią Żmigrodzką o filmowym „Mazepie”*, w: *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.
- Janion M., *Kuźnia natury*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Janion M., *Tragizm*, w: tejże, *Romantyzm. Rewolucja. Marksizm. Colloquia gdańskie*, Gdańsk 1972.
- Janion M., *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Janion M., Żmigrodzka M., „Horsztyński”. *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyznaście arcydzieł...*, Warszawa 1996.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyczne tematy egzystencji*, w: *Nasze pojedynki o romantyzm*, Warszawa 1995.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Romantyzm i historia*, Warszawa 1978.

- Jochemczyk M., *„Obywatelstwo w kraju niepotrzebnych”*. O „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego, w: *Intymność wyrażona* (2), red. M. Tramer, A. Nęcka, Katowice 2007.
- Jochemczyk M., *„Przedpiekle”*. Epistolarna powieść Juliusza Słowackiego, *„Świat i Słowo”* 2003, nr 1, *Wobec wartości*, Bielsko-Biała 2003.
- Jochemczyk M., *Rzeczy piekielne. Wokół „Poematu Piasta Dantyszka” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.
- *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.
- *Juliusz Słowacki „Horsztyński”*, Teatr Polski, Warszawa 1953.
- *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, London 1951.
- *Juliusz Słowacki i Ukraina*, red. R. Radyszewskij, Kijów 2000.
- *Juliusz Słowacki. Wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999.
- *Juliusz Słowacki. Wyobraźnia i egzystencja*, red. M. Kuziak, Słupsk 2002.
- *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960.
- Kalinowska M., *Antymisteryjność „Kordiana” (w kręgu romantycznej ironiczności)*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, część I: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Kalinowska M., *Kilka słów o posągowej piękności marmurowej w poezji Słowackiego*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Kalinowska M., *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.
- Kalinowska M., *Miłość i sacrum w „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, *„Acta Universitatis Nicolai Copernici”, Nauki Humanistyczno-Społeczne*, z. 47, Toruń 1996.
- Kalinowska M., *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989.
- Kalinowska M., *Romantyczny wojaż ironiczny: gra identyfikacji i obcości*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, red. M. Kalinowska, E. Owczarz, J. Skuczyński, M. Wołk, Toruń 2006.
- Kalinowski D., *Określanie horyzontu: studia o polskiej aforystyce literackiej XIX wieku*, Słupsk 2003.
- Kamionka-Straszakowa J., *„Nasz naród jak lawa”*. Studia z literatury i obyczaju doby romantyzmu, Warszawa 1974.

- Kasperski E., *Mistyka i metodologia. O dyskursach liryczno-mistycznych Juliusza Słowackiego*, w: *Poetyka przemiany...*, Olsztyn 1997.
- Kieźuń A., „Słowackiemu na mogiłę”. Księgi upamiętniające galicyjskie obchody roku jubileuszowego, w: *tejże, Śladami tradycji. Szkice o twórcach Młodej Polski i Dwudziestolecia*, Białystok 2004.
- Kiślak E., *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.
- Kiślak E., *Słowacki ulryjski*, w: *Słowacki współczesny*, red. M. Troszyński, Warszawa 1999.
- Kiślak E., *Spotkanie w drodze: Maksymilian Ryłto SJ i Juliusz Słowacki*, w: *Światło w dolinie...*, Białystok 2007.
- Kiślak E., *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, Warszawa 2000.
- Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. I-IV, Warszawa 1924–1927.
- Kleiner J., *Tragizm dwoistego oblicza czynu w „Edypie królu”*, w: *W kręgu historii i teorii literatury*, wybór i opr. A. Hutnikiewicz, Warszawa 1981.
- Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody. Znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.
- Korotkich K., *Credo człowieka odchodzącego. O apokalipsie duchowej w wierszu „Poeta” Z. Krasieńskiego*, w: *Zygmunt Krasieński – nowe spojrzenia*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001.
- Korotkich K., *Zbigniewa Herberta przekraczanie tragiczności. Wizje przemijania w „Balladzie o tym, że nie ginimy”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2004.
- Korotkich K., *Oswajanie śmierci. O wyobraźni poetyckiej R. M. Rilkego*, w: *Apokalipsa. Symbolika – tradycja – egzegeza*, pod red. K. Korotkicha i J. Ławskiego, t. I, Białystok 2006.
- Korzeniewicz-Davies M., *Chłopski Arystofanes Juliusza Słowackiego. Między ironią a mistycznym rewelatorstwem*, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Kostkiewiczowa T., *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.
- Kostkiewiczowa T., *Polski wiek światła. Obszary swoistości*, Wrocław 2002.
- Kotliński A., *Słowacki drapieźny*, w: *Słowacki współczesny*, Warszawa 1999.
- Kotliński A., *Strategia pająka*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych...*, Warszawa 1996.
- Kotliński A., *Zimne gwiazdy Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, Białystok 2007.

- Kott J., „Mazepa” na wielkiej scenie, w: tegoż, *Miarka za miarkę*, Warszawa 1962.
- Kowalczykowa A., „Fantazy”. *Widmo bankructwa i harda hrabianka*, w: *Trzydzieście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996.
- Kowalczykowa A., „Genezis z Ducha” *Słowackiego – czy na pewno rok 1844?*, „Pamiętnik Literacki” 1990, z. 4.
- Kowalczykowa A., *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997.
- Kowalczykowa A., *Romantyzm. Nowe spojrzenie*, Warszawa 2008.
- Kowalczykowa A., *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, Warszawa 1999.
- Kowalczykowa A., *Słowacki*, Warszawa 1994.
- Kridl M., „Anhelli” a „Księgi pielgrzymstwa polskiego”. *Ustęp z dziejów walki Słowackiego z Mickiewiczem*, „Biblioteka Warszawska” 1913, t. IV.
- Kridl M., *Krytyka i krytycy*, Kraków 1923.
- Kridl M., *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
- Krukowska H., *Noc romantyczna (Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński). Interpretacje*, Gdańsk 2010.
- Krukowska H., *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
- Krysowski O., „Słońce ogromnych kręgi...”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002.
- *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 2004.
- Krzyżanowski J., *Twórca nowoczesnego dramatu polskiego*, „*Twórczość*” 1959, nr 9.
- *Księga Janion*, opracowali Z. Majchrowski, S. Rosiek, Gdańsk 2007.
- Kudelska D., *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.
- Kulczycka D., „Jestem jak człowiek, który we śnie nie lata...” *O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego*, Zielona Góra 2004.
- Kulczycka D., *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego-mistyka*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, Słupsk 2002.
- Kulczycka D., *Ewolucja motywu słowika w twórczości Juliusza Słowackiego*, „*Almanach Historycznoliteracki*”, t. II, red. L. Libera, R. Szyber, Zielona Góra 1999.
- Kuziak M., *Ambiwalencja obrazu Grecji w twórczości Juliusza Słowackiego (wokół „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”)*, w: *Filhellenizm w Polsce. . Rekonnesans*, Warszawa 2007.
- Kuziak M., *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001.

- Kuziak M., *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego (zarys problematyki), w: O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Kuziak M., *Teoria możliwych „Faustów” w polskim dramacie romantycznym. „Kordian” – „Samuel Zborowski”*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, t. I, Białystok 1999.
- Kwapiszewski M., *„Stepowy ty król!”*. *Kozak w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, Lublin 2003.
- Kwapiszewski M., *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.
- Lebioda D. M., *Romantycy i kapłani. Hierofania, teofania, świętość*, Bydgoszcz 2003.
- Lebioda D. T., *Kosmogonia tragiczna „Króla-Ducha”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
- Lebioda D. T., *Szaman – Diabeł Juliusza Słowackiego. Głosa do romantycznych praktyk szamanistycznych*, w: *Postacie i motywy faustyczne...*, t. I, Białystok 1999.
- Libelt K., *„Mazepa”, tragedia w 5 aktach Juliusza Słowackiego*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i opr. B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963.
- Libelt K., *Ojciec Marek*, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, Wrocław 1963.
- Libera L., *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.
- Libera L., *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiğa Tiecka*, Zielona Góra 2007.
- Lul M., *Symbolika i metaforyka serca w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Ateny. Rzym. Bizancjum. Mity Śródziemnomorza w kulturze XIX i XX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2008.
- *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 1998.
- Lyszczyna J., *Dramat romantyczny w refleksji Stanisława Ropelewskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
- Łopot M., *Juliusz Słowacki na warsztacie badawczym Czesława Zgorzelskiego*, „Ruch Literacki” 1999, nr 6.
- Ławski J., *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.
- Ławski J., *Nicością podszyty Słowacki (Juliusz)*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Ławski J., *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia*, Białystok 2010.

- Ławski J., „Szczęsny pan”. O „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego, w: *Śladami romantyków. Profesorowi Zbigniewowi Sudolskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. E. Kasperski, O. Kryowski, Warszawa 2010.
- Łubieniewska E., *„Fantazy” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona*, Wrocław – Warszawa 1985.
- Łubieniewska E., *Sen i przebudzenie Anhellego*, „Ruch Literacki” 2000, z. 6.
- Łubieniewska E., *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1998.
- Maciejewski Jarosław, *„Kordian” – dramatyczna trylogia*, Poznań 1961.
- Maciejewski Jarosław, *Powieści poetyckie Słowackiego*, opr. J. Fiećko, Poznań 1991.
- Maciejewski Jarosław, *Wiersze „papieskie” Juliusza Słowackiego*, w: *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, Lublin 1995.
- Maciejewski M., *„Kształty poetyckie i razem realne” w liryce mistycznej Słowackiego*, w: tegoż, *Poetyka – gatunek – obraz*, Wrocław 1997.
- Makles T. J., *Narodziny historii w „Mindowem” Juliusza Słowackiego. Z zagadnień historyzmu romantycznego*, Katowice 1992.
- Makowski S., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1976.
- Makowski S., *Tajemnice tzw. „Prób poematu filozoficznego”*, w: *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety. Olsztyn, 21-23 XI 1989*, Olsztyn 1992.
- Makowski S., *Wejść w system i zrozumieć*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- Makowski S., *Wielki Nieobecny. (Kilka uwag na zakończenie Roku Słowackiego)*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, z. 1-2.
- Małecki A., *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, t. 1-3, Lwów 1901.
- Maślowski M., *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*, Warszawa 1998.
- Maślowski M., *Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z.3.
- Maślanka J., *O tekście „Beniowskiego”*, w: tegoż, *Z dziejów literatury i kultury*, Kraków 2001.
- Matuszewski I., *Słowacki i nowa sztuka (modernizm): twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej*, Warszawa 1902.
- Mazanowski A., *Juliusz Słowacki*, Złoczów 1896.
- Miciński T., *Słowacki i Calderon w „Xięciu Niezłomnym”*, w: *Do źródeł duszy polskiej*, Lwów 1906.

- Mickiewicz – Słowacki – Krasiński. *Romantyczne uwarunkowania i współczesne konteksty*, red. E. Owczarz, J. Smulski, Łowicz 2001.
- *Między Wschodem a Zachodem: Europa Mickiewicza i innych. O relacjach literatury polskiej z kulturami ościennymi*, red. G. Borkowska, M. Rudaś-Grodzka, Wrocław – Warszawa – Kraków 2007.
- Mocarska-Tycowa Z., *Rzym antyczny i Kampania Rzymska w malarstwie romantycznym*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, Toruń 2003.
- Morzycka F., *Juljusz Słowacki*, Warszawa 1901.
- Mucha B., *Pisarze rosyjscy w opinii Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1994, z.4.
- Nalepa M., *„Płyną godziny pomiędzy nadzieją i bojaźnią czułą”. Polityczne i egzystencjalne rany Polaków epoki porozbiorowej: studia i teksty*, Rzeszów 2010.
- *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu. O sytuacji w literaturze polskiej lat 1793–1830*, red. P. Żbikowski, Rzeszów 1999.
- Naruniec R., *Kreacja króla Mendoga w „Trylogii dramatycznej”*. („Mendog” Euzebiusza Słowackiego, „Mindowe” Juliusza Słowackiego, „Mindougas” Justynasa Marcinkevičiusa), „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, *Studia Historicolitteraria* II, 12, Kraków 2002.
- Naruniec R., *Michał Baliński jako mecenas polsko-litewskich więzi kulturowych*, Warszawa 1995.
- *Nasze pojedynki o romantyzm*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Nawarecka L., *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010.
- Nawarecka L., *„Wiara widząca”. O wschodniochrześcijańskich kontekstach mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Filhellenizm w Polsce...*, Warszawa 2008.
- Nawarecka L., *Idea Trójcy Świętej w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, Białystok 2004.
- Nawarecka L., *Ikona świata. O materii przemienionej w „Królu-Duchu”*, w: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski. Rekonesans*, Toruń 2003.
- Nawarecka L., *Postać Króla Ducha w kontekście idei przeobstwienia*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, Białystok 2004.
- Nawarecki A., *Pokrzywa. Eseje*, Chorzów – Sosnowiec 1996.
- Nawarecki A., *Trzy żarty Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, Katowice 1982.

- Nawrocka E., „[...] list to nie słowo”. O listach Słowackiego do matki, w: *O liście polskim w wieku XIX*, Białystok 2000.
- Nawrocka E., *Dramaty mistyczne Juliusza Słowackiego*, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowej, Wrocław 1992.
- Nesteruk M., *Dramat „dziwony i duchowy”. Zarys interpretacji „Samuela Zborowskiego”*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIV-XV/1979–1980.
- Newlin-Wagner T., *Słowacki wobec zagadnienia predestynacji*, Kraków 1918.
- *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009.
- Nowicka E., *Ogród w „Księciu Niezłomnym”, Książę Niezłomny w ogrodzie*, „Prace Polonistyczne”, seria LII, Łódź 1997.
- Okulicz-Kozaryn R., *Druidyczna Litwa Słowackiego*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, Poznań 2000.
- Opacki I., „Ewangelija” i „nieszczęście”, w: *Poezja romantycznych przełomów*, Wrocław – Warszawa 1972.
- Opacki I., *Mówione wierszem*, Katowice 2004.
- *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, ogłosił H. Biegeleisen, Warszawa 1901.
- Pawlikowski J. G., *Mistyka Słowackiego*, pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, Kraków 2008.
- Pawlikowski J. G., *Studyów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*, Warszawa – Lwów 1909.
- Peiper T., *Stary mąż młodej żony*, w: *O wszystkim i jeszcze o czymś. Artykuły, eseje, wywiady (1918–1939)*, Kraków 1974.
- Piechota M., *Polska dawna i przyszła w pismach Słowackiego. (Na tle toposu pamięci i sławy)*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, Poznań 2000.
- Pigoń S., *Uwagi o Prologu „Kordiana”*, w: *Na wyżynach romantyzmu*, Kraków 1936.
- Pilewicz A., *Srebrny sen Salomei – historia Persefony*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*, Toruń 2003.
- Piwińska M., *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. Buntownicy i wyznawcy*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1971.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki „Lilla Weneda”*, w: *Dramat polski. Interpretacje...*, Gdańsk 2001.
- Piwińska M., *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992.
- Piwińska M., *Romantyczna nowa tragedia*, w: *Studia romantyczne*, prace pod red. M. Żmigrodzkiej poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów, Wrocław 1973.

- Piwińska M., *Rozpaczający starzec*, „Teksty” 1979, nr 1.
- Piwińska M., *Wstęp*, do: J. Słowacki, *Ksiądz Marek*, BN I, nr 29, Wrocław – Warszawa – Kraków 1991.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Płaszczewska O., *Błazen i błazeństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*, Kraków 2002.
- Płaszczewska O., *Kreacje błaznów w twórczości Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Rozważania rocznicowe o Juliuszu Słowackim*, „Ruch Literacki” 2000, z. 1.
- *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej Olsztyn 22-23.XI.1995 roku*, red. M. Śliwiński, Olsztyn 1997.
- Poklewska K., Brzozowski J., *O Mickiewiczu i Słowackim. Cztery szkice*, Łęczycza 1999.
- *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej. Białystok 23-26 X 1997 r.*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, t. I-II, Białystok 1999–2001.
- *Problematyka religijna w literaturze Pozytywizmu i Młodej Polski. Świadczenia poszukiwań*, red. S. Fita, Lublin 1993.
- *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. H. Krukowskiej, J. Ławskiego, Białystok 2004.
- Próchnicki W., *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992.
- Przybylski R., *Krzemieńska makatka*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Przybylski R., *Ogrody romantyków*, Kraków 1978.
- Przybylski R., *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982.
- Przybylski R., *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1999.
- Przychodniak Z., *Śpiew Orfeusza. Od „Lambra” do „Kordiana”*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, Poznań 2000.
- Przychodniak Z., *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*, Poznań 2001.
- Pyczek W., *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*, Lublin 1999.
- Raszewski Z., *Mazepa w malarstwie i w tragedii Słowackiego*, w: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967.

- Raszewski Z., *Mazepa*, w: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*, Wrocław 1966.
- Ratajczakowa D., „Horsztyński” Słowackiego: historia, chaos, dramat; *Wóz dwukonny. Rozważania o jednym antycznym motywie w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*, obie w: *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 2, Wrocław 2006.
- Reicher-Thonowa G., *Ironja Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933.
- *Religijny wymiar literatury polskiego Romantyzmu*, red. D. Zamącińska, M. Maciejewski, Lublin 1995.
- *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, red. M. Prussak, Z. Trojanowiczowa, Warszawa 2002.
- *Rozmowy o dramacie. Rok Słowackiego*, „Dialog” 1959, nr 12 (44), stenogram dyskusji, która odbyła się redakcji „Dialogu” dn. 8 X 1959 r. z udziałem Jana Błońskiego, Edwarda Csató, Jana Kotta, Stefana Treugutta, Kazimierza Wyki.
- Rymkiewicz J. M., *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1989.
- Rymkiewicz J. M., *Ludzie dwoiści. (Barokowa struktura postaci Słowackiego)*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria III, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
- Rymkiewicz J. M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Saganiak M., *Groteska u Słowackiego*, w: *Romantyzm. Poezja. Historia. Prace ofiarowane Zofii Stefanowskiej*, Warszawa 2002.
- Saganiak M., *Mistyka i wyobrażenia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*, Warszawa 2000.
- Saganiak M., *Wyobrażenia mistyczne Juliusza Słowackiego*, w: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, Warszawa 2002.
- Sawicka-Lewczuk B., *Bohater w pułapce – o „Mazepie” Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- Sawicka-Lewczuk B., *Kwiatowe „ornamentum” Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie...*, Białystok 2007.
- Sawicka-Lewczuk B., *O sposobie oglądania Wschodu przez Słowackiego mistycznego. Prolegomena*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Sawicka-Lewczuk B., *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans*, w: *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm...*, Białystok 2004.
- Sieradzki J., *Juliusz Słowacki „Fantazy”*, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. J. Ciechowicz, Z. Majchrowski, wstęp i posłowie D. Ratajczakowa, Gdańsk 2001.
- Sinko T., *Hellada i Roma w Polsce*, Lwów 1933.
- Sinko T., *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925.

- Siwiec M., *Mit Orfeusza i Eurydyki w ironicznym zwierciadle Juliusza Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, Słupsk 2002.
- Skubalanka T., Mickiewicz. *Słowacki. Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997.
- Skuczyński J., „Lilla Weneda” z „ariostycznym uśmiechem”, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.
- Skuczyński J., *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1986.
- Skuczyński J., *Przetworzenia Mickiewiczowskiego wzorca misterium teatralnego: „Samuel Zborowski” Słowackiego i „Wyzwolenie” Wyspiańskiego*, w: *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku*, red. J. Skuczyński, Toruń 2000.
- Skuczyński J., *Gdy idą między żywych duchy... Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku*, Toruń 2005.
- Sławińska I., *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*, w: *Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesiątą rocznicę urodzin. Materiały i szkice*, pod red. M. Bizana i Z. Lewinówny, Warszawa 1959.
- Słowacki E., *Dzieła z pozostałych rękopismów ogłoszone*, t. I-III, Wilno 1826.
- *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003
- Słowacki J., *Wybór poezji, wybór i posłowie M. Jastrun*, Warszawa 1955.
- *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposiumu. Warszawa 10-11 grudnia 1979*, pod red. M. Janion i M. Żmigrodzkiej, Warszawa 1981.
- *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, opr. J. Starnawski, Wrocław 1956.
- *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.
- *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak, Poznań 2000.
- *Słownik Krzemieńczan 1805–1832*, opr. W. Piotrowski, Piotrków Trybunalski 2005.
- Spytkowski J., *O zasadniczej idei „Kordiana”*, Kraków 1948.
- Stanisz M., *Poglądy literackie młodego Słowackiego*, w: *Na przełomie Oświecenia i Romantyzmu...*, Rzeszów 1999.
- Stanisz M., *Przedmowy romantyków*, Kraków 2007.
- Stefanowska Z., *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski...*, Kraków 2000.
- Strzyżewski M., *Juliusza Słowackiego pojedynk z krytyką (strona poety)*, w: *Słowacki współczesnych i ...*, Poznań 2000.

- Strzyżewski M., *Zygmunta Krasińskiego „Kilka słów o Juliuszu Słowackim” jako tekst krytycznoliteracki*, w: *Zygmunt Krasiński – nowe spojrzenia*, red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdziej, Toruń 2001.
- *Studia i szkice o Słowackim*, red. J. Brzozowski, „Prace Polonistyczne”, seria L II (1997), Łódź 1997.
- *Studia o twórczości Juliusza Słowackiego*, red. I. Opacki, Katowice 1982.
- *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6-7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986.
- Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1976.
- Sugiera M., „*Mazepa*”: z przestrzeni tragedii w romantyczny mit, w: *Dramat i teatr romantyczny*, pod red. D. Ratajczakowej, Wrocław 1992.
- Szargot M., „*Halcyjon zimorodkiem zwany*”, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Szczeglacka E., *Romantyczny homo legens. Zygmunt Krasiński jako czytelnik polskich poetów*, Warszawa 2003.
- Szlagowski A., „*Lilla Weneda*” w świetle Biblii. Mowa wygłoszona podczas uroczystej inauguracji roku akad. 1927-28 w dniu 23 października 1927, Uniwersytet Warszawski, Mowy Rektorskie 6, Warszawa 1928.
- Szmydtowa Z., *Ariostyczna droga Słowackiego*, w: tejsze, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór Z. Libera, Warszawa 1979.
- *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska, E. Dąbrowicz, Białystok 2000.
- Szturc W., „*Nowa Dejanira*” Słowackiego: repliki i resemantyzacje, w: *Inspiracje Grecji antycznej...*, Toruń 2001.
- Szturc W., *Archeologia wyobraźni. Studia o Słowackim i Norwidzie*, Kraków 2001.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Szturc W., *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004.
- Szturc W., *Nowe przestrzenie. Szkice o namiętności*, Kraków 2011.
- Szturc W., *Przemiany postaw etycznych bohaterów Słowackiego*, w: *O obrotach sfer romantycznych*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc W., *Słowacki hiszpański*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.
- Szturc W., *Symbolika ziarna w „Dziadów” cz. III Adama Mickiewicza*, w: tegoż, *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*, Bydgoszcz 1997.
- Szturc W., *Teoria dramatu romantycznego w Europie XIX wieku*, Bydgoszcz 1999.

- Szymanis E., *Genezyjski kontekst wizji pradžejów Polski w „Lilli Wenedzie” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Humanistyczny” 2000, z. 1-2.
- Śliwiński M., *Juliusza Słowackiego próby przezwyciężenia nowożytnych antynomii*, w: tegoż, *Czytając romantyków*, Zielona Góra 1997.
- Śliwiński M., *Słowackiego kategoria narodu*, w: *Juliusz Słowacki...*, Słupsk 2002.
- *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.
- Świrad L. [Nawarecka L.], *Jaszczur ze skrzydłem u nogi. O „Wacławie” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, Katowice 1982.
- Tarnowski S., *Historia literatury polskiej*, Warszawa 1904.
- Tarnowski S., *Dwa odczyty [...] I. „Balladyna”, II. „Lilla Weneda”*, Poznań 1881.
- Tomkowski J., *„Kordian” jako dramat mistyczny i gnostycki*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Tomkowski J., *Juliusz Słowacki i tradycje mistyki europejskiej*, Warszawa 1984.
- Tomkowski J., *Mistyka i egzystencja*, „Więź” 1988, nr 3.
- Tretiak J., *Juliusz Słowacki*, t. 1-2, Kraków 1864.
- Treugutt S., *„Beniowski”*. *Kryzys indywidualizmu romantycznego*, Warszawa 1994.
- Treugutt S., *Książę niezłomny na murach Baru*, w: *Przemiany tradycji barskiej. Studia*, pod red. Z. Stefanowskiej, Kraków 1972.
- Troszyński M., *„Kordian” – dzieje bohatera*, „Przegląd Humanistyczny” 1990, nr 3.
- Troszyński M., *Austeria „Pod Królem Duchem”: raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2001.
- Trybuś K., *Dramat romantyczny i romantyczne marzenie o epopei*, w: *Dramat i teatr romantyczny...*, Wrocław 1992.
- Trybuś K., *Pamięć romantyzmu. Studia nie tylko z przeszłości*, Poznań 2011.
- Trznadel J., *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Warszawa 1989.
- *Trzyńście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996.
- *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – Uniwersalność – Recepcja. Materiały z konferencji w 180-lecie urodzin poety. Olsztyn, 21-23 XI 1989*, red. H. M. Małgowska, A. Kotliński, Olsztyn 1992.
- Ujejski J., *Juliusza Słowackiego „Kordyan”*, w: *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, t. I, ze słowem wstępnym Emanuela Dworskiego, Lwów 1909.
- Ujejski J., *Romantycy*, Warszawa 1963.

- Ujejski J., *Wstęp do: J. Słowacki, Kordjan*, Chicago 1945.
- Wasilewski Z., *Mickiewicz i Słowacki*, Kraków 1922.
- Weinberg J., *Nieco refleksji wokół nowej książki o Słowackim*, „Ruch Literacki” 1996, nr 5.
- Wesołowska E., „*Crudelitas*” u Słowackiego na tle antycznych wzorów, w: *Antyk romantyków...*, Toruń 2003.
- Wesołowska E., *Lambro i inni. Kilka uwag na temat samotności i śmierci w „egzotycznych” poematach Juliusza Słowackiego*, w: *Filhellenizm w Polsce...*, Warszawa 2008.
- Wójcicki K., „*Agezylausz*” Juliusza Słowackiego, „*Sfinks*” VIII-IX 1913.
- Wybraniec K., *Kobieta jako adresat listów Juliusza Słowackiego*, w: *O liście polskim...*, Białystok 2000.
- Wydrycka A., „*Złota Czaszka*” – młodopolskie fascynacje fragmentem dramatu, w: *Juliusz Słowacki w XIX i XX wieku*, pod red. E. Łoch, Lublin 202.
- Wydrycka A., *Zapomniane głosy. Krytyka literacka kobiet 1894-1918* [t. 1], Wybór tekstów, oprac. A Wydrycka, Białystok 2006.
- Zabierowski S., *Krąg archetypów w „Lilli Wenedzie”*, „*Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego*”, nr 3, *Prace Historycznoliterackie*, t. I, Z historii i teorii literatury, pod red. S. Zabierowskiego i M. Łopatkówny, Katowice 1969.
- Zabierowski S., *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981.
- Zaleski M., *Słowacki idylliczny*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.
- Zgorzelski Cz., „*W Tobie jest światłość, siła mego łona...*”. O liryce religijnej Słowackiego, w: *Polska liryka religijna*, red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, Lublin 1983.
- Zgorzelski Cz., *Juliusz Słowacki „Na sprowadzenie prochów Napoleona”*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Gdańsk 2001.
- Zgorzelski Cz., *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961.
- Zieliński J., *Słowacki narkotyczny*, w: *Słowacki współczesny...*, Warszawa 1999.
- Ziemia K., *Salomea Bécu i młody Słowacki. Imitacja, dialog i konflikt wyobraźni matki i syna*, w: *Wyobrażenia jako jaźń twórcza...*, Warszawa 2002.
- Ziemia K., *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.
- Ziętek-Ptak A., *Podróż Juliusza Słowackiego do Egiptu*, w: *Hieroglifem pisane dzieje... Starożytny Wschód w wyobraźni romantyków*, red. W. Szturc, M. Bizior-Dombrowska, Warszawa 2007.
- Ziołowicz A., *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu, Kraków 2002.
- Zwierzyński L., *Droga przez ciernistą dolinę – dolny biegun bytu w poezji genezyjskiej Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie...*, Białystok 2007.

- Zwierzyński L., *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003.
- Zwierzyński L., *Tragizm w dramatach mistycznych Juliusza Słowackiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
- Zygmunt Krasieński – nowe spojrzenia, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Burdziej, Toruń 2001.
- Żmigrodzka M., „Samuel Zborowski” jako dramat religijny, w: *Dramat i teatr religijny...*, Lublin 1991.
- Żmigrodzka M., *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002.

3. Konteksty interpretacyjne

- *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. M. Starowieyski, Kraków 2007.
- *Apokryfy Starego Testamentu*, opr. R. Rubinkiewicz, Warszawa 2000.
- Aveni A., *Imperia czasu. Kalendarze, zegary i kultury*, przeł. P. Machnikowski, Poznań 2001.
- Axer J., *Warszawa: antyczne glosy i glosy*, „Zeszyty Literackie” 2003, nr 4.
- Bachelard G., *Poetyka marzenia*, przeł. L. Brogowski, Gdańsk 1998.
- Balbus S., *Między stylami*, Kraków 1993.
- Bałus W., *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.
- Barrow J. D., *Księga nieskończoności*, Warszawa 2008.
- Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999.
- Bator W., *Religia starożytnego Egiptu*, Kraków 2004.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność*, przeł. B. Leśniewski, Warszawa 1998.
- Benn G., *Po nihilizmie. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opr. H. Orłowski, przeł. J. Kałużny, J. Koźbiał, R. Turczyn, Poznań 1988.
- Bielik-Robson A., *Melancholia i ekstaza*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- Bielik-Robson, *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*, Kraków 2004.
- Bierdiajew M., *Autobiografia filozoficzna*, przeł. H. Paprocki, Kęty 2002.
- Bierdiajew M., *Filozofia wolności*, przeł. E. Matuszczyk, Białystok 1995.
- Bilczewski T., *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*, Kraków 2010.
- Bittner I., *Romantyczna idea „odnajdywania siebie” i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasieńskiego*, Łódź 2002.
- Bittner I., *Romantyczne „ja” studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984.

- Bittner I., *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998.
- *Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.
- Böhme G., *Filozofia i estetyka przyrody*, przeł. J. Merecki, Warszawa 2002.
- Bolecki W., *Prawdy niemile (eseje)*, Warszawa 1993.
- Bolecki W., *Pre-teksty i teksty. Z zagadnień związków międzytekstowych w literaturze polskiej XX wieku*, Warszawa 1998.
- Bonawentura (A. F. Klingemann), *Straże nocne*, przeł. K. Krzemieniowa i M. Żmigrodzka, wstęp S. Dietzsch i M. Żmigrodzka, oprac. tekstu, red. tomu J. Ławski, Białystok 2006.
- Borejsza J. W., *Piękny wiek XIX*, Warszawa 1984.
- Borges J. L., *Poszukiwania*, przeł. A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1990.
- Borzym S., *Pojęcie „ducha” i „duszy” w filozofii Augusta Cieszkowskiego*, w: tegoż, *Przeszłość dla przeszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003.
- Borzym S., *Przeszłość dla przyszłości. Z dziejów myśli polskiej*, Warszawa 2003.
- Brzozowska S., *Człowiek i historia w dramatach Tadeusza Micińskiego*, Opole 2009.
- Brzozowska S., *Klasycyzm i motywy antyczne w poezji Młodej Polski*, Opole 2000.
- Brzozowski St., *Pamiętnik*, Kraków 1913.
- Buczyńska-Garewicz H., *Czy prawda jest przeżytkiem?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6.
- Bułhakow S., *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła Prawosławnego*, przeł. H. Paprocki, Białystok – Warszawa 1992.
- Chesterton G. K., *Obrona świata. Wybór publicystyki (1901–1908)*, przeł. J. Rydzewska, Warszawa – Ząbki 2006.
- Chlipowski K., *Ironiczna tragiczność. „Powinowactw z wyboru”*, w: Janion M., Żmigrodzka M., *Odyseja wychowania...*, Kraków 1998.
- Chomik P., *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVIII wieku*, Białystok 2003.
- *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, red. Z. Abramowicz, Białystok 2003.
- *Chrześcijańskie życie duchowe*, praca zbiorowa pod red. J. Augustyna SJ, Kraków 1997.
- Cioran E., *Na szczytach rozpacz*, przeł. I. Kania, Kraków 1992.
- Congar Y. M.-J., *Wierzę w Ducha Świętego. Rzeka życia płynie na Wschodzie i na Zachodzie (Ap 22, 1)*, przeł. L. Rutowska, Warszawa 1996.

- Curtius R. E., *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, tłumaczenie i opr. A. Borowski, Kraków 1997.
- Czermińska M., *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk 2005.
- Czerwińska J., *Człowiek Eurypidesa wobec zagrożenia życia, namiętnej miłości i ekstazy religijnej*, Łódź 1999.
- Czyż A., *Wyobraźnia obcująca w literaturze polskiego baroku*, w: *Wyobraźnia jako jaźń twórcza...*, Warszawa 2002.
- Dąbrowska E., *Teksty w ruchu. Powroty baroku w polskiej poezji współczesnej*, Opole 2001.
- Dąbrowski M., *(Auto)biografia, czyli próba tożsamości*, w: tegoż: *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005.
- Delumeau J., *Historia Raju. Ogród rozkoszy*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1996.
- Dembińska-Siury D., *Plotyn*, Warszawa 1995.
- Doda A., *Ironia i ofiara*, Poznań 2007.
- Dopart B., *Poezja romantyczna – liryka romantyczna – liryka romantyków*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1994, nr XXIX.
- *Doświadczone, opisywane, symboliczne. Ciało w dyskursach kulturowych*, red. K. Łeńska-Bąk, M. Sztandara, Opole 2008.
- *Drogi i rozdroża kultury chrześcijańskiej Europy*, red. Cierniak U., Grabowski J. ks., Częstochowa 2003.
- Dybizbański M., *Powtórzenie cudu (aż nadto) greckiego. O eksperymencie Ludwika Łętowskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu...*, Białystok 2004.
- Eco U., *Sztuka i piękno w Średniowieczu*, przeł. M. Olszewski, M. Zabłocka, Kraków 1997.
- *Egzystencjalne doświadczenie starości w literaturze*, red. A. Gleń, I. Jokiel, M. Szladowski, Opole 2008.
- Ehrlich E., *Apokalipsa, księga pocieszenia*, Poznań 1996.
- Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1-3, przełożył S. Tokarski, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974.
- Eliade M., *Świat, miasto, dom*, przeł. I. Kania, „Znak” 1991, nr 12.
- Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski, Łódź 1993.
- Elzenberg H., *Przeżycia związane z przyrodą*, „Znak” 1969, z. 7–8.
- *Encyklopedia albo słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł*, wybór A. Soboul, przeł. J. Rogoziński, J. Guranowski, Warszawa 1957.
- *Encyklopedia kultury bizantyjskiej*, red. O. Jurewicz, Warszawa 2002.
- Evdokimov P., *Kobieta i zbawienie świata*, przeł. E. Wolicka, Poznań 1991.

- Evdokimov P., *Prawoślawie*, przeł. J. Klinger, Warszawa 1964.
- Feliksiak E., „*Maria*” *Malczewskiego. Duch dawnej Polski w stepowym teatrze świata*, Białystok 1997.
- Fieguth R., „*Poezja w fazie krytycznej*” i inne studia z literatury polskiej, Izabelin 2000.
- Filipowicz S., *Mit i spektakl władzy*, Warszawa 1988.
- Flis-Czerniak E., *Syndrom Wallenroda. Z problemów świadomości narodowej i religijnej w twórczości Tadeusza Micińskiego*, Lublin 2008.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład zbior., Warszawa 1990.
- Foucault M., *Filozofia. Historia. Polityka. Wybór pism*, tłum. i wstęp D. Leszczyński, L. Rasiński, Warszawa – Wrocław 2000.
- Frye N., *Wielki Kod. Biblia i literatura*, przeł. A. Fulińska, Bydgoszcz 1998.
- Girard R., *Dawna droga, którą kroczyli ludzie niegodziwi*, przeł. M. Goszczyńska, Warszawa 1992.
- Gleń A., *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007.
- Głowiński M., *Mity przebrane*, Kraków 1994.
- Głowiński M., *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007.
- Głowiński M., *Skrzydła i pięta*, Kraków 2004.
- Górski K., *Divide et impera*, red. E. Feliksiak, wstęp P. Łossowski, Białystok 1995.
- Grossek-Korycka M., *Utwory wybrane*, wstęp, wybór i oprac. tekstu B. Olech, Kraków 2005.
- Grzybowska K., *Na marginesie dwóch dramatów Słowackiego*, Kraków 1933.
- Gutowski W., *Z próżni nieba ku religii życia. Motywy chrześcijańskie w literaturze Młodej Polski*, Kraków 2001.
- Hadot P., *Plotyn albo prostota spojrzenia*, przeł. P. Bobowska, posłowie Z. Nerczuk, Kęty 2004.
- Hempel J., *Ewangelie. Dziesięcioro przykazań*, Warszawa 1956.
- Hendzel W., *Henryk Sienkiewicz w „Dzienniku” Jana Lechonia*, „Kwartalnik Opolski” 2008, nr 4.
- Hölderlin F., *Co się ostaje, ustanawiają poeci*, wiersze wybrane przeł. A. Libera, Kraków 2003.
- Hölderlin F., *Pod brzmieniem mego losu. Listy – Hyperion*, przeł. i opr. A. Miłska, W. Markowska, Warszawa 1982.
- Hryniewicz W., *Nadzieja uczy inaczej. Medytacje eschatologiczne*, Warszawa 2003.

- Igliński G., *Śmiałość Erosa i świętość Krzyża. Egzystencjalna teodycea „Na Wzgórzu Śmierci” Jana Kasprowicza wobec tradycji antycznej i judochrześcijańskiej*, Olsztyn 1995.
- *Inspiracje platońskie literatury staropolskiej. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Zespół Badań Literackich nad Historią Kultury Epok Dawnych Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego 14-15 X 1998 r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, P. Stępień, Warszawa 2000.
- *Intymność wyrażona (2)*, red. M. Tramer, A. Nęcka, Katowice 2007.
- *Ironia*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2002.
- Jäkel O., *Metafory w abstrakcyjnych domenach dyskursu*, przeł. M. Banaś, B. Drąg, Kraków 2003.
- Janicka A., *Doświadczenie ciała i choroby w listach Gabrieli Zapolskiej*, „Archeus. Studia z Bioetyki i Antropologii Filozoficznej”, red. M. Nowacka, J. Kopania, t. I, Białystok 2000.
- Janion M., Żmigrodzka M., *Odyseja wychowania. Goethańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Kraków 1998.
- Janion M., *Życie pośmiertne Konrada Wallenroda*, Warszawa 1990.
- Jankélévitch V., *Tajemnica śmierci i zjawisko śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wyboru dokonali i przeł. S. Cichowicz i J. M. Godzimirski, wstęp S. Cichowicz, Warszawa 1993.
- Jankowski A., *Porozmawiajmy o Apokalipsie*, Kraków 2000.
- Jasionowicz S., *Roland Barthes – Gilbert Durand. Wizje pluralizmu kultury*, Kraków 1999.
- Jokiel I., *Lornety i kapota. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2006.
- Jokiel I., *Ocalić Kartezjusza. Studia o Mickiewiczu*, Opole 2004.
- Kalewska A., *Camões i inni alla palaca (O literaturze portugalskiej w Polsce)*, „Ogród” 1991, nr 317.
- *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005.
- *Katolicyzm A – Z*, pod red. ks. Z. Pawlaka, Poznań 2004.
- Kaźmierczak Z., *Natchnienie lub złudzenie. Myśli o intryganctwie rzeczy*, Warszawa 2004.
- Kijas Z. J., *Piekło wiecznym oddaleniem od Boga*, Częstochowa 2003.
- Kijewska A., *Neoplatonizm Jana Szkota Eriugeny: podmiotowe warunki i doświadczenia mistycznego w tradycji neoplatońskiej*, Lublin 1994.
- Kitto H. D. F., *Tragedia grecka. Studium literackie*, przeł. J. Margański, Bydgoszcz 1997.
- Kleiner J., *Tragizm*, Lublin 1946.
- Kłoczowski OP J.A., *Mesjanizm, czyli teologia polityczna po polsku*, „W Drodze” 1987, z. 9.

- Kobielius S., *Bestiarium chrześcijańskie. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Kobierzycki T., *Filozofia osobowości od antycznej teorii duszy do współczesnej teorii osoby*, Warszawa 2001.
- Kołakowski L., *Obecność mitu*, Wrocław 1994.
- Komar J., *Imaginacja w polskiej świadomości literackiej w XVIII/XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne. Filologia Polska”, Lublin 1966, t. XIV, z. 1.
- Konończuk E., *Człowiek Faust (Od goethańskiej pełni symbolu do jego dwudziestowiecznych redukcji)*, w: *Ethos literatury w niespokojnym świecie*, red. E. Feliksiak, Białystok 1989.
- Kopania J., *Bezsilne piękno rozumu. Szkice filozoficzno-literackie*, Białystok 2002.
- Kossakowska-Jarosz K., *Anioł czy piekielnica? Obraz kobiety w piśmiennictwie śląskim XIX wieku*, Opole 2009.
- Kostkiewiczowa T., *Studia o Krasickim*, Warszawa 1997.
- Kotliński A., *Pluć i tupać. O PRL-owskiej prozie dla dzieci i młodzieży*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- Kozak S., *U źródeł romantyzmu i nowoczesnej myśli społecznej na Ukrainie*, Wrocław 1978.
- Krasieński Z., *Dzieła literackie*, wybrał i uwagami opatrzył P. Hertz, t. 1-3, Warszawa 1973.
- Krasieński Z., *Przedświt*, opr., przypisy G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2004.
- Kraushar A., *Zarysy literacko-historyczne*, Warszawa – Kraków 1911.
- Krauss H., *Skrzydlate słowa biblijne. Słownik zwrotów biblijnych*, Warszawa 2001.
- *Kresy Wschodnie*, tekst R. Marcinek, zdjęcia S. W. Tarasow, Kraków 2002.
- Krzemień-Ojak K., *Maurycy Mochnacki. Program kulturalny i myśl krytyczno-literacka*, Warszawa 1975.
- Kuczyńska A., *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*, Warszawa 1988.
- *Kultura międzywojennego Wilna. Materiały konferencji w Trokach (28-30 VI 1993)*, red. A. Kieźuń, Białystok 1994.
- Kurkowska M., *Dwa światy pod jednym dachem. Kobięce i męskie ideały życia i wzorce obyczajowe epoki biedermeieru*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, red. J. Zacharska, M. Kochanowski, Białystok 2002.
- Kwapiszewski M., *Powieść i zmierzch romantyzmu. Wokół refleksji krytyczno-literackiej Antoniego Marcinkowskiego*, w: *Lustra historii...*, Warszawa 1998.
- Kwapiszewski M., *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa 2006.

- Langkammer H., *Apokryfy Nowego Testamentu*, Katowice 1989.
- Leeuw G. van der, *Fenomenologia religii*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1997.
- Leks SCJ P. ks., „*Słowo Twoje jest prawdą...*” *Charyzmat natchnienia biblijnego*, Katowice 1996.
- *Leksykon symboli*, red. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Léon-Dufour X., *Słownik Nowego Testamentu*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1998.
- Libera Z., *Pierwiastki profetyczne w poezji polskiej doby Oświecenia*, w: tegoż, *Wiek Oświecony. Studia i szkice z dziejów literatury i kultury polskiej XVIII i początków XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Lipiński K., *Bóg, szatan, człowiek. O „Fauście” J. W. Goethego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1993.
- Lubaszewska A., „*Życie – Śmierci doskonałość*”. *Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
- Lurker M., *Leksykon bóstw i demonów*, przeł. J. Prokopiuk, R. Stiller, Warszawa 1999.
- Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- Ławski J., *Poetyka księgi i mit Słowiańszczyzny – prelekcje paryskie Adama Mickiewicza*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Białystok 2003.
- *Mały słownik teologiczny*, red. K. Rahmer, R. Vorgrimler, Warszawa 1991.
- Manzanares C. V., *Pisarze wczesnochrześcijańscy I – VII wiek*, przeł. E. Burcka, opr. W. Myszor, Warszawa 2001.
- Marić S., *Jeźdźcy Apokalipsy. Wybór esejów*, opr. J. Wierzbicki, Warszawa 1987.
- Marquard O., *Apologia przypadkowości*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Meinhold W., *Bursztynowa wiedźma Maria Schweidler...*, przeł. M. Półtola, wydała i posłowiem opatrzyła A. Rudolph, Dettelbach 2004.
- Meyer H., *Pamięć, wędrówka i przymus powtarzania w Mickiewiczowskich „Sonetach krymskich”*, „*Ogród. Kwartalnik Humanistyczny*” 2003, nr 1-2.
- *Miasto. Przestrzeń, topos, człowiek*, red. A. Gleń, J. Gutorow, I. Jokiel, Opole 2005.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. 1-14, Warszawa 1993–1998.
- Mickiewicz A., *Les Slaves. Cours du Collège de France 1842*, édition dirigée par Ph.-J. Salazar, avec une presentation de Jerzy Axer, Klincksieck 2005.

- Mickiewicz A., *O ludziach rozsądnych i ludziach szalonych*, w: *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, opr. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000.
- Mikiciuk E., *Wizja raju w „Braciach Karamazow” Fiodora Dostojewskiego*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe...*, Białystok 2003.
- Miliujewa L., *Ikony*, przeł. M. Florczak, Ożarów Mazowiecki 2007.
- Miłosz Cz., *Dostojewski i Swedenborg*, „Zeszyty Literackie” 2004, nr1.
- Miłosz Cz., *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1995.
- Mitzner P., „*Teatr Tadeusza Kościuszki*”. *Postać naczelnika w teatrze 1803 – 1994*, Warszawa 2002.
- Mocarska-Tycowa Z., *Chrystus w literaturze pozytywizmu*, „Przegląd Artystyczno-Literacki” 2000, nr 11.
- Mocarska-Tycowa Z., *Tropy przymierzy. O literaturze dziewiętnastowiecznej i miejscach jej zbliżeń z malarstwem*, Toruń 2005.
- Mochnacki M., *Rozprawy literackie*, opr. M. Strzyżewski, Wrocław 2000.
- Mucha B., *W kręgu rosyjskich katolików i filokatolików*, Łódź 1995.
- Nalepa M., *Rozpacz i próby jej przezwyciężenia w poezji porobiorowej (1793 – 1806)*, Rzeszów 2003.
- *Noc. Symbol – temat – metafora*, t. I: *Wokół „Straży nocnych” Bonawentury*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, M. Bajki, Białystok 2011.
- *Nuda w kulturze*, red. P. Czapliński, P. Śliwiński, Poznań 1999.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997.
- *O granicach i ich przekraczaniu*, pod red. P. Kowalskiego i M. Sztandary, Opole 2004.
- *Obłok niewiedzy*, przeł. W. Unolt, Poznań 2001.
- Oczko P., *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kraków 2005.
- Okoń J., *Św. Wojciech i „Bogurodzica” jako czynniki kształtowania polskiej świadomości narodowej*, „Ruch Literacki” 1998, nr 6.
- Oleksowicz B., *Juliana Ursyna Niemcewicza „Pochwała Tadeusza Kościuszki”*, w: *Julian Ursyn Niemcewicz...*, Warszawa 2002.
- Osiński D. M., *Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa*, „Tekstualia” 2007, nr 1(8).
- *Ostatnie przed wielkim milczeniem. Język i religia*, red. E. Przybył, Kraków 2001.
- Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1968.

- Ozorowski E., „Mysterion” i „sacramentum” jako klucz do rozumienia kultury Słowian-chrześcijan, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Białystok 2003.
- *Pasja w wizji wielkiej mistyczki i stygmatyczki Anny Katarzyny Emmerich*, Wrocław 2004.
- Pawłowiczowa J., „Sama święta powaga prawdy”. O teatrze schyłku XVIII wieku, „Wiek Oświecenia” nr 10, Warszawa 1994.
- Peckham M., *O koncepcję romantyzmu*, przeł. M. Orkan-Łęcki, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 1.
- Pelczar J. ks., *Zarys dziejów kaznodziejstwa w kościele katolickim*, Kraków 1896.
- Perelman Ch., *Imperium retoryki. Retoryka i argumentacja*, przeł. M. Chomicz, Warszawa 2002.
- Philips U., *Narcyza Żmichowska. Feminizm i religia*, przeł. K. Bojarska Warszawa 2008.
- Piórczyński J., *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*, Wrocław 1997.
- *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, wybór i opr. T. Namowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000.
- Płuciennik J., *Nowożytny indywidualizm. Wokół hipotez o kreacyjności Edwar-da Younga*, Kraków 2006.
- Płuciennik J., *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Kraków 2000.
- Podgórski M., *Uwagi o szyku przydawki przymiotnej i dopełniaczowej w języku artystycznym Słowackiego na podstawie liryki z lat 1825–1842*, „Roczniki Humanistyczne. Filologia Polska”, Lublin 1966, t. XIV, z. 1.
- Podgórski W. J., *Litwa – Polska XIX i XX wieku. Inspiracje literackie, kulturalne, oświatowe. Wybór esejów*, Warszawa 1994.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Symbolika kreacji artystycznej*, w: *też, Młodo-polskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969.
- Podraza Kwiatkowska M., *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
- Podraza-Kwiatkowska M., *Wzniosłość, Słowacki i młodopolski ekspresjonizm*, „Teksty Drugie” 1999, nr 3.
- Popiel M., *Oblicza wzniosłości. Estetyka powieści młodopolskiej*, Kraków 1999.
- *Powaga ironii*, pod red. A. Dody, Toruń 2004.
- Przybylski R., *Klasycyzm czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
- Przybylski R., *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, Warszawa 2003.
- Przybylski R., *Sardanapal. Opowieść o tyranii. Na pożegnanie ohydne-go stulecia*, Warszawa 2001.

- Przybylski R., *Słowo i milczenie bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*, Warszawa 1993.
- Przybylski R., *Zmierzch rozumnego heroizmu, czyli prolegomena do romantycznego bohaterstwa*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria II, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974.
- Przychodniak Z., *Alojzy Feliński „Barbara Radziwiłłówna”*, w: *Dramat polski. Interpretacje...*, Gdańsk 2001.
- *Psychoanaliza i literatura*, wybór, opr. i red. P. Dybel, M. Głowiński, Gdańsk 2001.
- Pszczołowska L., *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1997.
- Puzynina J., *Słowo – wartość – kultura*, Lublin 1997.
- Pyskaty L., *Antropologia „Prelekcji paryskich”*, „W Drodze” 1987, z. 9.
- Rahner K., *Podstawowy wykład wiary*, przeł. T. Mieszkowski, Warszawa 1987.
- Ranocchi E., *Malczewski na Mont Blanc*, „Ruch Literacki” 2008, z. 1.
- Ricoeur P., *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*, Warszawa 1985.
- Ricoeur P., *Symbolika zła*, przeł. S. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986.
- Rogowski R. E. ks., *Theosis*, w: *tegoż, Wicher i myśl*, Katowice 1999.
- *Romantyczna Antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji kalderonowskiej i szekspirowskiej*, red. E. Wesołowska, Poznań 2007.
- Romilly J. de, *Tragedia grecka*, przeł. I. Sławińska, Warszawa 1994.
- Rozanow W., *Apokalipsa naszych czasów*, przeł. W. Krzemień, Białystok 1998.
- Rudaś-Grodzka M., *Demonizm*, w: *Janion M., Żmigrodzka M., Odyseja wychowania...*, Kraków 1998.
- Ryba J., *Wolter i jego starość*, w: *Starość. Wybór materiałów z VII Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej UŚ*, red. A. Nawarecki, A. Dziadek, Katowice 1995.
- Rymkiewicz J. M., *Samuel Zborowski*, Warszawa 2010.
- Rymkiewicz J. M., Siwicka D., Witkowska A., Zielińska M., *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2004.
- Ryszka Cz., *Apokalipsa i miłosierdzie*, Bytom 1996.
- Rzeszewski M., *Kaznodziejstwo. Zagadnienia wybrane*, Warszawa 1957.
- Sade D. A. F. de, *Sto dwadzieścia dni Sodomy, czyli szkoła libertynizmu*, przeł. i wstęp B. Banasiak i K. Matuszewski, Łódź 2002.
- Sala Ch., *Casper David Friedrich and Romantic Painting*, Paris 1993.

- Salas A., *Paweł z Tarsu. Pierwszy teolog chrześcijaństwa*, przeł. E. Krzemińska, Częstochowa 2003.
- Salij OP J., *Biblijna idea męczeństwa w „Dziadów” części III*, w: *Biblia a literatura*, pod red. S. Sawickiego, J. Gotfryda, Lublin 1986.
- Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
- Scheler M., *Problemy religii*, tłumaczenie i wstęp A. Węgrzecki, postowie J. A. Kłoczowski OP, Kraków 1995.
- Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki*, przełożyła, wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, Warszawa 1983.
- Schopenhauer A., *Świat jako wola i przedstawienie*, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994.
- Schopenhauer A., *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. 2, przeł. i opr. J. Garewicz, Kęty 2006.
- *Semantyka milczenia 2*, red. K. Handke, Warszawa 2002.
- *Semantyka milczenia*, red. K. Handke, Warszawa 1999.
- Semenenko P. ks., *Mistyka wyłożona podług nauk konferencyjnych*, Kraków 1886.
- Seweryn D., „... jak tam zaszedłeś”. *Mickiewicz w szkole klasycznej*, Lublin 1997.
- Sienkiewicz B., *Nuda i świadomość w powieści inteligentkiej*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- Siwicka D., *Ojczyzna intymna*, w: *Nasze pojedynki o Romantyzm*, Warszawa 1995.
- Siwicka D., *Śmiech jowialny*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, Warszawa 1996.
- Siwiec M., *Romantyzm i zatrzymany czas*, Kraków 2009.
- Skarga B., *„Innego końca świata nie będzie”*. Z Barbarą Skargą rozmawiają Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Kraków 2007.
- *Słownik wiedzy biblijnej*, red. B. M. Metzger, M. D. Coogan, Warszawa 1996.
- Sochoń J., ks., *Pierwsza nieboska komedia (Towiański, Mickiewicz i inni)*, w: tegoż, *U drzwi Godot. Szkice o poezji, filozofii i teologii*, Warszawa 1995.
- Sokołowski M., *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne „poematy o wzroście indywidualnego umysłu” od XVIII do XX wieku*, Warszawa 2007.
- Sołowjow S. M., *Życie i ewolucja twórcza Włodzimierza Sołowjowa*, Poznań 1986.
- Spengler O., *Zmierzch Zachodu*, przeł. J. Marzęcki, Warszawa 2001.
- Speyr A. von, *Tajemnica śmierci*, przeł. M. Węclawski, Poznań 1999.

- Stala M., *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*, Kraków 2001.
- Stefanowska Z., *Historia i profecja. Studium o „Księgach narodu i pielgrzymstwa polskiego” Adama Mickiewicza*, Kraków 1998.
- Stinissen OCD W., *Wieczność pośrodku czasu*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Poznań 2001.
- Stachowiak L., *Apokaliptyka*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. I, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973.
- Sudolski Z., *Kraśiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.
- Sudolski Z., *Norwid. Opowieść biograficzna*, Warszawa 2003.
- Sudolski Z., *Wincenty Kraśiński i współcześni. Studia i materiały*, Warszawa 2003.
- Supa W., *Biblia a współczesna proza rosyjska*, Białystok 2006.
- *Swoi i obcy w literaturze i kulturze*, red. E. Rzewuska, Lublin 1997.
- Szamot M., *Apokalipsa czytana dzisiaj*, Kraków 2000.
- Szargot M., *Motywy „coincidentia oppositorum” w twórczości Zygmunta Kraśińskiego*, „Postscriptum” 2002, nr 4(44).
- Szczegłacka E., *Towianizm w świetle listów Zygmunta Kraśińskiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, R. XXXVIII (2003), Warszawa 2004.
- Szczepankowska I., *Językowe mechanizmy agitacji na rzecz „państwa prawa” w publicystyce polskiego oświecenia*, w: *też*, *Studia nad polszczyzną epoki stanisławowskiej*, Białystok 2004.
- Szczepińska B., *Ewangelie tylekroć tłumaczone... Studia o przekładach i przekładaniu*, Gdańsk 2005.
- Szczukin W., *Mit szlacheckiego gniazda. Studium geokulturowe o klasycznej literaturze rosyjskiej*, przeł. B. Żyłko, Kraków 2006.
- Szewczyk A., *Do czego służy oko Słowackiemu, czyli krótka historia miłości, makabry i mistycyzmu*, w: *„... przez oko... przez okno”*. Wybór materiałów z IX Wspólnej Konferencji Pracowników Naukowych i Studentów, Katowice 1998.
- *Szkoła Geneewska w krytyce. Antologia*, przedmowa M. Żurowski, Warszawa 1998.
- Szymanis E., *Postrzeganie dziecka postrzeganiem romantycznym*, w: *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*, red. J. Papuzińska, G. Leszczyński, Warszawa 1988.
- Szymański J., *Objawienia demoniczne. Prawdziwe historie o diablach*, t. I-II, Michalineum 2007.
- *Śmierć w literaturze i kulturze drugiej połowy XIX wieku*, pod red. E. Paczoskiej i U. Kowalczyk, Warszawa 2002.

- Śniadecki J., *Pisma filozoficzne*, t. 1-2, Warszawa 1958.
- Świegocki K., *Człowiek wobec Boga i świata w poezji. Antropologiczne motywy w twórczości Adama Mickiewicza, Cypriana Norwida, Wisławy Szymborskiej*, Warszawa 2006.
- Świętochowski A., *Dumania pesymisty*, wstęp i oprac. E. Paczoska, Warszawa 2002.
- Tazbir J., *Od Haura do Isaury. Szkice o literaturze*, Warszawa 1989.
- Tazbir J., *Szkice o literaturze i sztuce*, w: tegoż, *Prace wybrane*, opr. S. Grzybowski, t. 5, Kraków 2002.
- *Teatr i dramat polski XIX i XX wieku. Studia i szkice*, pod red. W. Hendzla i P. Obrączki, Opole 2004.
- *Teksty, konteksty, interpretacje. W kregu literatury, języka i kultury*, pod red. E. Dąbrowskiej i E. Kossakowskiej-Jarosz, Opole 2007.
- Thomas D., *Markiz de Sade*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2003.
- Thomson D., *Koniec czasu. Wiara i lęk w cieniu milenium*, przeł. B. Nawrot, Warszawa 1999.
- Tillitte X., *Chrystus filozofów. Prolegomena do chrystologii filozoficznej*, przeł. A. Ziernicki, wprowadzenie T. Gadacz SP, Kraków 1996.
- Tischner J., *Filozofia dramatu*, Kraków 1999.
- Tischner J., *Świat ludzkiej nadziei*, Kraków 2000.
- Treugutt S., *Geniusz wydziedziczony. Studia romantyczne i napoleońskie*, Warszawa 1993.
- Tronina A. ks., *Kultura w świetle Biblii*, w: *Drogi i rozdroża kultury...*, Częstochowa 2003.
- Tronina A., *Apokalipsa. Orędzie nadziei*, Częstochowa 1996.
- Trzpis H., *Książka na czasie. Studium krytyczne o „Wacława dziejach” Stefana Garczyńskiego*, Kraków 1937.
- *Ukraińsko-polski literaturni kontiekti*, red. R. Radyszewskij, Kijów 2003.
- Urs von Balthasar H., *Księga Baranka. Medytacje nad Apokalipsą św. Jana*, przeł. W. Szymona, Kraków 2005.
- Urs von Balthasar H., *Odpowiedź wiary*, przeł. W. Szymona, Poznań 2007.
- Urs von Balthasar H., *Wienieczysz rok darami swojej radości*, Kraków 1999.
- Unamuno M. de, *Chrystus Velazqueza*, przeł. B. Bojanowicz, P. Rak, Kęty 2006.
- Uspienski B., *Religia i semiotyka*, przeł. B. Żyłko, Gdańsk 2001.
- Wais J., *Gilgameusz i Psyche. Z antropologii przemiany duchowej*, Warszawa 2001
- Walicki A., *Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego*, Warszawa 1970.

- Warzenica E., *Pozytywistyczny „obóz młodych” wobec tradycji wielkiej polskiej poezji romantycznej (lata 1866-1881)*, Warszawa 1968.
- Weil S., *Dzieła*, przeł. M. Frankiewicz, Poznań 2004.
- Weinberg J., „Laura i Filon” i „Śniadanie na trawie”. Z rozważań nad sielanką nowoczesną w poezji i malarstwie, „Ruch Literacki” 1997, z. 4.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką*, przeł. K. Guczalska, Kraków 2005.
- Węclawski T., *Nuda wieczna?*, w: *Nuda w kulturze*, Poznań 1999.
- „Wiek Oświecenia” nr 11, *W dwusetną rocznicę Powstania Kościuszkowskiego*, Warszawa 1995.
- *Wilno i świat. Dzieje środowiska intelektualnego*, red. E. Feliksiak, M. Leś, t. I-IV, Białystok 2002–2004.
- Witkowska A., *Romantyczny naród: klęska i triumf*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria I, pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.
- Witkowska A., *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Warszawa 1998.
- Witkowska A., *Towiańczycy*, Warszawa 1989.
- Wittgenstein L., *Wykłady o wierze*, przeł. A. Wierzbicka, „Znak” 1969, z. 7-8.
- *Władza i prestiż. Magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, red. J. Urwanowicz, współudział E. Dubas-Urwanowicz, P. Guzowski, Białystok 2003.
- Wnuczyńska J., *Aniołowie w III cz. „Dziadów” Adama Mickiewicza i w teatralnych realizacjach dramatu w XX wieku*, Kraków 2007.
- Wodziński C., *Światłocienie złota*, Wrocław 1998.
- Wolicka E., *Próby filozoficzne. W kręgu wybranych zagadnień „filozofii wieczystej” i współczesnej antropologii*, Kraków 1997.
- Wolicka E., *Sacrum w sztuce – punkty zapalne sporu*, „Znak” 1991, nr 12.
- Woronicz J. P., *Kazania tudzież nauki parafialne*, Kraków 1845.
- Wójtowicz A., „Trzeba uratować!” *Grotowski i romantycy*, w: *Teksty – konteksty – interpretacje. W kręgu literatury, języka i kultury*, red. E. Dąbrowska, K. Kossakowska-Jarosz, Opole 2007.
- *Wyobrażenia jako jaźń twórcza. Studia z etyki, literatury i sztuki*, red. E. Podrez i A. Czyż, Warszawa 2002.
- *Z problemów prozy. Powieść inicjacyjna*, red. W. Gutowski, E. Owczarz, Toruń 2003.
- Zahorski A., *Kościuszko – romantyczny symbol polskiej legendy w twórczości Julesa Micheleta*, „Wiek Oświecenia” nr 9, Warszawa 1993.
- *Zamieranie. Interpretacje*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Zgorzelski Cz., *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981.

- Żbikowski P., *„...bolem śmiertelnym ściśnione mam serce...” Rozpacz oświeconych u źródeł przelomu w poezji polskiej w latach 1793–1805*, Wrocław 1998.
- *„Żyję miłością”*. Korespondencja Kornela Ujejskiego, zebrał, opr. i wstępem opatrzył Z. Sudolski, współpraca O. Krysowski, Warszawa 2003.



Albrecht Dürer, *Walka św. Michała ze smokiem*, 1498 rok



Hieronim Bosch, *Sąd Ostateczny* (fragment), 1480 rok

Juliusz Słowacki's apocalyptic imagination.

Imagery – visions – symbols

This thesis is about Juliusz Słowacki's poetical imagination, interpreted through the prism of the Apocalyptic, which is one of the main sources of inspiration. The imagination of the category has been used in this case in compliance with the understanding as proposed by thematic criticism. Consequently, the main interpretation method in this thesis is phenomenologically grounded imagination, hermeneutically oriented, as well as the presentation of the history of motive, where the motives chosen, were in close relationship with content, symbolism, and forms illustrating the Apocalypse. It has been referred as to a history of motive in its literary aspect of existence, as well as its realization in other art disciplines, favouring painting as the closest to Słowacki's fine-art sensitivity. It was also necessary to invoke text interpretation methods in the thesis, worked out on the basis of Biblical hermeneutics as a method of understanding the Bible, which is the source text of other works of culture and also a basic impulse affecting Słowacki's poetical imagination.

Słowacki's selected literary works interpreted in the thesis were limited by necessity to the following: *Żmija (The viper)*, *Sen srebrny Salomei (Salome's Silver Dream)*, IX song *Beniowskiego (Beniowski's song number IX)*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*, *Genezis z Ducha (Genesis From The Spirit)* and *Pan Tadeusz*.

Apocalyptic motives, those directly connected with the Revelation of St. John or based on multi-level subject transformation – are present in the whole of Słowacki's creative writing. The aim of this essay was neither to prove the frequency of motive occurrence in particular works, nor number of motives, for Słowacki doesn't exclusively use Apocalyptic symbolics instrumentally.

This thesis is a supplement for the study of Juliusz Słowacki's poetical imagination. It adds to the so far insufficient studies connected with the existence of the Apocalypse in the poet's romanticist style writing. The problem of apocalyptic imagination turned out to be adequate not only for Słowacki's imagination type determination, but also to some extent, it probably complements his writing vision adding one more

level of problems that should be taken into account in present studies of romanticist poetic writings. A significant aspect of this thesis is its interdisciplinary and intertextual character for connections of literature with philosophy, religion, art and especially painting.

This thesis is addressed not only to professionals and lovers of Stowacki's poetry, but also to people interested in the influence of painting on literature and the role of the Apocalypse in the creation of the artist's imagination.

tłum. Anita Janicka

Juliusz Slowackis apokalyptische Vorstellungskraft. Bilder – Visionen – Symbole

In dieser Arbeit wird die poetische Vorstellungskraft von Juliusz Slowacki behandelt, die unter dem apokalyptischen Gesichtspunkt, als einer der wichtigsten Inspirationsquellen, interpretiert wird.

Die Kategorie der Vorstellungskraft wurde in diesem Fall im Einverständnis mit dem von der thematischen Kritik vorgeschlagenen Verständnis angewendet. Daher wurden hier auch als Basis der Interpretation einerseits der hermeneutisch ausgerichtete, phänomenologische Ansatz der Vorstellungskraft, und andererseits die Darstellung der Geschichte des Motivs (Topos) gewählt, wobei es sich hier um jene Motive handelt, die sich in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zum Inhalt, Symbolik und zu den Formen der Apokalypsedarstellung befinden. Der Autor bezog sich auf die Geschichte des Motivs sowohl im literarischen Kontext, als auch auf seine Verwirklichung in anderen Bereichen der Kunst, *wobei der Malerei*, als die Kunst, die der plastischen Empfindlichkeit Slowackis am nächsten zu sein scheint, *die größte Beachtung geschenkt wurde*. Notwendig war hier auch der Bezug auf die Methode der Textinterpretation, die auf den Grundlagen der biblischen Hermeneutik, als der Methode der Bibeltextverständnisses beruhen. Die Bibel wird hier einerseits als der Quellentext den anderen Kulturprodukten gegenüber gestellt und andererseits als Grundimpuls, der die poetische Vorstellungskraft Slowackis bewegte, verstanden.

Die Auswahl der interpretierenden Werke wurde hier, notwendigerweise, auf folgende Titel-beschränkt: der Roman *Żmija, Sen srebrny Salomei*, IX pieśń *Beniowskiiego*, *Balladyna*, *Lilla Weneda*, *Genezis z Ducha* und *Pan Tadeusz*.

Apokalyptische Motive, und zwar die, die direkt mit der „Offenbarung Johannis“ zusammenhängen, oder aber auch jene, die sich an eine Transformation, eine Metamorphose, die auf mehreren Ebenen stattfindet, anlehnen, sind im ganzen Werk von Slowacki vorhanden. Das Ziel dieser Abhandlung war nicht, die Häufigkeit eines Motives oder die Anzahl an Motiven in den einzelnen Werken von Slowacki zu beweisen, da Slowacki die apokalyptische Symbolik nicht ausschliesslich instrumental behandelt hatte. Diese Arbeit soll eine Ergänzung der

bereits existierenden Studien über die poetische- Phantasie Slowackis darstellen. Sie beteiligt sich an der Debatte über das Schaffen des Autors mit den bis jetzt nicht ausreichend vertretenen Untersuchungen der Apokalypse als Thema oder Inspiration im Werk des romantischen Autors. Die Problematik der poetischen Vorstellungskraft des Dichters erwies sich nicht nur als vollkommend passend, um den Phantasietypus Slowackis zu bestimmen, sondern sie ergänzt auch die Vision seines Schaffens um eine nächste Ebene der Fragestellungen, die für die gegenwärtigen Forschungsarbeiten an der Liryk des Roman-tikers notwendig sind. Ein wesentlicher Aspekt dieser Arbeit ist ihr interdisziplinärer, wie auch intertextueller Charakter (es wurde hier auf die Verbindungen zwischen Literatur und Philosophie, Religion, Malerei hingewiesen).

Dadurch können zum Empfängerkreis dieser Arbeit nicht nur Fachleute und diejenigen, die sich für das Werk von Slowacki begeistern gehören, sondern auch diejenigen, die sich für die Grenzgebiete der Künste und den Einfluss der Malerei auf die Literatur interessieren und auch die, die sich über die Rolle der Apokalypse bei der Gestaltung der künstlerischen Phantasie Gedanken machen.

tlum. Jolanta Doschek

Indeks nazwisk

- Abramowicz Zofia – 42, 67, 478
Abramowska Janina – 143, 144
Adamkowicz-Iglińska Bożena – 142, 460
Adamowski Jan – 397
Agesander z Rodos, rzeźbiarz – 412
Ajschylos, tragik – 353
Aleksandrowicz-Ulrich Alina – 39
Andersen Hans Christian – 428
Apolodoros z Aten, historyk – 217, 218
Ariosto Ludovico – 43, 283, 353, 472, 473
Arystoteles – 30
Asnyk Adam – 63
Atenodor z Rodos, rzeźbiarz – 412
Augustyn Jan, ks. SJ – 478
Aveni Anthony – 476
Axer Jerzy – 409, 476, 483
- Babinski Hubert F.** – 460
Bachelard Gaston – 33, 444, 476
Bachórz Józef – 45, 61, 204, 409, 460
Backvis Claude – 436
Bacon Francis – 37
Baczyńska Beata – 30, 31
Bałajewski Arkadiusz – 183
Bajcar Adam – 108, 142, 463
Bajko Marcin – 4, 11, 66, 199, 460
Balbus Stanisław – 476
Baliński Michał – 468
Ballanche Pierre-Simon – 375
Balthasar Hans Urs von – 488
Bałus Wojciech – 476
Banasiak Bogdan – 486
Banaszkiewicz Jacek – 161
- Banaś Monika – 480
Banowska Lidia – 293
Barrow John D. – 476
Barthes Roland – 476, 480
Bass Ronald Jay, reżyser – 308
Bator Wiesław – 476
Bauman Zygmunt – 476
Bąk Magdalena – 83, 401
Bąkowska Eligia – 478
Beauvois Daniel – 437
Beinert Wolfgang – 45, 136
Benedykt XVI, papież (zob. Ratzinger Joseph)
Benn Gottfried – 476
Bécu Aleksandra – 207
Bilińska Stefania Romana – 460
Biliński Krzysztof – 32, 439, 460, 439, 460
Biegeleisen Henryk – 469
Bielik-Robson Agata – 266, 476
Bień Andrzej – 132
Bieńczyk Marek – 21, 468, 476
Bierdiajew Mikołaj – 476, 477
Bilczewski Tomasz – 336, 476
Biolik Maria – 162
Bittner Ireneusz – 477
Bizan Marian – 53, 77, 162, 189, 208, 305, 314, 459
Bizior Magdalena – 19, 127, 476
Blake William – 305, 364
Błońska-Wolfarth Wanda – 436
Błoński Jan – 449, 471
Bobowska Patrycja – 479
Bobrowa Joanna – 52
Bobrowicz Jan Nepomucen – 233
Boćkowska Maryla – 233

- Boileau Nicolas – 354
Bojanowicz Bożena – 489
Bojarska Katarzyna – 484
Bojko Pelagia – 53, 442
Bolecki Włodzimierz – 46, 477
Boleski Andrzej – 17, 375
Bonaparte Napoleon (cesarz Francji)
– 393, 394, 399, 412, 419-425,
432, 433, 438
Bonaparte Napoleon Karol Ludwik
(Napoleon III, prezydent
Francji) – 399
Bonawentura (zob. Klingemann Au-
gust Ernst Friedrich)
Boniecki Adam, ks. – 345
Bonnet Karol – 371
Borges Jorge Luis – 477
Borejsza Jerzy Wojciech – 477
Borkowska Grażyna – 38, 468
Borowczyk Jerzy – 126, 439, 472
Borowska Małgorzata – 83, 461
Borowski Andrzej – 478
Borzym Stanisław – 477
Bosch Hieronim – 79, 223, 259, 275-
279, 282, 308
Boucher de Crevecoeur de Perthes
Jacques – 371
Böhme Gernot – 477
Böhme Jakob – 70
Brandstaetter Roman – 364
Brodziński Kazimierz – 351
Brogowski Leszek – 33, 476
Bronk Andrzej – 46
Brueghel Pieter starszy – 282, 399,
400
Bruyere Jean de la – 38
Brzeska Izabela – 131
Brzozowska Dorota – 395, 431
Brzozowska Sabina – 67, 477
Brzozowski Jacek – 25, 95, 131, 402,
459, 460, 470, 473
Brzozowski Stanisław – 63, 64, 460,
477
Buczyńska-Garewicz Hanna – 477
Budrewicz Tadeusz – 448
Bujnicki Tadeusz – 101
Bułhakow Sergiusz – 131, 132, 477
Burdziej Bogdan – 183, 323, 334, 416,
461, 464, 473, 476
Burkot Stanisław – 448
Burska Ewa – 482
Burzka-Janik Małgorzata – 402
Buszczyński Stefan – 48
Buś Marek – 448
Bürger Peter – 328
Bychowski Gustaw – 36, 75, 76, 437,
460
Byron George Gordon – 23, 51, 57,
369, 441, 447, 448
Calderon Pedro de la Barca – 30, 174,
315, 467
Caravaggio Michelangelo Merisi da
– 270
Cervantes Miguel de – 198, 203
Chacko Magdalena – 85
Charkiewicz Jarosław – 97
Chateaubriand François-René de – 441
Chesterton Gilbert Keith – 139, 140,
262, 477
Chlipowski Krzysztof – 477
Chmielowski Piotr – 60, 63, 460
Chodkiewicz Jan Karol – 399
Chodźko Aleksander – 207
Chołody Mariusz – 401
Chomicz Mieczysław – 484
Chomik Piotr – 97, 114, 117, 477
Chopin Fryderyk – 439

- Chrostek Mariusz – 185
Chrzanowski Ignacy – 460
Chrzanowski Tadeusz – 460
Chudak Henryk – 34
Chwin Stefan – 347, 460
Chyła-Szypułowa Irena – 438
Cichowicz Stanisław – 38, 480, 485
Ciechowicz Jan – 463, 472
Cierniewski Jan – 64
Ciernoczołowski Artur – 466
Cierniak Urszula – 97, 478
Cieszkowski August – 92, 477
Cieśla-Korytowska Maria – 46, 185,
334, 348, 375, 408, 439, 448,
460, 461, 462, 469
Cieślikowska Teresa – 96
Cinal Stanisław – 366
Cioran Emil – 478
Commendon Jan Franciszek – 189
Congar Yves Marie Joseph, ks. – 478
Conway Martin, sir – 145
Coogan Michael D. – 486
Cormack Robin – 145-147
Corneille Pierre – 38
Csató Edward – 159, 461, 471
Curtius Ernst Robert – 478
Cuvier Georges – 371
Cysewski Kazimierz – 151, 176, 182,
233
Cywiński Bohdan – 461
Czabanowska-Wróbel Anna – 34, 66,
150
Czajkowski Krzysztof – 99
Czapliński Przemysław – 483
Czermińska Małgorzata – 461, 478
Czermiński Adrian – 111, 461
Czerska Tatiana – 480
Czyż Antoni – 39, 436, 478, 490
Dalman Magdalena – 20
Danek Danuta – 36, 76, 437, 460
Daniel, prorok – 286
Danielewicz Anna – 344
Dante Alighieri – 17, 30, 64, 84, 283,
299, 300, 436
Dantyszek Jan – 56
Daszyk Krzysztof Karol – 48
Dąbrowicz Elżbieta – 461, 473
Dąbrowska Elżbieta – 431, 478, 488,
489
Dąbrowski Jan Henryk – 420
Dąbrowski Mieczysław – 478
Dąbrówka Andrzej – 339
Delumeau Jean – 219, 478
Dembińska-Siury Dobrochna – 478
Denisowicz Hilarion – 116
Dennis John – 355
Derejczyk Waclaw – 461
Descartes Rene (Kartezjusz) – 349, 480
Dietzsch Steffen – 477
Dobkowska Joanna – 411
Doda Agnieszka – 170, 304, 356, 478,
485
Dołęga Chodakowski (właśc. Czar-
nocki Adam) – 351
Dopart Bogusław – 100, 331, 461, 478
Dorosz Krzysztof – 40
Doschek Jolanta (zob. Krzysztofor-
ska-Doschek Jolanta)
Dostojewski Fiodor – 483
Dramińska-Joczowa Maria – 409
Draż Bronisław – 480
Dubas-Urwanowicz Ewa – 489
Durand Gilbert – 33, 38, 349, 480
Dürer Albrecht – 21
Dworski Emanuel – 475
Dybel Paweł – 485
Dybizbański Marek – 16, 49, 448, 478

- Dygul Jolanta – 171
Dziadek Adam – 485
Dzielska Maria – 88
Dziembowska Anna – 74
- Eco Umberto – 478
Ehrlich Emilia – 478
Ekier Jakub – 229, 243
Eliade Mircea – 478
Elian, historyk – 217, 218
Elledge Scott – 355
Elzenberg Henryk – 479
Emmerich Anna Katarzyna, błogosławiona – 484
Engelking Anna – 245
Epikur, filozof – 37
Erazm z Rotterdamu – 35
Eurypides, tragik – 217, 218, 337, 478
Evdokimov Paul – 148, 155, 312, 313, 479
Eyck Jan van – 79, 261, 320
- Fabianowski Andrzej – 101, 134, 461
Falicka Krystyna – 33, 349
Feldman Wilhelm – 69
Feliński Elżbieta – 93, 479, 481, 489
Feliński Alojzy – 485
Fenrychowa Janina – 45
Fiećko Jerzy – 78, 461
Fieguth Rolf – 479
Filipowicz Stanisław – 479
Filon z Aleksandrii – 70
Fisz Zenon – 119
Fita Stanisław – 71, 470
Flis-Czerniak Elżbieta – 479
Florczak Małgorzata – 114, 483
Floryan Władysław – 285, 387-389
Floryńska Halina – 50, 461
Forstner Dorothea – 479
- Forycki Remigiusz – 253
Foucault Michel – 219, 479
Fraenger Wilhelm – 213
Francesca Domenico da – 84
Franciszek z Asyżu, św. – 64
Frankiewicz Małgorzata – 489
Frankowski Janusz, ks. – 13
Fredro Aleksander – 56
Freud Zygmunt – 75, 248
Friedrich Caspar David – 428, 486
Frye Northrop – 479
Fulińska Agnieszka – 479
Furmanek Emilia – 87, 134, 310, 332, 461
- Gabrys Monika – 113
Gacowa Halina – 461
Gaillard Gabriel-Henri – 354
Gaj Ryszard – 361
Gajda Stanisław – 431
Gajlewicz Adam – 437
Gajlewicz Joanna – 437
Galle Henryk – 63, 459
Garewicz Jan – 437, 486
Gauguin Eugène Henri Paul – 305
Gautier Teofil – 127
Gawecki Bolesław Józef – 21
Giandomenico Tiepolo – 38
Gille-Maisani Jean-Charles – 36
Girard René – 171, 479
Gleń Adrian – 136, 385, 478, 479, 483
Gloger Maciej – 58
Głowiński Michał – 11, 42, 74, 99, 479, 480, 485
Godin Christian – 41
Godlewski Grzegorz – 38
Godzimirski Jakub – 480
Goethe Johann Wolfgang von – 480, 482

- Goliński Janusz K. – 89, 350
Gombrowicz Witold – 449
Gorbacz-Pazera Jolanta – 66
Gorecki Antoni – 331
Goszczyńska Mirosława – 479
Goszczyński Seweryn – 56, 108, 119,
233, 351, 401, 440, 465
Gotfryd Jan – 486
Goźliński Paweł – 88
Górka Bogusław – 42
Górski Artur – 459
Górski Konrad – 479
Grabianka Tadeusz – 358, 359, 438
Grabowska Maria – 310
Grabowski Jarosław, ks. – 478
Grabowski Michał – 57
Grabowski Tadeusz – 70-71, 462
Graziani Antoni Maria – 189
Grimm Jacob Ludwig – 295
Grimm Wilhelm Karl – 295
Gromadzki Juliusz – 37, 370
Grossek-Korycka Maria – 479
Gruchała Janusz S. – 181
Gryglewicz Feliks – 39, 487
Grzelak Agnieszka – 381
Grzeszczuk Stanisław – 181
Grzęda Ewa – 405
Grzybowska Krystyna – 479
Grzybowski Stanisław – 488
Gubriel Andrzej – 448
Guczalska Katarzyna – 489
Gumkowski Marek – 201, 474
Guranowski Jan – 479
Gutmańska Ewa – 402
Gutorow Jacek – 482
Gutowski Wojciech – 4, 66, 67, 83,
381, 462, 479, 490
Guzowski Piotr – 489
Habrajska Grażyna – 149
Hadot Pierre – 479
Hahn Wiktor – 53
Halkiewicz-Sojak Grażyna – 183,
199, 416, 460, 461, 462, 464,
473, 476, 481
Handke Kwiryna – 486
Hardenberg Georg Philipp Friedrich
Freiherr von (zob. Novalis)
Hausner Bernard – 196
Hawthorne Nathaniel – 33
Hefe Charles Joseph von – 96
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 37,
438
Heine Heinrich – 280
Hempel Jan – 46, 479
Hendzel Władysław – 479, 488
Herbert Zbigniew – 464
Hertz Paweł – 53, 162, 189, 208, 305,
314, 459, 462, 481
Hoene-Wroński Józef Maria – 462
Hoffman Ernst Theodore Amadeus –
295
Homer – 353, 403
Horacy (właśc. Quintus Horatius
Flaccus) – 53, 181, 223
Hölderlin Friedrich – 480
Hryniewicz Wacław, ks. – 40, 480
Hugo Viktor – 54, 171, 295, 349
Hutnikiewicz Artur – 464
Igliński Grzegorz – 93, 480
Ihnatowicz Ewa – 58
Iluk Jan – 42
Ingłot Mieczysław – 459, 462
Ishiguro Kazuo – 245
Iwasiów Inga – 480
Iwaszkiewicz Jarosław – 487
Izajasz, prorok – 284, 289, 291, 308, 442

- Jagodzińska Joanna – 89-90, 347
 James William – 46
 Jan Chrzyciel, św. – 143
 Jan Szkot Eriugena – 481
 Jan Ewangelista, św. – 20, 22, 23, 26-28,
 47, 64, 66, 69, 73, 79, 80, 82, 85,
 87, 89, 104, 134-136, 143, 151,
 153, 155, 167, 195, 199, 203-206,
 241, 245, 281, 284, 289, 290, 292,
 293, 297, 302, 305, 306, 308-310,
 312, 325, 326, 333, 349, 367, 368,
 370, 377, 378, 380, 418, 439, 440,
 442-446, 455, 488
 Janicka Anita – 4
 Janicka Anna – 4, 61, 67, 480
 Janik Michał – 76, 344, 462
 Janion Maria – 21, 77, 159, 191, 200,
 253, 283, 310, 321, 353, 438, 462,
 465, 467, 472, 473, 477, 480
 Jankélévitch Vladimir – 19, 480
 Jankowski Augustyn, ks. OSB – 480
 Jankowski Józef – 462
 Janocha Michał, ks. – 97, 128
 Janowska Katarzyna – 162, 486
 Januszewicz Maria – 406
 Japola Józef – 460
 Jarząbek Dorota – 34
 Jasiński Jakub – 328
 Jasionowicz Stanisław – 480
 Jastrun Mieczysław – 472
 Jaworski Stanisław – 71
 Jäkel Olaf – 480
 Jellenta Cezary – 15, 68-69
 Jelonek Tomasz, ks. – 42
 Jeremiasz, prorok – 334, 428, 442
 Jeżowski Marian – 123, 134, 241-242
 Jochemczyk Mariusz – 30, 84, 311,
 436, 463
 Jokiel Irena – 385, 478, 480, 483
 Jung Carl Gustav – 435
 Jurewicz Oktawiusz – 479
 Jurkowski Marian – 101
 Juszcak Wiesław – 96
 Kaczmarek Wojciech – 461
 Kadłubek Wincenty – 161
 Kalewska Anna – 480
 Kalinowska Maria – 4, 11, 20, 30, 31,
 58, 83, 85, 86, 89, 91, 127, 185,
 206, 210, 337, 352, 353, 410,
 427, 447, 460-463, 466, 476
 Kalinowski Daniel – 463
 Kallenbach Józef – 63
 Kałamajska-Saeed Maria – 152
 Kałużny Jerzy – 476
 Kamionka-Straszakowa Janina – 463
 Kania Ireneusz – 19, 40, 41, 478
 Karolak Andrzej, aktor – 127
 Karpiński Franciszek – 402
 Karpiński Wojciech – 38
 Kartezjusz (zob. Descartes René)
 Kasperski Edward – 47, 325, 416, 464
 Kasprowicz Jan – 480
 Katarzyna II Wielka (właśc. Sophie
 Friederike Auguste zu Anhalt-
 Zerbst, cesarzowa Rosji) – 301,
 327
 Katičić Radoslav – 213
 Kazimierczyk Barbara – 48
 Kaźmierczak Zbigniew – 27, 34, 170,
 480
 Kaźmierczyk Zbigniew – 83
 Kelly John Norman Davidson – 28, 136
 Keller Józef – 113
 Kempiański Andrzej M. – 105
 Kiezuń Anna – 71, 93, 464, 481
 Kijas Zdzisław Józef – 480

- Kijewska Agnieszka – 481
Kisielewski Jan August – 71, 72
Kita Małgorzata – 395
Kitto Humphrey Davey Findley – 218, 481
Kiślak Elżbieta – 18, 30, 78, 79, 201, 300, 464, 466, 474, 476
Kijas Zdzisław, ks. – 45, 225, 480
Kleiner Juliusz – 13, 26, 51, 72-74, 78, 93, 159, 234, 235, 389, 447, 459, 464, 481
Kleist Heinrich von – 422, 453
Klik Marcin – 34
Klingemann August Ernst Friedrich – 477
Klinger Jerzy, ks. – 479
Kluczyński Andrzej – 42
Kłoczowski Jan Andrzej, ks. OP – 481, 486
Kłos Juliusz – 427
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 351
Kobielus Stanisław – 119, 130, 481
Kobierzycki Tadeusz – 481
Kochan Anna – 181
Kochanowski Jan – 179, 180, 181, 184, 226
Kochanowski Marek – 482
Kolberg Oskar – 276
Kolbuszewska Ewa – 464
Kolbuszewski Jacek 409
Kołakowski Leszek – 479, 481
Komar Jan – 39, 481
Konończuk Elżbieta – 481
Konopnicka Maria – 63
Kopania Jerzy – 480, 481
Kopania Kamil – 127, 357
Kordecki Klemens Augustyn, ks. – 350
Korolko Mirosław – 144
Korotkich Jakub W. – 11
Korotkich Krzysztof – 4, 11, 16, 18, 27, 88, 97, 128, 464, 466, 477, 483
Korotkich Michał K. – 11
Korpanty Jerzy – 488
Korszak Katarzyna – 132
Korzeniewicz-Davies Maria – 257, 416, 464
Korzeniowska Wiesława – 397
Koschany Rafał – 356
Kossakowska-Jarosz Krystyna – 481, 488, 489
Kossowski Stanisław – 52
Kostkiewiczowa Teresa – 39, 464, 481
Kostuchowska Małgorzata – 334
Kościuszko Tadeusz – 483
Kotarska Jadwiga – 350
Kotarski Edmund – 350
Kotliński Andrzej – 18, 82, 287, 288, 321, 379, 436, 464, 475, 481
Kotowicz Stanisław – 456
Kott Jan – 465, 471
Kowal Grzegorz – 50, 69, 456
Kowalczuk Urszula – 488
Kowalczykowa Alina – 11, 45, 77, 80, 81, 83-85, 96, 120, 171, 235, 356, 371, 459, 465, 483
Kowska Małgorzata – 27
Kowalski Grzegorz – 4, 11
Kowalski Piotr – 483
Kozak Stefan – 481
Koziara Stanisław – 249
Kozłowska-Świątkowska Elżbieta – 4
Kozbiał Jan – 476
Kral Wojciech – 401
Kraśiński Wincenty – 487
Kraśiński Zygmunt – 15, 16, 21, 30, 51, 52, 60, 63, 78, 88-92, 118, 119, 134, 162, 182, 183, 283, 309, 310,

- 333, 338, 353, 381-383, 385, 396,
439, 456, 460, 461, 464, 468, 473,
476, 477, 481, 487
- Krasowska Małgorzata – 57, 181
- Krasicki Ignacy – 226, 351, 481
- Krauss Heinrich – 481
- Kraushar Aleksander – 481
- Krawiec-Złotkowska Krystyna – 402
- Kridl Manfred – 459, 465
- Kruk Mirosław Piotr – 97
- Krukowska Halina – 4, 11, 18, 47, 55,
101, 109, 115, 127, 142, 159,
170, 233, 283, 390, 391, 392,
464, 465, 470, 474
- Krysowski Olaf – 35, 47, 83, 153, 279,
325, 416, 465, 467, 490
- Krzemieniowa Krystyna – 387, 477,
482, 486
- Krzemień Wiktoria – 485
- Krzemień-Ojak Sław – 481
- Krzemińska Ewa – 486
- Krzemińska Magdalena – 416
- Krzysztofiak Anna – 401
- Krzysztoforska-Doschek Jolanta – 4,
214, 276
- Krzywy Roman – 436
- Krzyżanowska Zofia – 423, 454
- Krzyżanowski Julian – 99, 122, 269,
309, 322, 423, 454, 459, 465
- Kubale Anna – 150
- Kubiak Zygmunt – 218
- Kubicka-Czekaj Barbara – 325, 416
- Kuciak Agnieszka – 30, 283
- Kucz Anna – 35
- Kuczera-Chachulska Bernadetta – 89
- Kuczyńska Alicja – 481
- Kudasiewicz Józef, ks. – 27
- Kudelska Dorota – 35, 83, 84, 93, 277,
465
- Kulczycka Dorota – 119, 126, 186,
232, 300, 403, 406, 465
- Kulisz Józef, ks. – 42
- Kułakowska-Lis Joanna – 120, 143
- Kundera Milan – 171
- Kupis Bogdan – 113, 288, 484
- Kurek Krzysztof – 85, 206
- Kurkiewicz Marek – 381
- Kurkowska Mirella – 482
- Kuryluk Ewa – 96
- Kuryś Agnieszka – 36
- Kusak Leszek – 437
- Kuziak Michał – 4, 69, 86, 87, 126, 171,
322, 323, 329, 463, 465, 466
- Kuźma Erazm – 46
- Künstler-Langner Danuta – 402
- Kwapiszewski Marek – 108, 119, 466,
482
- Kwaśnicka Marta – 331
- Kwaśniewicz Krzysztof – 145
- Kwaterko Mateusz – 19
- Kwiek Magdalena – 21
- Lacroix Jean – 48
- Lamarck Jean-Baptiste – 371
- Landsberg Paul-Louis – 48
- Lange Antoni – 62, 459
- Langkammer Hugolin, ks. – 482
- Lanoux Andrea – 57, 181
- Latawiec Krystyna – 423
- Laurentin René – 136
- Lebioda Dariusz Tomasz – 83, 91,
120, 419, 466
- Lechoń Jan – 479
- Leeming Dawid Adams – 105
- Leeming Margaret Adams – 105
- Leeuw Gerardus van der – 34, 113,
482
- Leks Paweł, ks. SCJ – 482

- Lelewel Joachim – 351
Lemann Natalia – 401
Léon-Dufour Xavier, ks. – 291, 482
Leszczyński Damian – 479
Leszczyński Grzegorz – 251, 488
Leszczyński Zenon – 149
Leś Mariusz – 489
Leśmian Bolesław – 212, 487
Lewestam Fryderyk Henryk – 53, 54,
351, 352
Levinas Emmanuel – 252
Lewinówna Zofia – 77, 330, 489
Leyko Małgorzata – 238
Libelt Karol – 54, 55, 466
Libera Antoni – 480
Libera Leszek – 4, 55, 85, 230, 295,
447, 465, 466
Libera Zdzisław – 198, 473, 482
Liberiusz, papież, św. – 427
Lichaczow Dymitr S. – 97
Lichański Jakub Zdzisław – 39
Liebert Jerzy – 34
Ligocka Roma – 250
Lipiński Krzysztof – 482
Lippomano Hieronim – 189
Lisowski Zbigniew – 121
Lonergan Bernard J. F. – 46
Lubański Marek – 76, 437
Lubas-Bartoszyńska Regina – 250
Lubaszewska Antonina – 482
Lul Marcin – 466
Lurker Manfred – 482
Lutosławski Wincenty – 92, 455, 456
Lyszczyna Jacek – 21, 47, 55, 56, 126,
199, 439, 466
Łapot Mirosław – 466
Łaszewski Wincenty – 142
Ławski Jarosław – 16, 18, 27, 39, 42, 47,
55, 59, 67, 83, 86, 88, 93, 97, 109,
115, 118, 128, 138, 159, 170, 171,
181, 183, 196, 203, 240, 285, 307,
312, 325, 377, 381, 396, 432, 447,
459, 461, 464, 466, 467, 469, 470,
474, 477, 482, 483
Łeńska-Bąk Katarzyna – 397, 449,
478
Łętowski Ludwik – 478
Łoch Eugenia – 71, 121, 475
Łopatkówna Maria – 475
Łoski Włodzimierz – 131
Łossowski Piotr – 479
Łubieniewska Ewa – 423, 467
Łubieński Stefan – 448
Ługowska Jolanta – 251
Łukasz Ewangelista, św. – 151, 153,
287
Łukaszewicz Lesław – 56, 57
Łukaszuk Małgorzata – 129
Łukaszyk Romuald – 39, 487
M
Machnikowski Paweł – 476
Maciejewski Jarosław – 84, 467
Maciejewski Marian – 99, 108, 129,
136, 156, 365, 467, 471
Madziar Klaudia – 89
Majcher Grażyna – 436
Majchrowski Zbigniew – 159, 283,
463, 465, 472
Makles Tadeusz Jacek – 467
Makowska Urszula – 104
Makowski Stanisław – 25, 77, 101,
108, 288, 409, 421, 422, 460,
463, 465, 467
Makowski Adam – 60
Maksymowicz Waław – 89

- Malczewski Antoni – 23, 101, 109, 115, 118, 131, 133, 182, 187, 188, 196, 233, 273, 377, 396, 399, 402, 413, 420, 447, 460, 465, 479, 485
- Malik Jakub A. – 71
- Malina Artur – 35
- Małecki Antoni – 59, 63, 235, 342, 343, 459, 467
- Małgowska Hanna Maria – 475
- Manzanares Cesar-Vidal – 482
- Marciniak Przemysław – 83, 481
- Marczewska Katarzyna – 36
- Margański Janusz – 218, 481
- Marić Sreten – 482
- Markiewicz Henryk – 159, 195, 396
- Markowska Wanda – 480
- Markowski Michał Paweł – 46
- Marks Karol – 77
- Marquard Odo – 482
- Martin John – 4, 12, 306
- Maryja, Matka Jezusa – 23, 25, 28, 73, 90, 93-97, 100, 102, 106, 116-119, 126-132, 135-139, 142-144, 151-157, 196, 240, 279, 280, 282, 302, 305, 310-319, 324, 325, 330-333, 335-338, 344-346, 355-359, 385, 415, 424, 426, 427, 428, 440, 450
- Marzęcki Józef – 487
- Masłowski Michał – 164, 467
- Masojć Irena 411
- Maślanka Julian – 162, 295, 467
- Matejko Jan – 422
- Mateusz Ewangelista, św. – 222, 225, 226, 297, 298, 442
- Matuszczyk Ewa – 477
- Matuszek Gabriela – 67, 68
- Matuszewski Ignacy – 44, 64, 65, 467
- Matuszewski Krzysztof – 486
- Mazan Bogdan – 58
- Mazanowski Antoni – 467
- Mazurkiewicz Roman – 143
- Meinhold Wilhelm – 483
- Memling Hans – 261, 305, 308, 320
- Mencwel Andrzej – 63
- Merecki Jarosław – 477
- Metzger Bruce M. – 486
- Meyer Holt – 482
- Miciński Tadeusz – 66, 68, 83, 364, 467, 477, 479
- Michelet Jules – 490
- Mickiewicz Adam – 18, 20, 21, 23, 30, 36, 42, 45, 50, 51, 57, 58, 60, 63, 64, 78, 82, 83, 85, 87, 89, 90, 92, 93, 99, 100, 108, 109, 115, 118, 131, 133, 137, 138, 160, 165, 172, 175, 176, 177, 181, 182, 193, 200-202, 207, 209, 234, 240, 273, 283-285, 288, 293, 309, 312, 322, 332, 341, 354, 358, 387-397, 400-403, 408, 409, 413, 414, 416-419, 422-424, 426, 430, 431, 433, 446, 447, 460, 461, 465, 466, 468-470, 472, 474, 475, 478, 480, 482, 483, 486-489
- Mieszkowski Tadeusz – 41, 485
- Migasiński Jacek – 38
- Mikiciuk Elżbieta – 483
- Mikołaj I Pawłowicz Romanow, cesarz Rosji – 301
- Milijajewa Ludmiła – 114, 483
- Millet Jean-Francois – 425
- Milska Anna – 480
- Miłosz Czesław – 40, 293, 336, 364, 464, 483, 487
- Miłosz Oskar Władysław – 364

- Misiak Iwona – 34
Mitzner Piotr – 483
Mocarska-Tycowa Zofia – 468, 483
Mochnacki Maurycy – 481, 483
Modelska Anna – 4
Modelski Tomasz – 11
Momro Jakub – 97
Montfort Ludwik Maria Grignon de, św. – 345
Morawiecka Karolina – 61
Morzycka Faustyna – 468
Mostowska-Baliszewska Aleksandra – 42
Mrukówna Julia – 28, 136
Mucha Bogusław – 468, 483
MucharSKI Piotr – 262, 486
Myszor Wincenty – 482
- Nalepa Marek – 355, 468, 483
Namowicz Tadeusz – 229, 484
Narolska Aneta – 403
Naruniec Romuald – 411, 468
Naruszewicz Adam – 232
Naumow Aleksander – 117
Nawarecka Lucyna – 87, 88, 468, 474
Nawarecki Aleksander – 160, 174, 175, 436, 468, 469, 485
Nawrocka Ewa – 469
Nawrot Bogumiła – 488
Nerczuk Zbigniew – 479
Neron (właśc. Lucius Domitius Ahenobarbus, cesarz rzymski) – 347
Nerval Gerard de – 295
Nesteruk Małgorzata – 469
Neuger Leonard – 221
Newlin-Wagner Tadeusz – 469
Nęcka Agnieszka – 463, 480
Niemcewicz Julian Ursyn – 189
Niesiecki Kasper – 305
- Nietresta-Zatoń Agnieszka – 382
Nietzsche Friedrich – 50, 58, 69, 171, 456
Niewiara Aleksandra – 113, 411
Nodier Charles (właśc. Jean-Charles-Emmanuel Nodier) – 295
Norkowska Aleksandra – 83
Norwid Cyprian Kamil – 30, 52, 53, 159, 209, 273, 283, 393, 443, 472, 473, 487, 488
Nosol Alfons, bp – 45
Nosowicz Jan Franciszek – 66
Nowacka Maria – 480
Nowak-Wolna Krystyna – 393
Nowak Zbigniew Jerzy – 391
Nowicka Elżbieta – 469
Nowicka-Jeżowa Alina – 436, 480
Novalis (właśc. Hardenberg Georg Philipp Friedrich Freiherr von – 295, 375
Nycz Ryszard – 483
- Obremski Krzysztof – 350
Obrączka Piotr – 488
Ochab Maryna – 38, 485
Ocieczek Renarda – 350
Oczko Piotr – 74, 255, 483
Oesterreicher-Mollwo Marianne – 293, 482
Okoń Jan – 21, 138, 483
Okulicz-Kozaryn Radosław – 67, 469
Olech Barbara – 71, 479
Oleksowicz Bolesław – 89, 202, 484
Olkiewicz-Mantilla Anna – 245
Olszański Grzegorz – 490
Olszewski Mikołaj – 478
Opacki Ireneusz – 469, 473
Orcagna Andrea (właśc. Andrea di Cione di Arcangelo) – 84

- Orłowski Hubert – 476
Orkan-Lęcki Maciej – 484
Ortega y Gasset José – 360, 361
Orwell George – 245
Orygenes (właśc. Origenes) – 74, 81
Orzeszkowa Eliza – 403
Osiński Dawid Maria – 484
Osterwa Juliusz – 343
Ostrowska Barbara – 223
Otto Rudolf – 47, 113, 288, 484
Owczarz Ewa – 204, 463, 467, 490
Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) – 181, 403
Ozorowski Edward, abp – 4, 40, 291, 484
Ożóg-Winiarska Zofia – 380
- Pachciarek Paweł – 41
Paczoska Ewa – 58, 71, 488
Padalica Tadeusz (zob. Fisz Zenon)
Pakuła Agnieszka – 245
Paprocka-Podlasiak Bogna – 199, 337, 410, 453, 460
Paprocki Henryk, ks. – 132, 476, 477
Papuzińska Joanna – 488
Pauzaniusz, geograf – 217, 218
Pawelec Dariusz – 490
Paweł z Tarsu, św. – 276, 486
Pawlak Zbigniew, ks. – 480
Pawlikowski Jan Gwalbert – 46, 69, 78, 469
Pawłowiczowa Janina – 484
Pawłyczko Dmytro – 108
Peckham Morse – 484
Pecold Kazimierz – 466
Peiper Tadeusz – 71, 469
Pek Kazimierz – 136
Pelc Jerzy – 180
Pelczar Józef, ks. – 484
Perek Marzena – 215
Perelman Chaim – 484
Peyre Henri – 36
Philips Ursula – 484
Piechota Marek – 190, 469
Pieróg Stanisław – 45
Pietrzak-Thébault Joanna – 4
Pigoń Stanisław – 469
Pilewicz Anna – 87, 124, 469
Piotr apostoł, św. – 324
Piotrowski Wojciech – 472
Piórczyński Józef – 484
Piłsudski Józef – 50, 92
Piwińska Marta – 17, 55, 77, 79, 330, 436, 447, 459, 469, 470
Platon, filozof – 23, 37, 39, 64, 70, 170, 354, 372, 410, 480, 481
Plaut (właśc. Titus Maccius Plautus) – 340
Plotyn, filozof – 64, 478, 479
Płaszczewska Olga – 470
Płonka-Syroka Bożena – 401
Płotko Ewa – 11
Płuciennik Jarosław – 272, 484
Pociej Bohdan – 37
Podraza-Kwiatkowska – 470, 484
Podgórski Maciej – 484
Podgórzec Zbigniew – 152
Podrez Ewa – 39, 490
Poklewska Krystyna – 470
Pol Wincenty – 57
Polidor z Rodos, rzeźbiarz – 412
Poniatowicz Bożena E. – 11
Poniatowski Zygmunt – 113
Popiel Magdalena – 485
Poprzęcka Maria – 96
Porębowicz Edward – 299
Potocka Delfina – 51
Poulet Georges – 33, 38

- Powązka Elżbieta – 422
Półrola Małgorzata – 483
Prokop Jan – 475
Prokopiuk Jerzy – 113, 293, 435, 482
Proust Marcel – 17, 171
Próchniak Paweł – 66
Próchnicki Włodzimierz – 85, 125, 134, 302, 422, 470
Prus Bolesław (właśc. Aleksander Głowacki) – 57, 58, 71, 136, 204
Prussak Maria – 89, 201, 471
Przepierski Stanisław – 156
Przyboś Julian – 391
Przybylski Ryszard – 24, 81, 167, 168, 305, 306, 354, 355, 470, 485
Przybył Elżbieta – 156, 484
Przybyszewski Stanisław – 66-68
Przychodniak Zbigniew – 11, 95, 126, 326, 439, 459, 460, 470, 472, 485
Pseudo-Dionizy Areopagita – 88
Pszczółowska Lucylla – 485
Pudłocki Tomasz – 185
Puzynina Jadwiga – 485
Pyczek Waclaw – 19, 21, 80, 129, 156, 303, 442, 470
Pyskaty Lucyna – 485

Rabelais François – 198, 203
Racine Jean-Baptiste – 38
Radyszewskij Rościsław – 463, 488
Rafael (zob. Santi Rafael)
Rahner Karl – 41, 113, 225, 485
Rak Piotr – 489
Ranocchi Emiliano – 485
Rasiński Rotar – 479
Raszewski Zbigniew – 471

Ratajczakowa Dobrochna – 461, 463, 469, 471, 472, 473
Ratajska Krystyna – 50
Ratzinger Joseph (Benedykt XVI) – 243
Reicher-Thonowa Gizela – 27, 74, 75, 471
Reid Thomas – 37
Reitzenheim Józef – 53
Rej Mikołaj z Nagłowic – 181, 397, 405
Rembowski Edward – 91, 334
Repsz-Korotkich Ewa – 4, 11
Reuterswärd Patrick – 223
Reymont Władysław Stanisław – 67, 68
Ribot Theodule-Armand – 65
Ricoeur Paul – 485
Rideau Emile – 45
Ritz German – 383
Rochefoucauld François de la – 441
Rogalski Leon – 35
Rogow Aleksander – 152
Rogowski Roman E. – 485
Rogoziński Julian – 479
Romaniuk Kazimierz, bp – 291, 482
Romilly Jacqueline de – 485
Ropelewski Stanisław – 55, 56
Rosiek Stanisław – 159, 283, 360, 465
Rothe Hans – 39
Rousseau Jean-Jacques – 38
Roux Jean-Paul – 215, 254
Rowiński Cezary – 38
Rozanow Wasilij – 485
Rubinkiewicz Ryszard, ks. – 476
Rudaś-Grodzka Monika – 468, 485
Rudolf Edyta – 401
Rudolph Andrea – 483
Rudolph Kurt – 366
Rusek Iwona – 4

- Ruszkowski Janusz – 78
Rutowska Lucyna – 478
Ryba Janusz – 485
Rybałt Jan – 345
Rycharski Lucjan Tomasz – 60, 61
Rydzewska Jaga – 140, 477
Rymkiewicz Jarosław Marek – 77,
341, 440, 471, 485, 486
Ryszka Czesław – 486
Ryziński Remigiusz – 171
Rzeszewski Marian – 486
Rzewuska Elżbieta – 487
- Sade Donatien Alphonse François
de – 171, 307, 486, 488
Safranski Rüdiger – 19
Saganiak Magdalena – 81, 106, 201,
383, 436, 471
Sailer Jan Michał – 35, 36
Sala Charles – 486
Salas Antonio – 486
Salazar Philippe – 483
Salij Jacek OP, ks. – 486
Samborska-Kukuć Dorota – 403
Santi Rafael – 64, 84, 85, 279, 333
Saul Danuta – 34
Sawicka-Lewczuk Barbara – 54, 174,
337, 471
Sawicki Stefan – 443, 486
Sawrymowicz Eugeniusz – 99, 122,
322, 463
Scheler Max – 486
Schelling Friedrich Wilhelm Joseph
von – 70, 486
Schiller Leon – 87
Schlegel Friedrich – 43, 229, 243, 295,
317, 371
Schopenhauer Arthur – 437, 486
Schultze Brigitte – 39
- Schulz Bruno – 449
Schulz Edmund – 262
Schweidler Maria – 483
Seel Martin – 387
Sekuła Aleksandra – 353
Semenenko Piotr, ks. CR – 486
Seweryn Dariusz – 486
Sękowska Elżbieta – 411
Shakespeare William (Szekspir) – 23,
43, 57, 60, 69, 172, 208, 238,
315, 340, 446, 485
Siemaszko Piotr – 381
Siemieński Lucjan – 56
Sienkiewicz Barbara – 486
Sienkiewicz Henryk – 58, 479
Sieradzan Jacek – 113
Sieradzki Jacek – 472
Sikora Ireneusz – 403
Sikora Adam – 433
Sinko Tadeusz – 472
Siwek Paweł – 372
Siwicka Dorota – 21, 468, 486
Siwec Magdalena – 328, 472, 486
Skarga Barbara – 262, 486
Skowronek Alfons, ks. – 41
Skowroński Krzysztof Piotr – 449
Skubalanka Teresa – 209, 472
Skuczyński Janusz – 85, 89, 127, 137,
170, 422, 463, 472
Skwarczyńska Stefania – 17
Sławińska Irena – 461, 472, 485
Sławiński Janusz – 96, 99, 475
Słowacka-Bécu Salomea – 59, 151,
269, 454, 461, 475
Słowacki Euzebiusz – 472
Smulski Jerzy – 467
Sobczuk Włodzimierz – 460
Sobieraj Tomasz – 18
Sobol-Jurczykowski Andrzej – 477

- Sobolczyk Piotr – 439
Sobolewska Magda – 262
Soboul Albert – 479
Sochoń Jan, ks. – 39, 89, 486
Sofokles, tragik – 353
Sokolski Jacek – 265
Sokołowski Mikołaj – 4, 18, 86, 89, 394, 466, 469, 487
Sokólska Urszula – 116
Sokrates, filozof – 146, 259
Sołowjow Sergiusz – 487
Sołowjow Włodzimierz – 487
Sołtan Adam – 382
Spengler Oswald – 487
Speyr Adrienne von – 487
Spitznagel Ludwik – 441
Spytkowski Józef – 472
Stachowiak Lech, ks. – 39, 487
Stachura-Lupa Renata – 423
Stachurski Edward – 109
Stala Marian – 66, 487
Stanisz Marek – 472
Stanula Emil, ks. – 28
Starnawski Jerzy – 21, 26, 59, 185, 472
Starobinski Jean – 38
Starowieyski Marek, ks. – 48, 356, 357, 476
Staszewska Krystyna – 39
Staszic Stanisław Wawrzyniec – 452-454
Staniewicz Emeryk – 32, 196, 441
Stelmaszczyk Barbara – 212
Stirner Max – 437
Strzyżewski Mirosław – 56, 415, 473
Stefanowska Zofia – 99, 409, 471, 473, 474, 487
Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) – 38
Stępień Paweł – 480
Stępień Tomasz, ks. – 88, 199
Stępnik Krzysztof – 113
Stiller Robert – 482
Stinissen Wilfrid, ks. OCD – 487
Strykowski Julian – 364
Strzetelska Zofia – 74
Subel Joanna – 37
Sudolski Zbigniew – 325, 382, 416, 463, 473, 487, 490
Sugiera Małgorzata – 473
Sułowski Zygmunt – 39, 487
Supa Wanda – 487
Suszczyński Zbigniew – 382, 383
Swedenborg Emanuel – 57, 58, 364, 483
Swoboda Tomasz – 33, 38
Sykstus III papież, św. – 427
Szamot Maria – 487
Szargot Barbara – 382
Szargot Maciej – 134, 162, 382, 385, 409, 410, 473, 487
Szczegliacka Ewa – 52, 473, 487
Szczepan-Wojnarska Anna Marta – 34
Szczepankowska Irena – 487
Szczepanowski Stanisław – 92
Szczepińska Bożena – 487
Szczukin Wasilij – 487
Szeliga-Ossowska Anna – 349
Szewczyk A. – 487
Szladowski Marek – 385, 478
Szlągowski Antoni, ks. – 334, 335, 473
Szymdtowa Zofia – 198, 473
Sztachelska Jolanta – 4, 58, 473
Sztandara Magdalena – 397, 449, 478, 483
Szturc Włodzimierz – 4, 11, 42, 67, 97, 133, 159, 186, 202, 356, 374, 414, 447, 463, 473, 474, 476

- Sztyber Radosław – 465
Szweykowski Zygmunt – 471
Szymanis Eligiusz – 331, 474, 488
Szymanowski Adam – 219
Szymański Jakub – 488
Szymborska Wisława – 488
Szymik Jerzy, ks. – 136
Szymona Wiesław – 488
Szyndler Anna – 245
Szyzkowski Władysław – 352
- Śliwiński Marian – 40, 151, 462, 470, 474
Śliwiński Piotr – 483
Śniadecki Jan – 39, 488
Święgocki Kazimierz – 488
Świętochowski Aleksander – 57, 58, 63, 488
Świrad Lucyna (zob. Nawarecka Lucyna)
- Taborski Roman – 67
Tałuć Katarzyna – 27
Tarasow Siergiej – 481
Tarnowska Maria – 483
Tarnowski Stanisław – 63, 474
Tatarkiewicz Anna – 478
Tazbir Janusz – 397, 488
Tetmajer Kazimierz-Przerwa – 67, 68
Thomas Donald – 488
Thomson Damian – 488
Tieck Ludwig – 42, 43, 54, 230, 238, 295, 466
Tillitte Xavier – 488
Tintoretto Jacopo – 279
Tischner Józef, ks. – 252, 255, 369, 488
Toepfer Alfred – 11
Tokarski Stanisław – 478, 479
- Tomalska Joanna – 97, 128
Tomaszuk Katarzyna – 83, 461
Tomicka Joanna – 214
Tomicki Ryszard – 214
Tomkowski Jan – 30, 46, 78, 330, 474
Towiański Andrzej – 22, 23, 77, 78, 286, 358, 431, 433, 438, 448, 486, 487, 489
Tramer Maciej – 463, 480
Tretiak Józef – 62, 63, 474
Treugutt Stefan – 111, 471, 474, 488
Trilling Wolfgang – 262
Troszyński Marek – 18, 37, 363, 459, 464, 472, 474
Trojanowiczowa Zofia – 201, 471
Tronina Antoni, ks. – 39, 291, 488
Trybuś Krzysztof – 474
Trznadel Jacek – 474
Trzpis Henryk – 488
Turczyn Małgorzata – 193
Turczyn Ryszard – 476
Turner William – 428
Twerski Michał Jarosławicz, książę twerski – 422
Tynecka-Makowska Słowinia – 58
Tyszczyk Andrzej – 171
- Ujejski Józef – 359, 438, 475
Ujejski Kornel – 63, 490
Unamuno Miguel de – 489
Unolt Wojciech – 483
Ursel Marian – 51, 459
Urwanowicz Jerzy – 489
Uspienski Borys – 489
- Vasiliadis Nicolas – 132
Venclova Tomas – 427
Vigny Alfred de – 159, 170, 283
Volket Johannes – 65

- Voltaire (właśc. Arouet François-Marie) – 9, 37, 441, 452-454, 485
Vorgrimler Herbert – 41, 225, 482
- Wais** Jadwiga – 489
Walicki Andrzej – 45, 54, 489
Waligóra Jerzy – 423
Warzenica Ewa – 489
Wasilewski Zygmunt – 475
Wążyk Adam – 77
Wątorski Andrzej – 401
Weil Simone – 489
Weinberg Jerzy – 475, 489
Weintraub Wiktor – 159
Wesołowska Elżbieta – 181, 217, 267, 315, 475, 485
Węclawski Marek – 487
Węclawski Tomasz – 489
Węgierko Aleksander – 127
Węgrzecki Adam – 437, 486
Węgrzyniak Anna – 199
Wiakowski Kazimierz – 343
Wichowa Maria – 21
Wielechowska Katarzyna – 171
Wierusz-Kowalski Jan, ks. – 479
Wierzbicka Anna – 489
Wierzbicki Jan – 482
Wijas Jędrzej – 260
Williams Robin, aktor – 308
Wilkoszewska Krystyna – 387
Winiarski Jerzy – 331
Wiśniewska Iwona – 403
Witkiewicz Stanisław – 64
Witkowska Alina – 486, 489
Wittgenstein Ludwig – 489
Włodarczyk Jarosław – 104
Wnuczyńska Joanna – 87, 489
Wodziński Cezary – 489
Wojak Tadeusz, ks. – 42
- Wolff, pastor – 32, 196, 441
Wolicka Elżbieta – 148, 313, 479, 489
Wołk Marcin – 463
Wons Krzysztof, ks. – 115
Woronicz Jan Paweł, abp – 354, 489
Woźniakiewicz-Dziadosz Maria – 108, 472
Wójcicki Jacek – 452
Wójcicki Kazimierz – 475
Wójtowicz Agnieszka – 489
Wróblewska Krystyna – 45
Wróblewski Kazimierz – 63
Wujek Jakub, ks. – 13, 32, 196, 199, 226, 297, 335, 368, 387, 429, 441, 442
Wybraniec Katarzyna – 475
Wydrycka Anna – 67, 71, 475
Wyka Kazimierz – 77, 408, 422, 471
Wyrwas Katarzyna – 395
Wyspiański Stanisław – 34, 416, 472
- Young** Edward – 272
- Zabierowski Stanisław – 340, 475
Zabłocka Magdalena – 478
Zacharska Jadwiga – 482
Zagajewski Adam – 34
Zagożdżon Joanna – 397
Zahorski Andrzej – 490
Zakrzewicz Anna – 105
Zakrzewski Bogdan – 409, 466
Zaleski Bohdan – 56, 63, 108
Zaleski Marek – 475
Zamacińska-Paluchowska Danuta – 71, 129, 156, 365, 471
Zapolska Gabriela – 67, 68, 480
Zarebianka Zofia – 61
Zarebski Rafał – 255
Zawadzka Danuta – 18, 420, 474

Zborowski Samuel, hetman kozacki
– 341

Zdziarski Stanisław – 63, 415

Zgorzelski Czesław – 100, 115, 176,
466, 475, 490

Zielińska Marta – 201, 473, 486

Zieliński Jan – 475

Ziemba Kwiryna – 106, 180, 475

Ziemska Katarzyna – 91, 159, 168,
191

Ziernicki Arkadiusz – 488

Ziętek-Ptak Anna – 47, 476

Ziołowicz Agnieszka – 463, 476

Ziółek Jan – 399

Zwierzyński Leszek – 18, 87,90-91,
383, 476

Zychowicz Juliusz – 136

Żbikowski Piotr – 468, 490

Żelazny Mirosław – 438

Żeleźnik Tadeusz – 136

Żeromski Stefan – 71

Żmichowska Narcyza – 484

Żmigrodzka Maria – 30, 58, 77, 330,
438, 439, 462, 466, 467, 469,
470, 471, 472, 476, 477, 480,
485, 489

Żurowska Joanna – 34

Żurowski Maciej – 34, 36, 487

Życiński Józef – 259

Żyłko Bogusław – 489

Żywiołek Artur – 354

opracował Grzegorz Kowalski

