

tom II
universum

piękno
juliusza słowackiego



WYDAWNICTWO ALTER STUDIO

NAUKOWY PROJEKT
WYDAWNICZY – SERIA



przełomy
pogranicza
studia literackie

Przełomy/Pogranicza
Studia Literackie
VI

KSIAŻNICA PODLASKA
IM. ŁUKASZA GÓRNICKIEGO
KATEDRA BADAŃ FILOLOGICZNYCH
„WSCHÓD – ZACHÓD”
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

JULIUSZ SŁOWACKI
1809 – 1849 – 2009

W 200. ROCZNICĘ URODZIN
i 160. ROCZNICĘ ŚMIERCI POETY



ROK
JULIUSZA
SŁOWACKIEGO

1809-2009

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY – SERIA
„PRZEŁOMY / POGRANICZA”

Redakcja Serii:

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

Recenzent tomu: prof. dr hab. **Rościsław Radyszewski**
[Narodowy Uniwersytet im. Tarasa Szewczenki w Kijowie, Ukraina]

Redakcja tomu: Jarosław Ławski, Łukasz Zabielski, Grzegorz Kowalski
Korekta: Grzegorz Kowalski, Dariusz Kukielko, Daniel Znamierowski
Skład: Hubert Pilcicki, Alter Studio, www.alterstudio.com.pl

Indeks nazwisk: Łukasz Zabielski

Streszczenia: dr Joanna Dziedzic, dr Jacek Partyka, dr Mariya Bracka

Noty o Autorach: Michał Siedlecki

Opracowanie graficzne: Grzegorz Kowalski

Na okładce wykorzystano obraz Joachima Pateniera *Przeprawa przez Styx*, 1520-1526
ISBN: 978-83-63470-20-3



Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013

Copyright by Książnica Podlaska im. Ł. Górnickiego w Białymstoku, Białystok 2013

Publikacja sfinansowana ze środków Książnicy Podlaskiej im. Ł. Górnickiego
i Wydziału Filologicznego UwB w Białymstoku

piękno juliusza słowackiego

tom II
universum

Studia pod redakcją:
Jarosława Ławskiego
Grzegorza Kowalskiego
Łukasza Zabielskiego

Białystok 2013

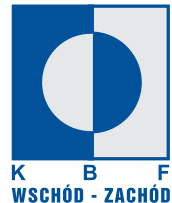
NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY
– SERIA „PRZEŁOMY / POGRANICZA”

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

Naukowy Projekt Wydawniczy „Przełomy/Pogranicza” publikuje prace:

- Stanowiące próbę nowego odczytania tekstów i autorów, zjawisk literackich i kulturowych dobrze już, zdawać by się mogło, znanych i rozpoznanych.
- Studia ujmujące problematykę literacką w ujęciu komparatystycznym i interdyscyplinarnym, innymi słowy: „pogranicznym”.
- Prace z zakresu najszerzej rozumianej wiedzy o kulturze i sztuce, proponujące monograficzne lub/oraz nowe, „przełomowe” ujęcia tematu.
- Książki autorów, których znać można za klasyków badań nad pewną dziedziną humanistycznego dyskursu.
- Dzieła o literaturze, kulturze i sztuce, które – z różnych powodów – nie mogły się niegdyś ukazać, nie znalazły właściwego momentu.
- Nowe, krytyczne opracowania zapomnianych tekstów dawnych.

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowym Projekcie Wydawniczym „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie serie i cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku.



Studia o Juliuszu Słowackim - II

Redaktor cyklu: Jarosław Ławski

WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
UNIwersytetu w Białymstoku

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

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



SPIS TREŚCI

Jarosław Ławski <i>Universum Słowackiego</i>	17
--	----

I. OBRAZY I REMINISCENCJE

Wołodymyr Jerszow Polska literatura Ukrainy Prawobrzeżnej w dobie romantyzmu	29
--	----

Marcin Bajko Słowacki: Człowiek Wschodu, nowoczesny inteligent, Europejczyk	41
---	----

Mieczysław Jackiewicz Euzebiusz Słowacki, jego żona Salomea i syn Juliusz w Wilnie	49
--	----

Marta Kopij-Weiß Juliusz Słowacki i wpływy wczesnego romantyzmu niemieckiego	55
--	----

Leszek Libera <i>Beniowski</i> po niemiecku (notatka)	63
---	----

Janusz Skuczyński Arystofanes – patron ironii romantycznej	69
--	----

ks. Tadeusz Kasabula Stolica Apostolska a Powstanie Listopadowe, czyli w dyskusji bez konsensusu głos jeszcze jeden	75
--	----

Magdalena Piotrowska Słowacki malowany światłem. Wokół cyklu obrazów świetlanych	83
--	----

Krystyna Jaworska Tropem Słowackiego na Wschodzie i w Italii (1942–1946)	95
--	----

Zbigniew Chojnowski Rękopis notatek Zbigniewa Herberta <i>Liryka Słowackiego</i>	115
--	-----

II. POWIEŚCI I POEMA

German Ritz

Od piękna do wzniosłości. Historia (voyeurystycznego) spojrzenia
w poemacie Słowackiego *W Szwajcarii* 133

Krystyna Poklewska

Piękno Szwajcarii – piękno *W Szwajcarii* 149

Mariusz Cholody

Seksualność skrywana. O poemacie *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego raz jeszcze. . 157

Karolina Morawiecka-Poroszewska

Co jest nieznośne dla męskiego podniebienia,
czyli ślady poematu *W Szwajcarii* w *Lalce* Prusa 165

Maciej Szargot

Romantyczny tryptyk. *O Trzech poematach* Juliusza Słowackiego 175

Emilia Chmielewska

Estetyczne komponenty świata przedstawionego w *Wacławie* Słowackiego 187

Agnieszka Wnuk

Powieści poetyckie Juliusza Słowackiego
jako przykład realizacji metagatunkowych 195

Mikołaj Sokółowski

Juliusza Słowackiego poematy o wzroście indywidualnego umysłu 209

Wojciech Piotrowski

Wacław Rzewuski w poezji krzemieńczan 217

Marek Dybizbański

Fikcja i autentyk w poemacie dygresyjnym.
Wokół *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* 229

III. OD KOMEDYI DO TRAGEDYI

Irena Szczepankowska

Prawo i sąd w dramatach Juliusza Słowackiego 245

Elżbieta Dąbrowicz	
Owoc spróchniałego drzewa	255
Jakub Michał Pawłowski	
Między starcem a dzieckiem: o hrabiego Szczęsnego inicjacji w teatr okrucieństwa . .	267
Jarosław Ławski	
„Szczęsny Pan”. <i>O Horsztyńskim</i> Juliusza Słowackiego	287
Emilia Świdarska	
Wielogłosowy teatr <i>Balladyny</i>	311
Lidia Romaniszyn-Ziomek	
Piękno wieloznaczności. <i>Balladyna</i> i <i>Beatryks Cenci</i> z perspektywy filozofii dramatu . .	331
Iwona E. Rusek	
O znaczeniach imienia <i>Derwid</i> w <i>Lilli Wenedzie</i> Słowackiego.	349
Alois Woldan	
<i>Mazepa</i> i problem zdrady – dramat Słowackiego w polsko-rosyjsko-ukraińskim kontekście romantycznym	363
Maria Prussak	
<i>Fantazy</i> – w poszukiwaniu nowej formuły dramatu	375
Włodzimierz Próchnicki	
<i>Fantazy</i> na progu nowoczesności	389

IV. NOCE DANDYSA

Małgorzata Burzka-Janik	
„Kaszmirowa kamizelka” kontra „zagonowa kapota”, czyli autoportret dandysa w listach Słowackiego	405
Bolesław Oleksowicz	
Słowackiego maski dandysa (na podstawie listów do matki)	423
Tomasz Kitliński, Mateusz Skucha	
Słowackiego fragmenty dyskursu erotycznego – apozjopeza w języku i podmiotowości, czyli (nie)dyskretny urok wieszacza	431

Marek Lubański

„Fascynujące rozdarcie zasłon psychicznych”, czyli Słowacki w świetle psychoanalizy . . . 443

Zofia Wójcicka

Światło – element naukowej refleksji
w estetyce poezji „wschodniej” Słowackiego 459

Pelagia Bojko

Słowackiego noce „nieromantyczne”? (Motyw nocy w liryce) 487

Jerzy Weinberg

Dwie Telimeny 501

Anna Mazur

Łzy pamięci poety. Rozważania nad płacziwą motywiką
w późnych wierszach Juliusza Słowackiego 507

V. FETY I INSCENIZACJE: Z RECEPCJI**Karolina Szymborska**

Konopnicka czyta Słowackiego 523

Helena Nielepko

Motyw z utworów Słowackiego w dramacie Tadeusza Micińskiego *Noc rabinowa* . . 533

Wiesław Trzeciakowski

Kim jest chłopiec ze skrzydłami anioła na obrazie Jacka Malczewskiego? 541

Wojciech Kalinowski

Echo filozofii genezyjskiej w twórczości Stefana Grabińskiego 553

Marek Kochanowski

Juliusz Słowacki w rozprawach krytycznych
i pismach o teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza 561

Paweł Gorszewski

Motywy romantyczne w filmie
Siedem przystanków na drodze do raju Macieja Nyczki 571

Ewa Czerniakowska

Obchody setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego na Pomorzu w roku 1909 . . . 579

Kamil Kopania

Dramaty Juliusza Słowackiego na scenach teatrów lalek w Polsce po 1945 roku 595

Justyna Ziara

Ironiczna gra z dramatem ironicznym. *Balladyna* Juliusza Słowackiego
w Teatrze Lalek Banialuka 633

Noty o Autorach 653

Summary 655

Абстрактний 667

Абстрактный 669

Indeks nazwisk 673

Jarosław Ławski
(Białystok)

UNIVERSUM SŁOWACKIEGO

*Czemuż Geniusz z Gustem tak się rzadko spoi?
Tamten gardzi wędzidłem, ten się mocy boi.*

Franciszek Morawski, *Z Szyllera*¹

1.

Na świat wychodzi oto drugi tom studiów wygłoszonych na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Juliusza Słowackiego”, obradującej w Białymstoku w dniach 6-9 maja 2009 roku, honorującej 200. rocznicę urodzin i 160. rocznicę śmierci Poety. Było to, jak do tej pory, największe zgromadzenie badaczy twórczości autora *Marii Stuart* w jednym miejscu, podjęte z wyraźnie sformułowaną intencją przebadania dorobku pisarza z punktu widzenia fundamentalnej kategorii estetycznej, jaką jest piękno.

Sesja i towarzyszące jej wydarzenia kulturalne, których opis znajdujemy w pierwszym tomie publikacji pokonferencyjnej², przyniosły dokonania nie tylko ilościowo, lecz także w zakresie oryginalności – imponujące. Stąd pojawiła się konieczność ich systematycznego przygotowania do druku, tak by poziom publikacji spełniał wszystkie standardy edycji wyników naukowej refleksji, ale też nie gubił ludzkiego, towarzyskiego i społecznego wymiaru wydarzenia, jakim była ta jedyna w swoim rodzaju, przygotowywana przez kilkanaście miesięcy sesja.

Można bez przesady rzec, iż istnieje coś takiego jak kulturowe *universum Słowackiego* – skupiające wokół Poety ludzi, czytelników, artystów, badaczy, także poetów, którym bliski jest Słowacki. Słowacki jako osobliwy, alternatywny, ale i arcyelitarny model przeżywania świata i sztuki, wzorzec artystowskiego piękna oraz bezkompromisowego zaangażowania w sprawy świata i Polski.

¹ F. Dzierżykraj-Morawski, *Z Szyllera*, z cyklu *Xenie*, w: tegoż, *Pisma zbiorowe wierszem i prozą*, t. II, *Bajki. Wiersze drobne*, Poznań 1882, s. 275.

² Zob. *Od Redakcji. „Piękno Słowackiego” – Od zamysłu do realizacji; Z archiwum Konferencji (I). Komitety, uchwały, listy*; A. Janicka, G. Kowalski, *O Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego”*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, T. I: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, G. Kowalski, Białystok 2012, Naukowy Projekt Wydawniczy – Seria „Przełomy/Pogranicza” 2, Białystok 2012.

Universum Słowackiego objawiło się w 2009 roku wbrew tworzonej wtedy atmosferze niechęci do Romantyzmu w ogóle, który miał być *passé*, bo, ponoć, historia nie kształtuje już naszej egzystencji, polskość to przeżytek w hiperliberalnej Europie, postmodernizm gdzie mógł podobno zacytować i strawersować już Słowackiego, bo, w końcu, teatr i telewizja, muzyka i film nie przyswajają już Słowackiego³. A jeszcze w szkole jest go coraz mniej... Jakież to były płonne nadzieje i marne diagnozy.

Trzeba było dystansu kilku lat, by stwierdzić, że i kontekst, w którym czytamy Słowackiego, i sam Słowacki się zmieniają. Wprawdzie edukacja polska od przedszkola do studiów doktoranckich jest w 2013 roku ruiną po pseudonowoczesnych „reformach”, ale wciąż istnieją kulturowe wzorce wiedzy, wykształcenia, postawy ludzkiej i obywatelskiej, kreatywności i roztropności życiowej, do których zawsze można się odwołać. Wśród nich jest Słowacki. Obok Reja, Dantyszka, Orzechowskiego, Kochanowskiego, Kołłątaja, Koźmiana i... Mickiewicza. Nie jest też prawdą, jakoby istniały jakieś dwie osobne literatury polskie: archaiczno-wtórna, unurzana w przeokropnej tradycji i historii narodowej, kulminująca w romantyce; i literatura polska „nowoczesna”, europejska, przyszłościowa. W takim razie gdzie przynależałby Słowacki – ze swoim szekspiryzmem i „sandyzmem”, reneizmem, ale i z przywiązaniem do sarmatyzmu, apologią *liberum veto* i czytający pasjami kroniki staropolskie, teksty z XVIII wieku?

2.

Nie znaczy przecież to, że Słowacki jest taki sam, jak Mickiewicz, Krasiński, Norwid, Kraszewski, czy najpierwszy z nich w objawieniu geniuszu Antoni Malczewski. Prace zgromadzone w II tomie *Piękna Juliusza Słowackiego* pokazują właśnie estetyczną i ideową, osobowościową i środowiskową osobność/oryginalność Poety, którą budują: związek ze wschodnimi ziemiami dawnej Rzeczypospolitej (Krzemieniec, Wilno, znajomość Ukrainy aż po Odessę), pełne zakorzenienie w kulturze Zachodu (w kulturze angielskiej, ale i niemieckiej, francuskiej, szwajcarskiej, włoskiej, hiszpańskiej, portugalskiej, celtyckiej, nowogreckiej), dialogiczny charakter estetyki mediującej między imaginarium Północy i Południa (Hellada, Rzym, Śródziemnomorze bizantyjskie i orientalne), ale także – co dziś się uwyrażnia – między kulturą Zachodu i europejskiego Wschodu (fascynacja siłą Rusi, zainteresowanie Ukrainą, Syberią i wschodnioeuropejskimi Żydami)⁴.

Jako osobowość podatna na psychoanalityczne wglądy ujawnia dziś Słowacki twarz narcyza i dandysa, libertyna i osobowości religijnej o usposobieniach mistycznych, sentymentalisty, pisarza zafascynowanego gotyckim łotrem, okrutnika i człeka ckliwego. Jak to wszystko pomieścić w jednym człowieku, nie wiadomo.

³ Zob. *Panel w Pijalni Czekolady „Wedel” – Białystok, 6 maja 2009 roku*, w: *Piękna Juliusza Słowackiego*, T. I, s. 77-90. Również audycja Radia Białystok: Wiesław Szumański: „Juliusz Słowacki – w cieniu zapomnienia” – *dyskusja w Roku Słowackiego*, 3 maja 2009 roku.

⁴ Zob. *Juliusz Słowacki – wielokulturowe źródła twórczości*, red. A. Bajcar, Warszawa 1999; *Polscy romantycy „szkoły ukraińskiej”*. Antoni Malczewski, Seweryn Goszczyński, Józef Bohdan Zaleski, pod red. R. Radyszewskiego, Kijów 2009.

I jako człowiek, i jako pisarz bywa irytujący, niejasny, w jakiś sposób wielopostaciowy – a wobec czytelników i badaczy także złośliwy. Złośliwy, gdy broni swej tajemnicy – tej skupionej wokół „piękna Słowackiego”. Jak pisarz gromadzący w imaginarium tak otchłanną erudycję, tworzący swój *erudicon*, mieszający i kontaminujący tysiące wątków, pisarz gęsty i wielu zarazem twarzy – jak może pozostawać twórcą tak wyrazistym? Tworzącym własne kulturowe *universum* Słowackiego? To nadcierpliwość człowieczą, powie jeden, i wróci do Norwida, Orzeszkowej albo Witkacego. To znakomite, powie drugi, zasilając polską i też wschodnioeuropejską estetyczną partię Słowackiego.

3.

Przedkładane prace ujawniają nowe (znowu „nowe”!) tendencje lekturowe i badawcze początków XXI wieku. Zauważyć więc można odchylenie od takiego modelu twórczości Słowackiego, który tradycyjnie (i czasem z korzyścią dla dydaktyki) dzielił ją na okresy, subokresy, etapy: byroniczny, ironiczno-tragiczny, towianistyczny, genezyjski (lub tylko: genezyjski albo mistyczny). Chętniej patrzmy dziś na całego Słowackiego – tak dzieło, jak biografię – od młodości do wczesnej śmierci w 1849 roku ledwie 40-letniego mężczyzny⁵. A przecież w tym niedługim czasie stworzył on własny wszechświat literacki. Niejedna literatura narodowa mogłaby powstać na gruncie bogactwa tekstów, idei i obrazów, które pozostawił Słowacki.

Jasno widać, że w tym wszechświecie poetyckim były też elementy, które, ewoluując i zmieniając się znaczeniowo, towarzyszyły poecie od *Szafnarego* (I wersja) po *Króla-Ducha* i jego prawdziwy tekst testamentu. Jaki kształt owa „całość” w rozpoznaniach historycznoliterackich przybierze, trudno dziś nawet przewidywać. Kultury narodowe w zdeintegrowanym świecie XXI wieku mają długą przyszłość – więc także kontekst historyczny kreślić będzie styl lektury poety. Choć, ufam, nie tylko ten kontekst, bo przemawia do mnie Słowacki „barokowy”, „od duchów”, ale i od „teatru okrucieństwa”, z „laseczką dandysa”, kobiecy i męski, „mystyczny”⁶. (Jaki jeszcze, jaki?)

Co warto dopowiedzieć: estetyka dzieł Słowackiego wymyka się aparaturze, siatce kategorii, wypracowywanej przez kulturę od renesansu po XIX i XX wiek. Między komedią a tragedią, pięknem a brzydotą, wzniosłością a sarkazmem jest mnóstwo

⁵ Zob. S. Makowski, Z. Sudolski, *W kręgu rodziny i przyjaciół Słowackiego*, Warszawa 1967; A. Fabianowski, *Biografia – najpełniejsza ekspresja romantyczności*; Z. Wójcicka, *Relacje Karola Kossowskiego z Antonim Malczewskim*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007.

⁶ J. M. Rymkiewicz, *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, Warszawa 1982; M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992; J. M. Pawłowski, *O obrazach „czarnej młodości” w Juliusza Słowackiego „Samuelu Zborowskim”*, w: *Piękno...*, T. I, s. 633-660; E. Lubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Kraków 1995; G. Kowalski, *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego*, Białystok 2012; L. Nawarecka, *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego*, Katowice 2010; E. Świdarska, *O lęku metafizycznym w „Balladynie” Juliusza Słowackiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, T. II: *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

kategorii pogranicznych, hybrydowych. Ale Słowacki tylko częściowo jest twórcą estetyki interkategorialnej: tragigroteski, poematu dygresyjnego, makabreski, tragifarsy, *et caetera*. Nie między, lecz poza obecną siatką kategorii znajdzie się miejsce estetyki Słowackiego. Przełom w badaniach nad Słowackim dokona się wtedy, gdy zaproponujemy nowe kategorie interpretacyjne: estetyczne, terminy genologiczne, filozoficzne, teoretycznoliterackie, translatoryczne.

Być może sojusznikiem tego przełomu będzie ogólne wyczerpanie kategoriałnej kultury, która w pojęciach wypracowanych w antyku i wczesnej nowożytności (choćby tragizm, *mimesis*, rodzaj)⁷ nie jest w stanie nazywać, opisywać, diagnozować świata zmultiplikowanej obrazowości, nowoczesnego procesu historycznego z domieszką grozy w skali globalnej i odmian trudnego „piękna”, jakie ów świat wytwarza⁸. Trzeba nowego stworzenia podstaw kultury, takiego impulsu jej rozwoju, który zachowując tradycję, pchnąłby ją ku nowym tropom opisu świata, samorozumienia. Wtedy, sądzę, i Słowacki będzie jaśniejszy. Nie mówię: popularny. Bo poeci i w XIX wieku (ileż procent populacji umiało wtedy czytać?), i dziś są po prostu lekturą elity intelektualnej. Zupełnie inna rzecz: że powinni być oni – jako szansa rozwoju, wzorzec – podstawą humanistycznej edukacji adresowanej do wszystkich.

Znamienne – znów zauważyć można odmianę czytelniczych gustów. Trwa cyrkulacja „modnych” czytelniczo i badawczo tekstów. Na wyżyny wracają dziś „poema” Słowackiego już nie tylko dygresyjne, ale „ckliwe”, jak *W Szwajcarii*, i „makabryczne”, jak *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o Piekło*. „Upadłego” z Olimpu *Kordiana* wcale nie zastąpiła *Lilla Weneda*, już raczej *Horsztyński*, *Mazepa* i *Fantazy*. Do łask wraca młodzieńki Julek od przedziwnych powieści poetyckich i lirycznych juveniliów, nieodmienne w centrum badań tkwi Słowacki po roku 1840, jakkolwiek go nazwiemy: mistykiem czy opiumistą, wizjonerem czy heretykiem⁹. Osobiście, uwielbiam ironię *Kordiana* i nigdy nie czytałem go inaczej, jak tylko jako dramat ironicznych metamorfóz egzystencji histriona-geniusza, ale szanuję i tropiocieli historycznych oraz literackich kontekstów z epoki, i „imaginacjonistów” rozpoznających w dziełach poety fajerwerkowe przemiany fantazmatów, symboli, miazmatów i podobnych konfiguracji obrazowych. Wydaje się, że póki czytać będziemy po polsku, póty zmieniać się będą lekturowi faworyci wśród czytelników. Czym dla jednych jest *Balladyna*, to jest arcydziełem bezdyskusyjnym, tym dla drugich może być *Król-Duch*, a przecież nawet *Godzina myśli* czy *Samuel Zborowski*.

W *universum* Słowackiego jeszcze jedno się zmienia: powróciła jako temat badawczy biografia Słowackiego. Powiedziałbym – tylko patrzeć, za lat kilka, nowych biografii i monografii Poety. Powrót wielkich narracji (ale kiedyż to one odeszły na dobre?) przyniesie – może – nowe próby opisanego tego życia bez precedensu: intensywno-

⁷ Zob. *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005. Tu: K. Ziemińska, „*Balladyna*” jako „kobieca tragedia” Słowackiego.

⁸ Por. *O kryzysie*, opr. K. Michalski, Warszawa 1990; *Przyszłość języka*, red. S. Krzemień-Ojak, B. Nowowiejski, Białystok 2001; *Przyszłość tradycji*, red. S. Krzemień-Ojak, Białystok 2008; A. Bloom, *Umysł zamknięty. O tym, jak amerykańskie szkolnictwo wyższe zawiodło demokrację i zubożyło dusze dzisiejszych studentów*, wstęp S. Bellow, przeł. T. Bieroń, Poznań 1997.

⁹ Zob. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.

nego i ambitnego, spokojnego i spazmatycznego, utajonego i rozgłośnego. Znow: jest w tej biografii – i w wytworzonej przez kulturę mitobiografii¹⁰ – aż za wiele, by dało się to spiąć kłamrą „pełni”, „rozumienia”, „poznania”. Wydaje się, że tak w dziedzinie poznania życia samego poety, jak jego rodziny i znajomych (od Wilna i Krzemieńca po Żytomierz i Kijów), bardzo, bardzo wiele pozostaje do zrobienia.

Marzeniem badacza Słowackiego byłoby pojawienie się nowych, rodzimych metodologii, odważnych, ale wyrastających z podglebia kulturowo-historycznego Europy Środkowo-Wschodniej, i stąd, z tej perspektywy przepatrujących warszawski, potem zachodnioeuropejski i wschodni etap życia i twórczości. Owe metodologie w ściślejszy sposób musiałyby ukazywać niepowtarzalność formacji kulturowo-egzystencjalnej i w wyniku tego dzieła, rozpracowywać idiom kulturowy świata Słowackiego, który rozpięty jest między Rygą i Odessą, Tallinem i Charkowem z jednej a Moskwą i Berlinem, Poznaniem i Mińskiem z drugiej strony. Do tego dochodzą ziemskie i kosmiczne przestrzenie wyobrażone. Łączyłyby owe metodologie w rozpoznaniach jako niesprzeczne elementy prywatne i intymne ze społecznymi i historycznymi, aporyczność z systemowością, rozum i wiarę, niewyraźalne z zapisanym, piękne z niepięknym. Szczerze wątpię, bym w niedalekiej przyszłości mógł zobaczyć twórcę metodologii badawczej rodem z tej części świata, samoświadomego, wiedzącego także o tym, że metodologie przemijają. Na początku XXI wieku postulatem minimum wydaje się przekroczenie progu interdyscyplinarności badań nad Słowackim. A także: realizacja projektu badań interkulturowych i internetycznych.

Nowocześnie rozumiany Słowacki, jeden z filarów kultury polskiej, należy bowiem do kultur ościennych także: ukraińskiej, litewskiej, białoruskiej, łotewskiej, żydowskiej, a nawet (zaryzykujemy) rosyjskiej i, przez inność i odrzucenie, niemieckiej. Jako ich część i/lub lustro, w którym odbija się ich ukształtowana lub kształtująca się na przestrzeni XIX–XXI wieku tożsamość kulturowa. I narodowa.

Widzę liczne i oryginalne ślady zainteresowania Słowackim na Wschodzie. Byśmy tylko zainteresowanych chcieli wspomóc, zapraszając na równych prawach do głębi *universum* Słowackiego.

4.

Mnogie i dramatycznie zdiagnozowane są dziś „zagrożenia” dla Słowackiego¹¹. Podpadły szkoły i uniwersytety. Ale co się chyli, może i powstać, co upada, najczęściej podnosi się – i kryzys edukacyjny nie będzie trwał wiecznie. Nie zmienimy nie tyle „innej”, ile „nowej” wrażliwości sensualnej młodych odbiorców kultury i dydaktyka musi

¹⁰ Zob. omówienie kategorii mitobiografii w: J. Ławski, *Nieskończoność mitobiografii. O „Malczewskim” Antoniego Langego*, w: *Zapomniany dramat*, t. II, red. M. J. Olszewska, K. Ruta-Rutkowska, Warszawa 2010; M. Białobrzeska, *Mit Antoniego Malczewskiego w poezji polskiej*, w: *Pogranicza, Kresy, Wschód a idee Europy*, Seria II: *Wiktor A. Choryw in memoriam*, wstęp i koncepcja J. Ławski, red. tomu A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

¹¹ „Debaty Artes Liberales”, T. V, 2012, *Co Słowacki ma nam dziś do powiedzenia?*, red. M. Kalinowska, J. Kieniewicz, Warszawa 2012.

przygotować spójny projekt dotarcia z kolorowym, głośnym, obrazowym Słowackim nie tylko do „pokolenia Internetu”, ale pokoleń postinternetowych, które będą miały całkowicie odmienne media poznania i poznawczo-estetyczne preferencje.

Zapewne, bo jakże inaczej, do Słowackiego wróci teatr, który w jubileuszowym 2009 roku wiele obiecywał, ale mało dokonał na niwie inscenizacyjnej. Trudno mi sobie pomyśleć, że nikt już nie wraca do *Balladyny* czy *Fantazego*, a przecież... można by wystawiać *Poema Piasta Dantyszka* tudzież *Króla-Ducha* (przez myśl przeleciała mi idea okrutnej historii z *Wacława* jako instalacji albo filmu). Co jakiś czas sięgają po Słowackiego muzyka, film, radio, malarstwo¹². To dość.

Przecież co pokolenie przybywa autorytetów i klasyków nadających się do kulturowej reanimacji. Do „odnawiania znaczeń”! A w tej konkurencji – niech mi wybaczą pesymiści i malkontenci – Słowacki jest bezkonkurencyjny. I kilku takich z XIX wieku. Jak Malczewski, Mickiewicz, Krasiński, Norwid, Koźmian, Żmichowska, Szyrmer, Korzeniowski, Orzeszkowa, Prus, Sienkiewicz, Przybyszewski, Konopnicka i Miciński...

Wieku XIX-ego, który powinien mocno przypomnieć całej kulturze europejskiej, a szczególnie mocno kulturze środkowoeuropejskiej, o swoim istnieniu: i jako formacja romantyczna, i jako pozytywizm czy modernizm. I też jako: enklawa kultury zwana dziewiętnastowiecznością. W Polsce jednym z jej punktów orientacyjnych, ba, zasadniczym punktem długiej orientacji jest Słowacki. I będzie.

Nie przemawiają do mnie historycznoliterackie i wypracowane przez polonistów-pedagogów *topoi* biadania: że znika z programów, że go nie czytają, że państwo nie pomaga. Nie pomaga, po prostu szkodzi (piszę o sytuacji między 1989 a 2015 rokiem). Ale to znaczy tylko, że trzeba zaczynać *ab ovo*, od rudymentów, inscenizując Słowackiego w szkolnym teatrzyku i pracowni komputerowej, lecz organizując też jubileusze i specjalistyczne sesje naukowe, na przykład o geografii Słowackiego, jego teatrze, recepcji, przekładach, wzorcach męskości, ironii, wyobraźniach tradycji¹³.

O wiele ważniejsze wydaje się przyjęcie takiej perspektywy badań polonistycznych na kolejne dziesięciolecia, która z jednej strony wspierałaby już zakorzenionych w *universum* Słowackiego badaczy wschodnio- i środkowoeuropejskich, choćby z Litwy, Ukrainy i Rosji, a z drugiej próbowałaby integrować badania polskie i środkowoeuropejskie nad romantyzmem z badaniami zachodnioeuropejskimi i amerykańskimi (a nawet spoza Europy). Często słyszę, jaka to bieda, że Anglicy, Francuzi i Amerykanie nie znają Słowackiego, Szewczenki czy Donelajtisa. Często też otrzymuję oferty renomowanych zachodnioeuropejskich wydawnictw publikujących wyniki badań nad romantyzmem, w Anglii i Ameryce na przykład.

Otóż wiedza o romantyzmie nie przekracza tam horyzontu niemieckiego i, czasem, rosyjskiego. Wydaje się, że jest to nieszczęście nie tylko dla Polaków, Ukraińców i Litwinów, ale – w ogromnym stopniu, większym stopniu! – Anglików, Francuzów, Amerykanów. To oni tworzą z pasją swe dzieła z pełną równocześnie niewiedzą, że te

¹² Zob. M. Strzyżewski, „Romantyzm bez granic” i jazzowy „Anhelli”, w: tegoż, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010; *O Słowackim „umysłach ludzi różne”*, red. U. Makowska, Warszawa 2009.

¹³ Patrz: *Geografia Słowackiego*, red. D. Siwicka, M. Zielińska, Warszawa 2012.

same tematy, często rodem ze świata Mary Shelley czy Byrona, opracowywały kultury Środkowej i Wschodniej Europy w innych warunkach politycznych, etnicznych, w innej tradycji rodem z Bizancjum i Rzymu. Nie trafia do mnie argument nieprzetłumaczalności Słowackiego. Jeszcze inne uczucia rodzi sugestia, jakoby na tle Europejczyków był on wtórny itp. Odwołuję się wtedy do prostego eksperymentu lekturowego: czytania równoczesnego dramatów Hugo, Kleista i Słowackiego. Można się spierać o Kleista, ale osobiście widzę tu jako zwycięzcę także Słowackiego, osobiście – tylko jego...

Jeśli zatem powstają te dziesiątki tomów dysertacji angielskich itd. bez żadnej świadomości istnienia Słowackiego, Szewczenki i Baranauskasa [Baranowskiego], to w horyzoncie długiej przyszłości, która doprowadzi do integracji obrazu epoki, jest to jednak cień, jaki pada na te prace. I na nas, którzy powinniśmy zadbać, by skonfrontować romantyzm amerykański, angielski czy niemiecki, skandynawski czy śródziemnomorski z tym środkowo- i wschodnioeuropejskim. Ale tak, by kultura rosyjska była niezwywalną częścią obrazu Europy Środkowo-Wschodniej, a nie jej „zastępnikiem”, jak jest teraz.

Chcę przez to wszystko powiedzieć, iż *universum* Słowackiego (i owszem) jest częścią *universum* polskiego romantyzmu i całej dziewiętnastowieczności. Lecz nade wszystko jest fundamentalnym elementem środkowo-wschodnio-europejskiego *universum* kultury romantycznej, a to z kolei częścią romantyzmu światowego jako wytworu euroamerykańskiej formacji kulturowej, która romantyzm tworzyła i pielęgnuje pamięć o nim jako wzorcu kulturowym. Jako żywym paradygmacie swej kultury, z którego przyszłość wybiera elementy w danej chwili potrzebne do znaczeniowego odnawiania¹⁴.

5.

O Słowackim pisano różnie, to wiemy. Że egotyk i „waryjat”, to znów człek święty i pisarz pierwszej miary¹⁵. Z relacji utkwiła mi w pamięci opowieść Teodora Tomasza Jeża o swym spotkaniu z Leonardem Rettlem, sędziwym admiratorem Mickiewiczowskiego wzorca poezji. Tak to spisał Jeż:

„Z panią Sadowską zeszedłem się w czasie wystawy razy kilka. Najprzód po śniadaniu, po którym Przybylski nas pożegnał, spędziłem z nią i z Rettlem godzin parę we fiakrze, na spacerze pośniadaniowym. Spaceru takiego – zdaniem Rettla – chciał jakoby zwyczaj francuski. Spacer ów w pamięci mi pozostaje spowodu nagłego przerwania dyskusji, jaka pomiędzy nami w ciągu onego była zawiązała. Wywołała ją czyjaś wzmianka o Słowackim, któremu zaszczytu spółzawodniczenia z Mickiewiczem Rettel przyznawać nie chciał. Siedząc przed nami i zdradzając lekkie podchmienie, zapalał się, głos podnosił i szczególnie na Słowackiego, jako znawca literatury hiszpańskiej, oburzał się za tłumaczenie *Księcia Niezłomnego*.

– Cóż to jest!? – wykrzykiwał, wymachując rękami. – To fałszerstwo, nie tłumaczenie! To zbrodnia, za którą się na galery idzie! W tłumaczeniu Słowackiego nie masz

¹⁴ Zob. tom: *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009.

¹⁵ Zob. M. Lubański, *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 2008.

śladu Calderona... Tak tłumaczyć lada kiep potrafi. Porównajcie, proszę was, tłumaczenie Słowackiego *Księcia Niezłomnego* z tłumaczeniem Mickiewicza *Giaura*. To mi tłumaczenie. A kto... co? Ja bym za się Słowackiego... Ja bym! Ja bym! ja... bym... go...

Ręce wyciągnął. Pięści zaciskał. I nagle umilkł. Ręce mu opadły. Głowa zwisła – usnął. W chwilę później – chrapał.

Ubawiło nas to.

Rozmowa dalsza, podczas kiedyśmy objeżdżali Lasek Buloński i przylegające doń przedmieścia paryskie, toczyła się pomiędzy nami półgłosem¹⁶.

Zdaje się, że tak to już jest z „przeciwnikami” Słowackiego. Razi ich wszystko. Ale rozmowa o Słowackim toczy się i półgłosem, i głośno, pomimo ich sennych złożeń. Powóz toczy się traktem, nie czekając na przebudzenie polemistów.

6.

Edycję II i III tomu *Piękna Juliusza Słowackiego* wzięły na siebie – po Bibliotece Narodowej w Warszawie – dwie instytucje: Wydział Filologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, z ramienia którego prace redakcyjne koordynuje Katedra Badań Filologicznych „Wschód – Zachód”¹⁷. Drugą instytucją, która finansowo i organizacyjnie to monumentalne wydawnictwo wsparła, jest duża biblioteka naukowa, jedna z największych w Polsce – Książnica Podlaska im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Jej Dyrektorowi, panu Janowi Leończukowi, składam gorące podziękowanie za roztropne pojmowanie idei mecenatu kulturalnego, którego owocem są te księgi. Dziękuję pracownikom Książnicy – magistrowi Grzegorzowi Kowalskiemu i panu Danielowi Znamierowskiemu za pomoc w przygotowaniu tomu do druku. Doktorowi Łukaszowi Zabielskiemu wdzięczny jestem za prace redakcyjne.

Byli uczestnikami sesji, a potem wspierali powstanie tomu, Przyjaciele ze Wschodu: prof. Rościśław Radyszewski, dr Mariya Bracka, prof. Wołodimir Jerszow, a także prof. Swietłana Musijenko z Grodna. Bezinteresowne wsparcie naszej inicjatywy wydawniczej znalazły u prof. Agnieszki Czajkowskiej i dra Krzysztofa Czajkowskiego z Częstochowy. Dziekan Wydziału Filologicznego, prof. Bogusław Nowowiejski, zechce przyjąć podziękowanie za stworzenie atmosfery, w której te grube księgi mogły powstać i zostać opublikowane. Dziękuję za pomoc wszelkiego rodzaju dr Annie Janickiej – mojej cierpliwej Żonie. Współpracownikom: dr Joannie Dziedzic, drowi Jackowi Partyce, mgrowi Michałowi Siedleckiemu wdzięczny jestem za niezawodną pomoc.

Prof. Halinie Krukowskiej – dziękujemy za przyjaźń i dobre myśli niezmiennie, za Jej o b e c n o ś ć.

W roku 2014 ukaże się trzeci i tym samym ostatni tom *Piękna Juliusza Słowackiego*. Mam nadzieję, że zrozumienie znajdzie idea niespiesznego publikowania mate-

¹⁶ T. T. Jeż [Zygmunt Miłkowski], *Od kolebki przez życie. Wspomnienia*, przygotował do druku A. Lewak, wstęp A. Brückner, t. III, Kraków 1937, s. 360-361.

¹⁷ W 2009 roku, roku Konferencji, był to jeszcze Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu, potem Zakład Badań Interdyscyplinarnych i Porównawczych „Wschód – Zachód” (2010–2012), a obecnie Katedra. Obok niej istnieje także Zakład Literatury Oświecenia i Romantyzmu.

riałów Konferencji, na którą patrzymy dziś z dystansu czterech lat. Autorom – za wkład oryginalnej myśli i oczekiwanie – zobowiązani jesteśmy szczególnie!¹⁸

Ze smutkiem, ale nade wszystko wdzięcznością przychodzi mi wspomnieć wybitnych znawców wieku XVIII i XIX, którzy wsparli ideę Konferencji, a których nie ma już wśród nas: prof. Stanisława Makowskiego z Warszawy, prof. Zofię Wójcicką ze Szczecina, prof. Sława Krzemienia-Ojaka z Białegostoku, prof. Mariana Maciejewskiego z Lublina i prof. Henryka Markiewicza z Krakowa.

Jako uczeni należymy do ponadnarodowej republiki humanistów. Tak wielu z nas się czuje. Ale te tomy nie powstały „wszędzie”. Zostały zredagowane w Białymstoku. Białostoczanie lubią przypominać, że przez sam środek ich miasta przebiega granica Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego, że, jak przekonywał Zygmunt Gloger, mieszkali na granicy Litwy i Korony, już pod Lachami, stąd Pod-Lasie, albo, sądzą drudzy, na granicach wielkich puszczy i lasów, zamieszkałych przez Jaćwingów. I dla mnie jest to fakt znaczący. Z punktu widzenia biografii Słowackiego te księgi o nim powstały właśnie na granicy jego domowej ojczyzny kresowej czy pogranicznej, to jest Wielkiego Księstwa Litewskiego, i Europy, którą reprezentują Warszawa, a potem Paryż, Londyn, Neapol, Genewa... Choć nigdy nie był w Białymstoku, kształcił się Słowacki, dorastał w tej samej przestrzeni kulturowej, w której leżą Szetejnie, Grodno, Wilno, Mohylew, Krzemieniec, Lwów, Tulczyn, Odessa i Białystok.

W białostockiej genezie tomów i nie ma więc nic nadzwyczajnego, bo jest nad Białą prężne środowisko filologiczne, i zarazem wyraża się coś nader specyficznego, niepowtarzalnego: duch Europy Środkowo-Wschodniej, z jej tradycjami i duchowością.

Bo takie t e ż , wschodnie, jest piękno Słowackiego.

Elk – Białystok, 22 listopada 2013 r.

¹⁸ W tym czasie ukazały się wcale liczne tomy jubileuszowe, by wspomnieć: *Przez gwiazdy i błękit jestem z wami. W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, red. M. Chrostek, T. Pudłowski, J. Starnawski, Rzeszów 2009; *Poeta przez pryzma przepuszczony. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*, red. E. Nowicka, M. Piotrowska, Poznań 2011; *Juliusz Słowacki w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych*, red. E. Dąbrowska, I. Jokiel, Opole 2012.



Juliusz Słowacki w wieku dziecięcym, autor nieznany,
fot. pochodzi z okolicznościowego wydania czasopisma „Światowid”, czerwiec 1927

I

OBRAZY I REMINISCENCJE



Ilya Repin, *Burlacy na Woldze*, 1872

Wołodymyr Olegowicz Jerszow
(Żytomierz, Ukraina)

POLSKA LITERATURA UKRAINY PRAWOBRZEŻNEJ W DOBIE ROMANTYZMU

Jubileusze to znamienne daty w historii ludzkości. 200. rocznica urodzin i 160. rocznica śmierci wybitnego polskiego poety-romantyka, Wołynianina z pochodzenia, Juliusza Słowackiego, to ważne wydarzenie świata słowiańskiego oraz całej kultury światowej. W ciągu ostatniego stulecia wypracowano wyraźną koncepcję uroczystości jubileuszowych, kiedy to z upamiętnieniem wybitnej osoby związane jest dążenie do zrozumienia, nowej interpretacji, a także oceny i przewartościowania okresu historycznego z punktu widzenia czasu jubileuszowego. To właśnie jubileusz zachęca badaczy do wejścia w złotą księgę historii oraz podjęcia prób interpretacji niedocenionych lub mało znanych wydarzeń, zagubionych w mrokach historii. Jubileusz wymaga powrotu do źródeł pierwotnych oraz przeanalizowania stereotypów, które powstały, a które się mnożą i jak lawina narastają od jubileuszu do jubileuszu. Taki stan rzeczy wymaga odpowiedzialnych przemyśleń oraz dokładnej analizy całego tego dystansu czasowego. To całkiem logiczne, że wiedza ludzkości o przeszłości wzrasta. Z drugiej jednak strony bezpowrotnie tracimy informacje o przeszłości, przesuwamy akcenty, wnosimy pewne korekty, a to, co pozostaje, jest zależne od kaprysów pamięci i z czasem, obrastając legendą oraz interpretacjami literackimi, staje się mityczne.

Dziś jednym z potężnych mitów wiedzy o Juliuszu Słowackim jest mit Krzemieńca, który uparcie przebijał się przez przymusowe i niesprawiedliwe zatajanie, tendencyjne ignorowanie, a wreszcie – polityczne przeinaczanie faktów. Pod koniec ubiegłego, XX wieku ów mit ostatecznie się utrwalił, przesłonił sobą inne, nie mniej ważne zdobycze tego okresu, przyoblekając czas w swoje szaty. Dlatego coraz częściej pojawia się dziś stereotyp: „Wołyń to Krzemieniec, Krzemieniec to Słowacki”.

Nawet nie staramy się kwestionować tego dość logicznego i powszechnego sposobu patrzenia na region. Stawszy się dzięki wybitnemu Juliuszowi legendą, potężne Ateny Wołyńskie zaczęły żyć własnym życiem, przesiewając jak przez szyjkę klepsydry wszystkie, nawet najdrobniejsze wydarzenia guberni wołyńskiej. Siła stworzonego przez Słowackiego subiektywnego obrazu Krzemieńca jest na tyle potężna, że przesłania dziś inne obrazy kulturowe Prawobrzeża, zwłaszcza Wielkiego Wołynia, które z powodu niedostatecznego zbadania czy w pewnym sensie małego znaczenia w kontekście kultury ukraińskiej i polskiej tracą swoją reprezentatywność i są analizowane tylko jako tło

legendarnego Krzemieńca. Jeżeli mówimy o Krzemieńcu jako placówce oświatowej, to musi się nieuchronnie pojawić dychotomiczne zestawienie z Międzyrzeczem Koreckim, w którym znajdowała się szkoła równie ważna i równie znacząca co w Krzemieńcu. Niestety za Krzemieńcem jako ośrodkiem edukacyjnym ledwo można dojrzeć berdyczowskie gimnazjum Wolseya lub gimnazjum męskie w Żytomierzu, które są dziś dokładniej zbadane przez historyków pedagogiki niż historyków literatury.

Patrząc na Krzemieniec jako ośrodek kultury i literatury albo szerzej – duchowości Prawobrzeża – musimy równolegle mówić o pierwszym zjeździe pisarzy polskich w Cudnowie oraz o koterii litewsko-wołyńskiej. I właśnie w takiej czasoprzestrzeni oraz w tym kontekście wyobrażenie o Prawobrzeżu pierwszej połowy XIX wieku będzie według nas wreszcie pełne i obiektywne.

Niestrudzony organizator i kierownik Liceum-Gimnazjum Krzemienieckiego, Tadeusz Czacki skupił wokół placówki oświatowej najbardziej utalentowanych działaczy swojej epoki, wśród których znaleźli się: Franciszek Wężyk, Józef Drzewiecki, Franciszek Zabłocki, Tymon Zaborowski, Franciszek Karpiński, Kajetan Koźmian, Szymon Konopacki, Franciszek Morawski, Julian Ursyn Niemcewicz, Ludwik Osiński, Franciszek Rudzki, Euzebiusz Tomasz Słowacki, Alojzy Feliński, Adam Jerzy Czartoryski oraz inni, których w literaturoznawstwie tradycyjnie zalicza się do grupy albo szkoły krzemieńczan¹. Dzięki Krzemieńcowi znanymi mistrzami słowa literackiego stało się kilkadziesiąt osób z Prawobrzeża, wśród nich: M. Budzyński, S. Bukar, S. Witwicki, W. Wróblewski, E. M. Galli, M. Gosławski, K. Drzewiecki, E. Iwanowski, K. Kaczkowski, F. Kowalski, J. Korzeniowski, W. Krajewski, A. Malczewski, E. Michajłowski, T. Padurra, A. Piotrowski, K. Piotrowski, A. Przedziecki, L. Rzyszczewski, K. Sienkiewicz, T. Sierociński, J. Słowacki, F. M. Sobieszczański, G. Olizar, T. A. Olizarowski, S. Ostaszewski. To właśnie ci, którzy zdobywali sławę w literaturze pięknej na Prawobrzeżu.

Wspomnimy o jeszcze jednym obrazie Krzemieńca jako miasta romantycznego. Wszedł on do literatury dzięki utworom Słowackiego: *Godzina myśli*, *Balladyna*, *W pamiętniku Zofii Bobrówny*, *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*, *Złota czaszka*, nie zapomnimy także o posłaniu *Do Gustawa Olizara podziękowanie za wystrzyżynkę z gwiazdeczką i Krzemieńcem*.

Już w pierwszej połowie XIX wieku Krzemieniec w rosyjskiej przestrzeni społeczno-politycznej nabiera innego i – trzeba powiedzieć – dosyć nieoczekiwanego zabarwienia. Ateny Wołyńskie stają się dodatkowo uosobieniem niebezpiecznego miejsca, z którego rozprzestrzeniają się idee zagrażające Imperium Rosyjskiemu. „Zrozumieli to lepiej może od nas zawzięte wrogi nasze – przypomina Gustaw Olizar – kiedy dziś dla kwalifikacyi czyjej na stan nauczycielski, w opisie stanu cywilnego (formularny spisek) jest osobna rubryka rządowa, pod tytułem: Nie był li w Krzemieńcu? dodana do zwykłych: Był li pod sądem? Był li strofowany?”².

¹ Pojęcie „szkoła krzemieńczan” to stały termin polskiego literaturoznawstwa; np.: Kolbuszewski J. *Legenda Kresów w literaturze XIX wieku* // Odra. – № 12. – 1982. – S. 42 – 56. – S. 47.

² Olizar G. *Pamiętniki. 1798–1865*. – Lwów: Nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1892. – 300 s. – S. 25.

Po zamknięciu liceum wykładowcy i wychowankowie szkoły krzemienieckiej napisali znaczną ilość wspomnień o wybitnym Wołyńnianinie i placówce oświatowej, sprzyjając wzmocnieniu mitu Krzemieńca oraz jego popularyzacji. Możliwe jednak, że ostateczne ukształtowanie się mitu nastąpiło pod koniec XIX wieku, kiedy to ujrzała światło dzienne praca Michała Rolle³. Od czasu jej pojawienia się semantyka mitu Krzemieńca nie uległa zasadniczej zmianie. O ile w czasie otwarcia i działalności liceum tempo jego rozwoju było ograniczone przez przestrzeń wołyńską, o tyle dzisiaj dzięki gruntownym badaniom Ryszarda Przybylskiego⁴, Stanisława Makowskiego⁵, Wołodymyra Sobczuka⁶ i innych mit Krzemieńca przez pryzmat życia i twórczości Słowackiego nabrał już potężnej siły, co jest właściwie prawdziwym fenomenem kulturowym. Krzemieniec – Ateny Wołyńskie – to ostatecznie ukształtowane kulturowe uosobienie Wołynia, zdecydowanie przekraczające granice państw, do których miał on bezpośrednie lub pośrednie odniesienie⁷.

Równie wielka i znacząca co Krzemieniec była jedna z najstarszych placówek oświatowych regionu – gimnazjum w Międzyrzeczu Koreckim w powiecie rówieńskim guberni wołyńskiej, zapoczątkowane przez pijarów jeszcze w 1702 roku. W czasie powstania listopadowego w 1831 roku młodzież uczniowska gimnazjum międzyrzeckiego, podobnie zresztą jak krzemieniecka, chętnie wstępowała do oddziałów powstańczych. Dlatego też nie dziwi fakt, że podobnie jak Ateny Wołyńskie gimnazjum międzyrzeckie było skazane na zamknięcie i w 1832 roku zamknięte. W tych burzliwych latach stało się ono miejscem uwięzienia wielu powstańców, wśród których znaleźli się literaci Narcyz Olizar⁸ i Antoni Pawsza⁹. Wiadomo na przykład, że ksiądz Seweryn Kulikowski, wykładowca szkoły międzyrzeckiej, został uwięziony na osiem miesięcy tylko za to, że jego wychowankowie przyłączyli się do oddziału Dwernickiego¹⁰.

Spśród wybitnych uczniów szkoły drugiej połowy XVIII wieku należy wymienić: Onufrego Kopczyńskiego – autora gramatyki języka polskiego, Hieronima Stroynowskiego – biskupa wileńskiego, Józefa Hermana Osińskiego – wybitnego fizyka, che-

³ Rolle M. *Ateny Wołyńskie. Szkic z dziejów oświaty w Polsce*. – Lwów: Nakładem Księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1898. – 398 s.

⁴ Przybylski R. *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*. – [Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2003]. – 205 s.

⁵ *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego* / Pod red. St. Makowskiego. – Warszawa: Biblioteka Narodowa, Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, Wydział Polonistyki UW, 2004. – 588 s.

⁶ *Волинські Афіни. 1805–1833* / Зб. наук. праць під ред. Ст. Маковського і В. Собчука. – Тернопіль: Богдан, 2006. – 302 с.

⁷ Єршов В. О. *Волинський простір у мемуаристичній літературі Правобережжя // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем*. – Житомир, 2007. – № 17. – С. 21 – 38.

⁸ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*. – T. 1. – Kraków: Nakładem autora, 1901. – 335 s. – S. 119 – 120.

⁹ Pawsza A. *Dziennik // Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). Pamiątki polskie z różnych czasów*. – T. 2. – Kraków: Nakładem autora, 1882. – 699 s. – S. 548.

¹⁰ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*. – T. 1. – Kraków: Nakładem autora, 1901. – 335 s. – S. 305.

mika i metalurga, który jest uznawany za pierwszego polskiego elektryka, oraz Karola Mikulicza – żytomierskiego marszałka szlachty, zesłańca syberyjskiego¹¹. Rektorem seminarium pod koniec XVIII wieku w Międzyrzeczu Koreckim był znany Dominik Szubiński¹², którego wkład w rozwój oświaty na Wołyniu można porównać tylko z działalnością Czackiego. W XIX wieku z Międzyrzeczem Koreckim są związane nazwiska literatów: Kajetana Marcinkowskiego, Karola Micowskiego, Szymona Konopackiego, Adama Stanisława Krasińskiego, Ignacego Hołowińskiego, Michała Czajkowskiego, których nie ma potrzeby przedstawiać badaczom wschodniego romantyzmu. Wśród znanych uczniów placówki oświatowej widzimy Kalasantego Lwowicza¹³, który trafił na stronice III części *Dziadów* Mickiewicza.

Nawiasem mówiąc, sukces międzyrzeczanina Michała Czajkowskiego jako pisarza-debiutanta po ukazaniu się *Powieści kozackich* (1837) i *Wernyhory* (1838) był dla współczesnych ogromnym zaskoczeniem. Niewątpliwie tak szybka i szeroka popularność nie mogła nie wzbudzić całej serii pogłosek, na które powołały się osoby z wyrobionym gustem i nieskazitelną reputacją, a wśród nich: T. T. Jeż, S. Worcell, L. Węgliński czy L. Wróblewski. Chodzi o to, że po Paryżu rozeszły się plotki, że Czajkowski nie jest autorem niektórych utworów. Sądzę, że przyczynę takiego stosunku do spuścizny pisarza widziano wówczas w jednym z rodzajów „komparatystycznego patriotyzmu”. Rzecz w tym, że wyżej wymienieni poważni „eksperti” byli wychowankami sławnego Liceum Krzemienieckiego, uznanej kuźni wołyńskiej szkoły literackiej. Jak wiadomo, Czajkowski nie był uczniem szkoły w Krzemieńcu, co naszym zdaniem stało się przyczyną nieufności i wątpliwości¹⁴. Całkiem możliwe, że w takim podejściu porównawczym da się odkryć przyczynę nieporozumienia między krzemieńczaninem Juliuszem Słowackim a międzyrzeczaninem Ignacym Kefalińskim (Ignacym Hołowińskim), tłumaczem Williama Szekspira¹⁵. Opozycja „Krzemieniec – Międzyrzec Korecki” jest widoczna nawet w takiej delikatnej kwestii.

Jednak przeciwstawienie „Krzemieniec – Międzyrzec Korecki” miało swoje uzasadnienie, co znalazło odbicie w całej serii pamiętników pierwszej połowy XIX wieku. Tak międzyrzeczanin K. Micowski wspominał: „Widomo bowiem, jak Krzemieniec, główna szkoła i gwiazda tych prowincji, był rozpustno-liberalny; gdzie uczniowie nie organiczoną mieli wolność, i żadnych nad sobą oczy stróżliwych; gdzie cukiernie, biliardy, byli miejscem uczenia się lekcyy, gdzie wieczory tańczące, wizyty obojej płci

¹¹ Zasztowt L. *Kresy. 1832–1864. Szkolnictwo na Ziemiach Litewskich i Ruskich dawnej Rzeczypospolitej*. – Warszawa, 1997. – 456 s. – S. 200 – 201.

¹² Micowski K. *Pamiętnik* // Grabowski Michał. *Pamiętniki domowe*. – Warszawa: Nakładem i drukiem S. Orgelbranda, księgarza i typografa, 1845. – S. 70 – 252. – S. 185.

¹³ Oleksowicz B. *Dziady, historia, romantyzm. Studia i szkice*. – [Gdańsk]: Słowo/obraz terytoria, [2008]. – 275 s. – S. 121, 157 – 158.

¹⁴ Chudzikowska J. *Dziwne życie Saduka Paszy. O Michale Czajkowskim*. – Warszawa: PAN, 1971. – 600 s. – S. 119 – 120.

¹⁵ Cetera A. *Smak morwy. U źródeł recepcji przekładów Szekspira w Posce*. – Warszawa: WUW, 2009. – 294 s. Cetera A. *Żytomierski „Otello”*: O tłumaczeniu Szekspira przez ks. Ignacego Hołowińskiego w latach trzydziestych XIX wieku // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – № 19. – Житомир, 2009. – С. 20 – 43.

oddawane ciągle mieszkającym rodzicom, odrywały od nauk uwagę ich synów, którzy potem w klasie nie tego słuchali, czego uczył professor, lecz muśleli o tem, co mówiła panna Amielija, – gdzie zamiast lekcyy, repetowano tańce na przyszły wieczór, i t.p.”¹⁶. O regularnych wieczorkach tanecznych czy balach organizowanych w soboty w Krzemieńcu prawie co miesiąc wspominał również Podolanin Franciszek Kowalski¹⁷.

Powiew Zachodu przez pisarzy wołyńskich był oceniany jednoznacznie. E. Iwanowski, wspominając pewnego szlachcica, tak go charakteryzował: „był w akademii w Lipsku, po śmierci ojca wrócił do kraju, ale nie z zepsutymi obyczajami, jak wówczas wracano”¹⁸. Zachowanie swojej tradycji narodowej to ważna dominanta aksjologiczna osoby pochodzącej z Prawobrzeża. „Rozwiązłość obyczajów, i wszelki wyuzdane zepsucie, które od kilkudziesiąt lat załało Europę zachodnią, w prowincjach Wołynia nie było znane”¹⁹; „We wszystkich domach i familijach panowała jednostajna moralność, religia, skromność, uszanowanie głębokie dla rodziców, i wszystkie obyczaje patryjarcalne”²⁰. – To dość, jak dzisiaj byśmy powiedzieli, patriarchalne i konserwatywne spojrzenie przeciętnego Wołyńianina na tę tendencję.

Troska o swoje tradycje była umotywowana tym, że mieszkańcy terenów wschodnich widzieli w Krzemieńcu ucieleśnienie zgubnych wpływów Zachodu, a w Międzyrzeczu Koreckim – twierdzą ducha wołyńskiego. Innymi słowy, było to nie tylko przeciwstawienie Krzemieńca Międzyrzeczowi, a raczej – uosobienie podziału Wschód – Zachód, Prawobrzeże – Europa, co reprezentuje dosyć umiarkowany schemat typu – „słowianofile” i „okcydentaliści”, jeżeli można mówić o właściwościach tych tendencji charakterystycznych dla polskiej myśli społecznej.

Po upadku powstania listopadowego w ciągu dwóch lat gimnazja w Krzemieńcu i Międzyrzeczu Koreckim zostały jednocześnie zlikwidowane, a całą bazę materialną placówek oświatowych przekazano powstałemu Uniwersytetowi Kijowskiemu i Gimnazjum Żytomierskiemu²¹. Józef Bokszanin był ostatnim dyrektorem Gimnazjum Krzemienieckiego, a potem pierwszym i ostatnim dyrektorem-Polakiem Gimnazjum Żytomierskiego²². W mieście „dobrą miał reputacją z powodu stronności dla paniczów i dla

¹⁶ Micowski K. *Pamiętnik* // Grabowski Michał. *Pamiętniki domowe*. – Warszawa: Nakładem i drukiem S. Orgelbranda, księgarza i typografa, 1845. – S. 70 – 252. – S. 189.

¹⁷ Kowalski F. *Wspomnienia. Pamiętnik*. – T. 1. – Kijów: Nakładem Leona Idzikowskiego, 1859. – 244 s. – S. 105, 132 – 133.

¹⁸ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Pamiętki polskie z różnych czasów*. – T. 2. – Kraków: Nakładem autora, 1882. – 699 s. – S. 275.

¹⁹ Micowski K. *Pamiętnik* // Grabowski Michał. *Pamiętniki domowe*. – Warszawa: Nakładem i drukiem S. Orgelbranda, księgarza i typografa, 1845. – S. 70 – 252. – S. 206 – 207.

²⁰ Micowski K. *Pamiętnik* // Grabowski M. *Pamiętniki domowe*. – Warszawa: Nakładem i drukiem S. Orgelbranda, księgarza i typografa, 1845. – S. 70 – 252. – S. 208 – 209.

²¹ Гнатюк В. *Очерки из истории польского романтизма. Развитие и крушение одного романтического течения*. Дис. ... докт. филолог. наук. – [Б.м.в.], 1937. – 677 с. – С. 133. Машинопись; Zasztowt L. *Kresy. 1832 – 1864. Szkolnictwo na ziemiach Litewskich i Ruskich dawniej Rzeczypospolitej*. – Warszawa, 1997. – 456 s. – S. 201.

²² Rolle M. *Ateny Wołyńskie*. – Lwów: Księgarnia Gubrynowicza i Schmidta, 1898. – 397 s. – S. 68, 140, 154 та ін.; Rolle M. *Tadeusz Czacki i Krzemieniec: W setną rocznicę zgonu odnowiciela i reformatora polskiego szkolnictwa*. – Lwów: Macierz Polska, 1913. – 131 s. – S. 125.

własnych pensjonerów... Wszelako była to postać surowa i poważna, w szkole i mieście poważana²³. Styl zapoczątkowany przez wybitnego Wołynianina w 1833 roku, czyli w czasie otwarcia Gimnazjum Żytomierskiego, był aktualny jeszcze przez prawie pół-wieczce.

W Gimnazjum Żytomierskim przez pewien czas wykładał Ignacy Hołowiński²⁴, następnie rektor Akademii Duchownej w Petersburgu. Tragedia wybitnego, nie bojąc się tego porównania (sic!), tłumacza Szekspira na język polski polegała na tym, że być może jak nikt inny lepiej i głębiej rozumiał tragiczną partykularność Wołynianina, który musiał balansować między Zachodem (Królestwem Polskim) a Wschodem (Imperium Rosyjskim).

Znanymi wychowankami Gimnazjum Żytomierskiego stały się osobowości, które rozstawią placówkę oświatową miasta, Wołynia i w ogóle Prawobrzeża: T. Bobrowski, W. Wysocki, A. N. Korzeniowski, A. Krechowiecki, Z. Sierakowski, L. Sowiński, F. Nowicki oraz wielu innych. Do tej listy właśnie w tym kontekście chciałbym dodać Włodzimierza Korolenkę – bardzo widoczną i wpływową postać literatury rosyjskiej końca XIX i początku XX wieku – który urodził się, o czym sam wspominał, w „spolonizowanej” rodzinie²⁵. Silne wzorce polskiego patriotyzmu wśród żytomierskich gimnazjalistów opisuje w swoich pamiętnikach Rosjanin M. I. Mamajew²⁶.

Dlatego też być może nieprzypadkowo przyjechali do Żytomierza po przejściu na emeryturę dawni wykładowcy krzemienieccy: geometrii – Franciszek Michowicz, łaciny i literatury – Maksymilian Jakubowicz, prawa i ekonomiki politycznej – Michał Choński, sekretarz Czackiego – Józef Kruczkowski, gdzie znaleźli swój ostatni azyl.

1831 rok stał się cezurą między romantycznymi tendencjami krzemienieckiego okresu rozwoju literatury polskojęzycznej a okresem żytomierskim, który trwał, co nie powinno dziwić, aż do 1863 roku. Ustępował wczesny, nazwijmy to „klasyczny” romantyzm, przez Europę Zachodnią powoli przetaczały się idee naturalizmu, pozytywizmu i realizmu, ale Wołyń jakby konserwował czas, starając się uchronić to, co pozostało z arkadyjskiej przeszłości i słodkich wspomnień. Na peryferiach potężnych centrów kulturowych Warszawy i Petersburga – na Prawobrzeżu należącym do kultury pogranicza zarówno Królestwa Polskiego, jak i Imperium Rosyjskiego – coraz wyraźniej uwidaczniały się procesy inercji społecznej i kulturowej.

W XIX wieku na Prawobrzeżnej Ukrainie istniało podłoże społeczne tłące się konfliktu między „swoim – zorientowanym na Wschód” a „swoim – zorientowanym na Zachód”, między Polakami w Królestwie Polskim a Polakami Prawobrzeża. Tocząca się latami walka miała nie tylko otwarty charakter – często odbywała się w formie po-

²³ Bobrowski T. *Pamiętnik mojego życia. O sprawach i ludziach mojego czasu* / Oprac., wstęp i przyp. St. Kieniewicz. – T. 1. – Warszawa: PIW, 1979. – 507 s. – S. 153.

²⁴ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustaszy). *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*. – T. 1. – Kraków: Nakładem autora, 1901. – 335 s. – S. 15, 19.

²⁵ Короленко В. Г. *История моего современника* // Короленко В. Г. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 5. – М.: Художественная литература, 1954. – 399 с. – С. 102.

²⁶ *Rosyanin w Polsce w latach 1838–1842. Pamiętniki N. J. Mamajewa* / Przekład z rosyjskiego. – Warszawa, [1909]. – 152 s. – S. 125.

średniej, przybierała formę mentorskiego pouczenia, przemilczania, niedostrzegania, niekiedy milczącej zniewagi. Dla Wołynianina rozpoczęły się poszukiwania moralnego, społecznego i politycznego konsensusu, estetycznej i literackiej określoności wśród twórców literatury pięknej – poszukiwania dość aktywne, ale nie proste i bezbolesne.

Na początku lat 50. XIX wieku wołyńskie miasteczko Cudnów w powiecie żytomierskim odegrało, a dokładniej – starało się odegrać – decydującą rolę w rozwoju literatury polskiej nie tylko Wołynia czy Prawobrzeża, ale też Imperium Rosyjskiego w ogóle, włączając Królestwo Polskie. W dniach 5 – 12 czerwca 1841 roku w majątku szerzej już znanego w tym czasie pisarza Henryka Rzewuskiego odbyło się zebranie młodych i utalentowanych literatów Prawobrzeża, które z czasem otrzymało nazwę „koterii petersburskiej”. Nie wchodząc w szczegóły działalności literackiej pisarza, a często po prostu ich nie rozumiejąc, współcześnie żyjący wysoko cenili jego opiekę nad językiem polskim, walkę przeciwko wpływom francuskim na kulturę polską, obronę wiary katolickiej²⁷. M. Grabowski, I. Hołowiński i H. Rzewuski – to trzech olbrzymów ówczesnej literatury polskiej²⁸. Oprócz wyżej wspomnianych członkami koterii petersburskiej na początku jej istnienia zostali: J. I. Kraszewski, A. Przeździecki, A. K. Groza, G. Oliżar, K. Podwysocki, J. Strutyński, K. Świdziński i P. Jankowski (John of Dycalp) i inni.

Jednak wkrótce zaczęło się krystalizować inne skrzydło literatury wołyńskiej, z którym pozycjonuje siebie J. I. Kraszewski. „On jednak zawsze prym trzymał – z raz zajętego stanowiska nie ustępował ani Rzewuskiemu, ani Grabowskiemu (Tarszy), Grozie, Padalicy, Szyrmerowi, ks. Jankowskiemu, ani nawet Józefowi Korzeniowskiemu”²⁹ – autor tych słów, T. T. Jeż, świadomie czy nie określił się wpływowych grup literackich Prawobrzeża. Niewątpliwie jego taksonomia, zresztą jak jakakolwiek hierarchia, jest subiektywna, ale ciekawa z tego powodu, że wskazuje na wpływowe osobowości reprezentujące główne centra literackie.

Współczesne oceny działalności koterii są złożone i niejednoznaczne. Przytoczę swego rodzaju podsumowanie z miarodajnego *Słownika literatury polskiej XIX wieku*, gdzie powiedziano, że do grupy oprócz I. Hołowińskiego, J. I. Kraszewskiego i P. Jankowskiego „pisarze należeli do kręgu bogatych właścicieli ziemskich”³⁰. Gwoli prawdy trzeba jednak uściślić, że wątpliwe jest zaliczenie do tej grupy I. Hołowińskiego – księdza, a także H. Rzewuskiego czy M. Grabowskiego, których majątki balansowały między bankructwem a mniej więcej przyzwoitym poziomem. Rzewuski, jeśli zastosujemy tę miarę, zmarł w biedzie, a ślad po jego mogile bez pomnika przepadł na cudnowskim cmentarzu. Grabowski, który w tym okresie zapalił się do cukrownictwa, z czasem zaczął szukać posady państwowej. Dlatego też nie status majątkowy, ale różne spojrzenie na przyszłe losy kraju wyznaczyło granicę między jednymi a drugimi.

²⁷ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Listki wichrem do Krakowa z Ukrainy przyniesione*. – T. 1. – Kraków: Nakładem autora, 1901. – 335 s. – S. 6.

²⁸ Galli E. M. *Pamiętniki // Przegląd Narodowy*. – 1913. – Wrzesień. – № 9. – S. 264 – 285. – S. 266 – 267.

²⁹ Jeż T. T. (Miłkowski Z.). *Wspomnienia o J. I. Kraszewskim*. – Warszawa: Wydawnictwo imienia T. T. Jeża, 1888. – 71 s. – S. 30.

³⁰ Ingot M. *Koteria petersburska // Słownik literatury polskiej XIX wieku / Pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej*. – Wrocław – Warszawa – Kraków, 1994. – 1112 s. – S. 438.

Na terenach Królestwa Polskiego stanowczo nie przyjęto koterii litewsko-wołyńskiej oraz jej organu prasowego „Tygodnika Petersburskiego”, którego centrum ideologicznym byli właśnie Grabowski, Rzewuski i Hołowiński. Możliwe, że u źródeł tej opozycji stoją nieporozumienia między J. I. Kraszewskim a przedstawicielami literatury Prawobrzeża, co znalazło swoje odzwierciedlenie z jednej strony w *Wieczorach wołyńskich* wybitnego pisarza, a z drugiej – w *Sprawozdaniu złożonemu Stowarzyszeniu Xięgarsko-Wydawniczemu w Żytomierzu, dnia 22 kwietnia 1859 roku* przez K. Kaczowskiego.

Jak się wydaje, J. I. Kraszewski nieprzypadkowo szukał wsparcia moralnego poza granicami Wołynia – na łamach „Gazety Warszawskiej”, gdzie opublikował cykl listów *Z Żytomierza*, w których dość ostro wypowiadał się na temat Wołynian³¹. „Moje listy do >Gazety< naraziły mi cały Wołyn najokrutniej – pisał J. I. Kraszewski 28 kwietnia 1859 roku do brata – Nieustanne z tego powodu walki, przyrości, a jak zwykle, gdy jedno złe przyjdzie, za za nim szeregiem inne się wloka”³². Walka J. I. Kraszewskiego ze szlachtą wołyńską w *Wieczorach wołyńskich* i na szpaltach gazet warszawskich³³ była przygotowaniem do wyjazdu do Królestwa Polskiego. Istnieją podstawy, aby sądzić, że model zachowania w Żytomierzu – „obcy wśród swoich” – był warunkiem koniecznym, aby okazać się później „swoim wśród swoich” w Warszawie.

Poglądy niektórych członków koterii litewsko-wołyńskiej były uzależnione od warunków społeczno-historycznych i ekonomiczno-bytowych. Rzecz w tym, że główna część własności jej członków i co najważniejsze – ziemia – znajdowała się w przestrzeni prawnej i politycznej Imperium Rosyjskiego. Nowa sytuacja społeczno-polityczna, która pojawiła się po rozbiorach Polski, zmuszała jej członków do poszukiwania kompromisowej polityki. To z kolei stało się mocnym podłożem do rozwoju wyraźnie wyrażonych i dokładnie zarysowanych w regionie zachodnich i wschodnich tendencji.

Jedyne, co łączyło wszystkich uczestników tego procesu, to sakralny stosunek do przeszłości, problematyki regionalnej, czy na przykład spuścizny Krzemieńca albo Międzyrzecza Koreckiego. Przywiązanie do odwiecznych tradycji wołyńskich miało wpływ na ukształtowanie się stereotypu, który przechodził z jednego tekstu do drugiego, na temat twórczości Rzewuskiego jako reakcyjnej albo konserwatywnej. Wątpię, aby udało mi się chociaż trochę zachwiać przekonaniem istniejącym już drugie stulecie. Jednak kilka pytań retorycznych chciałoby się koniecznie zadać.

³¹ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Pamiętki polskie z różnych czasów*. – T. 2. – Kraków: Nakładem autora, 1882. – 699 s. – S. 575. Bar A. J. I. Kraszewski na Wołyniu // *Rocznik Wołyński*. – T. IV. – Równe, 1935. – S. 38 – 75. – S. 61 – 64.

³² Kraszewski J. I. *Listy do rodziny*. Cz. 1. // *W kraju!*. Opracował W. Danek. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1982. – 527 s. – S. 417.

³³ Listy J. I. Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej”. Żytomierz, d. 28 stycznia 1859 r. // *Gazeta Warszawska*. – 1859. – № 54. – 14 / 26 lutego. – S. 1 – 3; Listy J. I. Kraszewskiego do redakcji „Gazety Warszawskiej” // *Gazeta Warszawska*. – 1859. – № 99. – 1 / 13 kwietnia. – S. 3 – 4; Korrespondencja „Gazety Warszawskiej”. Żytomierz, 15 kwietnia 1859 r. // *Gazeta Warszawska*. – 1859. – № 129. – 4 / 16 maja. – S. 6.

Jeżeli *Listopad* Rzewuskiego do czasu pojawienia się *Trylogii* Sienkiewicza zaliczany był do kanonu polskich powieści historycznych³⁴, to czy po ukazaniu się powieści Sienkiewicza twórczość cudnowianina stała się od razu reakcyjna i konserwatywna?³⁵

Jak musiała zachowywać się osoba, której majątek, a wraz z tym wszystkie źródła utrzymania, znajdowały się pod jurysdykcją rosyjską, która według słów E. Iwanowskiego była na Prawobrzeżu taka, że: „W prowincjach dawnych polskich było daleko surowsze rządu postępowanie, jak w Królestwie Polskim”³⁶ Przez stulecia mieszkaly tu rodziny wołyńskie, znajdowały się majątki, istniała własna, zrozumiała i uporządkowana warstwa społeczna, która kształtowała się przez stulecia, a którą trzeba było adaptować do wymogów nowego porządku społecznego.

Co ciekawe, mało który z pisarzy polskich Prawobrzeża narzekał na swoją aktualną sytuację, nawoływał do walki o wolność, krytykował cara, władzę rosyjską, nowy porządek, jak na przykład robili to pisarze, którzy z przyczyn losowych znaleźli się na emigracji. Nawet Rosjanin-wędrowiec, zapisując swoje wrażenia z wizyty na Prawobrzeżu, akcentował, że „podstawową cechą [polskiego – W. J.] charakteru jest tolerancja”³⁷.

Eustachy Iwanowski pisał o przełomowym 1830 roku na Wołyniu: „odtąd rozpoczęło się życie wewnętrzne, samo-poznanie i większe społeczności zgłębienie”³⁸. Z tego wniosek, że do tej pory życie było zewnętrzne, czyli wspólne? Czy można więc przypuścić, że właśnie rok 1830 oddzielił Królestwo Polskie od Prawobrzeża, w zasadniczy sposób rozgraniczył dawne ziemie Rzeczypospolitej? Mieszkaniec Wołynia, Kijowszczyzny i Podola mentalnie odczuwał swoją odrębność od Królestwa Polskiego, która w drugiej tercji XIX wieku zaznaczyła się już bardzo wyraźnie. Cezurą w znaczeniu bezpośrednim i przenośnym stał się z jednej strony Bug, a z drugiej – Dniepr.

³⁴ Burkot St. *Czy możliwe jest arcydzieło polskiej powieści romantycznej? // Trzydzieści arcydzieł romantycznych* / Pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego. – Warszawa: Wydawnictwo IBL, 1996. – S. 179 – 193. – S. 180.

³⁵ Оболевич В. Б. *История польской литературы*. – Издательство Ленинградского университета, 1960. – 365 с. – С. 179; *Краткая литературная энциклопедия*: В 9 т. – Т. 2. – М.: Советская энциклопедия, 1964. – 1055 с. – Стб. 924; Стахеев Б. *Литература 1815 – 1831 гг. // История польской литературы*: В 2 т. – Т. 1. – М.: Наука, 1968. – 616 с. – С. 303; Стахеев Б. *Польская литература // История всемирной литературы*: В 9 т. – Т. 6. – М.: Наука, 1989. – 880 с. – С. 491; *История литератур западных и южных славян*: В 3 т. *Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII века – 80-е годы XIX века* / Отв. ред. С. Никольский. – Т. 2. – М.: Индрик, 1997. – 670 с. – С. 129; Кирчів Р. *Український фольклор у польській літературі. Період романтизму*. – К.: Наукова думка, 1971. – 275 с. – С. 250; Urbaniak J. *Henryk Rzewuski o religii i Kościele* // *Euhemer. Przegląd Religioznawczy*. – № 4 (118). – 1980. – S. 37 – 42. – S. 37; Miłosz Cz. *Historia literatury polskiej do roku 1939*. – Kraków: Znak, 1994. – 526 s. – S. 296; Tazbir J. «Zostawiłeś odłogiem najpiękniejszy talent pisarski...» // *Odra*. – № 2. – 1988. – S. 26 – 30. – S. 30; Бовуа Д. *Російська влада і польська шляхта в Україні. 1793–1830 рр.* / 3 фр. перекл. З. Борисик. – Львів: Кальварія, [2007]. – 296 с. – С. 19.

³⁶ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Wspomnienia lat minionych*. – Т. 2. – Kraków: Skład główny w księgarni katolickiej, 1876. – 717 s. – S. 510.

³⁷ [I-товъ]. Подол. *Записки проезжающего*. – Киев: В типографии И. и А. Давиденко, 1865. – 115 с. – С. 28.

³⁸ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Kilka rysów i pamiątek*. – Poznań: W księgarni Jana Konstantego Żupańskiego, 1860. – 515 s. – S. 497.

Poczucie obcości Polaka z Prawobrzeża wobec wpływów wielkoruskich i polskich z Królestwa stopniowo przekształcało literaturę Prawobrzeżnej Ukrainy w oryginalny i samowystarczalny fenomen. Polak z Prawobrzeża znalazł się w przestrzeni liminalnej, gdzie *de facto* był już gospodarzem, chociaż Petersburg czy Warszawa jako centra ideologiczne nadal uważały, że to właśnie one mają wpływ na niezrozumiałe zachowanie szlachcica z Prawobrzeża. Dlatego też jedni będą zaskoczeni, że mieszkańcy Prawobrzeża niespiesznie wzięli udział, a dokładniej mówiąc – nie wzięli udziału w powstaniu styczniowym, a inni z kolei będą zdumieni tym, że chociaż słabo, ale mimo wszystko wzięli udział w powstaniu 1863 roku.

Jak musiała zachowywać się osoba nieobeznana, czy też słabo obeznana z ideami warszawskimi, tym bardziej że nikt nie chciał agitować, wtajemniczać czy zapoznawać z programem działań centrum? Wołyń, podobnie zresztą jak całe Prawobrzeże, z punktu widzenia zachodniej stolicy zawsze był uważany, delikatnie mówiąc, za region zacofany czy zaściankowy. Przypomnijmy krzyk duszy Michała Grabowskiego: „W Wielkopolsce najdziksze mają wyobrażenie o nas tutaj”³⁹. Takie zdanie zawarł w swojej powieści Czajkowski: „Tam [w Warszawie – W. J.] nas mają za jakiś dziki naród, nie za Polaków”⁴⁰. Kilka linijek dalej autor wyraźniej akcentuje: „Mnie się widzi, że niewiadomość Warszawy jest gorszą zgubą naszej narodowości, niż nasz prowincjonalizm; wszak ani Ukrainiec, ani Wołynianin, ani Podolanin nie powiada, iż nie jest Polakiem; choć nas za takich za Wisłą nie mają”⁴¹.

Obcość wołyńskiego Polaka wobec Polaka z Królestwa Polskiego była odczuwana coraz wyraźniej. Jednak świadomy pisarz wołyński prowadził swoją upartą, specyficzną, do niczego niepodobną walkę o zachowanie tożsamości narodowo-religijnej, o swój rozumiały, wypracowany przez stulecia porządek oraz bieg spraw. Być może nieprzypadkowo tenże E. Iwanowski będzie mówić o krainie żytomiersko-owruckiej⁴², a M. Czajkowski będzie pisać o oddzielnym plemieniu owruckim⁴³. Takie wyobrażenie było całkiem logiczne i bierze swój początek jeszcze w drugiej połowie XVI wieku, kiedy Wołynianin świadomie odłączał się od innych narodów, wiar, terytoriów i języków. Na sejmie unijnym w Lublinie 1569 roku jeden z przedstawicieli regionu oświadczył: „My [Wołynianie – W. J.] jesteśmy narodem tak szlachetnym, że nie ustępujemy żadnemu innemu narodowi na świecie i jesteśmy pewni, że jesteśmy równi każdemu narodowi swoją szlachetnością”⁴⁴.

³⁹ List XLIV do J. I. Kraszewskiego 10 lipca 1840 r. // *Michała Grabowskiego listy literackie* / Wydał A. Bar. – Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1934. – 452 c. – S. 147.

⁴⁰ Czajkowski M. – T. IV. *Owrućzanin, powieść historyczna z roku 1812*. – Lipsk: F. A. Brockhaus, 1863. – 315 s. – S. 115.

⁴¹ Czajkowski M. – T. IV. *Owrućzanin, powieść historyczna z roku 1812*. – Lipsk: F. A. Brockhaus, 1863. – 315 s. – S. 116.

⁴² Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Kilka rysów i pamiątek*. – Poznań: W księgarni J. K. Żupańskiego, 1860. – 515 s. – S. 17.

⁴³ Czajkowski M. – T. IV. *Owrućzanin, powieść historyczna z roku 1812*. – Lipsk: F. A. Brockhaus, 1863. – 315 s. – S. 26, 74.

⁴⁴ Cyt. za: Яковенко Н. *Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України*. – Вид. 2. – К.: Критика, 2005. – 583 с. – С. 201.

Taka samoocena i samookreślenie były charakterystyczne dla Polaka z Prawobrzeża, który odczuwając swoją odrębność i niepodobieństwo do innych, w swojej przestrzeni liminalnej mógł polegać tylko na samym sobie i równych sobie pobratymcach-rodakach, co sprzyjało powstaniu swoistej kastowości i jako skutek prowadziło do samoizolacji środowiska. Faktycznie, według słów pisarza rosyjskiego M. G. Garina-Michajłowskiego, wołyński „szlachcic... z 1863 roku przyjął w regionie postawę Żyda”⁴⁵.

W pierwszej tercji XIX wieku pojawiła się dosyć dojrzała dychotomia: przeciwstawienie „zachodniego” Krzemieńca „wschodniemu” Wołyniowi. Na Wołyń – centrum polskości Ukrainy Prawobrzeżnej – zmierzali jak do źródła kastalskiego polscy pisarze Prawobrzeża. Być może nieprzypadkowo swego czasu E. Iwanowski podkreślał, że wszyscy znani pisarze tego stulecia są albo z Ukrainy, albo z Litwy, i że cała literatura litewsko-ukraińska podatna jest na europejskie wymysły⁴⁶.

Na Wołyniu mieszkali i aktywnie tworzyli: T. Dobszewicz, A. K. Groza, E. M. Galli, Adam Pług, K. Kaczkowski, A. N. Korzeniowski, J. I. Kraszewski, S. Konopacki, K. Marcinkowski, K. Micowski, J. Prusinowski. Zostawił Kijów i na dłuższy czas osiadł w Żytomierzu L. Sowiński, starożytności wołyńskie zbierał F. Nowicki, nad pamiętnikami pracował powstaniec owrucki A. Pawsza, życie anachorety prowadził dramaturg K. Heincz, często przyjeżdżali A. Andrzejowski, S. Ostaszewski⁴⁷, chciał tu osiąść M. Grabowski⁴⁸. A jeżeli dodać do tej niepełnej listy nazwiska H. Rzewuskiego, I. Hołowińskiego, F. Kowalskiego, T. Bobrowskiego, T. Padurrry, G. Olizara, N. Olizara, E. Felińskiej, E. Iwanowskiego i wielu innych, których droga twórcza była ściśle związana z centrum gubernialnym, to można z całą pewnością stwierdzić, że chociaż nie wszystkie drogi prowadziły do Żytomierza, to Żytomierz stał na skrzyżowaniu wielu dróg literackich.

Jednak z punktu widzenia Warszawy zawsze Wołynianin coś robił nie tak. Władysław Mickiewicz w trakcie swego wyjazdu na Prawobrzeże z podziwem pisał, że w Żytomierzu wszystkie rozmyślenia o przyszłości Polski „wielce się różniły od sporów naszej emigracji w Paryżu”⁴⁹. W tym kontekście zrozumiałe są przyczyny krytyki wspomnień E. Iwanowskiego – niektórzy badacze zarzucali autorowi „rażące pomyłki” oraz „nieprawdziwe poglądy”⁵⁰. Kontrowersyjne było przyjęcie przez pisarzy z centralnej

⁴⁵ Гарин-Михайловский Н. Г. *Картинки Волини* // Гарин-Михайловский Н. Г. Собр. соч.: В 5 т. – Т. 4. – М.: Художественная литература, 1958. – 723 с. – С. 109.

⁴⁶ Helenijusz Eu...go (Iwanowski Eustachy). *Matka Boska na Jasnej Górze Częstochwskiej. Królowa korony polskiej. Pamiętka z pielgrzymki odbytej roku pańskiego 1848.* – Paryż: W Księgarni Polskiej, 1852. – 284 s. – S. 208, 209.

⁴⁷ Stupkiewicz St. *Ognisko polskiego życia kulturalnego w połowie XIX wieku w Żytomierzu* // Przegląd Humanistyczny. – № 3. – 1966. – S. 47 – 64. – S. 55.

⁴⁸ *Michała Grabowskiego listy literackie* / Wydał A. Bar. – Kraków: Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, 1934. – 452 c. – S. 252.

⁴⁹ Mickiewicz Wł. *Pamiętniki. 1862–1870.* – T. 2. – Warszawa – Kraków – Lublin – Łódź – Paryż – Poznań – Wilno – Zakopane, [1927]. – 441 s. – S. 39.

⁵⁰ Iwanowski Eustachy [Red.] // *Polski Słownik Biograficzny* / Kom. red. K. Lepszy i in. PAN. Instytut Historii. – T. X. – Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1962 – 1964. – 640 s. – S. 178 – 179. – S. 178.

Polski Wołynianina – Michała Czajkowskiego. Jako pierwszy został przez nich poddany ostracyzmowi, mimo że był wysoko ceniony przez Adama Mickiewicza⁵¹. Zrozumiałe stają się także nieporozumienia między krzemieńczaninami Słowackim i Korzeniowskim a międzyrzeczaninem Hołowińskim. Można znaleźć wreszcie wyjaśnienie trwającego całe życie konfliktu J. I. Kraszewskiego z żytomierzanami...

W dreźnieńskich *Pamiętnikach* J. I. Kraszewski wydał wyrok na swój okres wołyński: „Jednym z najcięższych był ów popas w Żytomierzu, na Wołyniu, na kuratorstwie gimnazjum... Potrzeba było najgrzeczniej w świecie o wszystko prowadzić walkę i wszędzie spotykać opór, niezyczliwość, zawiść, pokątne intrygi”⁵². Może dziwić fakt, że siedem lat życia w Żytomierzu nie pozostawiło po sobie żadnych przyjacielskich, nawet towarzyskich kontaktów w mieście, które było w tym czasie prawdziwym ośrodkiem literatury i kultury całego Prawobrzeża.

Znanymi, wpływowymi i „klasycznymi” romantykami w kanonie literatury polskiej stali się jedynie ci Wołynianie, którzy pozostawili kraj rodzinny i przedarli się na Zachód, wśród nich J. Słowacki, J. I. Kraszewski, J. Korzeniowski, N. Olizar... Już z dystansu opiewali oni swoją Ojczyznę. Większość nazwisk pisarzy-Wołynian przepadło jednak w odmętach historii. Dzisiaj nazwiska tych, którzy pozostali w Ojczyźnie, a będą to nazwiska: A. Andrzejowskiego, T. Bobrowskiego, E. M. Galli, K. A. Heincza, A. K. Grozy, I. Hołowińskiego, T. Dobszewicza, E. Iwanowskiego, K. Kaczkowskiego, K. Marcinkowskiego, K. Micowskiego, F. Nowickiego, T. Padurzy, J. Prusinowskiego, L. Sowińskiego – wspomina się jedynie razem, właściwie tam, gdzie zazwyczaj się pisze „etc”...

Krzemieńca nie reprezentuje i nie może reprezentować całego Prawobrzeża. Reprezentuje jedynie tę jego część, która obrała zachodni wektor rozwoju. Inna, większa część, starała się zachować swoją autentyczność, swoją historyczną polskość, tradycję i wiarę. Literatura Prawobrzeża – niezależna część polskiej taksonomii literackiej – pozostaje do tej pory *terra incognita* i czeka na swoją interpretację. W walce między „zachodnim” Krzemieńcem a „wschodnim” Międzyrzeczem Koreckim czy Żytomierzem zwyciężył „Zachód”. W całości doprowadziło to do tego, że już w drugiej połowie XIX wieku ludność polskojęzyczna Prawobrzeża faktycznie została zepchnięta na margines życia kulturalnego i jako rezultat (nie bez „pomocy” administracji carskiej i obojętności centralnej Polski) – znikła z przestrzeni kulturalnej zarówno Królestwa Polskiego, jak i Imperium Rosyjskiego.

⁵¹ Kijas J. *Michał Czajkowski pod urokiem Mickiewicza*. – Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1959. – 166 s. – S. 47.

⁵² Kraszewski J. I. *Pamiętniki* / Oprac. W. Danek. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, [1972]. – 472 s. – S. 360.

Marcin Bajko
(Białystok)

SŁOWACKI: CZŁOWIEK WSCHODU, NOWOCZESNY INTELIGENT, EUROPEJCZYK

Pierwszy nowoczesny inteligent polski

Juliusz Słowacki, poeta epoki romantyzmu, na piedestale stawiany zaraz po Mickiewiczu, a tuż przed Zygmuntem Krasińskim i Cyprianem Norwidem¹. Słowacki: znany wszystkim jako autor *Kordiana* i *Grobu Agamemnona*, w dalszej kolejności – *Balady* i kilku wierszy, takich jak: *Hymn (Smutno mi, Boże...)*, *Testament mój*. To szkolny kanon... Tak zwany okres mistyczny jego twórczości przeważnie pomija się milczeniem jako nazbyt trudny dla przeciętnego odbiorcy. Czy można wymagać więcej, skoro nawet studentom polonistyki zdarza się przypisywać Mickiewiczowi *Anhellego*, jeden z najsłynniejszych poematów Słowackiego? Ze znajomością życia i twórczości poetów romantycznych, którzy w pierwszej połowie XIX wieku współtworzyli naszą świadomość narodową, jest źle, by nie powiedzieć fatalnie. Chciałbym nieco „odczarować” stereotypowe postrzeganie Słowackiego, który zresztą naprawdę „wielkim poetą był”. Ale nie z powodu patriotyczności czy piękna wierszy, a przynajmniej nie tylko dlatego.

Słowacki to przede wszystkim niezwykle inteligentny człowiek i to nie tylko dlatego, że z powodzeniem grał na giełdzie paryskiej. To oryginalny, nietuzinkowy twórca, prekursor ironii i groteski w polskiej literaturze. Nie bez słuszności nazwano go jednym z pierwszych zarazem „nowoczesnych inteligentów”² i pisarzy polskich. Pochoǳąc z kresów Europy interesował się wszystkim, co europejskie, nowoczesne, twórczość traktował jako powołanie, ale i zawód. Potrafił zabiegać o wydania swych dzieł i o popularność, doskonale orientował się w sytuacji ekonomicznej Europy, z powodzeniem grał na giełdzie, fascynowały go wynalazki techniki, kolej i ówczesne przyrodoznawstwo, intrygowała go teoria ewolucji w wersji, którą znano jeszcze przed Darwinem, był podróżnikiem, człowiekiem chciwym wrażeń tak, że dziś moglibyśmy go nazwać obiężyświatem.

¹ Artykuł w skróconej wersji z okazji Konferencji „Piękno Juliusza Słowackiego” drukowany był na lokalnych stronach „Gazety Wyborczej” (Białystok nr 107, wydanie z dnia 08/05/2009. Opinie, s. 7) pod tytułem *Pierwszy inteligent polski*. W tym miejscu dziękuję profesorowi Jarosławowi Ławskiemu za liczne sugestie, dotyczące tak treści, jak i formy tego syntetycznego wprowadzenia w życie i twórczość Słowackiego.

² Zob. Z. Stefanowska, *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki. Poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

Wyjazd na Zachód, po prostu emigrację po powstaniu listopadowym potraktował, wbrew naszym cierpięciznym wyobrażeniom, jako szansę na poznanie świata, stolicy ówczesnej kultury i cywilizacji. Z szansy tej w pełni skorzystał. W Paryżu, zamiast oddawać się, jak większość emigracji, politycznym sporom na paryskim bruku, zamiast zająć się polityką, poświęcił się sztuce, której tworzenie traktował właśnie jako najnowocześniejszą formę patriotyzmu. Tę odmienność Słowackiego od wszystkiego, co przyzwyczailiśmy się sądzić o poetach romantycznych (że pisali w natchnieniu, że odezwani od życia, że zagubieni samotnicy), świetnie ujęła Zofia Stefanowska:

Programowo uczył się języków i programowo zapoznawał się z literaturą europejską. Regularnie czytał nowości w gabinecie lektur, przeglądał prasę. Miał zwyczaj codziennego zajmowania się pracą pisarską w godzinach rannych. Chodził do teatru nie tak sobie, towarzysko czy z ciekawości. Jego dramaty świadczą, jak dużo wiedział o akcji scenicznej, o pracy aktorów. Jak wiadomo, sztuki Słowackiego i dziś imponują znajomością techniki teatralnej. Zwiedzał miasta, w których wypadało mu mieszkać, a wrażenia, jakie spisywał, uderzają zmysłem obserwacji i przenikliwością. Oglądał muzea. Uprawiał turystykę, i to taką, która podnosiła jego kompetencje pisarskie. Był człowiekiem zorganizowanym do pozazdrozczenia. Oczywiście ten podziwu godny profesjonalista drażnił środowisko, w którym wypadło mu się obracać, przynajmniej środowisko polskie. Pamiętać trzeba, że byli to przeważnie ludzie o mentalności szlachecko-żołnierskiej, nieskłonni do nadmiernego szacunku dla pracy umysłowej³.

Na tym tle Słowacki jawił się jak ktoś z innej planety, spoza polskiego świata pielęgującego sarmacką jeszcze mentalność.

Człowiek Wschodu

Jak prawie wszyscy najwybitniejsi poeci romantyczni Słowacki pochodził z Kresów. To bardzo ważne! Jego biografia jednoczy w sobie doświadczenia kilku regionów i losy kilku narodów ówczesne wschodnie ziemie zamieszkujących: rodzinny Krzemieniec to oczywiście Ukraina, którą poznał aż po Odessę, Wilno i okolice to dzisiejsze Litwa i Białoruś. Trzeba podkreślić, że Słowacki, jak żaden inny poeta romantyczny, był wyjątkowo otwarty na aspiracje rodzących się wówczas nowoczesnych świadomości narodowych Białorusinów, Ukraińców, Litwinów. Każdej z tych nacji poświęcił utwory. Fascynowały go Kościoły wschodnie, w tym prawosławie, choć do końca pozostał rzymskim katolikiem. Jego twórczość to swego rodzaju synteza pierwiastków łacińskich i bizantyjsko-ruskich w naszej kulturze. Jak pisał Stanisław Makowski, za część także polskiej tradycji uważał tradycję cerkiewno-bizantyjską, a w powieści *Król Ladawy* pokazał element łaciński jako obcy na ziemiach jego rodzinnej Ukrainy. Co więcej: „Później w ikonowym malarstwie cerkiewnym dostrzegął poeta prawdziwe źródło odrodzenia sztuki narodowej”⁴. W swoim raptularzu, pamiętniku z lat ostatnich zapisał zdumiewające jak na repre-

³ Tamże, s. 11-12.

⁴ S. Makowski, *Ukraiinizm młodego Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2009.

zentanta łacińskiej kultury polskiej zdanie: „Element łaciński zgubił nas – trzeba koniecznie grecki świat mieć podstawą”⁵.

Z drugiej strony to w otoczeniu Słowackiego kształtował swą osobowość, duchowość późniejszy słynny arcybiskup warszawski, kandydat do wyniesienia na ołtarze, Zygmunt Szczęsny Feliński, który wystawił w swych *Pamiętnikach* bodaj najpiękniejsze świadectwo życia Słowackiego w okresie tuż przed śmiercią, w epoce, gdy poeta przeżył religijny przełom:

Czuć w nim było zawsze mędrca i poetę, zajętego wyłącznie kwestiami ducha i wieczności albo opatrnościowego posłannictwa narodów. Nawet nierozdzielne z ludzką naturą uczucia serca umiał on podnieść do tych wyżyn nadziemskich, gdzie panuje niezmacony pokój z zamięłowania woli Bożej płynący⁶.

To Feliński towarzyszył też poecie jego ostatnich dniach, opowiedział nam wiernie o śmierci poety.

Nigdy nie był Słowacki w Białymstoku, podobnie zresztą jak Mickiewicz, który wprawdzie o Białymstoku i Puszczy Białowieskiej dość często wspominał, ale nie widział na przykład w ogóle Warszawy czy Krakowa. Obaj wielcy poeci byli jednak z naszym miastem związani osobliwymi więzami, jakie tworzyło środowisko Uniwersytetu Wileńskiego. Zasilali tę uczelnię przecież ludzie właśnie z naszego miasta i regionu. Mało kto pamięta, że III część *Dziadów* Mickiewicza dedykowana jest trzem „narodowej sprawy męczennikom”, z których dwaj to... uczniowie białostockich szkół: Jan Sobolewski – pochodzący z Białegostoku student uczelni wileńskiej, nauczyciel w żmudzkich Krożach, zmarły w Archangielsku, Cyprian Daszkiewicz – pochodzący z Grodzieńszczyzny absolwent białostockiego gimnazjum oraz Uniwersytetu Wileńskiego, Feliks Kółakowski – pochodzący z Mozyrza na Polesiu, zmarły w Petersburgu. Białostoczanie były też jeden najbardziej bohaterkich filomatów, Michał Rukiewicz, postać o niezwykle barwnej biografii. Z Uniwersytetem Wileńskim związana była rodzina Słowackiego: ojciec Euzebiusz wykładowcą literatury był najpierw w Krzemieńcu, potem w Wilnie, był także pisarzem, zaś ojczym Słowackiego, August Bécu, to profesor medycyny na Uniwersytecie, prezes Wileńskiego Towarzystwa Lekarskiego.

Słowacki do końca życia pozostał człowiekiem pochodzącym ze wschodnich ziem Rzeczypospolitej, już jako Europejczyk, wojażer, a nawet mistyk, stale powracał do ukraińskich i litewskich tematów, choćby w dramatach takich, jak *Sen srebrny Salomei* czy *Ksiądz Marek*. Trudno w naszej kulturze o człowieka, który lepiej połączyłby doświadczenie bycia człowiekiem Wschodu, Wielkiego Księstwa Litewskiego i Ukrainy z doświadczeniem bycia Europejczykiem, a wreszcie, dzięki podróży na Wschód, człowiekiem światowym, równocześnie nowoczesnym Polakiem i obywatelem świata.

⁵ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, tom XV, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1955, s. 487.

⁶ Z. Sz. Feliński, *Pamiętniki*, t. 1, Kraków 1897. Cyt. za: J. Starnawski, *Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956, s. 147-148.

Po pierwsze, biografia

Urodził się w Krzemieńcu, 4. września 1809 roku. Po niespełna 40. latach życia zmarł na suchoty, czyli gruźlicę, co nie było wówczas rzadkością, w swym paryskim mieszkaniu 3. kwietnia 1849 roku. Pomiędzy tymi datami i miejscami – niewielkim ukraińskim miastem (słynnym z tamtejszego gimnazjum, a później liceum, założonego przez Tadeusza Czackiego) oraz Paryżem, ówczesną stolicą europejskiej kultury – rozciąga się okres mniej lub bardziej egzotycznych podróży poety, z których najdłuższą i najsłynniejszą, a zarazem owocną twórczo, okaże się ta określana mianem „podróży na Wschód”. Słowacki z wykształcenia był prawnikiem. Studia ukończył w Wilnie, mieście należącym duchowo nie tylko do starszego kolegi po piórze, wieloletniego rywala, a zarazem jedyne go pisarza, z którym można było się mierzyć, czyli Adama Mickiewicza, lecz również do braci Śniadeckich: astronoma i matematyka Jana, którego Słowacki darzył – inaczej niż Mickiewicz – wielkim szacunkiem, jak też Jędrzeja, znanego lekarza i filozofa, ojca jego pierwszej miłości, Ludwiki.

W 1829 roku poeta wyjedzie do Warszawy, gdzie podejmie nudną pracę w biurze Komisji Skarbu. Do tego czasu z większych miast, poza Wilnem, widział jedynie Odesę, do której odbył wyprawę latem 1827 roku. Jednak to nie metropolia położona blisko Krymu okaże się inspirująca poetycko, lecz dwie małe miasteczka, w których zatrzyma się na szlaku podróży: Tulczyn oraz Bar.

W stolicy Królestwa Polskiego, tracącego resztki pozornej niezależności, wybuchą wkrótce powstanie listopadowe. Słowacki doświadczy wówczas pierwszego, krótkotrwałego sukcesu, stając się sławnym poetą, piewcą niepodległości, autorem *Hymnu (Bogarodzica! Dziewico!)*. Dalsze losy poety wiążą się z wyjazdem w roli kuriera rządu narodowego z tajną misją do Anglii. Jeszcze w czasie powstania młody poeta nie bez wiary w swą przyszłość wyrusza przez Wrocław, Drezno i Paryż do Londynu. Po krótkim pobycie na Wyspach Brytyjskich osiada w końcu tam, gdzie osiadła większość jego rodaków, którzy po upadku powstania opuścili ojczyznę, czyli w Paryżu. Tam się narodziła Wielka Emigracja.

Pierwszy dłuższy pobyt w tym mieście upłynie mu pod znakiem częstych wizyt w teatrach, przede wszystkim tych bulwarowych. W tym też czasie poeta zdecyduje się na krótki flirt z powieścią, gatunkiem, na który nasi wielcy romantycy patrzyli z wyraźną niechęcią. Powstaje pisana w języku francuskim i nigdy nie ukończona powieść *Le roi de Ladawa (Król Ladawy)*. Jakże to inny Słowacki, niż ten, którego wyobrażenie ma w głowie większość Polaków! Humor, ironia, gra z konwencjami literackimi, a przede wszystkim malownicze opisy Podola i Ukrainy oraz ekscentryczni, barwni bohaterowie. Z pewnością utwór ten oparł się upływowi czasu. Także dlatego, iż w nowoczesny sposób pokazywał relacje między skonfliktowanymi przez wieki narodami, Polakami i Ukraińcami:

W historii rodzimego Wołynia, Podola oraz Ukrainy naddnieprzańskiej – konkluduje Stanisław Makowski – widział wspólne dzieje Kozaków i Polaków, związanych bliskością języka i wspólną, swojską kulturą ludową. Nie dostrzegał także sprzeczności czy dysonansu między ludową kulturą kozacką i polską kulturą szlachecką. Mazur tańczony na Podolu przez ubranych

w orientalne kontusze Polaków w niczym nie kolidował w jego świadomości z ukraińskimi dumami i dumkami, które dla podolskiego dworu i jego kozackiego otoczenia komponował Kozak-poeta⁷.

Z Paryża do Egiptu, Ziemi Świętej i Libanu

W grudniu 1832 roku Słowacki opuszcza Paryż, w którym z różnych przyczyn nie mógł dłużej pozostać. Rozpocznie się trwający ponad 3 lata tak zwany okres szwajcarski, Juliusz zamieszka w Paquis, niewielkim miasteczku pod Genewą. Będą to lata wypełnione intensywną lekturą, twórczością. Właśnie wówczas narodzi się w nim poeta romantyczny w pełnym tego słowa znaczeniu. W Szwajcarii Słowacki stanie się też podbijającym serca niewieście dandysem (Eglantyna Pattey, Maria Wodzińska). Jednak, jak wiemy, do końca życia – w przeciwieństwie do Mickiewicza i Krasińskiego – pozostanie kawalerem, czy, jak byśmy dziś powiedzieli, singlem.

Dobrze wiemy, że Słowacki, podobnie jak inni romantycy, nie wyłącza Mickiewicza, nie pałał szczególną miłością do ówczesnego urzędowego Kościoła, zwłaszcza do sportretowanego w *Kordianie* Grzegorza XVI, który potępił powstanie i nakazał Polakom posłuszeństwo wobec zaborców. Nie przeszkodziło mu to zostać prorokiem wieszczącym pontyfikat „papieża Polaka”: kiedy Karol Wojtyła został głową Kościoła katolickiego, zaraz sięgnięto po wiersz *Pośród niesnasków Pan Bóg uderza*: „Pośród niesnasków – Pan Bóg uderza / W ogromny dzwon, / Dla Słowiańskiego oto Papieża / Otwarty tron”⁸.

Autor *Beniowskiego* czuł się chrześcijaninem, lecz z punktu widzenia ówczesnej ortodoksji uznano by go prawdopodobnie za heretyka. Choć, na przykład, przebywając miesiąc w klasztorze Betcheszban, kilkadziesiąt kilometrów od Bejrutu, co prawda z pewnymi oporami, ale w końcu wyspowiadał się przed swym rodakiem, jezuitą, Maksymilianem Ryłło⁹. Także na łożu śmierci pojednał się z Kościołem, przyjmując wezwanego w tym celu kapłana.

Podróż na Wschód, czyli trwająca niemal rok wędrówka przez Grecję, Egipt i Syrię do Jerozolimy i Libanu, okaże się bardzo owocna twórczo, przynosząc w konsekwencji serię dzieł, które powstaną w tak zwanym okresie florenckim jego twórczości¹⁰. Ujawni się nowy, charakterystyczny dla poezji Słowackiego ton: fascynacja śmiercią i grobem. Wybitny znawca Słowackiego, Ryszard Przybylski, stwierdzi nawet, że „z wyjątkiem poematu *W Szwajcarii*, który jakby dla kontrastu jest anielsko subtelny, cała twórczość florencka to niesamowity wybuch romantycznej makabry”¹¹. Od tego mniej więcej czasu nasila się w jego pisarstwie motywy związane ze śmiercią, pojawi się także groteskowa

⁷ S. Makowski, *Ukrainizm młodego Słowackiego*, dz. cyt.

⁸ J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 584. W takim odczytaniu tego wiersza tkwiło przecież wiele przesady.

⁹ Zob. E. Kiślak, *Spotkanie w drodze: Maksymilian Ryłło SJ i Juliusz Słowacki*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007.

¹⁰ Zob. J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974.

¹¹ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 74.

i makabryczna zarazem wizja zaświatów w tak nieulubianych przez dawniejszych historyków literatury *Poematach Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, ulubionym utworze Józefa Piłsudskiego¹².

Zanim jednak w ostatnich dniach sierpnia 1836 roku nasz wieszcz wyruszy w podróż do Ziemi Świętej, czego poetyckim zapisem stanie się niepublikowany za życia autora poemat dygresyjny *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*¹³, zwiedzi dokładnie Rzym i jego okolice, a także Neapol i pobliskie Sorrento, w których zatrzyma się na kilka miesięcy. Przede wszystkim jednak pozna kogoś, z kim odnajdzie wspólny język, kogoś, kto jego samego i jego twórczość zrozumie: Zygmunta Krasińskiego. Przyjaźń ta przetrwa wiele lat, lecz ostatecznie drogi poetów się rozejdą, czego literackim dokumentem stanie się poetycka *Odpowiedź na „Psalmy przeszłości”*.

Bez wątpienia najważniejszym wydarzeniem w życiu poety była podróż na Wschód. Nie myliła się chyba słynna paryska wróżka, która w 1832 roku przepowiedziała Słowackiemu także to, że między 27 a 28 rokiem życia „będzie bardzo szczęśliwy”. Poeta zwiedził Grecję, Egipt (gdzie dojechał aż do popularnego obecnie, atrakcyjnego turystycznie Asuanu), Syrię, Ziemię Świętą, by dotrzeć w końcu do Jerozolimy i spędzić noc u grobu Chrystusa. W drodze powrotnej przez Liban zatrzymał się na przeszło miesiąc we wspomnianym ormiańskim klasztorze Betchesban. Po odbyciu podróży życia Słowacki osiadł na półtora roku we Florencji, gdzie, prócz brylowania na najlepszych salonach, romansowania z bliżej nieznaną Włoszką, nazywaną przez niego Fornariną, spędzi czas na pisaniu, redagowaniu i przygotowaniu do druku kilku nowych dzieł. W końcu zdecyduje się jednak, w ostatnich dniach grudnia 1838 roku, powrócić do stolicy polskiej emigracji, Paryża.

Czas tryumfu i mistyki

Wreszcie, po wielu latach intensywnej pracy, Słowacki triumfuje. Nawet najzacieklejsi wrogowie nie mogli pozostać obojętni wobec mistrzowskiego popisu talentu poetyckiego, jakim okazał się opublikowany w 1841 roku poemat *Beniowski*. Wcześniej poeta wydał *Balladynę* (1839) i *Lillę Wenedę* (1840), dwie zrealizowane z planowanych sześciu dramatycznych „kronik historycznych”. W życiu Juliusza pojawi się też kolejna kobieta, dawna kochanka Krasińskiego, Joanna Bobrowa. Jednak i tym razem poeta źle ulokuje swe uczucie, choć z Bobrową i jej córkami, którym poświęci kilka wierszy, połączy go przyjaźń.

W tym też roku do Paryża przybywa Andrzej Towiański, powołując do życia Koło Sprawy Bożej. W życiu wielu wybitnych Polaków (Mickiewicz, Goszczyński) rozpocznie się „era towianistyczna”. Także autor *Kordiana* nie oprze się Mistrzowi Andrzejowi, wchodząc do Koła w połowie 1842 roku. Jednak już w listopadzie następnego roku ostentacyjnie z niego wychodzi. Wewnętrzna niezależność i przekonanie o własnej, wysokiej wartości nie pozwoliły mu dłużej znosić sekciarskiej atmosfery towiańczyków. Powrotu do dawnego Julka-byronisty, poety-dandysa już nie będzie. Narodził się bowiem poeta-mistyk¹⁴.

¹² Zob. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 277.

¹³ Zob. M. Kalinowska, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*. *Głosy*, Gdańsk 2012.

¹⁴ Zob. E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa – Kraków 1994.

Po kilkumiesięcznym milczeniu związanym z akcesem Słowackiego do Koła Sprawy Bożej, 1843 rok przynosi erupcję nowych dzieł. Nowych także w sensie zastosowanej poetyki. Najistotniejsza okaże się inspiracja dziełami hiszpańskiego dramaturga Pedro Calderón de la Barca. Powstają dramaty: *Książę Marek* oraz *Sen srebrny Salomei*, a także parafraza *Księcia Niezlomnego*. W dziełach tych mamy do czynienia z niezwykle przewrotną etyką: męka ciał, okrucieństwo i przemoc zyskują pozytywną wykładnię, stając się koniecznym elementem, przyspieszającym rozwój Ducha, jego wznoszenie się do coraz to wyższych stadiów. Duch, duchowość będą od tej pory najważniejszymi symbolami twórczości Słowackiego. Poglądy swe wyłoży on na wiele różnych sposobów. Ten „duchowy” świat opanuje jego poezję, przeniknie do tworzonych w kolejnych latach poematów, dramatów oraz pism dyskursywnych, do *Genezis z Ducha*, *Samuela Zborowskiego*, a nade wszystko do wielkiej epopei – *Króla-Ducha*. Co ciekawe, Słowacki nie będzie w stanie doprowadzić większości swych dzieł do stanu, w którym można było je wydać.

W drugiej połowie lat czterdziestych stan zdrowia poety uległ gwałtownemu pogorszeniu. Gruźlica wyniszczała jego wątłe ciało. Podróże, które odbywał w tym czasie (Pornic nad Atlantykiem), niekoniecznie przyczyniały się do poprawy stanu zdrowia. Podobnie było z zimnymi, morskimi kąpielami. Po powrocie z heroicznej wyprawy do Wielkopolski, która miała miejsce w roku 1848, Słowacki będzie już wiedział, że nie zostało mu zbyt wiele czasu.

Zmarł w swym paryskim mieszkaniu, 3 kwietnia 1849 roku. Pogrzeb był skromny, żałobników niewiele. Na pogrzebie nie było Mickiewicza. Pochowano go na cmentarzu Montmartre, gdzie szczątki spoczywały do 1927 roku, kiedy to wreszcie, po wielu latach starań, udało się (do czego walnie przyczynił się wielbiciel jego twórczości, Józef Piłsudski) przenieść jego szczątki do krypty wawelskiej w Krakowie.

Ironiczny, to znaczy niezależny

Słowackiemu, mimo niechęci niemal całej polskiej emigracji wpatrzonej w Mickiewicza, udało się uchronić swą niezależność jako pisarzowi, jako intelektualistcie i jako reprezentantowi nowoczesnego polskiego patriotyzmu, który nie wyklucza aspiracji innych narodów zamieszkujących ziemię Rzeczypospolitej: Białorusinów, Ukraińców, Litwinów, a także Żydów, którym poświęcił *Księdza Marka*, gdzie równorzędnym wobec tytułowego księdza bohaterem jest Żydówka Judyta. Nie dał się wciągnąć w polskie piekło, choć usiłowano go na różne sposoby konfliktować z Mickiewiczem i jego stronnictwem. Tym, co dawało mu oparcie wewnętrzne, była postawa ironisty w głębokim znaczeniu, jakie temu słowu nadali romantycy¹⁵. Rozumujemy dziś w sposób wyjątkowo uproszczony, że ironista to ktoś, kto jest albo złośliwcem, albo wesołkiem i błaznem. Jakże źle świadczy to o naszym wykształceniu.

Dla romantyków i Słowackiego w szczególności bycie ironistą oznaczało przede wszystkim pewną postawę wobec świata, pełną dystansu i niezależności. Postawę, która pozwalała pisarzowi zachować niezależność od bieżącej polityki, od żądań takiej czy

¹⁵ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.

innej publiczności literackiej, od wszystkiego, co ograniczało jego wolność osobistą i twórczą. W tym znaczeniu Słowacki był jedynym bodaj naprawdę wolnym polskim pisarzem XIX wieku – wolnym od tego, co ograniczało w nim ogólnoludzkie aspiracje: od przymusu bycia patriotą za wszelką cenę we wszystkich dziełach.

Patriotyzm rozumiał bowiem właśnie jako możliwość nieskrępowanego tworzenia i takiego samego, wolnego życia.

Mieczysław Jackiewicz
(Olsztyn)

EUZEBIUSZ SŁOWACKI, JEGO ŻONA SALOMEA I SYN JULIUSZ W WILNIE

Euzebiusz Słowacki urodził się 15 listopada 1773 lub, według testamentu, 14 grudnia 1772 roku w Podhorcach, w pobliżu Złoczowa, w dawnym województwie lwowskim, gdzie jego ojciec, Jakub Słowacki, był zarządcą dóbr Rzewuskich. Wiadomo, że Euzebiusz Słowacki od 1806 roku pracował jako nauczyciel w Liceum Krzemienieckim, gdzie uczył poezji i wymowy. W 1808 roku ożenił się z Salomeą Januszewską (1792–1855), córką zarządcy Gimnazjum Wołyńskiego w Krzemieńcu Teodora Januszewskiego i Aleksandry z Dumanowskich. W rok po ślubie Słowaccy w Krzemieńcu wybudowali własny dom.

4 września 1809 roku urodził się ich jedyny syn Juliusz, przyszły wielki poeta. W 1811 roku rektor Uniwersytetu Wileńskiego zaprosił profesora Euzebiusza Słowackiego do pracy w Wilnie. Po otrzymaniu nominacji na stanowisko profesora ordynaryjnego wymowy i poezji w Uniwersytecie Wileńskim Euzebiusz Słowacki wyjechał w końcu lipca 1811 roku z Krzemieńca do Wilna.

Przyjazd Salomei Słowackiej z małym Julkiem – jak utrzymuje Eugeniusz Sawrymowicz – „(...) mógł nastąpić dopiero w drugiej połowie sierpnia, a może nawet w początkach września 1811 roku”. Mieszkanie Słowackich w Wilnie znajdowało się, według Hoesicka, w gmachu uniwersytetu, w pierwszym podwórzu, na drugim piętrze.

Euzebiusz Słowacki oprócz pracy naukowej zajmował się twórczością literacką: tłumaczeniem utworów Wergiliusza (*Georgiki* i *Eneida*), Horacego (16 pieśni i 2 listy) i mniejszych fragmentów Owidiusza, Tassa, Gessnera. Napisał między innymi *Prawidła wymowy i poezji*, utwór *Wanda* (tragedia klasycystyczna napisana ok. 1806), tragedię *Mendog, król litewski* (wystawiona ok. 1813 roku). Jego twórczość literacka – często wyraźnie związana z działalnością pedagogiczną – zebrana została pośmiertnie w *Dziela*ch (4 tomy wydane w latach 1824–1826). Od 1812 roku był redaktorem „Kuriera Wileńskiego”.

Chorował na gruźlicę i 10 listopada 1814 roku w wieku 42 lat zmarł w Wilnie. Pochowany został na cmentarzu na Rossie, grób ojca poety zachował się. Na nagrobku został wryty wiersz zmarłego:

Wędrówki, w trudzie życia mdłą stargawszy siłę,
Wkrótce rzucę, co miłe i co mi niemiłe.
Bez trwogi, nie bez żalu widzę kres zbliżony,
W tę spokojną uchronę, gdzie wieczność przebywa
I którą chmura pełna tajemnic okrywa.

Wdowa, Salomea z Januszewskich Słowacka, z pochodzenia Ormianka, miała wtedy 23 lata, a ich synek Juliusz 5 lat. Po śmierci Euzebiusza Słowackiego Salomea z synkiem Juliuszem powróciła do Krzemieńca, gdzie też zamieszkała z synem i rodzicami. Matka Juliusza Słowackiego była osobą o dużej kulturze literackiej i osobistej, po śmierci męża zajmowała się wychowywaniem syna. W domu państwa Słowackich panowała atmosfera uwielbienia twórczości klasycystów, co miało decydujący wpływ na późniejsze przemiany światopoglądowe twórcy *Króla-Ducha*.

W roku 1818 Salomea ponownie wyszła za mąż za Augusta Bécu, profesora higieny i medycyny sądowej na Uniwersytecie Wileńskim. O tym fakcie Juliusz Słowacki pisał w pamiętniku w 1831 roku w Dreźnie: „W sierpniu przyjechał do Krzemieńca profesor Bécu w zamiarze ożenienia się z moją matką. Zdecydowali ją rodzice – już to żeby na przypadek ich śmierci miała opiekuna, już to dla mojej edukacji, która w Wilnie mogła daleko lepiej być przedsięwziętą. Trzema dniami przed ślubem dowiedziałem się o tym. Myśl wyjazdu do Wilna bardzo mnie ucieszyła. Pamiętam ślub mojej matki o godzinie 9 wieczorem w kościele licealnym. Mała liczba przyjaciół była przytomna. Widząc moją matkę płaczącą serdecznie, ja także płakałem. Przy końcu sierpnia wyjechaliśmy do Wilna. (...) Przybywszy do Wilna zaraz pobiegłem do mego małego ogródka. Potem z Matką odwiedziłem grób mego Ojca na Rossie. (...) Grób mego Ojca jest jednym z najpiękniejszych na Rossy cmentarzu”.

W 1818 roku Juliusz Słowacki wraz z matką, ojczymem Augustem Bécu i jego córkami Aleksandrą i Hersylią zamieszkał w Wilnie, w domu uniwersyteckim przy ulicy Zamkowej 24, na drugim piętrze. Matka poety, obdarzona talentami towarzyskimi, prowadziła coś w rodzaju salonu literackiego, odwiedzanego chętnie także przez poetyzującą młodzież. W salonie matki Słowacki między innymi poznał Adama Mickiewicza. W domu państwa Bécu bywali Jan i Jędrzej Śniadeccy, Joachim Lelewel, malarz Jan Rustem, profesor Leon Borowski, pisarz i poeta Antoni Edward Odyniec, pisarz Aleksander Chodźko, poeta Juliusz Korsak, bajkopisarz Antoni Gorecki i inni uczeni i młodzi poeci.

Wkrótce po przybyciu do Wilna Salomea Bécu wynajęła dla syna guwernera, okazał się nim polecony przez Teofila Januskiewicza Hipolit Błotnicki. Był on nauczycielem Juliusza do 1824 roku, to jest do 15-ego roku życia poety.

W 1819 roku Juliusz Słowacki wstąpił do gimnazjum przy Uniwersytecie Wileńskim. Mieściło się ono w budynku uniwersyteckim przy ulicy Zamkowej 11, w drugim dziedzińcu, zwanym Franciszka Smuglewicza. Była to szkoła sześcioklasowa, najlepsza w tym czasie na Litwie. Juliusz przerobił kurs gimnazjalny od klasy drugiej do szóstej włącznie. W gimnazjum przyszły poeta przyjaźnił się tylko z Ludwikiem Władysławem Spitznaglem (1807–1827), starszym o dwa lata gimnazjalistą. L.W. Spitznagel, najstarszy syn profesora Ferdynanda Spitznagla (ok. 1757–1826), był młodzieńcem utalentowanym. Już w wieku lat piętnastu czytał teksty po grecku, po łacinie, włosku, angielsku, francusku i po niemiecku, znał także język rosyjski. Pod wpływem Spitznagla studiował Juliusz dzieła szwedzkiego teozofa Emanuela Swedenborga (1688–1772), którego utwory na początku XIX wieku były na Litwie popularne i one niewątpliwie wywarły wpływ na rozwój mistycyzmu u Spitznagla i Słowackiego. Świadczą o tym wiersze z poematu *Godzina myśli*:

Oni marzeniem księgi rozumieli ciemne
Nie rozumiejąc myślą. Z dziecinnego piasku
Na księgach Swedenburga budowali gmachy
Pełne głosów anielskich, szaleństwa i blasku,
Niebu tytanowymi grożące zamachy.

Zachęcony przykładem starszych osób, Słowacki już w gimnazjum rozczytywał się w poezji George'a Byrona (1788–1824), Fryderyka Schillera (1759–1805), Johanna Wolfganga Goethego (1749–1832) i wkrótce sam zaczął pisać utwory poetyckie. Równocześnie w tym czasie oddziaływała nań niewątpliwie atmosfera literacka, jaka wówczas panowała w salonie jego matki, Salomei Bécu.

Jako uczeń gimnazjum spędził Juliusz wakacje 1820 roku w Mickunach, majątku Aleksandra Pilara von Pilchau, brata pierwszej żony Augusta Bécu. Miejscowość Mickuny położona jest nad rzeką Wilenką, w pobliżu Wilna. Był to jego pierwszy kontakt z wsią wileńską.

26 sierpnia 1824 roku w Wilnie August Bécu w czasie poobiedniej drzemki został rażony piorunem. Po tragicznej i niespodziewanej śmierci męża Salomea postanowiła pozostać w Wilnie, ponieważ syn, Juliusz, uczęszczał jeszcze do gimnazjum i przygotowywał się do wstąpienia na uniwersytet.

W lipcu 1825 roku Juliusz Słowacki ukończył gimnazjum wileńskie. Lato tego roku spędził z matką w Krzemieńcu i w Wierzchówce na Ukrainie. Po powrocie do Wilna szesnastoletni poeta wstąpił na wydział nauk moralnych i politycznych (prawo), na którym to wydziale studiował uprzednio jego przyjaciel, Ludwik Spitznagel, od roku przebywający w Petersburgu, gdzie kształcił się w Akademii Języków Obcych.

Lata uniwersyteckie Słowackiego przypadły na okres dla uczelni wileńskiej niezbyt pomyślny. Początkowy rozwój uniwersytetu, dzięki takim profesorom, jak Jan i Jędrzej Śniadeccy, Joachim Lelewel, Ludwik Henryk Bojanus (1776–1827), Stanisław Bonifacy Jundziłł (1761–1847), Józef Frank (1771–1842), został zahamowany na skutek zmian polityki władz rosyjskich wobec ziem litewskich i sprawy polskiej. Pierwsze gromy odradzającej się reakcji w Rosji spadły na Uniwersytet Wileński. Kuratora Adama Jerzego Czartoryskiego (1770–1861) zwolniono, a na jego miejsce przysłano senatora Nikołaja Nowosilcowa (1761–1836), który na uniwersytecie zaprowadził nowe porządki, aresztowano członków Związku Filomatów i Filaretów i dokonano procesu nad nimi. Z wydziału nauk moralnych i politycznych, na którym studiował Słowacki, ustąpić musiał Joachim Lelewel, odeszli z uniwersytetu filozof Wojciech Józef Gołuchowski (1797–1858) i prawnik Ignacy Daniłowicz (1788–1843).

Jednakże poeta słuchał wykładów profesorów, którzy pozostali na uniwersytecie po reformie Nowosilcowa, byli to między innymi filolog Jan Stanisław Kostka Hryniewicz (1791–1866), który wykładał język łaciński, filozof Anioł Dowgird (1776–1855), profesor ekonomii politycznej Jan Waszkiewicz (1797–1859), historyk Ignacy Żegota Bazyl Onacewicz (1781–1845). Przedmioty prawa wykładali, jak podaje Paweł Hertz, Ludwil Alojzy Capelli (ok. 1776–1838), Walerian Jan Bogumił Pietkiewicz (1805–1843), Aleksander Korowicki (1797–1864), Józef Jaroszewicz (1793–1860), u którego Słowacki jakiś czas mieszkał na stacji w 1827 roku, gdy matka jego już wyjechała do Krzemieńca.

W Wilnie przeżył Słowacki pierwszą młodzieńczą miłość do starszej o siedem lat Ludwiki Śniadeckiej (1802–1866), córki Jędrzeja Śniadeckiego. Przyjaźń poety z Ludwiką ułatwiły silne węzły towarzyskie między rodzinami Becu i Śniadeckich. „W chwili gdy dziecinne koleżeństwo zamieniło się w młodzieńczą miłość – pisze Paweł Hertz – panna Śniadecka znakomicie nadawała się na powiernicę romantyczną młodego Słowackiego”. Jednakże Śniadecka nie odwzajemniła miłości do Juliusza: była zakochana w rosyjskim oficerze, Władimirze Rimskim-Korsakowie, nieślubnym synu generał-gubernatora Aleksandra Rimskiego-Korsakowa (1753–1840). Major Władimir Rimskij-Korsakow w 1829 roku zginął podczas szturmowania twierdzy Szumły w Dagestanie. Mimo że Ludwika była zakochana w rosyjskim oficerze, nie przeszkadzało to Słowackiemu dalej kochać się w Ludwice, bywać w domu Śniadeckich w Wilnie, w Bołtupiu pod Oszmianą i w Jaszunach – posiadłościach Śniadeckich. „Te czasy wileńskie i jaszunskie – pisze Paweł Hertz – związane nieodłącznie z postacią Ludwiki, były widać Słowackiemu bardzo drogie, skoro w listach do matki pisanych z całego świata, bo i z Europy, i ze Wschodu, tak chętnie je wspomina”.

Wakacje 1826 roku Juliusz Słowacki spędził w Bołtupiu, wsi Jędrzeja Śniadeckiego, położonej 12 km na południe od Oszmiany. Przebywał tam oczywiście w towarzystwie Ludwiki, ale jej chłód w stosunku do niego negatywnie wpłynął na nastroje Julka po powrocie do Wilna. Pisała o tym Salomea Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca w liście z 31 sierpnia 1826 roku: „Żał mi było i Julka, bo i on płakał trochę, i on cierpi, tęskno mu po wakacjach”.

W końcu marca lub na początku kwietnia 1828 roku Słowacki odwiedził Troki. Ruiny zamku trockiego wywarły na nim ogromne wrażenie. Mieszkając już w Warszawie, w 1829 roku, niewątpliwie pod wpływem pobytu w Trokach, poeta napisał poemat *Hugo*. W jednym z listów do matki Juliusz narysował jezioro i pejzaż trocki z ruinami zamku. W liście do A.E. Odyńca z 11 kwietnia 1828 roku Salomea pisała: „Julek smutnie święta przepędził. (...) Radziłam mu, żeby przed odjazdem [z Wilna – M. J.] zwiedził Wilno i okolic *en amateur*, a szczególnie kościoły, w których są malowidła Smuglewicza i Czechowicza. Zaczął więc od zwiedzania Trok i przysłał mi narysowany widok jeziora z wyspą zabudowaną przez zamek i to wszystko przy świetle księżyca”.

Juliusz Słowacki ukończył uniwersytet w czerwcu 1828 roku. Po złożeniu ostatnich egzaminów i otrzymaniu dyplomu, jak napisze po latach, poszedł do Śniadeckich pożegnać się z Ludwiką. „Przyszedłem o trzeciej po południu do Śn., zastałem ją razem z innymi osobami... Powiedziałem sobie, że na twarzy żadnego wzruszenia nie ukazę... Pamiętam, jak dano lody i z filiżanką w rękę oboje staliśmy w oknie... (...) Milcząc oboje patrzaliśmy na ulicę... potem kilka słów obojętnych... chciała mi wmówić, że się zobaczymy...”.

Po tej pożegnalnej wizycie Julek wyjechał do matki do Krzemieńca. Po drodze zatrzymał się jeszcze po raz ostatni w Jaszunach, gdzie Jan Śniadecki zaprosił go na obiad. Uniwersytet skończony, przyjaźń z Ludwiką zamknięta – Słowacki jedzie do Krzemieńca, by nigdy do Wilna nie powrócić.

A podczas pobytu w Wilnie poeta jeszcze niewiele napisał. Z okresu wileńskiego pozostały tylko następujące utwory: *Księżyc* (1825), *Nowy rok* (1826), *Dumka ukraińska*

(1826), *Już północ...* (1827), *Do Ludwika Spitznagla* (1827), *Sonety* (1827), *Szanfary* (1828), *Do matki* i kilka innych wierszy, które się nie zachowały.

Juliusz Słowacki to jeden z największych poetów polskich, niedoceniany i zwalczany przez starszego o prawie jedenaście lat Adama Mickiewicza. Był ulubionym poetą Józefa Piłsudskiego.

To Marszałek powiedział o nim, że królom był równy.

BIBLIOGRAFIA:

1. E. Sawrymowicz, *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, Wrocław 1960.
2. *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, opr. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960.
3. J. Starnawski, *Juliusz Słowacki we wspomnieniach współczesnych*, Wrocław 1956.
4. E. Słowacki, *Teoria smaku w dziełach sztuk pięknych*, opr. P. Bukowiec, Kraków 2003.
5. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006.
6. *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, T. I-II, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1962.
7. *Co Słowacki ma nam dziś do powiedzenia?*, „Debaty Artes Liberales”, T. V, red. M. Kalinowska, J. Kieniewicz, Warszawa 2012.
8. B. Sawicka-Lewczuk, *Symbolika świątyni prawosławnej w twórczości Słowackiego. Rekonesans, w: Bizancjum. Prawosławie. Romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*, red. J. Ławski, K. Korotkich, Białystok 2004.
9. P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 1959.
10. P. Żbikowski, *Klasycystyczne reminiscencje we wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego, w: Piękno Juliusza Słowackiego*, T. I: *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.
11. W. Piotrowicz, *Słowacki w Wilnie*, w: W. Piotrowicz, W. Smaszcz, S. Szewczenko, *O Juliuszu Słowackim w Supraślu*, Supraśl 1999.
12. A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Kraków 1994.
13. H. Werwes, *Tam, gdzie lkwę srebrne płyną fale płyną. Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich w XIX i XX wieku*, przeł. M. Jurkowski, red. M. Jakóbiec, Warszawa 1972.
14. J. M. Rymkiewicz, *Słowacki – encyklopedia*, Warszawa 2004.
15. S. Świrko, *Słowacki, poeta Warszawy*, Warszawa 1980.



Leonardo da Vinci, *Madonna w grocie*, 1483

Marta Kopij-Weiß
(Wrocław)

JULIUSZ SŁOWACKI I WPŁYWY WCZESNEGO ROMANTYZMU NIEMIECKIEGO

W liście datowanym na 6 stycznia 1830 roku pisał Słowacki między innymi: „Romantyczność przemaga u nas. Goethe obrany został na członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i jedna tylko kreska, zapewne Koźmiana lub Osińskiego, była przeciwną temu obiorowi”¹. W cytowanym fragmencie dochodzą do głosu dwie istotne informacje: rok 1830 uznany jest za rok tryumfu ruchu romantycznego, a wybranie niemieckiego poety Johanna Wolfganga von Goethego na honorowego członka TPN jest niejako uwiecznieniem i potwierdzeniem tego faktu. Goethe uchodził bowiem za romantyka. To przyporządkowanie klasyka weimarskiego do romantyzmu (poza granicami Niemiec) trwa właściwie po dziś dzień i wpisuje się w problematykę badań komparatystycznych nad romantyzmem europejskim.

Częste nierozróżnianie pomiędzy równoległe przebiegającymi prądami literackimi w Niemczech na przełomie XVIII i XIX wieku, czyli wczesnym romantyzmem jenajskim a klasyką weimarską wynika między innymi, a może przede wszystkim z symultanicznego i kompleksowego charakteru recepcji literatury niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku w literaturze polskiego romantyzmu. Należy przy tym podkreślić, że owa symbioza i w związku z tym postrzeganie Goethego i Schillera jako romantyków nie jest fenomenem wyłącznie polskim, lecz ogólnoeuropejskim (ale pozaniemieckim). Na ten fakt zwraca uwagę na przykład Gerhart Hoffmeister, autor monografii *Deutsche und europäische Romantik (Niemiecki i europejski romantyzm)*: „Schiller i Goethe w Weimarze, to był i wciąż jest romantyzm z europejskiego punktu widzenia”², w innym miejscu stwierdza badacz: „Sytuacja staje się skomplikowana przez to, że właśnie nie niemiecki romantyzm, tylko klasycy w sposób romantyzujący tzn. literacko uwalniający oddziaływali na zagranicę, co częściowo wiąże się z ich młodzieńczymi dziełami z okresu Burzy i Naporu (*Götz, Werter, Zbójcy*)”³. Zatem z zagranicznego punktu widzenia Goethe i Schiller uchodzą za romantyków, podczas gdy w niemieckim obszarze językowym jako przedstawiciele niemieckiej klasyki przeciwstawiani są romantykom⁴.

¹ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1962, t. 1, s. 50.

² Gerhart Hoffmeister, *Deutsche und europäische Romantik (Romantyzm niemiecki i europejski)*, Stuttgart 1990, s. 105.

³ Tamże, s. 74.

⁴ Por. Monika Schmitz-Emans, *Einführung in die Literatur der Romantik (Wprowadzenie do literatury*

W każdym razie Goethe i Schiller odegrali, co należy podkreślić, znaczącą rolę w kształtowaniu nowoczesnej świadomości literacko-estetycznej i w promowaniu nowego obrazu literatury. Ich twórczość była punktem wyjścia i odwołania zarówno dla niemieckich romantyków, jak i dla polskich; legła niejako u podstaw obydwu projektów romantycznych.

Juliusz Słowacki należy wprawdzie do pierwszego pokolenia romantyków, które, jak pisała Maria Janion, miało „w swym doświadczeniu biograficzno-literackim wczesny romantyzm, stanowił on po prostu integralną część twórczości Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego (...)”⁵. Reprezentuje jednak jego zdecydowanie późniejszy odłam, stąd też u autora *Balladyny* występuje inny, bardziej analityczny i krytyczny stosunek do idei romantycznych. Urodzony w 1809 roku nie uczestniczył Słowacki w narodzinach i kształtowaniu polskiego romantyzmu oraz w toczącym się od około 1818 roku sporze o klasycyzm i romantyzm, któremu ton nadawali Kazimierz Brodziński, Maurycy Mochnacki, Adam Mickiewicz, Ludwik Osiński, Kajetan Koźmian. Słowacki był już niejako skonfrontowany z gotowym, ukształtowanym programem i światopoglądem romantycznym, a klasycyzm-romantyczną polemikę o nowy obraz sztuki i literatury poznawał z drugiej ręki, na podstawie przekazów i publikacji. „Słowacki wychował się – jak pisze jedna z badaczek jego twórczości – w szkole romantycznej, to znaczy przeszedł cały artystyczny i ideologiczny trening właściwy dla ‘dziecięcia wieku’, zaczawszy na poetach jezior i lordzie Byronie, a skończywszy na niemieckiej filozofii”⁶.

W sporze o klasycyzm i romantyzm, jak wiadomo, istotną rolę odegrał transfer idei romantycznych płynących z niemieckiego obszaru kulturowego. Wśród nich szczególnie zaznaczyło się oddziaływanie wykładów Augusta Wilhelma Schlegla *Über die dramatische Kunst und Literatur (Kurs literatury dramatycznej)* głoszonych w Wiedniu w latach 1809–1810 i opublikowanych w roku 1811. Wykłady te cieszyły się popularnością niemal w całej Europie i szybko zostały przetłumaczone na inne języki. Ową popularność i rozgłos zawdzięcza Schlegel w głównej mierze francuskiemu przekładowi autorstwa kuzynki pani de Staël Madame Necker de Saussure, który ukazał się w 1813 roku. Polski przekład autorstwa Erazma Komornickiego *Kurs literatury dramatycznej* (przetłumaczony został jedynie pierwszy tom) ukazał się niemal o całe pokolenie później, gdyż dopiero w 1830 roku⁷, a więc w roku wieńczącym zwycięstwo romantyzmu w literaturze polskiej. Jak już stwierdził Wiktor Weintraub „nie zachowały się żadne wypowiedzi Słowackiego na temat *Wykładów Schlegla*”⁸.

romantyzmu), Darmstadt 2004, s. 7.

⁵ M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 106.

⁶ B. Bal-Kamiński, *Historia i historiozofia w twórczości Juliusza Słowackiego okresu przedmistrzowego (1829–1842)*, Hamburg 1985, s. 17n.

⁷ Przekład wybranych fragmentów wykładów traktujących o poezji klasycznej i romantycznej pojawił się jednak już w roku 1819 na łamach „Tygodnika Polskiego i Zagranicznego”. Podają za: S. Makowski, *Narodziny romantyzmu w Warszawie*, w: *Między oświeceniem a romantyzmem. Kultura polska około 1800 roku*, redakcja naukowa J. Z. Lichański, przy współudziale B. Schultze i H. Rothego, Warszawa 1997, s. 186.

⁸ W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira*, w: tegoż, *Od Reya do Boya*, Warszawa 1977, s. 216.

Dodać tu jeszcze można, że u autora *Beniowskiego* wypowiedzi na temat niemieckich twórców pojawiają się stosunkowo rzadko, a jeżeli już, to są one zdawkowe, za wyjątkiem tych odnoszących się do Goethego i Schillera. Fakt ten nie wyklucza jednak recepcji niemieckiego romantyzmu jenajskiego, która ujawnia się choćby na poziomie tworzenia dramatu ironicznego jakim jest *Balladyna*. W odniesieniu do Augusta Wilhelm Schlegla argumentował Weintraub dalej w następujący sposób: „Ale trudno przypuścić, aby akurat on, poeta tak wszechstronnie odczytany w literaturze i tak żarliwie wielbiący Szekspira, nie sięgnął po książkę, która była wówczas w ręku każdego, kto poważnie interesował się literaturą. A zresztą, nawet gdyby przyjąć mało prawdopodobną ewentualność, że *Wykładów* nie czytał, musiał być obznajomiony z ich ujęciem Szekspira. Weszło ono bowiem w krwiobieg krytyki romantycznej”⁹.

Propagatorką, swego rodzaju ambasadorką idei głoszonych przez Schlegla i niemieckiego romantyzmu w ogóle była pani de Staël. Za pośrednictwem jej książki *De Allemagne (O Niemczech)*¹⁰ zaznajamiano się z najnowszymi tendencjami ruchu romantycznego, któremu przewodzili twórcy niemieccy. Wymieniona publikacja musiała być znana Słowackiemu¹¹, niewykluczone że z salonu prowadzonego przez jego matkę. Nazwisko de Staël kilkakrotnie pojawia się w korespondencji. Genewę i Jezioro Genewskie natychmiast kojarzy Słowacki ze szwajcarską intelektualistką. Jej miejsce zajmuje z czasem inna pisarka: George Sand, którą określa Słowacki mianem „nowej pani de Staël”. W liście do matki, datowanym na 8 grudnia 1832 roku czytamy:

Pisałem już, że interes zmusza mnie do wyjazdu – ale zapewne z własnej woli w Genewie zostanę na mieszkanie – i wiele sobie obiecuję przyjemności – i listy moje może ciekawsze będą, jak wam doniosę o mieszkaniu Roussa, Voltaira – a nade wszystko jak pielgrzymka na Mamy intencją zwiedzę Coppet, gdzie pani de Staël mieszkała¹².

Transfer niemieckich idei wczesnoromantycznych był zjawiskiem wielopłaszczyznowym i międzykulturowym. Na ziemiach polskich miał również charakter niejednorodny, adekwatnie do niejednorodnego charakteru polskiego ruchu romantycznego i politycznego rozbitcia państwa polskiego. W środowisku wileńskim odbywał się w głównej mierze za pośrednictwem Francji, co miało kilka przyczyn. Język francuski, jak wiemy, był

⁹ Tamże.

¹⁰ Polskie tłumaczenie książki było gotowe już w 1819 roku. Autor przekładu Ignacy Skarbak Kielczewski informował o tym w biograficznej broszurze poświęconej de Staël: *Wiadomość charakterystyczna o Życiu i Pismach Pani Baronowej Holstein de Staël przez Ignacego Skarbka Kielczowskiego w Warszawie 1819*. Z nieznanых powodów przekład nie ukazał się. Ponadto wybrane przetłumaczone rozdziały ukazywały się na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” w latach 1815–1819. Więcej na ten temat zob. Z. Sinko, *Polska recepcja twórczości pani de Staël w pierwszych dekadach XIX wieku*, „Pamiętnik Literacki”, z. 75 (2), 1984, s. 45-92 oraz Brigitte Schultze, *Zwischen Inspiration und Schieflagen: Mme de Staël in der polnischen ‚Kulturanimation‘ [Między inspiracją a irytacją: Mme de Staël w polskim narodzie w jego aspekcie narodowym]*, w: *Madame de Staël und die Internationalität der europäischen Romantik (Madame de Staël i internacjonalizm europejskiego romantyzmu)*, pod redakcją Udo Schöninga i Franka Seemanna, Göttingen 2003, s. 242 i n.

¹¹ To założenie przyjmuje także Wiktor Weintraub. Zob. tegoż, „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, s. 206.

¹² *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 157.

językiem kultury i umożliwiał kontakt ze światem Europy Zachodniej. W latach dwudziestych XIX stulecia obowiązywał, a z pewnością przeważał, wciąż jeszcze francuski wzorzec kultury. Ponadto Francja nie należała do państw okupujących państwo polskie, a w Napoleonie pokładano nadzieje na odzyskanie niepodległości.

W ten, nazwijmy to, schemat transferu zdaje się wpisywać Juliusz Słowacki: transfer niemieckich idei romantycznych nie miał bowiem u niego charakteru bezpośredniego. Wcześniej zaczął Słowacki czytać i mówić po francusku. Zresztą na świadectwie z egzaminu dojrzałości uzyskał z francuskiego stopień celujący, podczas gdy z niemieckiego dobry¹³. Gdy w 1825 roku rozpoczął studia prawnicze na Uniwersytecie Wileńskim, nie było tam już takich charyzmatycznych profesorów jak Józef Gołuchowski, który studiując w Erlangen u Schellinga wykladał przez około rok filozofię natury w Wilnie i propagował jego idee filozoficzne. Nie było też Joachima Lelewela ani Ernsta Grodka. Nie działały już też organizacje studenckie o charakterze samokształceniowym jak Stowarzyszenie Filomatów, którego członkowie na własną rękę zaznajamiali się z literaturą niemiecką. Była to zatem zupełnie inna atmosfera niż za studenckich czasów Mickiewicza.

Literatura niemiecka docierała do Słowackiego głównie za pośrednictwem Francji, francuskojęzycznej prasy i publikacji. Nie należy jednak zapominać, że ojciec Słowackiego, Euzebiusz Słowacki wykladał na Uniwersytecie w Wilnie niemiecką estetykę¹⁴. Powoływał się przy tym na takich teoretyków klasycznej estetyki jak Friedrich Bouterwek *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts* [*Historia poezji i retoryki od końca trzynastego wieku*], Johann Georg Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [*Ogólna teoria na temat sztuk pięknych*] oraz Johann Joachim Eschenburg.

Bardziej bezpośredni kontakt z literaturą i filozofią niemiecką mógł uzyskać Słowacki podczas swej podróży po Europie, zwłaszcza podczas pobytu w Genewie w latach 1833–1834. W liście z 3 stycznia 1834 pisze Słowacki: „Pracuję teraz ciągle – czytam bardzo wiele, rzuciłem się cały w filozofię niemiecką – pomimo wielu czczych marzeń idealizmu karmi ona moją imaginacją”¹⁵. Na ten okres przypada najprawdopodobniej lektura dzieł Schellinga i Novalisa, którą Słowacki będzie sukcesywnie pogłębiać w celu rozwinięcia swej wiedzy przyrodniczo-filozoficznej i stworzenia syntetycznego dzieła filozoficznego, mającym być swoistym eksperymentem estetycznym.

W przypadku Słowackiego można mówić o dwóch etapach recepcji literatury i filozofii niemieckiej: nieświadomym, niejako odziedziczonym i świadomym, krytycznie rozprawiającym się z dorobkiem swych poprzedników. W fazie pierwszej jest Słowacki spadkobiercą, uczniem sentymentalnej i wczesnoromantycznej szkoły, która ukształtowała się w oparciu o idee Herdera, Goethego, Schillera, Schległów, Schellinga oraz

¹³ Por. E. Kochanowska, *Romantyczna literatura wobec nauki. „Henryk Ofterdingen” Novalisa i „Genezis z ducha” Słowackiego*, Wrocław 2002, s. 112.

¹⁴ Gdy Euzebiusz Słowacki zmarł w 1814 roku, miał Juliusz Słowacki pięć lat. Zatem trudno tu mówić o pośrednictwie ojca. Bardziej prawdopodobny wydaje się wpływ atmosfery intelektualnej wyniesionej z domu rodzinnego, gdzie niemiecka literatura mogła być jednym z tematów.

¹⁵ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, s. 226.

angielskich mistrzów: Szekspira, Byrona, Scotta, do których zresztą dostęp uzyskiwali polscy twórcy najczęściej poprzez literaturę niemiecką¹⁶.

Był to zatem pewien już ustanowiony model romantycznego pojmowania świata, którego głównymi wyróżnikami były: dynamizm, ruch, fragmentaryczność, imperatyw wolności, ironia, niechęć wobec skończonego i gotowego, wola poszukiwania i odkrywania, potrzeba poetyzacji, a więc romantyzacji życia, sprzeczność, biegunowość, poszukiwanie jedności w świecie określonym, mówiąc słowami Friedricha Schlegla przez „symetrię przeciwieństw”. Za pośrednictwem tradycji polskiego sentymentalizmu i wczesnego romantyzmu docierała do Słowackiego literatura angielska i niemiecka¹⁷.

W utworze *Lambro* pochodzącym z lat 1832–1833 roku czytamy następujące słowa poety:

Szanuję szkołą religijną, ową wieczerzę pańską polskich poetów, do której zasiedli w Paryżu – sądzę bowiem, że wypływa z przekonania, iż nie jest sztucznie natchniętą słowami Fryderyka Szlegla (sic!), który w katolickiej religii źródło jedyne poezji upatruje.¹⁸

W powyższym cytacie wyraźnie dochodzi do głosu swoisty dystans, odnoszący się głównie do osoby Friedricha Schlegla, a więc głównego przedstawiciela i założyciela niemieckiego romantyzmu, określanego z czasem romantyzmem jenajskim. Nazwisko „Schlegel” to niejako znak firmowy niemieckiego ruchu romantycznego. Dystansując się wobec niego, oddala się Słowacki świadomie od całego ruchu i jego idei, które znacząco wpłynęły na polskich poetów romantycznych w początkowej fazie formowania się tego kierunku, a więc w latach 1817–1825. Ponadto potwierdzony jest tutaj także znamieny fakt, że polscy romantycy recypowali przede wszystkim późnego Schlegla, Schlegla-katolika, który na katolicyzm przeszedł w 1808 roku. Najbardziej znanym i recypowanym dziełem było *Geschichte der alten und neuen Literatur (Obraz literatury starożytnej i nowożytnej)*, które w 1831 roku ukazało się w polskim tłumaczeniu (na podstawie francuskiego przekładu). W przypadku Słowackiego można przyjąć, że praca Schlegla była mu znana we francuskim przekładzie, który ukazał się w 1829 roku. Podobnie jak Zygmuntovi Krasieńskiemu, u którego lektura *Geschichte der alten und neuen Literatur* doprowadziła do następujących wniosków: „... przekonałem się, czytając teraz Schlegla [...] i poezje angielskie, żeśmy jeszcze w Polsce daleko od pojęcia, co to jest poezja romantyczna. [...] bo klasycy pojęli tylko piękność cielesną a my (tj. romantycy) pojęli ideał piękności duchowej”¹⁹.

¹⁶ Wystarczy przypomnieć w tym miejscu list Franciszka Malewskiego do Adam Mickiewicza z 1819 roku: „Tymczasem jeszcze się zapytam, maszli książkę jaką i słownik niemiecki; weź się rychło, choćby z umją greckiego, francuskiego, do Niemczyzny. Teraz jest pora po temu i wszystkie dzieła angielskie mógłbyś czytać w dokładnych tłumaczeniach; prócz tego praca na to wyłożona utrże Ci drogę do samego języka angielskiego”. *Korespondencja filomatów. Wybór*, opr. Z. Sudolski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1999, s. 38.

¹⁷ B. Bal-Kamiński, *Historia i historiozofia w twórczości Juliusza Słowackiego okresu przedmistrzowskiego (1829–1842)*, s. 20.

¹⁸ J. Słowacki, *Wstęp*, w: tegoż, *Poezye*, Paryż 1833, t. 3, S. VII.

¹⁹ Z. Krasieński, *Listy do ojca*, Warszawa 1963, S. 127. Podaję za: Z. Sudolski, *Literatura niemiecka w listach Zygmunta i Elizy Krasieńskich*, w: *Między Oświeceniem i Romantyzmem Kultura polska około 1800 roku*, s. 286.

Wczesna twórczość Friedricha Schlegla, a przede wszystkim jego fragmentaryczna powieść *Lucinde* z 1799 roku, będąca swoistym eksperymentem romantycznej poetyki była najprawdopodobniej w polskim gronie nieznana. Generalnie oddziaływanie romantyków jenajskich w polskiej kulturze epoki romantyzmu zaznaczyło się głównie na polu krytyki i teorii literatury oraz estetyki²⁰.

Krytyczna i analityczna faza recepcji niemieckiej literatury zaczyna się u Słowackiego po 1830 roku „pomimo – jak pisał – wielu czczych marzeń idealizmu”. Podobnie sprawa wygląda u Zygmunta Krasińskiego, u którego pojawia się prawdziwy zachwyt nad dziełami Niemców: „I w ogóle poezja niemiecka jest bliższa wielkiej Istoty niż jakakolwiek inna w Europie”²¹. U autora *Kordiana* lektura dzieł niemieckich romantyków wydaje się być nieco ukryta, nie tak oczywista. Wpisuje się zdecydowanie w pewien głębszy strumień transferu kulturowego i ujawnia się na płaszczyźnie wspólnoty określonych postaw duchowych oraz w jego koncepcjach historiozoficznych.

Podstawę i wyznacznik historiozofii Słowackiego stanowią kategorie estetyki romantycznej, wyniesione z wczesnego romantyzmu jenajskiego i rozpropagowane w romantyzmie polskim przez m.in. Maurycego Mohackiego. „Ruch jest znakiem życia” – pisał Mochnacki w rozprawie *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*, w której wyraźnie dochodzą do głosu idee filozofii natury Schellinga. Podstawą tego ruchu jest „gra przeciwieństw”. „Gdzie nie masz przeciwieństwa, tam nie masz ruchu. Wszystko z czymś innym wiedzie przeciwieństwo. A gra tych przeciwieństw sprawuje najpiękniejszy fenomen – fenomen życia”²² (s. 274). Chodzi tu przede wszystkim o dynamiczne pojmowanie świata i poetykę nieustającego ruchu. Świat jest dynamiczny, w związku z tym jego prawdziwa istota może być uchwycona jedynie w procesie stawania się. Temu procesowi podlega także historia, historia jako „tworzona i przez człowieka planowana całość”²³. Jest ona wciąż w ruchu, a poeta romantyczny może tę historię lub historie współtworzyć. Swoją wizję historii, która podlega procesowi romantyzacji, przedstawia Słowacki w *Balladynie*, dla której tła filozoficznego decydujące były postulaty Schellinga. Użycie baśni jako formy wypowiedzi dopuszcza dowolność tematyczną, koegzystencję świata realnego i fantastycznego, zakłada obligatoryjną niejako obecność cudowności, dzięki której poetyzacji podlega świat rzeczywisty.

Twórcze związki Słowackiego z estetyką romantyzmu niemieckiego zaznaczają się także na płaszczyźnie poetologicznej, poprzez medium gatunku literackiego, jakim

²⁰ Dziełami, do których najczęściej sięgano, były: *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* Augusta Wilhelma Schlegla, *Geschichte der alten und neuen Literatur* Friedricha Schlegla, następnie zbiór *Charakteristiken und Kritiken* braci Schlegli, *Vorschule der Ästhetik* Jean Paula, *Dramaturgische Blätter* Ludwiga Tiecka, *Lehrlinge zu Sais* Novalisa, *System des transcendentalen Idealismus* i *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* Schellinga. Popularnością cieszyły się także estetyczne pisma Schillera: *Über naive und sentimentalische Dichtung* i *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*.

²¹ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 288.

²² M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Tom I*, w: tegoż, *Rozprawy literackie*, opr. M. Strzyżewski, Wrocław 2004, s. 274.

²³ W. Kunicki, *Wstęp*, w: Novalis, *Henryk von Ofterdingen*, przełożyli i opracowali E. Szymani i W. Kunicki, Wrocław – Warszawa – Kraków 2003, s. XXXII.

był dramat romantyczny i poprzez jakże istotną dla poetyki romantycznej kategorię ironii. Decydujące mogły być tutaj wypowiedzi Schleglów i Tiecka, nie wykluczone, że też Eschenburga na temat dramatu hiszpańskiego i angielskiego, w tym twórczości Szekspira i Calderona, która miała znaczny wpływ na kształtowanie się dramatu romantycznego.

Słowackiemu, a także Mickiewiczowi i Krasińskiemu, udało się stworzyć dramat romantyczny. Niemieccy twórcy romantyczni nie osiągnęli na tym polu sukcesów. Księżą iście romantyczną była powieść i tak też pozostało. Dramat jednak odgrywał niezwykle istotną rolę w niemieckich konceptach poetologicznych łącznie z dążeniami do stworzenia niemieckiego dramatu romantycznego.



Jacek Malczewski, *Śmierć Ellenai*, olej, 1881–1883, MN Kraków,
reprodukcja na przedwojennej pocztówce

Leszek Libera
(Zielona Góra)

BENIOWSKI PO NIEMIECKU (NOTATKA)

Ironia losu. Wreszcie ukazuje się długo oczekiwany tom jedenasty „Nowego Korbuta” – *Juliusz Słowacki*, gdy w tym samym czasie, wiosną i latem 2000 roku główne niemieckie pisma dzienne „Frankfurter Allgemeine Zeitung” i „Süddeutsche Zeitung” zamieszczają w swych działach literackich obszernie recenzje pierwszego pełnego niemieckiego tłumaczenia *Beniowskiego*. Ambitna szwajcarska gazeta „Neue Zürcher Zeitung” nie może być gorsza, czyni to samo¹.

„Nowy Korbut” w rubryce tłumaczeń informuje jedynie o trzech starszych fragmentarycznych próbach tłumaczeniach *Beniowskiego* na język niemiecki². Liczącej 215 stron druku książki – Juliusz Słowacki, *Beniowski. Eine Versdichtung*. Übersetzt und herausgegeben von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Frankfurt am Main 1999 – „Nowy Korbut” nie mógł już względnie³.

Tymczasem było to niemałe wydarzenie w świecie kultury literackiej w Niemczech na przełomie wieków, o czym świadczą nie tylko wspomniane wyżej recenzje w najważniejszych dziennikach obszaru niemieckojęzycznego, ale i sama nowa edycja w znakomitej, liczącej w międzyczasie 50 tomów serii „Polnische Bibliothek Suhrkamp”. Dodatkowa banderola informowała w rzeczowy, ale też zwracający uwagę czytelnika sposób: *Erstmals in deutscher Übersetzung: eines der bedeutendsten Werke der polnischen Romantik*.

Polskiego obserwatora zaskoczy może zawartość tomu. Tłumacz Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, znany już wcześniej z przekładów Reja i Kochanowskiego, liryki Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego, także poezji współczesnej, przedłożył niemieckiemu czytelnikowi przekład nie tylko wydanych w roku 1841 pierwszych pięciu pieśni poematu, lecz także obszernie pozostałych pieśni zachowanych w pi-

¹ „Süddeutsche Zeitung”, 04.03.2000; „Neue Zürcher Zeitung”, 05.04. 2000; „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 20.06.2000.

² Zob. „Nowy Korbut”, t. 11 – *Juliusz Słowacki*, oprac. H. Gacowa, Wrocław 2000, s. 67.

³ „Nowy Korbut” nie odnotował też innych nowych tłumaczeń Słowackiego zawartych w wydanym w roku 1998 tomie *Polnische Romantik*. Zob. *Polnische Romantik. Ein literarisches Lesebuch*. Von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Mit einem Vorwort von Maria Janion, Frankfurt am Main 1998, s. 394. Pozycja ta – podobnie jak omawiane tu tłumaczenie *Beniowskiego* – kontynuowała serię wydawniczą „Polnische Bibliothek Suhrkamp”.

smach pośmiertnych. Czytelnik znajdzie też posłowie (*Nachwort*) tłumacza, sporządzone przez niego wskazówki bibliograficzne (*Bibliographische Hinweise*) oraz objaśnienia (*Stellenkommentar*). Kompetencje polonistyczne wydawcy i tłumacza nie budzą żadnych wątpliwości; tekst przekładu oparty jest na najlepszych wydaniach polskich, dokładnie wymienione zostały odpowiednie tomy i części *Dziel wszystkich* pod redakcją Juliusza Kleinera i Władysława Floryana, ponadto korzystał autor z wszystkich wydań *Beniowskiego* w serii „Biblioteki Narodowej”. Także piętnastostronicowe posłowie daje przykład rzetelnej roboty o charakterze popularnonaukowym.

Można sobie wyobrazić, iż sam tytuł obudził zainteresowanie czytelnika niemieckiego. Nazwisko Beniowskiego nie było mu obce dzięki dramatowi Augusta von Kotzebue *Die Verschwörung in Kamtschatka* (1791), drukowanemu w roku 1984 pamiętnikowi Beniowskiego *Reisen durch Sibirien und Kamtschatka über Japan und China nach Europa. Nebst einem Auszuge seiner übrigen Lebensgeschichte* (pierwodruk 1790), wreszcie czteroczęściowej produkcji drugiego programu telewizji niemieckiej *Die unfreiwilligen Reisen des Moritz August Benjowski* (ZDF, 1975).

W końcu chodzi o jednego z najbardziej fascynujących awanturników w nowożytnej historii świata. Teraz jednak zadaniem tłumacza było przybliżenie czytelnikowi niemieckiemu mniej znanego epizodu z życia Beniowskiego, stąd nieodzowne stały się informacje historyczne. To zresztą pół biedy. Czytelnik niemiecki skonfrontowany został bowiem z praktycznie zupełnie nieznanym mu utworem prawie nieznanego w Niemczech polskiego poety romantycznego.

Tłumacz stanął zatem przed niezmiernie trudnym zadaniem, trudność zaś największa leży w tym, iż cały urok literacki tego wybitnego utworu epoki leży w sferze językowej, w kunszcie poetyckim Słowackiego. Najpierw zatem musiał tłumacz przekonać czytelnika, że sama fabuła nie jest tu najistotniejsza, z drugiej strony dzieło to zachwalał jako encyklopedię kultury romantycznej w Polsce (*Enzyklopädie der polnischen Romantik*). To wszystko można przekazać w posłowie i w objaśnieniach, ale najważniejszego – poezji – nie da się wyjaśnić żadnymi informacjami. Co oznacza, iż tłumacz stanął przed zadaniem niesłychanie trudnym, jakim jest oddanie w innym języku niezrównanego arcyzmu poetyckiego w języku tak specyficznym i różnym od niemieckiego jak język polski. Pozostała jeszcze niebagatelna kwestia formy. Z kłopotów i podjętych decyzji tłumacz daje sprawozdanie w posłowie.

Oktawa. Nadto oktawa Słowackiego! Jak to tłumaczyć? Byli już śmiałkowie, którzy chcieli pokonać tę przeszkodę i nie poradzili sobie, zrezygnowali po kilku próbach (pieśniach). Tłumaczenie prozą – powiada Hoelscher-Obermaier – nie wchodzi w rachubę (z oczywistych, wyżej wspomnianych powodów). Kompromisem byłoby tłumaczenie wersem białym, bezrymowym. Tak uczynił Emil Staiger, przekładając na niemiecki *Jerozolimę wyzwoloną*. Ale oktawa Słowackiego zupełnie różni się od oktawy Tassa z tego chociażby względu, iż właśnie i granie rymami końcowymi, wewnętrznymi, przerzutniami jest jedną z najistotniejszych cech arcyzmu *Beniowskiego*, więc rezygnacja z rymów równa jest poddaniu się na samym początku.

Bohaterska nieomal decyzja tłumaczenia oktawami w trudnym do realizacji w dużym utworze układzie rymów *abababcc* budzi respekt. Ale i obawy. Kompetencje filolo-

giczne Hoelscher-Obermaiera, wykładowcy na uniwersytetach w Tybindze i Saarbrücken, są znane, nie ukrywa on też swych aspiracji tłumacza-poety, ale jak zrealizować taki ambitny plan? Gdyż przeszkody piętrzą się zastraszająco.

Oktawa niemiecka – powiada tłumacz – zawiera w sobie ryzyko monotonii, przełamywana jest ona między innymi poprzez stosowanie na przemian rymów końcowych ze zmiennym akcentem: padającym na przedostatnią, to znów na ostatnią sylabę. Tymczasem w języku polskim oktawy mają konsekwentnie rymy żeńskie, z naciskiem na przedostatnią sylabę. Tłumacz powołuje się też na opinię Augusta Wilhelma Schlegla, jako recenzenta niemieckiego przekładu Ariosta. Schlegel wskazał na pewną sztywność języka niemieckiego, utrudniającą organizację wypowiedzi poetyckiej w ramach oktawy. Niemniej Hoelscher-Obermaier nie daje się zrazić i wskazuje na pewne możliwości tłumaczenia polskiej oktawy na niemiecki, poszukuje formalnych rozwiązań uwzględniających specyfikę polskiego wiersza. Podejmuje śmiałe decyzje. Najbliższy polskiemu jedenastosylabowcowi ze względów rytmicznych jest niemiecki pięciostopowy wers jambiczny, powiada tłumacz. I rozważa możliwe warianty zróżnicowanego kształtowania końcowych rymów, przesunięć w akcentowaniu.

Nie miejsce tu, by referować całą strategię translatorską tłumacza, niemniej podkreślić wypada sumienność poczynionych kroków na etapie rozważań warsztatowych oraz ambicję, by jak najlepiej przybliżyć niemieckiemu czytelnikowi artyzm poematu Słowackiego.

Jak ocenili sztukę translatorską niemieccy recenzenci? Stephan Wackwitz („Frankfurter Allgemeine Zeitung”), który główny akcent położył na wytłumaczeniu niemieckiemu czytelnikowi różnicy między *Panem Tadeuszem* Mickiewicza i *Beniowskim* Słowackiego, między Mickiewiczem samym i Słowackim (Mickiewicz – taka jest godna uwagi konkluzja Wackwiza – to Goethe, Słowacki – to odpowiednik Jean-Paula), pozytywnie odniósł się do przekładu. Podkreślił umiejętność wychwytywania niuansów ironii polskiego poety, nagle i zaskakujące przejścia z tonu lekkiego i parodystycznego do poważnego, cytuje też kilka przykładów dowcipnych i trafnych sformułowań niemieckiego tłumaczenia.

Marta Kijowska – autorka recenzji zamieszczonej w „Süddeutsche Zeitung” – unika jasno sprezycyzowanego sądu o jakości artystycznej przekładu. Pisze jedynie ogólnie o zasłudze tłumacza, filologa-poety, który udostępnił niemieckiemu czytelnikowi *Beniowskiego* w jego wersji drukowanej w roku 1841 wraz z obszernymi fragmentami nieopublikowanymi za życia Słowackiego.

Jednoznaczne stanowisko zajął natomiast Ulrich M. Schmidt, piszący w „Neue Zürcher Zeitung”. Nie ukrywa on swego zachwyty dla wirtuozerii oryginału, ale podkreśla równocześnie adekwatną wirtuozerię przekładu, zachowującego „lekkość i płynność języka Słowackiego” (*die Leichtigkeit von Slowackis Sprachfluss*).

Tymi uwagami wypadałoby zamknąć komunikat przypominający przedsięwzięcie translatorskie, stanowiące milowy krok w recepcji Słowackiego na obszarze języka niemieckiego. Dla czytelników polskich władających językiem niemieckim podajemy kilka fragmentów przekładu Hoelscher-Obermaiera.

Als König Stanislaus das Land regierte,
 Gab's in Podolien einen Adelsproß,
 Der arm war, doch mit Ruhm sich dekorierte;
 Glück fand er wenig, meistens Schmerzen bloß,
 Weil sich die Zeit recht blutig präsentierte:
 Ganz Polen war im Felde, hoch zu Roß,
 Und keiner da, Äcker zu bestellen;
 Auch drohte eine Seuche vor den Schwellen.

 Melancholie! Dein Ursprung, dein Ferment?
 Bist, Nymphe, du zur Pandemie mutiert?
 Wo kommst her? Mit welchem Argument
 Hast nunmehr selbst die Junker infiziert?
 Ach ich hab' unter deinem Regiment
 Schon eine hübsche Strecke absolviert!
 Bin heute (daß dich doch der Antichrist!)
 Nicht länger Pole – ich bin Byronist...

 Hätt' sicher...Doch die Beichte wird zu lang,
 Exkurse nerven; deshalb schmeck nur immer,
 Mein Leser, in den folgenden Gesang,
 Wo etwas Krawall kommt, Lärm, Gewimmer,
 Ein Gotteshaus, ein sonnig Fenstergang,
 Der Heilige Geist im Regenbogenschimmer;
 Mehr Schlachta auch. – Die Märe, tu' ich kund,
 Wird wie ein Kontuschgürtel: alt, lang, bunt).⁴

W pierwszej strofie widoczna jest realizacja opisanego w posłowniu kompromisu pozwalającego uniknąć pewnej monotonii w oktawie niemieckiej: większość rymów to rymy żeńskie, dla odmiany pojawiają się rymy męskie. Drugi przykład pokazuje jednak, iż tłumacz czasami zupełnie rezygnuje z naśladowania polskiego wiersza z rymem akcentowanym na przedostatnią sylabę. Akcent pada niezmiennie na ostatnią zgłoszkę. Największe zastrzeżenia budzi zbyt sztywne niekiedy trzymanie się pięciostopowego jambu jako rzekomego odpowiednika zastosowanego przez Słowackiego tradycyjnego jedenastozgłoskowca. Spójrzmy dla przykładu na ostatnie zdanie:

Wird wie ein Kontuschgürtel: alt, lang, bunt.

Niewiele zostało tu z płynności oryginału („Jak dawny, długi, lity pas Polaka”).

Tłumacz wie o tym, że gdy decyduje się na rym zakończony sylabą nieakcentowaną (rym żeński), wychodzi mu wers o jedenastu sylabach, gdy tymczasem nadrzędna regułą stało się tworzenie pięciu jambów w celu uzyskania owego, łamiącego monotonię rymu męskiego.

W rzeczy samej przeszkadza chwilami porwany, niemelodyjny i tracący rytm język. Przy czym błędnym byłoby mniemanie, iż winna temu jest niemożliwa do pokonania

⁴ J. Słowacki, *Beniowski. Eine Versdichtung*. Übersetzt und herausgegeben von Hans-Peter Hoelscher-Obermaier, Frankfurt am Main 1999, s. 9, 15, 33.

przeszkoda tkwiąca w systemie i w regułach języka niemieckiego. Jak inaczej może brzmieć niemiecka oktawa, niech poświadczy początek *Oberona* Christopha Martina Wielanda, mistrza i zarazem reformatorem oktawy, najtrudniejszej formy poetyckiej – nie tylko w języku niemieckim:

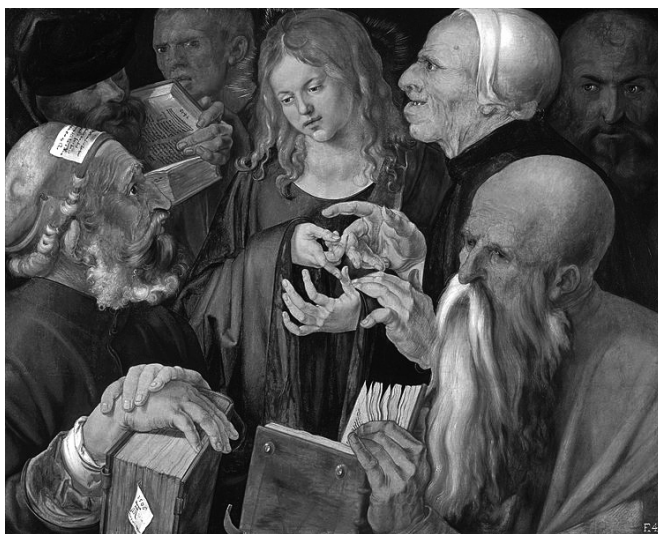
Noch einmal sattelt mir den Hippogryphen, ihr Musen,
Zum Ritt ins alte romantische Land!
Wie lieblich um meinen entfesselten Busen
Der holde Wahnsinn spielt! Wer schlang das magische Band
Um meine Stirne? Wer treibt von meinen Augen den Nebel,
Der auf der Vorwelt Wundern liegt?
Ich seh', in buntem Gewühl, bald siegend, bald besiegt,
Des Ritters gutes Schwert, der Heiden blinkende Säbel.⁵

Nie można naturalnie oczekiwać od współczesnego tłumacza romantycznej oktawy aryzmu pokroju Wielanda. Przykład ten jednak uwydatnia wątpliwości, czy podjęta decyzja oddawania polskiego jedenastozgłoskowca wierszem jambicznym pięciostopowym była słuszna. U Wielanda raczej rzadko daje się znaleźć ten typ wersu, przeważają inne wersy, w których doliczyć się można ośmiu sylab, dziewięciu, dziesięciu – aż do piętnastu. Poezja niemiecka nie posługuje się bowiem regularnym wierszem sylabicznym, naczelną rolą w organizacji wypowiedzi poetyckiej przypada stopie i metrowi. Co prawda niemiecki pięciostopowy wiersz jambiczny z natury rzeczy będzie miał tę samą długość wiersza, jeśli chodzi o ilość sylab (czyli dziesięć), ale w tradycji poezji niemieckiej jest to raczej typ wiersza bezrymowego.

Melodią i rytmem jambiczny pięciostopowiec nie odpowiada polskiemu jedenastozgłoskowcowi, co gorsza – nie odpowiada melodii niemieckiej oktawy. Wybrana zatem forma wierszowania, wbrew sugestiom tłumacza, nie przynosi korzyści w przekładzie *Beniowskiego*. Tym większa szkoda, bo Hoelsch-Obermaier rzeczywiście zaimponować może godną podziwu determinacją i wynalazczością w sferze rymowania.

Niemniej, mimo zgłoszonych zastrzeżeń, ogólny efekt jest pozytywny. Zasłużonemu tłumaczowi powiodło się najważniejsze: oddał *Beniowskiego* w ręce czytelnika w takim kształcie, że jest on w stanie budzić również w języku niemieckim zdumienie i podziw dla talentu poetyckiego Słowackiego.

⁵ Ch. M. Wieland, *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*, Leipzig 1963, s. 7.



Albrecht Dürer, *Chrystus wśród uczonych w piśmie*, 1506

Janusz Skuczyński
(Toruń)

ARYSTOFANES – PATRON IRONII ROMANTYCZNEJ

Zanim Fryderyk Schlegel rozpocznie prezentowanie artystycznej doktryny ironii romantycznej, najpierw przedstawi w roku 1794 krótki esej pod tytułem *O wartościach estetycznych komedii greckiej*, w głównym swoim przesłaniu będący apologią twórczości Arystofanesa; ten tekst – u nas do dziś szerzej nieznan¹ – staje teraz w centrum mojej uwagi. Do słynnych *Fragmentów* Schlegla, publikowanych po trzech latach (w 1797 i 1798 roku w pismach *Lyceum* i *Athenaeum*) i prezentujących jego program nowej, antimimetycznej poezji transcendentalnej – w ramach której ironia romantyczna jawi się jako „najważniejszy środek formalny wiodący ku [jej] ideałowi”² – tylko się odwołam; nie przybliży on już w tych tekstach dorobku autora *Ptaków*. Uwzględnię natomiast szerzej jeszcze tę wskazaną teraz z tytułu komedię Arystofanesa, która była najwyżej ceniona (obok *Chmur* – ze względu na osobę Sokratesa jako bohatera) przez wszystkich romantyków i o której potem jeszcze George Bernard Shaw powiedział – w duchu dalej romantycznym prawie – że jest to dzieło „o wiele wyższe od ludzi lub od ludzkiej idei Boga”³. Schlegel w swoim eseju nie powołuje się na żaden konkretny utwór twórcy komedii starożytności. A zatem *ad rem*.

Od czasu renesansu sława Arystofanesa w nowożytnej Europie opierała się przede wszystkim na *Plutosie*: zawarty w tym jego ostatnim utworze „alegoryzujący problem Biedy i Bogactwa dobrze utrafił w średniowiecznie jeszcze uformowane gusty, a równocześnie w wyraźne zainteresowanie epoki sprawami ekonomicznymi” – jak tłumaczy ten sukces badacz recepcji pisarza⁴. Przez cały ten czas Arystofanes znany był poza tym jako twórca satyry – nie tylko literackiej. Dopiero Schlegel wychodzi poza ten alegoryczno-realistyczny obraz komedii Arystofanesa i wydobywa dwa nowe zupełnie ich rysy. W jego projekcji są one – jako pisze wprost – „upojną radością, a zarazem upustem świętego zachwytu”, stanowiły bowiem – jak tłumaczy – „nic innego jak publiczną akcję religijną, część święta Bakchusa”⁵, to jest Dionizosa.

¹ Na przykład jedynie wspomina o nim w dwu zdaniach J. Bartyzel: *Antyk i dramat antyczny w estetyce pokantowskiego idealizmu transcendentalnego*, w zbiorze: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonstrukcja*, red. M. Kalinowska, Toruń 2001, s. 26-27.

² T. Namowicz, *Wstęp do: Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, opr. tenże, Wrocław 2000, s. LVI.

³ Cyt. za: J. Łanowski, *Wstęp do: Arystofanes, Trzy komedie*, Wrocław 1981, s. LXXVII.

⁴ Tamże, s. LXXIV.

⁵ F. Schlegel, *Vom ästhetische Werte der griechischen Komödie*, w: tenże, *Werke in zwei Bänden*, Ber-

Schlegel odkrywa kultowe źródła komedii Arystofanesa, zawarty w nich pierwiastek dionizyjsko-ekstacyjny⁶, którego nośnikiem był – najważniejszy z trzech źródeł komedii staroattyckiej, ten, od którego pochodzi jej nazwa – tj. komos: swawolny „pochód podchmielonych winem i często groteskowo poprzebieranych wesółków (...), którzy śpiewali sprośne pieśni i zaczepiali w dosadnych żartach napotykanym po drodze widzów i gapiów, dając początek żywiłowej ludowej zabawie”⁷. W komosowych pochodach i zachowaniach wieśniaków udających się do Aten na obchody dionizyjskie manifestował się, oparty na magii płodności, wiosenny rytuał odnowy życia, w którym centralne miejsce przypadało symbolice fallicznej oraz wolności – też uświęconej przez te obchody, a gwarantowanej przez demokratyczny ustrój ateńskiej polis. Uczestnicy komosu popadli w stan upojenia, stan, który „znosi sprzeczności bytu i jego hierarchie i funduje ograniczonej istocie ludzkiej poczucie boskości i mocy na miarę realnych ludzkich możliwości. Świat w promieniu tego doznania jawi się jako domena dóbr pełnych powabów, znajdujących się w zasięgu ręki”⁸. W komediowych przedstawieniach Arystofanesa te komosowe treści wyrażały się najpełniej w fallicznych kostiumach i karykaturalnych maskach aktorów oraz w ich wulgarnych żartach.

Schlegel w swoim obrazie komedii arystofanejskiej z tych treści uwzględnia tylko ich część, inaczej je też interpretuje. Nie były one wówczas tak dokładnie rozpoznane jak dzisiaj, co zaś ważniejsze: od strony obyczajowej oraz estetycznej musiałyby budzić co najmniej dystans. Tym bardziej więc należy docenić zaproponowane przez tego nowatora w religijnym odczytywaniu komedii staroattyckiej rozwiązanie problemu.

Idąc za propozycjami Johanna Gottfrieda Herdera, twórczość Arystofanesa ujmuje Schlegel – co w owym czasie było także nowością – historycznie. W rezultacie rozróżnia w jej obrazie dwie przeciwne strony. Zwraca uwagę, iż powstała ona później aniżeli tragedia, wtedy, kiedy obyczaje i smak estetyczny Ateńczyków zdążyły już ulec upadkowi i zepsuciu. To pociągnęło za sobą obecność w nich z jednej strony satyry, degradującego śmiechu kierowanego *ad personam*, z drugiej komizmu ordynarnego, dosadnego. Ale jednocześnie wskazuje, że twórczość ta należy do samych początków sztuki komediowej, jest wytworem „nawnej” – jak powiedziałby Fryderyk Schiller – świadomości poety, który daje w niej wyraz samej radości istnienia i poczuciu nieodłącznej od niej wolności, prowadzących do unieważnienia grozy Bytu. I tej stronie „pięknej komedii”

lin 1980, t. I, s. 3 [tłum. moje – J. S.].

⁶ Ten sam pierwiastek źródłowy, który potem w odniesieniu do tragedii greckiej uczyni przedmiotem swojej uwagi F. Nietzsche w słynnych *Narodziinach tragedii z ducha muzyki* (1872); warto tę analogię podkreślić, pokazuje ona wyraźną prawidłowość w postępowaniu niemieckich filozofów, którym zawdzięczamy odkrycie antyku dla nowoczesnej kultury.

⁷ R. Turasiewicz, *Wstęp do: Arystofanes, Komedia wybrane*, Kraków 1977, s. 7. Dwa pozostałe źródła komedii staroattyckiej stanowiły – dodajmy w tym miejscu – farsa dorycka, charakteryzująca się krótką fabułą o charakterze obyczajowym bądź mitologicznym (szło o parodystyczne trawestowanie mitów), z udziałem postaci wysoce stypizowanych, oraz tzw. żarty z mostu, tj. zaczepki osobiste kierowane w stronę udających się w uroczystej procesji z Aten do pobliskiej Eleuzis na misteria eleuzyjskie.

⁸ J. Misiewicz, *Istota dramatu*, Lublin 1991, s. 96.

arystofanejskiej – jak ją krótko nazywa – poświęca najwięcej uwagi, w analizie antropologiczno-estetycznej z kolei przybliżając ją następująco.

Radość jest charakterystycznym, naturalnym i pierwotnym stanem wyższej natury człowieka – w przeciwieństwie do bólu, eksponowanego z kolei w tragedii, a który ludzie dzielą ze zwierzętami i który dotyka tylko części ich istoty. Ból rozdziela i wyobcowuje człowieka, w radości osiąga on natomiast pełnię, giną dla niego wszelkie granice i bariery wewnętrzne i zewnętrzne. Radość jest objawieniem czysto ludzkiej siły i mocy, dzięki której ludzie doświadczają niczym nieograniczonej wolności, działają tylko z własnej woli i dla własnej przyjemności. Radość dla Greków była święta, stanowiła bowiem dla nich motor życia (*Lebenskraft*), była też udziałem ich bogów; Bachus, Dionizos to obraz siły życia i rozkoszy istnienia.

W duchu nie satyrycznego, ale „czystego” śmiechu interpretuje również Schlegel nieodłączną od komedii Arystofanesa parabazę, w której święty Chór – zdejmując maski – zwracał się bezpośrednio do odbiorców przedstawienia. Wskazuje, iż to wystąpienie – „wyjście” (według etymologii nazwy) miało swoją przyczynę w stosunkach politycznych, ale zarazem leżało w najgłębszej naturze komicznego oddziaływania przedstawień jako dzieł sztuki. Prowadziło w nich do złamania, zranienia (*Verletzung*) iluzji teatralnej, jednak nie jako wyraz niezręczności ze strony twórcy, lecz manifestacja przez niego „rozważnej swobody, kipiącej pełni życiowej”⁹. Iluzji zresztą do końca zniszczyć nie można, podnieść natomiast można dzięki jej złamaniu dynamiczność, „żywość” (*Regsamkeit*) estetycznego obrazu życia w komedii. Życie bowiem, siła życiowa, aby się w pełni manifestować, w tym samym stopniu musi tworzyć, jak i niszczyć. Nie znajdując niczego poza sobą, kieruje się z powrotem „na” siebie, na swój własny wytwór: „Rani” go, aby tym bardziej jeszcze wzmóc doznawane przez jego odbiorców na widok odzworowania „samego” życia stany „czyste” radości i wolności.

W stworzonym przez siebie obrazie komedii Arystofanesa Schlegel z treści komosowych, z przebiegu całego komosu eksponuje ostatecznie – i w pełni akceptuje – głównie te wartości ludyczno-estetyczne, które niosła ze sobą ostatnia część pochodu czcicieli Dionizosa, tj. zabawa ludowa. W ogóle przystaje tylko na sublimujący erotyczno-falliczne treści dionizyjskiego rytuału odnowy życia proces wprowadzania jego uczestników w wyższy, poetycki wymiar istnienia, będący niejako ucywilizowanym ekwiwalentem upojenia dionizyjskiego. Jest to stan, który wnosi w „niedoskonały świat i zawłość życia – jeżeli odwołać się do rozpoznania współczesnego teoretyka zjawiska zabawy Johana Huizinga – „ograniczoną w czasie doskonałość”¹⁰.

W zabawie doskonałość łączy się – powtórzmy – z niedoskonałością. Akcentując ten fakt, o ten sam efekt chodzi bowiem w końcu i Schległowi w jego obrazie twórczości Arystofanesa. Obok doskonałości „pięknej komedii” odsłonił on w niej jednocześnie – przypominam – satyrę i „gruby” komizm, poprzez które wyraziły się z kolei – dodajmy teraz – niedoskonałość i zło świata. Co więcej: obie siły te uznaje on za istotny składnik świata, od którego nie ma ucieczki. Można się natomiast od niego chwilowo wyzwolić.

⁹ F. Schlegel, dz. cyt., s. 12.

¹⁰ J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 24.

Przedstawione w komediach Arystofanesa zło budzi, jego zdaniem, ból „najmniejszy”¹¹, to jest taki, aby górę nad nim mogło wziąć ostatecznie poetyckie upojenie życiem. Taka jest w końcu konkluzja jego teoretycznych wywodów.

U Arystofanesa ponad niedoskonałością świata staje doskonałość „pięknej komedii” – mówiąc krócej. *Ptaki* (414 r. p.n.e.) tak bardzo zachwyciły romantyków, w tym dziele akt ten dokonał się bowiem w sposób najdoskonalszy.

Autor *Ptaków* krytykuje sposób funkcjonowania demokracji ateńskiej – skupiając się tym razem głównie na zagrażającej życiu publicznemu manii sędowniczej. Atakuje też znajdujące się na widowni przedstawienia teatralnego osobistości Aten za ich większe lub mniejsze przewinienia i słabostki. Wreszcie w toku rozwoju akcji dramatycznej chłoczcze satyrą różne postaci fikcyjne – reprezentantów wpływowych podówczas zawodów w społeczności ateńskiej. Ale w centrum całej akcji *Ptaków* staje fantastyczny pomysł zbudowania ptasiego miasta, Kukułczyzna Chmurnego, usytuowanego pomiędzy niebem a ziemią, między Atenami, w których panuje pieniąctwo, a Olimpem, rządzonego przez żadnych ofiar bogów. W tej idealnej krainie nie ma granic między fantastycznością i rzeczywistością, ludźmi i zwierzętami, ludźmi i bogami. Jednocześnie ludzie mogą zachowywać się w niej na opak w stosunku do wymogów codzienności. „Wszystko, co potępiają ludzkie obyczaje, /Tu u ptaków uchodzi” – jak stwierdza Przewodnik Chóru¹². Ponadto dozwolona jest w ich „mieście obłocznym” wszelka, urągająca życiowym wymaganiom ekscentryczność.

Główny bohater komedii, Pistetajros, w dosadnych żartach – słowo łączących z kopniakami – wyśmiewa różnych pełniących ważne funkcje publiczne przybyszów z Aten, którzy na powstaniu Kukułczyzna Chmurnego chcą zyskać materialnie i na prestiżu. Drwiną uderza też w broniących swoich interesów bogów olimpijskich. Chór ptaków w pierwszej parabazie przedstawia „ptasią” kosmogonię i teogonię, które są parodią tradycyjnych i oficjalnych wierzeń. W drugiej parabazie odwołuje się do siedzących na widowni jurorów komediowego konkursu, grożąc im odwetem w wypadku nieprzyznania przedstawieniu pierwszej nagrody. Itd.

W toku rozwoju akcji *Ptaków* lud ateński ogląda spełnienie swoich pragnień i marzeń o świecie lepszym od tego, w jakim przychodzi mu egzystować na co dzień. Realizuje się karnawałowy mit dionizjów, saturnaliów, średniowiecznego karnawału o złotym wieku, krainie rozkoszy, świecie na opak i wszelkiej swobodzie, który tak mocno naznaczy rozwój drugiego obok oficjalnego, „wysokiego” – ludowego z proveniencji, „niskiego” i prześmiewczego nurtu w kulturze europejskiej; Arystofanes jest u jego początku¹³. Jednocześnie rytualne, komosowe świętowanie przez lud swojej wolności pokrywa się w *Ptakach* z aktualnym „tu i teraz” teatralnego widowiska. Zwłaszcza w momencie happyendowego finału przedstawienia, kiedy to odbywa się obrzęd weselny, Pistetajros bierze ślub z córką Zeusa Władzą i wszyscy udają się na weselną ucztę, biesiadę w ogóle: bohaterowie komedii, także aktorzy przedstawienia – zgodnie z obyczajem ateńskich konkursów teatralnych, wreszcie – niejeden z ich widzów, odświętnie

¹¹ F. Schlegel, dz. cyt., s. 13.

¹² Arystofanes, *Ptaki*, przeł. A. Sandauer, w: dz. cyt., s. 324.

¹³ Por. M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewski, Warszawa 1970, s. 187-209.

ubrany i w wieńcu na głowie. Wszyscy oni są uczestnikami teatralnego zdarzenia i obchodów dionizyjskich „naraz”¹⁴. W teatrze spełnia się w ten sposób do końca zawarta w komosie druga strona tych obchodów: przeciwna mistycyzmowi i religijnej ekstazie – w odwołaniu do których to doznań powstała tragedia – ludyczność życia wyzwolonego z wszelkich nakazów i konieczności.

Przedstawiony tu został obraz romantycznego Arystofanesa według Fryderyka Schlegla, tj. stworzony przez niego jako teoretyka, w dużym stopniu zarazem zgodny – jak się okazuje – z praktyką autora *Ptaków*, z całym kształtem tej jego komedii „na theatrum”. Teraz przychodzi pora, aby postawić pytanie najważniejsze: w jakim stopniu obraz ten pozostaje w zgodzie ze Schleglowską teorią ironii romantycznej, czy w ogóle jest z nią porównywalny?

Na pierwszy rzut oka odpowiedzieć należy na to pytanie: nie. Arystofanes to poeta „naiwny” – według terminologii Schillera, w tym duchu była prezentowana przez Schlegla jego twórczość, natomiast ironia romantyczna, wraz z kryjącą się za nią koncepcją poezji transcendentalnej, przynależy do twórczości „sentymentalnej” – jeżeli stosować dalej terminologię Schillerowską. Jest wręcz najwyższym wcieleniem tego typu twórczości – jako poezja skierowana na tworzenie sztucznego świata literackiego, „drugiej Natury” i w konsekwencji samą siebie czyniąca przedmiotem przedstawienia i refleksji. W parze z tym idzie dopuszczenie w niej do głosu autora dzieła i postawienie w centrum uwagi samego procesu powołania przez niego tego dzieła.

Ale z drugiej strony obraz tego autorskiego procesu jest już jak najbardziej bliski arystofanejskiej parabazie – tak jak ona jawiła się w ujęciu i interpretacji Schlegla. W tym kształcie uznać ją można za prototyp całej w ogóle poezji tworzonej według reguł ironii romantycznej. Chodzi bowiem teraz o „ciągle pojedynczych części stawianie i znoszenie, tworzenie i niszczenie” dzieła – jak powiedziałby Zygmunt Krasiński¹⁵ o przemienne operowanie w procesie powoływania świata poetyckiego iluzją i deziluzją¹⁶ – czynnościami, za którymi stoi bezpośrednio autor dzieła. Schlegel zresztą wprost tę właściwość ironii romantycznej nazywa permanentną parabazą. Wincenty Pol powiedziałby obrazowo: „ta niema ironia, w której widzimy autora jakby za kulisą stojącego”¹⁷.

Tę grę autorską wzajemnie niwelujących się elementów Schlegel nazwał jednocześnie transcendentalną bufonadą, prowadzi ona bowiem w akcie poetyckiej kreacji „światów możliwych” do przekraczania wszelkich granic i barier, sytuuje odbiorców dzieła ironicznego ponad wszelkimi uwarunkowaniami i ograniczeniami życia, ostatecznie wprowadza ich w rejony innego, wyższego, wychodzącego poza potoczną codzien-

¹⁴ Por. B. Greiner, *Die Komödie*, Tübingen 1992, s. 40-41; ponadto: M. Kocur, *Teatr jako miejsce ceremonii na przykładzie „Ptaków” Arystofanesa*, w zbiorze: *Obrzęd, teatr, ceremonial w dawnych kulturach*, red. J. Olko, Warszawa 2008, s. 145-163.

¹⁵ Z. Krasiński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: tenże, *Dzieła literackie*, opr. P. Hertz, Warszawa 1973, t. III, s. 257.

¹⁶ Por. M. Kostaszuk-Romanowska, *Arystofanes – klasyk deziluzji*, w zbiorze: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*, red. M. Kalinowska i E. Kiślak, Warszawa 1998, s. 19-24.

¹⁷ W. Pol, *Teatr i Aleksander Fredro*, w zbiorze: *Polska krytyka literacka 1800–1918. Materiały*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1953, t. II, s. 41.

ność wymiaru istnienia poetyckiego. Ten rys ironii romantycznej odnajdujemy również w parabazie autora *Ptaków*, w całym obrazie jego dorobku jako twórcy komedii skarnawalizowanej. Wskazuje on tym samym drogę do zrealizowania celu, jaki ostatecznie przypisuje Schlegel, posługującej się ironią romantyczną, nowej poezji transcendentalnej: tworzona ma być ona po to, aby – jak to formułuje – „ożywiać poezję, czynić ją sprawą towarzyską i społeczną, życie zaś i społeczność upoetycznić”¹⁸.

Któż pierwszy zrealizował lepiej ten cel jak nie Arystofanes? W każdym razie w świetle Schleglowskiej interpretacji jego twórczości.

¹⁸ F. Schlegel, *Fragmenty*, przeł. J. Ekier, cyt. za: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków...*, s. 207.

ks. Tadeusz Kasabula
(Białystok)

STOLICA APOSTOLSKA A POWSTANIE LISTOPADOWE, CZYLI W DYSKUSJI BEZ KONSENSUSU GŁOS JESZCZE JEDEN

Stosunek Stolicy Apostolskiej do polskich zrywów niepodległościowych należy do tej kategorii tematów w naszej historiografii, o których wiadomo, że są z natury nierozwiązywalne. Temat ten inspirował, inspiruje i będzie inspirował dyskusje bez rozstrzygnięcia. Z drugiej strony problematyka ta, fascynująca i owiana nimbem tajemniczości, jest jednym z najbardziej edukacyjnie zaniedbanych obszarów historii politycznej Rzeczypospolitej. Autorzy podręczników wydają się być wobec tego problemu bezradni i z wyjątkiem syntez podyktowanych aktualnymi potrzebami ideologicznymi, ograniczają się do suchej relacji, podają fakty, ale unikają ich analizy i oceny i... chyba dobrze, że tak jest. Problem to bowiem złożony, wieloaspektowy, do końca źródłowo niezgłębiony i jako taki siłą rzeczy wymyka się spod jednoznacznej interpretacji.

Spśród niepodległościowych zmagania Polaków próba wybicia się na niepodległość w latach 1830–1831 i stosunek Watykanu do „rewolucji polskiej” budzi niewątpliwie największe emocje. Studzą je nieco trzeźwe, wnikliwe, oparte na szerokiej bazie źródłowej opracowania Mieczysława Żywczyńskiego¹ i Zygmunta Zielińskiego². Niniejszy tekst, oparty w dużej mierze na ustaleniach tych badaczy, jest zatem w zamiarze autora jedynie głosem, refleksją w dyskusji nad zagadnieniem, póki co, „nierozstrzygalnym”.

Europa pierwszej połowy XIX stulecia żyła w cieniu i pod wrażeniem wydarzeń przełomu XVIII i XIX wieku. Dla społeczeństwa ówczesnego Rewolucja Francuska i epopeja napoleońska były tragicznymi, wręcz traumatycznymi przeżyciami, a pamięć o nich ciążyła nad poglądami i postępowaniem arystokracji, duchowieństwa, a nawet i burżuazji europejskiej przez cały wiek XIX. Ustawicznie też obawiano się powtórzenia podobnych wydarzeń we Francji lub w innym kraju. Horyzont europejski nadal był zaciągnięty chmurami tłących się zarzewi potencjalnych rewolucji we Francji, Belgii,

¹ Wśród dzieł tego autora pierwszorzędne znaczenie dla niniejszego tematu należy przypisać publikacji pt. *Geneza i następstwa encykliki „Cum primum” z 9 VI 1832 r. Watykan i sprawa polska w latach 1830–1847*, wydana w Warszawie w 1935 roku oraz współcześnie wydana, bardziej dostępna, ale okrojona jej wersja zatytułowana *Watykan wobec Powstania Listopadowego* (Kraków 1995).

² *Papięstwo i papież dwóch ostatnich wieków*, Warszawa 1999; Grzegorz XVI, w: *Encyklopedia „białych plam”*, t. 7, Radom 2002, s. 173-175.

Italii na Zachodzie i Polski na Wschodzie³. Z pojęciem rewolucji łączono zawsze obawę przed utratą własności prywatnej, przed terrorem, anarchią i wojnami. Historiografia pierwszej połowy XIX wieku z nielicznymi wyjątkami, np. romantycznych historyków francuskich, mało zwracała uwagę na ekonomiczno-społeczne przyczyny zjawisk historycznych, toteż pod jej wpływem ogół widział w Rewolucji Francuskiej dzieło sztucznie zaczęte i dokonane przez garść awanturników.

Najbardziej typowy reprezentant obozu wrogów rewolucji, kanclerz Austrii, Metternich, twierdził, że rewolucje powstają nie dlatego, że społeczeństwo jest chore, ale dlatego, że zatruwają je rewolucjoniści, tj. ludzie zgrupowani w tajnych stowarzyszeniach, mający swój osobisty interes w obalaniu istniejącego stanu rzeczy przy pomocy kłamliwej propagandy, przez co sztucznie wytwarzają w społeczeństwie chęć buntu. Aby nie dopuścić zatem do największego nieszczęścia, jakim jest rewolucja, należy wszędzie zwalczać jej zarzewie, tj. tępić rewolucjonistów. Był to w XIX stuleciu pogląd powszechny⁴.

Po Kongresie Wiedeńskim w 1815 roku zatriumfowała w Europie arystokracja. Wykorzystując ogólne pragnienie pokoju, starano się stworzyć stan rzeczy podobny do tego, jaki istniał przed Rewolucją. Ale ten tak misternie budowany i utrwalany system na dłuższą metę utrzymać było trudno. Dorastało nowe pokolenie. Ono nie pamiętało Rewolucji, nie pamiętało wojen napoleońskich, entuzjazmowało się sprawą powstania amerykańskiego, czy sprawą grecką. W 1815 roku ustalono „porządek” w imię hasła Oświecenia, ale dla ludzi dorastających po tej dacie były one zupełnie obce. Postawą ogółu młodego pokolenia był romantyzm. Nie mogąc zaś oficjalnie zademonstrować swych przekonań i upublicznić swej wizji świata, wykorzystywali możliwości, by żywać się w tajnych organizacjach⁵.

Taką też założyli młodzi ludzie w Szkole Podchorążych Piechoty w Warszawie. Kiedy w prasie ogłoszono mobilizację wojska, które miało niby wyruszyć przeciwko buntującym się Belgom i kiedy narastały coraz bardziej obawy przed aresztowaniem w związku z wykrytym spiskiem, podchorążowie, młodzi chłopcy, nie mając bliżej określonego planu działania, wznieśli powstanie. Pamiętać w tym kontekście należy, że żaden z nich nie pamiętał okropności rewolucji i czasów napoleońskich, większość z nich nigdy nie było na wojnie i nie miało zielonego pojęcia, czym wojna jest i jak ją prowadzić. Kiedy już wyszli z koszar i rozpoczęli wojnę, dopiero wtedy zaczęli szukać przywódcy. Szukali wśród zasłużonych generałów, uznanych autorytetów, weteranów kampanii napoleońskiej w Rosji. Tyle, że żaden z nich nie podzielał entuzjazmu młodych⁶.

Z perspektywy czasu widać wyraźnie, że doszedł tu do głosu odwieczny konflikt międzypokoleniowy: młodych niedoświadczonych przez życie entuzjastów i dojrzałych, doświadczonych, ale trzeźwo, choć może zbyt asekuracyjnie oceniających rzeczywi-

³ M. Brosch, *Geschichte des Kirchenstaates*, Bd 2, Gotha 1882, s. 293-314; G. Weill, *L'Éveil des nationalités et le mouvement libéral 1815-1848*, Paris 1930, s. 527 nn.

⁴ M. Żywczyński, *Historia powszechna 1789-1870*, Warszawa 1990, s. 216-219.

⁵ Tamże, s. 277.

⁶ J. Łojek, *Szansa powstania listopadowego*, Warszawa 1986, s. 7-18.

stość pragmatyków. Ideologicznie zabarwiona historiografia polska okresu romantyzmu, lat dwudziestolecia międzywojennego i czasu PRL-u potraktowała tych drugich generalnie dość brutalnie. Czy słusznie? Warto przyrzeć się tej problematyce bez emocji. Nie da się zaprzeczyć, że ludzie ci byli doświadczonymi żołnierzami, w większości doskonałymi dowódcami, oni wiedzieli co to jest wojna, oni przeżyli rewolucję, oni byli czynnymi świadkami klęski Napoleona w Rosji. Oczywiście było, że żaden z nich nie wierzył w powodzenie powstania. Skoro nie pokonała Rosji kilkuset tysięczna niezwykła armia Napoleona, to porywanie się na Rosję grupy spiskowców, z których większość nigdy prochu bitewnych pól nie wahała, było w ich oczach samobójstwem. Zderzyła się młodzieńcza fantazja Kordianów z pragmatyzmem i ostrożnością ludzi pokolenia, które reprezentowali doświadczeni, zaprawieni w bojach starzy generałowie. Z tego pokolenia wywodził się i takie poglądy miał też ówczesny gospodarz Watykanu i władca Państwa Kościelnego⁷.

Słowacki – w *Kordianie* to widać chyba najwyraźniej – należał właśnie do tego młodego zbuntowanego pokolenia o głowach rozpalonych, pokolenia zbuntowanego wobec ludzi, którzy po zawierusze, jaka przetoczyła się po Europie, chcieli ten świat, na miarę ówczesnych możliwości i na bazie sprawdzonych zasad jakoś uporządkować. Nikt chyba bardziej nie był zainteresowany przywróceniem przedrewolucyjnego porządku, niż Stolica Apostolska, na której w 1831 roku zasiadł po długim konklawe, papież Grzegorz XVI.

Faktem jest, że Grzegorz, papież, wiele uwagi poświęcał Kościołowi katolickiemu obu obrządków: łacińskiego i greckokatolickiego, pozostającemu pod panowaniem Rosji. Faktem jednak jest też, że rządy cara Mikołaja I, jakkolwiek typowego orientального autokraty, nie stanowiły jeszcze jakiegoś wyjątkowego zagrożenia dla Kościoła katolickiego. Wprawdzie ingerencje rządu w działalność instytucji kościelnych nijak się miały do zasady suwerenności Kościoła w sprawach duchowych i doczesnych, ale w Rosji – do czego zdążono się już przyzwyczaić za poprzednich władców – wcale nie było to czymś wyjątkowym. Ograniczenia swobód kościelnych w Królestwie Polskim miały miejsce, ale – co może dziwić – pochodziły nie ze strony caratu, ale od władz polskich, zwłaszcza ministra Oświecenia i Wyznań Religijnych, Stanisława Kostki Potockiego, wielkiego mistrza polskiej masonerii. W tych okolicznościach cara – króla Polski – można było postrzegać nie jako realne zagrożenie, ale jako instancję apelacyjną dla hierarchów katolickich w Królestwie. Tak było do roku 1830⁸.

Należy też w tym kontekście pamiętać, że Polacy nie mieli szczególnie wysokich notowań w ówczesnej kurii rzymskiej. Żywe były wspomnienia legionów polskich okupujących w towarzystwie jakobińskich Francuzów Rzym i pacyfikujących wspólnie z rewolucyjną armią okoliczne bunty. Ciż sami Polacy niemal gremialnie stanęli u boku Napoleona, którego pamięć we Włoszech wszak daleka była od sympatii. Księstwo Warszawskie z Kodeksem Napoleona i liberalną konstytucją też było tworem cesarza Francuzów, zatem nie budziło entuzjazmu Watykanu⁹. Nie do zaakceptowania był też

⁷ M. Loret, *Watykan a Polska 1815–1832*, Warszawa 1913, s. 232 nn.

⁸ Z. Zieliński, *Grzegorz XVI*, w: *Encyklopedia „białych plam”*, t. 7, Radom 2002, s. 174.

⁹ M. Loret, *Stosunek Kościoła do państwa w Ks. Warszawskim*, „Przegląd Narodowy”, 13 (1914),

późniejszy ustrój Królestwa Kongresowego, którego rząd raził kurię rzymską swym liberalizmem i nierzadko manifestowanym antyklerykalizmem, przeciwko któremu duchowieństwo polskie szukało oparcia na zewnątrz, po 1815 roku u króla Polaków i cesarza rosyjskiego w jednej osobie. Tak oto postrzegany w Rzymie naród wytoczył działa przeciwko swojemu królowi¹⁰.

W Watykanie tymczasem, w czasie trwającego półtora miesiąca bardzo niezgodnego konklawe po śmierci Piusa VIII, wybrany został papieżem (2 lutego 1831 roku) Grzegorz XVI. Do niego też nadchodziły wieści o powstaniu w Polsce, przekazywane głównie przez posła austriackiego Hugona Spinolę, gdyż innych informacji Watykan nie chciał przyjmować. Decydującą jednak rolę w dziele informowania Stolicy Apostolskiej o sytuacji w Polsce odgrywał ówczesny poseł rosyjski przy Watykanie Grigorij Gagarin, który, choć wyznania prawosławnego, miał na Kurię Rzymską wpływ ogromny. Jego pozycja wynikała z faktu, iż Grzegorz musiał liczyć się z wprawdzie odległą, ale imponującą siłą militarną Rosji i z faktem, że to imperator Rosji był bezpośrednio stroną w sprawie polskiej. Dnia 11 lutego 1831 roku Gagarin zażądał od nowo wybranego papieża, by ten pouczył episkopat polski, i by to pouczenie było utrzymane w duchu antypowstaniowym. Argumentował, że Ojciec Święty broniąc tronu, będzie też bronił religii i porządku społecznego, a w Polsce kilku biskupów „przyłączyło się do buntu”¹¹.

Tak więc 15 lutego 1831 roku, papież wystosował do biskupów polskich pod berłem carskim brewe *Impensa charitas*, w którym stwierdził między innymi, że obowiązkiem Kościoła jest „nauczanie posłuszeństwa dla władzy”. Hierarchom przypomniał, że ich nadrzędnym zadaniem jest sprawowanie posłannictwa pokoju, winni oni dawać przykład wierności prawowitej władzy. Nie były to sformułowania cokolwiek piętnujące, a samo brewe było zwyczajną wykładnią nauki Kościoła. Ponadto dokument sformułowany był ogólnie, bezbarwny w tonacji, w dodatku nie przez przypadek wysłany na adres nieżyjącego już od pół roku biskupa sandomierskiego Prospera Burzyńskiego i biskupa unickiego Jozafata Bułhaka, o którym powszechnie wiadomo było, że jest wrogi powstaniu i bezgranicznie oddany carowi. Brewe zatem nie dotyczyło wprost żadnego z biskupów, tym bardziej nie było wymierzone w rząd powstańczy, co dowodziło, że papież nie dowierzał do końca doniesieniom Spinoli i Gagarina i w stosunku do przywódców powstania nie zamierzał burzyć mostów. Zyskiwał też na czasie, gdyż, jakkolwiek spełniał życzenie Rosji, to nie narażał się jednocześnie rządowi powstańczemu. Petersburg pismem tym był rozczarowany, uznał je za zupełnie nieskuteczne, zatem nie zrobił z niego żadnego użytku¹².

s. 130-140.

¹⁰ M. Żywczyński, *Geneza i następstwa encykliki „Cum primum” z 9 VI 1832 r. Watykan i sprawa polska w latach 1830–1847*, Warszawa 1935, s. 80-83; tenże, *Watykan wobec powstania listopadowego*, Kraków 1995, s. 7-9; M. Loret, *Watykan a Polska*, s. 225-228; M. Godlewski, *Watykan a Powstanie Listopadowe*, „Ateneum Kapłańskie”, 28 (1931), s. 114.

¹¹ A. Boudou, *Le Saint-Siège et la Russie*, vol. 1, Paris 1922, s. 178.

¹² M. Żywczyński, *Geneza i następstwa encykliki „Cum primum”*, s. 91-93; M. Godlewski, dz. cyt., s. 119; Z. Zieliński, *Papiestwo i papieże dwóch ostatnich wieków*, Warszawa 1999, s. 144-145.

W wojnę polsko-rosyjską 1830–1831 roku, bo tak trzeba nazwać Powstanie Listopadowe, zaangażowała się, i to całkiem poważnie, większość duchowieństwa parafialnego, a jeszcze bardziej – zakonnego, i niektórzy biskupi, którzy, jako senatorowie, wzięli udział w detronizacji cara. Taki stan rzeczy z punktu widzenia kościelnego mógł budzić i budził wiele zastrzeżeń, choćby z powodu złamania przysięgi poddańczej prawowitemu władcy. Nadto powstanie – powiedzmy szczerze – nosiło wszelkie znamiona rewolucyjnego spisku, zatem w oczach ówczesnej opinii publicznej było efektem aktywności tajnych stowarzyszeń, wówczas powszechnie przez Kościół potępianych i zwalczanych. Potępiał je także Grzegorz XVI na terenie Włoch. Wojna polsko-rosyjska, jakkolwiek, dzisiaj jest to dla nas jasne – narodowowyzwoleńcza, w panującym wówczas w Europie porządku konserwatywnym i legitymistycznym, ustalonym na Kongresie Wiedeńskim, rozumiana była dość jednoznacznie – to był rezultat i przejaw realizacji zasady suwerenności ludu, sztandarowego hasła Rewolucji Francuskiej, a więc zasady uznawanej wówczas powszechnie w Kościele za błąd stawiany na równi z herezją, bądź wprost za herezję¹³.

Wyraźnie trzeba w tym kontekście zaznaczyć, że pogląd, rozpowszechniony zresztą w części historiografii polskiej, że papież współdziałał z carem – despotą i tyranem – przeciwko sprawie polskiej, jak też związany z tym zarzut, że nie poparł powstania, jest daleko posuniętym anachronizmem. Głoszący takie osądy nieświadomie zakładają, że Grzegorz XVI w tym przypadku powinien działać w sprzeczności z uznanymi powszechnie zasadami, a nawet wbrew sobie. Papież popierając zryw niepodległościowy w Polsce – „rewolucję polską”, jak powszechnie powstanie postrzegano na dworach europejskich, musiałby także pobłogosławić wszystkim tym, którzy organizowali spiski przeciwko niemu na jego własnym podwórku, pod jego własnym oknem, mianowicie w Państwie Kościelnym. Ani zatem domniemanym niezręcznościom w polityce zagranicznej rządu powstańczego, nie potrafiącego przekonać Europy o nierewolucyjnym charakterze insurekcji listopadowej, ani wpływom Metternicha, czy Gagarina, nie można przypisać decydującej roli jako czynnikiem kreującym stanowisko papieża¹⁴.

Powstanie upadło, rozpoczęły się w Polsce brutalne represje¹⁵. Dnia 12 kwietnia 1832 roku Gagarin znowu zażądał od papieża wyraźnego potępienia powstania polskiego, „które wprawdzie upadło”, ale „zarodki rewolucji w Polsce pozostały”. W takich okolicznościach, przy aktywnym udziale posła rosyjskiego, zrodziła się encyklika *Cum Primus*, ogłoszona 9 czerwca 1832 roku, zatem już po upadku powstania. Dokument był wykładnią stanowiska papieskiego względem rewolucji w ogóle i zachowania się wobec niej duchowieństwa. Wypowiedź tę, niezależnie od zaangażowania w jej redagowanie Gagarina, dyktowały z jednej strony niepokoje rewolucyjne w Państwie Kościelnym, z drugiej zobowiązanie papieża jako jednego z władców świeckich i wyznawcy zasady legitymizmu, do obrony tego zobowiązania. Nadto papież wyraźnie podkreślił, że jest

¹³ M. Żywczyński, *Watykan wobec powstania listopadowego*, s. 15-16, 38-53; Z. Zieliński, *Grzegorz XVI*, s. 174-175.

¹⁴ Z. Zieliński, *Grzegorz XVI*, s. 174-175.

¹⁵ J. Kaczkowski, *Konfiskaty na ziemiach polskich pod zaborem rosyjskim po powstaniach r. 1831 i 1863*, Warszawa 1918, *passim*.

powodowany pasterskim obowiązkiem troski o sprawy kościelne, narażone na szwank poprzez udział księży w knowaniach rewolucyjnych¹⁶.

I tu dopiero, w tym ostatnim przypadku, istotną rolę należy przypisać dyplomacji carskiej, która wyolbrzymiała rewolucyjność duchownych polskich i rewolucyjny charakter powstania oraz podkreślała powtarzaną ustami Gagarina, niczym mantrę, rzekomą wolę cara działania na rzecz Kościoła katolickiego, który okazuje w Polsce za tę łaskawość taką niewdzięczność. W Rzymie, albo wskutek naiwności, albo też ze względu na stale powracającą nadzieję na normalizację sytuacji Kościoła katolickiego w Rosji, brano to po prostu za dobrą monetę¹⁷.

To drugie zdają się potwierdzać negocjacje w sprawie konkordatu z Rosją, które w roku 1845 weszły w fazę realizacji. Stolica Apostolska była w tym przypadku w gorszej niż rząd carski pozycji, bowiem zniesienie Unii na Litwie i Białorusi w 1839 roku oraz terror wobec Kościoła łacińskiego wymagały natychmiastowej akcji ze strony Watykanu, który w alokucji *Haerentem diu* z 22 lipca 1842 roku ujawnił swe starania o poprawę sytuacji Kościoła katolickiego w Rosji i obłudę rządu carskiego, utajniającego wszelkie kontakty ze Stolicą Apostolską i stwarzającego wrażenie, że papież zgadza się na stosowany przez rosyjskiego imperatora ceszaropapizm.

Grzegorz z czasem coraz lepiej poznawał oblicze Rosji epoki cara Mikołaja I i istotę tzw. „sprawy polskiej”, niemniej nieporozumieniem byłoby stwierdzenie, że Grzegorz XVI w 1842 roku wyraził żal z powodu wydania encykliki *Cum primum*. Jej treść dokładnie odpowiadała ówczesnej wykładni doktryny kościelnej i nie była wyłącznie osobistym poglądem papieża¹⁸. Wbrew legendzie, określającej stanowisko papieża w sprawie polskiej jako naukę w kwestii „wiary i moralności”, encyklika Grzegorza XVI nigdy nie została odwołana. Watykan powoływał się na nią jeszcze w latach 1842 i 1845¹⁹.

Teoretycznie Grzegorz mógł nie zabierać w ogóle głosu na temat stanowiska duchownych polskich wobec powstania. Niby tak, tyle, że w praktyce było to niemożliwe. Papież tamtej epoki nie był tylko przywódcą duchowym. On był też głową Państwa Kościelnego, realnego tworu politycznego, a co za tym idzie – jednym z europejskich władców politycznych, którego państwo mogło istnieć dzięki gwarancjom jego suwerenności dawanym przez dwory europejskie. „Jego wystąpienie stanowiło zatem wyraz lojalności wobec panujących, było też wyrazem wierności wobec wyznawanych przez siebie zasad”²⁰.

Grzegorz XVI kierował Kościołem w okresie przełomowym, między niedokonaną próbą restauracji porządku przedrewolucyjnego a wiszącą w powietrzu rewolucją, mającą wkrótce dać polityczny awans burżuazji i podstawy pod świadomość rodzącego

¹⁶ *Bullarii Romani Continuatio* [...], coll. A. M Barberi, vol. 19, Romae 1857, s. 571-572; M. Żywczyński, *Geneza i następstwa encykliki „Cum primum”*, s. 170-173.

¹⁷ M. Żywczyński, *Watykan wobec powstania listopadowego*, 65-71; Z. Zieliński, *Grzegorz XVI*, s. 175.

¹⁸ M. Żywczyński, *Rzym i polski ruch niepodległościowy w latach 1831–1846*, „Polityka Narodów”, 4(1936), s. 639-652; Z. Zieliński, *Papiestwo i papieże dwóch ostatnich wieków*, s. 146-147.

¹⁹ M. Żywczyński, *Geneza i następstwa encykliki „Cum primum”*, s. 271.

²⁰ Z. Zieliński, *Grzegorz XVI*, s. 175.

się ruchu robotników fabrycznych i klasy robotniczej. Papieża, żyjącego w kręgu pojęć starego porządku, dokonujące się na jego oczach zmiany zaskakiwały swym dynamizmem, nic dziwnego, że przyjmował je jako dopust Boży i inwazję mocy piekielnych. To było – jego zdaniem – podstawowe wyzwanie czasów, w których przyszło mu kierować Kościołem. Swoją misję zatem rozumiał jako tego, który przed wszelkimi gwałtownymi, politycznymi i społecznymi, winien Kościół za wszelką cenę chronić. „To raczej zasklepienie się w oblężonej twierdzy Kościoła niż same niepowodzenia tego pontyfikatu wpłynęły na powściągliwość w jego ocenie, widoczną w historiografii zarówno świeckiej, jak i (w większości) kościelnej”²¹.

Przy tym sama osoba papieża nie zasługuje na jego dotychczasowe sponiewieranie w literaturze. Uznanie należy mu się z wielu względów spoza dziedziny polityki, chociażby z racji na jego kwalifikacje moralne, jak i umysłowe. To one stawiają Grzegorza XVI w rzędzie najwybitniejszych papieży epoki porewolucyjnej, chociaż my, Polacy, z naszego punktu widzenia, po części mamy prawo mieć w tej materii zdanie odmienne.

²¹ Tamże.



Witold Pruszkowski, *Pochód na Sybir*, olej, 1883,
Lwowska Galeria Sztuki

Magdalena Piotrowska
(Poznań)

SŁOWACKI MALOWANY ŚWIATŁEM. WOKÓŁ CYKLU OBRAZÓW ŚWIETLANYCH

[...] bez światła oczy nie dostrzegają ani kształtu, ani koloru, ani przestrzeni, ani ruchu. Światło nie jest jednak tylko fizyczną przyczyną, której zawdzięczamy możliwość widzenia. Nawet pod względem psychologicznym należy do najbardziej podstawowych i najsilniejszych doznań ludzkich. Jest duchem, czczonym w obrzędach religijnych. I dawcą łask. [...] Jest wzrokowym odpowiednikiem siły odżywczej – ciepła. Wyjaśnia oczom bieg godzin i pór roku¹.

Wykorzystywane zostaje w podwójnej roli: „z jednej strony jest technicznym źródłem obrazu, ale także decyduje o formalnym i treściowym charakterze przekazu”². W jego walory wnikał przez wieki i malarze, i literaci. Czy można więc wprzęgnąć światło w proces szeroko pojętego „wyjaśniania”, przedstawiania oczom nie tylko „tu i teraz”, lecz także „tam i wówczas”, wywoływania wzruszeń i zadumy, przybliżania odległych rzeczy i zjawisk, tworzenia iluzji, rozumienia i zapamiętywania? Takie pytania, nierozłącznie związane z rozwojem cywilizacji, skłaniały do wielokrotnego podejmowania prób „ujarzmiania” światła. Nęciły do sięgania po nie zwłaszcza na początku wieku XX, także podczas obchodów Roku Słowackiego. Wtedy to w przybliżaniu postaci poety, prezentacji jego twórczości, godne miejsce zajęły tzw. obrazy świetlane.

Skala jubileuszowych uroczystości w sierpniu 1909 roku przybrała charakter monumentalny, nie dorównujący jednak obchodom setnej rocznicy urodzin Mickiewicza. Prócz niezwykle podniosłych uroczystości w Krakowie – skupiających delegacje z wszystkich polskich dzielnic – organizowano liczne, lecz skromniejsze już imprezy nawet w niewielkich miasteczkach i wioskach³. By precyzyjniej określić ich charakter, warto uwagę skupić na reprezentacyjnym terenie, za jaki uznać można Wielkopolskę. Tu bowiem już w drugiej połowie XIX wieku zrodziła się tradycja p o w s z e c h n y c h

¹ * Praca naukowa finansowana ze środków na naukę jako projekt badawczy (NN 105 022 134).

R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przekład J. Mach, Warszawa 1978, s. 306.

² M. Popczyk, *Ogień*, w: *Estetyka czterech żywiołów. Ziemia, woda, ogień, powietrze*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2002, s. 190.

³ Niezastąpionym źródłem informacji o skali tych obchodów jest, oprócz prasy, obszerna monografia W. Hahna, *Rok Słowackiego. Księga pamiątkowa obchodów urządzonych ku czci poety w 1909*, Lwów 1909.

obchodów rocznicowych. Poznańskie wyprzedziło inne dzielnice, jednakże na początku XX stulecia restrykcje pruskiej administracji znacznie utrudniały organizowanie masowych spotkań:

Wśród dzielnic dawnej Polski kraj nasz i pod względem urządzania wszelkiego rodzaju obchodów w najtrudniejszym znajduje się położeniu. [...] nie wolno nam ubrać obchodu urodzin naszego wielkiego poety we wspaniałe ramy zewnętrzne, odpowiadające doniosłości chwili. Nie wolno nam tutaj w prastarej stolicy Piastowej zwoływać zebrań publicznych, w których by uczestniczyły tysiące [...]⁴.

Przygotowywano zatem obchody głównie dla członków towarzystw i ich rodzin; wprawdzie nieco skromniejsze, ale imponujące pod względem ilościowym⁵. Zapewne nobilitacja tej formy możliwa była zwłaszcza dzięki organizatorom tych projekcji, do których należeli przedstawiciele inteligencji, wolnych zawodów, kupców, przedsiębiorców i rzemieślników, duchowieństwa, członkowie różnorodnych towarzystw i stowarzyszeń (przede wszystkim „Straży”, Towarzystwa Czytelni Ludowych i „Sokoła”). Najczęściej przybierały one charakter literacko-artystycznych wieczornic, o programie podobnym do uroczystości na pozostałych ziemiach polskich.

Stymulator masowej wyobraźni

Wszędzie przez lata – niezależnie jaki jubileusz aktualnie obchodzono – obowiązywał niemal identyczny scenariusz obejmujący: wykład, deklamacje (niekiedy inscenizacje), koncert wokalnie-muzyczny, ponadto często wystawiano żywe obrazy. Na początku wieku dwudziestego dochodzi jeszcze dodatkowo nowy element – obrazy świetlane. Znaczenie tej formy obrazowo-słownej dostrzegli współcześni, niejednokrotnie podkreślając, iż:

Obrazy świetlane, którymi się posługują prelegenci, czynią wykłady przystępniejszymi, utrwalają to, co słyzy się uchem, wpajają niejako w pamięć⁶.

Stały się one nowym, doskonale dobranym – do specyfiki czasu i horyzontów oczekiwań odbiorców – narzędziem wypełniania pamięci upowszechnianej. Dostrzegano ich walory estetyczne, poznawcze i ludyczne, ponadto eksponowano wymiar mnemotechniczny:

Obrazy, uwidocznione przez latarnię projekcyjną, a połączone ze stosownym wyjaśnieniem, ulubioną są dzisiaj i niezmiernie pożyteczną rozrywką duchową. Rozwijają umysły nie nużąc ich, co zwykle dzieje się przy zwykłym odczycie po dłuższym czasie, zwłaszcza wśród słuchaczy, zajmujących się przez cały dzień pracą zawodową. [...] Dla mózgów nie wyćwiczonych długie rozumowe nie ilustrowane rozprawy mają tę ujemną stronę, że prędko je nużą i na skupienie uwagi

⁴ „Dzienni Poznański” 1909, nr 191, s. 1.

⁵ Np. Grodzisk (połączone towarzystwa polskie), Miłosław, Murowana Goślina (Towarzystwo Przemysłowe), Ostrzeszów („Sokół”), Szamotuły (Towarzystwo Młodzieży Kupieckiej, „Lutnia”), Towarzystwo Młodych Przemysłowców), Września: „Kurier Poznański” 1909 numery: 189 Dodatek 1 [dalej skrót: D; liczba oznacza numer dodatku]; 192, s. 3; 203 D-1; 213 D-1; 218, s.3; 229 D-1; 239 D-1; 241 D-1; 263 D-1; 270 D-1; 273 D-2; 283 D-1; „Orędownik” 1909 numery: 205, s. 2; 206, s. 1; 229;

⁶ „Orędownik” 1910, nr 248, s. 1.

nie działają. Natomiast wykład ilustrowany obrazami świetlanymi, działając jednocześnie na oko, ucho i umysł, bezustannie pobudza zainteresowanie i uprzystępnia wiedzę, łącząc równocześnie pożyteczne z przyjemnym⁷.

Doceniano ich rolę ilustracyjną i komunikacyjną, zwłaszcza że wzajemne przenikanie tych funkcji, ich koegzystencja wyraźnie przekładała się na wymiar obrazowy.

Podczas prezentacji przezroczy posługiwano się zazwyczaj równocześnie dwoma kanałami: wizualnym i zarazem werbalnym, co wzmagало perswazyjność i ułatwiało kontakt z masowym widzem-słuchaczem. Odbiorca dopiero teraz był przygotowywany do uczestniczenia w takiej formie komunikacji, w której tekst obrazowy stawał się niejako „programem lektury”. Komentarz porządkował wyrwykowe fragmenty, ułatwiał zrozumienie istotnych wydarzeń czy mniej ważnych epizodów, uzupełniał i dopowiadał, pełnił więc rolę czynnika rozszerzającego narrację plastyczną. Objasnienia dotyczyły nie tylko ogólnej tematyki obrazu, kierowały również uwagę na rolę poszczególnych mikroelementów i na kształt całości. Równoległy, równoczesny odbiór – świetlanego obrazu i komentarza – pozwalał na powstanie dopracowanego modelu; refleksji odbiorcy poddawano poszczególne ujęcia plastyczne oraz ich wzajemne powiązania. Zatem – co niezmiernie istotne – obrazy świetlane stawały się stymulatorem masowej wyobraźni i swoistym przewodnikiem kulturowym, także i przewodnikiem po twórczości Słowackiego. A choć to forma w gruncie rzeczy ulotna, jednak poprzez imponujący zasięg społeczny mogła wywrzeć ważki wpływ na sferę preferencji estetycznych, i to wśród szerokiej warstw społecznych, a nie tylko w grupie osób o wyższym statusie intelektualnym.

W stulecie urodzin wieszczą prasa wielkopolska wielokrotnie informowała o możliwości nabycia lub wypożyczenia specjalnej serii poświęconej poecie. Całość składała się z niemal stu przezroczy (wykonanych w poznańskim zakładzie „Uniwersum” B. Śniegockiego) oraz wykładu-komentarza pióra doktora Tadeusza Jaworskiego. Zalecano je do wykorzystywania podczas obchodów rocznicowych w Poznaniu i na prowincji⁸, podkreślając, iż:

Naszym zdaniem obrano tutaj najlepszą drogę do popularyzowania naszego wieszczą, zestawienie i objaśnienie w taki sposób przezroczy obejmujących całokształt Słowackiego może być wzorem dla tego rodzaju prelekcji. Wykład napisany pięknym i prostym stylem, przeplatany urywkami z najpiękniejszych utworów wieszczą, chociaż dość długi dzięki swym zaletom nie nuży, przeciwnie trzyma uwagę widza i słuchającego zarazem do końca⁹.

Problemy badawcze

Gdzie szukać źródeł ikonograficznej realizacji świetlanych obrazów? Nie zachowały się przecież ani przezrocza, ani komentarz do zestawu *Juliusz Słowacki*, możemy zaledwie hipotetycznie zakładać, wskazywać bezpośrednio lub pośrednio źródła inspi-

⁷ *Katalog przezroczy do obrazów świetlanych pracowni i wypożyczalni przezroczy B. Śniegockiego w Poznaniu, ul. Rycerska nr 33, Poznań 1910/1911*, s. 2.

⁸ „Praca” 1909, nr 35, s. 1095-1096.

⁹ *Rok Słowackiego w zaborze pruskim*, „Orędownik” 1909, nr 127, s. 2.

racji¹⁰. Z jednej strony obrazy te mogły w miarę dokładnie powielać popularną ikonografię, w innym przypadku nawiązywały do ilustracji zamieszczanych w różnorodnych wydawnictwach i czasopiśmiennictwie, nie wykluczone też, iż część z nich miała charakter bardziej oryginalny. Ponadto uwzględnić należy fakt, iż właśnie na początek XX stulecia przypada bujny rozwój ilustrowanych kart pocztowych; w roku jubileuszowym poznański dom handlowy „Kupiec” oferował serię 12 pocztówek poświęconych Słowackiemu¹¹. Niewątpliwie i one stać się mogły wzorcem niektórych obrazów świetlanych¹². Jednocześnie jednak trzeba zaznaczyć, że i pocztówki niejednokrotnie stanowiły wierne odwzorowanie zaczerpnięte z tradycji wizualnej.

Warto jeszcze wspomnieć tu o innej formie plastycznej, o nalepkach, to – jak sądzę – dość istotny trop, choć dotychczas niedostrzegany. Poznawanie dzieł Słowackiego ułatwiał nie tylko kod plastyczny – s t a ł y (ilustracje do edycji wieszczka, ilustracje zamieszczane na łamach prasy, pocztówki) czy c h w i l o w y (przezrocza), pomocą stała się również forma o niejako p o ś r e d n i m statusie, czyli specjalne ozdobne nalepki mające zastąpić iluminacje jubileuszowe. Takimi nalepkami (o sporych rozmiarach 42x35 cm) dekorowano okna mieszkań i sklepów, niekiedy je oprawiano¹³. Wzorem Galicji, sprowadzono do Wielkopolski kilka tysięcy nalepek wykonanych w Krakowie według projektu malarza i ilustratora Piotra Stachewicza. Bieżąca prasa zachęcając do ich kupna, zamieściła szczegółowy opis:

Główną część rysunku zajmuje medalion Słowackiego, ze wszystkich rysunków jakie dotąd się ukazały w roku bieżącym, najszlachetniej ujęty [...]. W wieńcu z liści laurowych, połączonych z kwiatami niezapominajki, pomieścił artysta medalion poety, dodając z obu stron girlandy róż, symbolizując w ten sposób [...] sławę poety, pamięć o nim i miłość narodu¹⁴.

¹⁰ Pewnych podpowiedzi możemy szukać w edycji *J. Słowacki: Album*, oprac. S. Makowski i Z. Sudolski, pod red. E. Sawrymowicza, Warszawa 1959.

¹¹ Tutaj: rodzice Juliusza; miejsce narodzenia Słowackiego; dom, w którym poeta zmarł; autograf; rysunek z podróży do Egiptu; pomnik [nie podano jaki] – zob. „Kurier Poznański” 1909 nr 202, D-1. Wcześniej ukazał się anons J. Chociszewskiego polecający 10 pocztówek w światłodruku (w tym: Kościuszko, Kiliński, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki) – „Postęp” 1905, nr 2, s. 4. Warto zaznaczyć, iż serię 6 pocztówek ilustrujących Krzemieniec, z którym związany był poeta, wydano w 1909 w Warszawie w nakładzie 21 tys. (por. *Pocztówki Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego. Obraz ojczystego kraju i źródła tożsamości narodowej. Rys historyczny i katalog*, Warszawa 2003, s. 16). Nieocenioną wartość w badaniach historii pocztówki przyniosą prace: M. Baranowskiej (*Posłaniec uczuć. Prywatna historia pocztówki*, Warszawa 2003) i P. Banasia (*Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wrocław 2005).

¹² Szerzej o tym zagadnieniu por. J. S. Płaczkowski, „Przyszłość zdobywa, kto o nią walczy”. *Patriotyczne kartki pocztowe z lat 1898–1939 ze zbiorów Muzeum Historii Miasta Poznania Wystawa*, Poznań 1996.

¹³ Komitet Jubileuszowy w Poznaniu sprowadził z Galicji kilka tysięcy nalepek. Informowano: „Nalepki te przykleić należy ostrymi końcami opłatkiem lub gumą arabską dnia 28 sierpnia” („Kurier Poznański” 1909, nr 173, D-1). Zalecano naklejanie na okna mieszkań lub sklepów czterema rogami kartki iluminacyjnej w liczbie 2-4 i pozostawienie ich na cały dzień („Praca” 1909, nr 34, s. 1079). Kosztowały 10 fen., z tego połowę przeznaczono na pomnik we Lwowie, zaś resztę dochodu na popiersie w Teatrze Polskim. Warto zauważyć, iż sprzedawane były przez księgarzy bez zysku („Dziennik Poznański” 1909 nr.: 183, s. 3; 186, s. 3; „Kurier Poznański” 1909, nr 179, D-1).

¹⁴ „Postęp” 1909, nr 135, s. 2.

Można dopatrywać się tu znamion apoteozy, formy utrwalonej w zbiorowej świadomości choćby żywymi obrazami, które – tak przecież popularne już w wieku XIX – stanowiły zazwyczaj ukoronowanie jubileuszowej wieczornicy. Zgodnie z wymogami apoteozy wokół postaci centralnej, w tym przypadku Słowackiego¹⁵, grupowano postaci z jego dzieł. Stąd też na nalepkach pojawia się: „złamany bólem” Anhelli, „który prowadzi Szumana”; majestatyczna postać Derwida; Lilla Weneda z harfą, Lelum i Polelum „skuci razem”, Alina z „dzbankiem malin”, Elae „jak unosi na skrzydłach Ellenai”¹⁶.

Pozbawieni dokładnych informacji o źródle inspiracji plastycznej, pozostajemy jedynie w sferze przypuszczeń, skłaniających do podjęcia próby rozpoznania charakteru poznańskich przezroczy ku czci Słowackiego. Trudności badawcze wynikają ponadto ze specyfiki świetlanych obrazów, była to bowiem forma posiadająca byt nietrwały – istniały tylko w momencie projekcji. Nie ma więc warunków dokonania analizy w kategorii barwy i medium światła; nie można dostrzec także tu i innych zjawisk (choćby czy przejawia się tu młodopolski luminizm, metoda określana jako witrażowa¹⁷). Jedyne zachowane wiarygodne źródło – to katalog firmy B. Śniegockiego, opublikowany już po roku jubileuszowym, niewykluczone, iż było to drugie wydanie wcześniejszej edycji.

Słów kilka o „Katalogu przezroczy do obrazów świetlanych”

Wydany w Poznaniu w 1910/1911 r. *Katalog przezroczy do obrazów świetlanych pracowni i wypożyczalni przezroczy B. Śniegockiego w Poznaniu, ul. Rycerska nr 33* informował o zestawie *Juliusz Słowacki* obejmującym 95 przezroczy¹⁸. Rolę komentarza do nich miała spełniać broszura zawierająca odczyt T. Jaworskiego. Kompozycja polecanych obrazów nie odbiegała od wariantu stosowanego też w innych seriach rocznicowo-biograficznych. Zazwyczaj całość otwierał portret bohatera, następnie przedstawiano jego przodków i rodzinę oraz miejsca z nim związane, dodawano portrety bohatera w różnych etapach życia, prezentowano różnorodne pamiątki (rękopisy i wydawnictwa, medale itp.) oraz dowody kultu (groby, tablice pamiątkowe, pomniki). Zauważyć można, iż szczególnie ważnym ogniwem cyklu stawała się przestrzeń, często to przestrzeń sakralna; niekiedy aspekt sacrum przybiera dom rodzinny czy jego okolice. Ukazywane miejsca miały przywoływać wydarzenia historyczne lub skojarzenia literackie; wprowadzając je do obrazów świetlanych, zmierzano do utrwalenia ich w zbiorowej pamięci społecznej. Można założyć, iż przezrocza ilustrujące biografię, zgodnie z charakterem literatury i malarstwa nastawionego na odbiór masowy, zapewne preferowały typ odbioru oparty na rodzimoci.

Taka zasada zastosowana została również przy doborze przezroczy poświęconych Słowackiemu, zatem można je podzielić na kilka grup:

1. Portrety poety (*Juliusz Słowacki w postaci amorka* Jana Rustema oraz portrety

¹⁵ „Postęp” 1909, nr 135, s. 2; nr 175, s. 3.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Por. D. Kudelska, *Polska szkoła malarska według Słowackiego w witraże wawelskie*, w: Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*, pod red. E. Miodońskiej-Brookes, Kraków 1996, s. 15.

¹⁸ *Katalog przezroczy...*, dz. cyt., s. 36-37, seria 38.

według Tytusa Byczkowskiego i Józefa Kurowskiego¹⁹).

2. Rodzina i znajomi (Euzebiusz Słowacki, Salomea; Bohdan Zaleski, Julian Ursyn Niemcewicz, Zygmunt Krasiński, Adam Mickiewicz).

3. Miejsca związane z pobytem poety (m.in. dom w Krzemieńcu, Uniwersytet Wileński; Warszawa: dom przy ul. Elektoralnej 2, pomnik Zygmunta III, Katedra św. Jana; Poznań – dom na Piekarach; Paryż – dom przy rue Ponthieu) oraz z podróżami (ta podgrupa przezroczy łączy się z utworami poety: *W Szwajcarii*, *Podróż do Ziemi Świętej*, *Hymn o zachodzie słońca*).

4. Rysunki²⁰ i autografy poety.

5. Ilustracje do utworów Słowackiego.

6. Materialne dowody kultu (grobowiec na cmentarzu Montmartre w Paryżu, tablica pamiątkowa w kościele św. Krzyża w Warszawie, pomnik w Miłostawiu).

Zestawienie kolejnych obrazów, niemal łańcuchowe ich połączenie, składało się w sumie na układ narracyjno-znaczeniowy, tworzył się rodzaj „schematu fabularnego”. Odbiór obrazów świetlanych nierozzerwalnie związany był z percepcją wzrokową, w której „[...] występuje zjawisko dopełniania conceptualnego form, które fizycznie przedstawione są u odbiorcy tylko częściowo lub we fragmentach”²¹. Ukazanie rękopisu czy rysunku zmarłego poety prowadziło do wzbogacenia obrazu rekonstruowanego w wyobraźni odbiorcy, w rzeczywistości uruchamiało wizję pełniejszą.

Serie literackie

W poznańskim zestawie zdecydowanie dominują przezrocza „literackie”. Zawierały one różnorodny, ale spójny zestaw tematyczny, nawiązywały do różnych gatunków literackich. Sporo tu odwołań do dramatów (*Balladyna*, *Mazepa*, *Lilla Weneda*, *Minidowe*, *Maria Stuart*; tłumaczenie *Księcia niezłomnego* Calderona) oraz powieści poetyckich (*Mnich*, *Jan Bielecki*, *Hugo*, *Lambro*, *Żmija*), są też ilustracje do poematów (*Anhelli*, *Ojciec zadżumionych*, *W Szwajcarii*, *Wacław*) i poematów dygresyjnych (*Podróż do ziemi świętej*, *Beniowski*), nie brak i plastycznego obrazowania utworów lirycznych (*Hymn o zachodzie słońca*, *Testament mój*, *Do pani Joanny Bobrowej*), a także portretów związanych z bohaterami eposu historycznego (*Król-Duch*).

Układ przezroczy skłaniał komentatora do równoległego przedstawiania życia i spuścizny literackiej, przy zachowaniu kolejności chronologicznej, pozwalał traktować utwory Słowackiego nie tyle w kategorii gatunku, ile raczej w kategorii mitu oraz jako „symboliczną opowieść o człowieku”²², opowieść o tragizmie ludzkiej egzystencji. Spięty szeroką klamrą tematyczną, pozwalał równocześnie ukazywać wielkość i tragizm

¹⁹ Józef Kurowski – delikatny szkic (1838), potem portret (1841); w 2. poł. XIX w. wersja olejna tego portretu dokonana przez nieznanego artystę.

²⁰ Nie podano jednak tytułów tych 3 rysunków (por. *Katalog przezroczy...*, dz. cyt., poz. 32-34).

²¹ B. Lewandowska-Tomaszczyk, *Konstruowanie znaczeń i teoria stapiania*, w: *Kognitywizm w poetyce i stylistyce*, red. G. Habrajska, J. Ślósarska, Kraków 2006, s. 17.

²² Por. J. Brzozowski, *O „Hugonie”*, w: *Słowacki współczesnych i potomnych. W 150 rocznicę śmierci Poety*, pod red. J. Borowczyka i Z. Przychodniaka, Poznań 2000, s. 36.

narodu, który jednak zgodnie z logiką genezyjskiego rozwoju wszechświata musi się odrodzić. Końcowe przezrocza (nawiązujące do *Króla-Ducha*) mogły zachęcić do wyjaśnienia – z konieczności skrótowego i uproszczonego – jaką realizacją artystyczną zyskała koncepcja genezyjsko-historiozoficzna poety. Te poszczególne, pozornie odrębne przezrocza, komponowały zwartą całość, w której dzieje narodu (wywodzące się z mityczno-baśniowej prasłowiańszczyzny) postrzegane być mogą w kategorii idei przemian i finalnego zmartwychwstania.

Proponowane obrazy swym tytułem wyraźnie wskazywały źródło odniesienia (utwór wieszczą), jeśli zaś na wybrane dzieło przypadło kilka przezroczy, wówczas ilustrację do danego fragmentu opatrywano dodatkowo wyjaśniającym podtytułem lub charakterystycznym cytatem literackim. Dla przykładu pięciu przezroczyom do *Mazepy* dodano kolejne uszczegółowienia: *Uczta*, *Spotkanie*, *Przysięga*, *Amelia i Zbigniew*, *Amelia i paź*; zaś wśród 12 obrazów do *Lilli Wenedy* przeważają uzupełniające cytaty, na przykład: „Więcej nie umarli?”, „Jakże mam mówić?”, „Ty będziesz zbójcą!”, „Topór weź, ojciec nie widzi!”, „Kochajcie mnie bracia!”. Takie ujęcie zapewniało całości wyraźną przejrzystość kompozycyjną: poszczególne obrazy koncentrowały się wokół jednego tytułu, znaczącego fragmentu lirycznego lub dramatycznego w taki sposób, by widz odebrał obraz jako atrybut omawianego utworu. Można tu dostrzec znamiona narracji plastycznej. Tworzy się tym samym swoista miniatura dramatyczna, zmierzająca niewątpliwie do moralizatorsko-empatycznego stylu odbioru. Wizualizacja wsparta krótkim, werbalnym objaśnieniem wiodła ku kondensacji czy wręcz alegoryzacji treści. Równocześnie jednak seria sprzyjała zawężaniu zakresu, zarówno tematycznego, jak i przedstawieniowego. W przezroczeniach, podobnie jak w dziewiętnastowiecznym malarstwie historycznym, koncentrowano się zaledwie na kilku epizodach biograficznych i na wybranych utworach, gdyż:

By dzieła te mogły uczestniczyć w narodowej religii patriotyzmu, musiano dokonać wyboru kanonu tematów łączących znane powszechnie treści historyczne i literackie z przystępnym, tradycyjnym sposobem obrazowania. Obok postaci historycznych [...] elementami polskiej zbiorowej wyobraźni stali się bohaterowie wywodzący się ze stosunkowo wąskiego, jeśli chodzi o liczbę wybieranych tytułów, lecz bardzo intensywnie przeżywanego, kręgu rodzimej literatury²³.

Przezrocza były zapewne oparte na obrazach i szkicach wcześniej już znanych (prawdopodobnie: Andriollego, Matejki, J. Kossaka, Malczewskiego, Grottgera). Można przyjąć, że z reguły podawano tytuły zgodne z oryginałem płótna czy kartonu. Często samo porównanie tytułów wyraźnie wskazuje źródło inspiracji, na przykład edycja *Lilli Wenedy* z ilustracjami Michała Elwira Andriollego (Warszawa 1883) zawiera 12 ilustracji, tę samą liczbę przezroczy proponowano w poznańskim zestawie. W większości pojawiają się identyczne tytuły, choć niekiedy ma miejsce drobna modyfikacja – przezrocza zmierzały do krótkiej formy tytułu, Andriolli starał się natomiast wiernie cytować fragment z dramatu Słowackiego (jeden lub dwa wersy)²⁴. Drobne różnice w tytułach

²³ W. Okoń, *O niektórych kryteriach wartościowania sztuki polskiej w XIX wieku, czyli o nienapisanej historii polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego*, w: tegoż, *Przeszłość przyszłości. Studia z dziejów sztuki XIX i XX w.*, Wrocław 2005, s. 34.

²⁴ Por. J. Słowacki, *Lilla Weneda*, il. Andriolli, Warszawa 1883. Przezrocze nr 67 *Derwid* mogło sta-

wiążą się choćby z *Janem Bieleckim* wydanym w 1857 roku z ilustracjami Juliusza Koszaka (oto jedna z ilustracji zamieszczona w edycji Słowackiego opatrzona została przez Koszaka tytułem *Wesele*, zaś przezrocze oznaczono synonimem *Ślub*; zamiast *Zemsta – Bielecki zabija starostę*). Niekiedy w wykazie przezroczy nie podawano jednak tytułu utworu, do którego się one odnosiły. Tak stało się z *Anhellim*, który został tu przywołany dwoma przezrociami: *Pochód na Sybir* (za Arturem Grottem)²⁵ i *Śmierć Ellenai* (za Jackiem Malczewskim). Można przyjąć, iż akcentowały one konkretne przesłanie; nadały obrazowi – pomijając oryginalny tytuł utworu Słowackiego – wymiar uniwersalny, wykraczający poza byt literacki.

Obszerny zestaw przezroczy *Juliusz Słowacki*, przygotowany w poznańskiej pracowni, zapewne nie zawsze był wykorzystywany w całości, prawdopodobnie podczas wieczornic o obszernym i urozmaiconym programie wyświetlano tylko niektóre, wybrane „wewnętrzseryjne” obrazy. Każde konkretne przezrocze, choć odwoływało się do fragmentu dzieła, jednak – zgodnie z poetyką tekstu fragmentarycznego²⁶ – odbierane było jako obraz samodzielny, stanowiąc zamkniętą „całość”, choć równocześnie stanowiło element serii.

Komentarze drukowane

Projekcji świetlanych obrazów towarzyszyło stosowne omówienie; niewątpliwie część prelegentów korzystała ze specjalnie wydawanych komentarzy, które wypożyczano wraz z przezrociami (lub oddzielnie sprzedawano), część zapewne samodzielnie przygotowywała dłuższe objaśnienia.

Podczas obchodów ku czci Słowackiego niejednokrotnie korzystano z komentarza T. Jaworskiego²⁷. Odnotowano w prasie, iż jego wykład:

[...] zlewa się z obrazami w jedną organiczną całość; przebiega on po krótkim poetycznym wstępie młodość, wyjazd z Warszawy, pobyt w Genewie i Rzymie, podróż na Wschód, powrót do Europy, bytność poety w Poznaniu i śmierć jego oraz wszystkie, w rozmaitych epokach jego życia, powstałe utwory od *Mindowego*, aż do *Króla Duchy*, dając treść i syntezę w barwnym i przystępnym tonie. Obrazy umiejętnie zestawione ilustrują nie tylko życie i dzieła poety, ale przypominają także najważniejsze wypadki i osoby, z którymi Słowacki miał styczność²⁸.

nowić kopię ilustracji zatyt. przez Andriollego: *Patrzcie rycerze: / Człowiek ten niegdyś miał szacunek ludzki*. Por. J. Słowacki („Patrzcie, rycerze: / [...] Człowiek ten niegdyś miał szacunek ludzki”). Przezrocze nr 69: *Widzicie ręce zakrwawione* (Andriolli tyt. identyczny; Słowacki: „Widzicie! ręce pokrwawił na strunach”). Można przyjąć, iż przezrocze nr 72 zatytułowane *Śmierć Lilii* nawiązywało do ilustracji Andriollego *Do mnie dziewice! Do mnie: Trup jest ze mną* (tytuł nadany przez Andriollego stanowi wiernie powtórzenie cytatu z dzieła Słowackiego).

²⁵ W 1902 wydano pocztówki o tej tematyce w Krakowie (Wyd. Salonu Malarzy Polskich), dzięki czemu popularność tego kartonu mogła wzrosnąć.

²⁶ Por. A. Kurska, *Fragment romantyczny*, Wrocław 1989.

²⁷ Popularność tekstu Jaworskiego poświadczała prasa (por. „Praca” 1909, nr 28, s. 875 [Miłosław]; nr 38, s. 1194; „Postęp” 1909, nr 195, s.2 [Poznań]; *Dziennik Poznański* 1909, nr 204, s. 3).

²⁸ *Rok Słowackiego w zaborze pruskim*, „Orędownik” 1909, nr 127, s. 2.

Jest to jedyny ślad utrwalający treść komentarza wygłoszonego przez Jaworskiego do obrazów świetlanych. Wprawdzie nie zachowała się jego publikacja, ale warto przejrzeć inne teksty tegoż autora poświęcone Słowackiemu, by przybliżyć odpowiedź na pytania: jaki charakter mogły mieć objaśnienia do przezroczy, jaką wiedzę o poecie przekazywał komentarz? Na łamach poczytnego wówczas „Dziennika Poznańskiego” zamieszczony został obszerny, trzyodcinkowy artykuł Jaworskiego, noszący znamienity tytuł: *Juliusz Słowacki – Wielkopolski jutrzeńka*²⁹. Autor swobodnie przytacza liczne cytaty z dorobku poety (*Lilla Weneda*, *Samuel Zborowski*, *Król-Duch*, *Beniowski*), traktując je jako punkt wyjścia do dyskusji ze współczesnością; nie zmierza w kierunku charakterystyki literackiego dorobku Słowackiego, lecz cały wywód prowadzi w kierunku przekonania czytelników, iż dla Wielkopolan rocznica Słowackiego:

[...] powinna być hasłem do zamiany dotychczasowych wartości. [...] Wyziębiło się uczucie, ociążała fantazja [...] i staliśmy się zbieraczami i zjadaczami chleba. Najemcy pracy zapomnieliśmy, że gdy:

„Z ust się wydziera krzyk o zemstę Boga,
Czekamy wszyscy drżąc na piorun z chmur,
A kiedy milczy niebo – śpiewa chór
A kiedy śpiewa chór – drży serce wroga”³⁰.

Nawiązanie do *Króla-Ducha* („cóż miałam czynić?”) posłużyło mu do konstatacji, że oto nadszedł czas, kiedy:

Nie *requiem* dla uśpionych, lecz wielkiego wołania nam trzeba, aby był nam dany odrażdżający się w ludach Helion, który ma w sobie „moc płomieni, co rozerwane zwiąże”... Niechaj wskrzesi na nowo wolę doskonalenia się w duchu i prawdzie, w pieśni cudzie i cnotcie piękna³¹.

Z niepokojem i goryczą dzieli się ze swym spostrzeżeniem:

Bo niestety Król Duch opuścił znów naszą bolesną krainę [...]. Bo stajemy się Wallenrodami Polski, co mają tylko broń zemsty i odwetu, a nie mają siły twórczej i wydajnej w duszy. Bo otoczyliśmy się pospolitością starań i zabiegów nikłym murem³².

Jaworski proponował traktowanie *Samuela Zborowskiego* jako utworu tłumaczącego ideę odrodzenia się z ducha, podkreślił rolę młodych, którzy mają stać się „budowniczymi”, jako ci, którzy „łamią dotychczasowy porządek rzeczy, gubią formy stare, a nowe kochają idee”, zaś na tej nowej drodze: „Wieść ich będzie Helion, duch słoneczny

²⁹ T. Jaworski, *Juliusz Słowacki – wielkopolski jutrzeńka?*, „Dziennik Poznański” 1909, nr 7, Dod. Liter., s. 1; nr 13, Dod. Liter. s.1; nr 19 Dod. Liter., s. 1-2.

³⁰ „Dziennik Poznański” 1909, nr 7, Dod. Liter., nr 2, s. 1.

³¹ Tamże.

³² „Dziennik Poznański” 1909, nr 19, Dod. Liter. s. 1. Cyt. fragment – *Lilla Weneda*, akt I, sc. III.

(Słowacki)³³. Kilkakrotnie powraca do toposu poezji romantycznej, wyraża przekonanie o wniknięciu Słowackiego w pamięć społeczną: „I my nie odczuliśmy tego wcale, jak stał się on częstką naszej duszy zbiorowej, jak przeniknął do naszego jestestwa”³⁴. Równocześnie podpowiada ciągłość tradycji, a zwłaszcza obecność myśli Słowackiego w dziełach Wyspiańskiego. Pragnąc przybliżyć czytelnikowi *Genesis z Ducha*, zachęca:

Spróbujmy dojść do Słowackiego przez ducha bratniego, który jest niejako przełożeniem myśli wieszca na realniej i jaśniej brzmiącą nutę. Zobaczymy wtedy, jak pokrewnie brzmią hasła *Wesela, Wyzwolenia, Akropolis* Wyspiańskiego³⁵.

Można założyć, iż Jaworski, wyświetlając przezrocza zatytułowane *Wanda, Ziemiowit, Mieczysław I, Bolesław Śmiały* odniósł się do kolejnych rapsodów *Króla-Ducha*, by choć w części wyrazić myśl podobną do spisanej w artykule:

Odtąd Król Duch z idei platońskiej poczęty, już Polski nie opuści. I czy jako król Popiel na czele hufców germańskich Wandzie, córce Lecha, przed swą zapalczywością w nurtach Wisły każe szukać ratunku, czy w krwi i w okrutnych torturach hartować i w karności zaprawiać będzie pierzchliwych Słowian, niby drugi Iwan Groźny, czy jako Mieczysław przez braterstwo z Czechami nowe Polsce otwierać będzie horyzonty, czy wreszcie jako Bolesław Śmiały na inne kształty ducha narodu przekuwać będzie – wszędzie będzie on dawcą życia, żagwią prometeuszowego ognia, jutrzenką nowego, doskonalszego bytu. [...] Król Duch spocznie po przebyciu jednej drogi snem kamiennym, a z nim cały naród w letargu przepadnie. Ale znów targnie nim odradzająca się siła i stanie do walki z duchem ciemnym, odpędzi sępy wahania i wątplenia – aż wreszcie po nieskończonej ilości wyzwoleń naród do ziemi obiecanej powiedzie. Jak i kiedy to się stanie Słowacki dopowiedzieć nie zdołał³⁶.

Przyjąć jednak należy, iż tekst Jaworskiego opublikowany w poznańskim dzienniku znacznie odbiegał od edycji jego objaśnień do przezroczy, bowiem komentarz wygłaszany podczas projekcji – ze względu na specyfikę sytuacji komunikacyjnej – musiał być ograniczony do podawania zwięzłych informacji o tematyce obrazów. Niewykluczone też, iż dla uatrakcyjnienia wywodu, do wypowiedzi włączano charakterystyczne cytaty poetyckie. Być może i w komentarzu partie opisowe przeplatane były aluzjami do współczesności, podobnymi do zawartych w cytowanym artykule, kiedy Jaworski zabiera głos jakby w imieniu postorganicznikowskiego pokolenia: „Wyjałowiła nas do szczytu polityka i walka o byt materialny [...]. Wypaliło się w nas uczucie, fantazja, polot ducha, ukochanie piękna [...]”³⁷. W kolejnym odcinku – jakże charakterystyczny apel:

Jesteśmy obojętni dla wszelkich przejawów ducha artystycznego pomiędzy nami. [...] Więc potrzeba, aby na niebie naszym zabłysnął Słowacki. Nową odradzającą jutrzenką. Popierajmy i kochajmy poezję, sztukę i wszelką pracę umysłową. Nie dajmy zginąć ukazującym się pomię-

³³ T. Jaworski, *Juliusz Słowacki – Wielkopolski Jutrzenką*, „Dziennik Poznański” 1909, nr 7, Dod. Liter., nr 2, s. 1.

³⁴ T. Jaworski, dz. cyt., „Dziennik Poznański” 1909 nr 19, Dod. Liter., nr 4 s. 1.

³⁵ T. Jaworski, dz. cyt., „Dziennik Poznański” 1909, nr 13, Dod. Liter., nr 3, s.1.

³⁶ T. Jaworski, dz. cyt., „Dziennik Poznański” 1909 nr 19, Dod. Liter., nr 4.

³⁷ T. Jaworski, dz. cyt., „Dziennik Poznański” 1909 nr 7, Dod. Liter., nr 2, s. 1.

dzy nami pierwiosnkom nowego ducha. Nie rzucajmy się z bezwzględną krytyką na wszystko co nowe, nieznanne³⁸.

„pokazać [...] wcielony promień duszy Słowackiego”³⁹

Wiele zależało od sposobu komentowania: drukowane objaśnienia stanowiły z reguły tylko podstawowe wprowadzenie, którego wymowa mogła być znacznie wzmocniona dzięki indywidualnej wiedzy i oratorskiemu talentowi osoby prowadzącej pokaz obrazów świetlnych. Nie wszyscy zresztą posiadali zestaw obrazów z komentarzem; nierzadko więc objaśnieniami zajmowały się osoby znane i cenione w danym środowisku, z reguły przedstawiciele inteligencji lub duchowieństwa, posiadający sporą wiedzę historyczną i retoryczne przygotowanie⁴⁰. Prasa – zarówno wielkopolska, jak i sprowadzana z Galicji czy Warszawy⁴¹ – przynosiła teksty, które w znacznym stopniu mogły ułatwić przygotowanie odbioru przezroczy. Między innymi w poznańskim „Orędowniku” opublikowano artykuł, który narzucał jednoznacznie model lektury, podpowiadał sposób rozumienia twórczości Słowackiego, radził, by odczytywać ją jako:

[...] prawdę jasną, którą nam do wierzenia przekazuje, do życia budząc, do pracy dla Ojczyzny, do zdobywania tej wiary przeogromnej, jaką on posiadał: wiary w Polski wiecznotrwanie. A ty się rodzisz nowa – mów wiieszcz – w żłobku serc naszych biednych położona, na zwiędłym kwiecie marzeń i popiołów⁴².

Nie brak też przykładów bardziej wnikliwej krytyki literackiej, co poświadczyć mogą choćby publikacje Stanisława Tarnowskiego lub Cezarego Jellenty⁴³.

Zdawano sobie jednak sprawę, iż masowy czytelnik nie jest j e s z c z e przygotowany do dojrzałego odbioru literackiej spuścizny. Dodajmy: sam poeta mniemał, iż sytuacja nie zmieni się i za sto lat – opinię taką wyraził w liście do matki:

³⁸ T. Jaworski, dz. cyt., „Dziennik Poznański” 1909 nr 19, Dod. Liter., nr 4 s. 1.

³⁹ „Czytelnia Ludowa” 1909, z. 4, s. 87.

⁴⁰ Niekiedy tylko odnotowywano ich nazwiska, np. podczas wieczornicy ku czci Słowackiego, zorganizowanej staraniem Towarzystwa Przemysłowego Żegrza i Rataj objaśnień podjął się W. Juszcak, w Murowanej Goślinie – K. Ziółkowski, w Grabowie – redaktor F. Kasprzak, a w 1913 roku w Ostrowie – Celichowski. W Grodzisku mecenas Dembiński prowadził 1,5 godz. odczyt o Słowackim i jego utworach (nastrojowo – przy 2 świecach), połączony z szeregiem obrazów świetlnych z dzieł i życia; por. „Orędownik” 1909, nr 195, s. 2 oraz nr 240, s. 2; „Kurier Poznański” 1909, nr: 205, s. 3; 243, s. 2; „Postęp” 1909, nr 215, s. 2.

⁴¹ Warto byłoby badania rozszerzyć też o objaśnienia do serii przezroczy wydawane w innych regionach (np. w Krakowie – nakładem Głównego Zarządu Towarzystwa Szkoły Ludowej; jedna jako wstęp do wydanej nakładem „Macierzy Polskiej”; we Lwowie książki pióra Konstantego Wojciechowskiego, a druga do broszury Karola Hofmana, nakładem Polskiego Tow. Krajoznawczego w Warszawie, „Czytelnia Ludowa” 1909, z. 4, s. 85).

⁴² „Juliuszowi Słowackiemu”, „Orędownik” 1909, nr 19, s. 1.

⁴³ C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, „Dziennik Poznański” 1909, nr 191, Dodatek Liter. s. 2-3, S. Tarnowski, *Lilla Weneda* („Dziennik Poznański” 1909, nr 191, s. 3-4); tenże, „Anelli” *J. Słowackiego*, „Praca” 1909, nr 36, s. 1126. Zob. też: R. Okulicz-Kozaryn, *Druidyczna Litwa Słowackiego*. w: *Słowacki współczesnych i potomnych...*, dz. cyt., s. 139-150.

Wystaw sobie chłopka bogatego, z rodziną już czytać umiejącą, za sto lat, w cichym gdzieś domku pod Krakowem. Odpoczywa po wojnie, szczęśliwy, ogień pali się [...]. Wystawże sobie, że czyta *Balladynę*. Ten utwór bawi go jak baśń, a razem uczy jakiejś harmonii i dramatycznych form. Bierze *Lilię*, to samo. *Mazepa* trochę już mu się wydaje nadto deklamatorski. Lecz zajrzał w *Godzinę myśli* albo *Lambra* i rzucił ze wzgardą te melancholiczne skargi dziecka niedorosłego. Otóż dla tego chłopka jest *Salę* [*Sen srebrny Salomei*], *Książdz Marek* i *Książę Niezłomny*⁴⁴.

Objaśnienia do obrazów świetlanych musiały uwzględniać ówczesną specyfikę aktu komunikacji – niski poziom wiedzy o Słowackim wśród przeważającej części uczestników spotkania. Toteż wręcz zachęcano prelegentów, by starali się „pokazać żywe postaci, a w każdej z nich właściwe piękno, wcielony promień duszy Słowackiego. Nie estetyzowanie, nie genezy utworów odsłonią ludzkim oczom piękności uczuć, myśli i działania”⁴⁵. Owo piękno nie tylko „uczuć, myśli i działania”, lecz również – co niezmiernie istotne – piękno poetyckiej wizji jawiło się podczas jubileuszowych wieczornic, łączących słowo mówione (wykład, komentarz, recytacje⁴⁶) z obrazem (świetlanym lub „żywym”) i muzyką.

* * *

Obrazy świetlane stały się formą adresowaną do szerokiego kręgu uczestników jubileuszowych uroczystości, nabrały znaczenia nośnika „emitowanych” wartości. Podczas Roku Słowackiego stanowiły nowe, doskonale dobrane – do specyfiki czasu i horyzontów oczekiwań odbiorców – narzędzie poznawcze i ideowe, a także estetyczne, wpisane w szeroki kontekst kulturowy i ideowy. Następowало wówczas nie tylko zespolenie kodu plastycznego z werbalnym.

Równoległe posługiwanie się dwoma kanałami pozwalało na powstanie dopracowanego modelu ułatwiającego kontakt z masowym odbiorcą. Uczestniczenie w takim programie lektury nie prowadziło jednak do nowych odczytań, zwłaszcza że znaczenie zasadało się tu na powtarzających się schematach wyobrażeniowych i konstruowane było na miarę możliwości mentalnych zbiorowego odbiorcy⁴⁷. Świetlane obrazy – bazując na stereotypach – dążyły do nich. A choć to forma w gruncie rzeczy ulotna, jednak poprzez imponujący zasięg społeczny mogła wywrzeć ważki wpływ, doprowadzała do konkretyzowania się przestrzeni komunikacji publicznej, wyznaczając w niej miejsce dla Słowackiego, malując poetę i jego twórczość światłem, równocześnie obrazem i słowem.

⁴⁴ „Czytelnia Ludowa” 1909, z. 4, s. 86. Por. też: *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 2, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963, s. 80.

⁴⁵ „Czytelnia Ludowa” 1909, z. 4, s. 87.

⁴⁶ Do deklamacji wybierano najczęściej: *Hymn o zachodzie słońca*, *Testament mój*, *Kulik*, fragmenty *Ojca zadżumionych*, *Jana Bieleckiego* (np. *Kościół wiejski*, *Wesele*), *Balladyny*, wyjątkowo tylko z *Kordiana* (akt III scena IV, V oraz VIII).

⁴⁷ Por. B. Lewandowska-Tomaszczyk, dz. cyt., s. 8-10.

Krystyna Jaworska
(Turyn, Włochy)

TROPEM SŁOWACKIEGO NA WSCHODZIE I W ITALII (1942–1946)

Jak wiadomo, Słowacki należy do autorów, których popularność ulegała i ulegała znacznym wahaniom w zależności od epoki. Niedoceniony za życia, wzniesiony na szczyty polskiego Parnasu przez Młodą Polskę jako zwiastun nowej wrażliwości estetycznej, krzemieniecki poeta utrwalił swe pozycje w okresie międzywojennym także, a może przede wszystkim, dzięki wątkowi patriotycznemu, przemawiającemu z równą siłą do ludzi o odmiennych światopoglądach. „Dla prawicy PPS i obozu legionowego, jak i dla samego Piłsudskiego, tradycja Słowackiego była tradycją walk o niepodległość toczonych w ubiegłym stuleciu”.¹ Dla lewicy z kolei Słowacki był wyrazicielem więzi lewicowej walki społecznej z tradycją romantyczną.

Pokolenia międzywojenne były wychowywane na podręcznikach Kleinera i Kridla, w których miejsce poświęcone Słowackiemu wśród wieszczy było znaczące. Do lektur szkolnych należały takie dzieła, jak: *Hymn o zachodzie słońca*, *Rozłączenie*, *Testament mój*, *Grób Agamemnona*, *W Szwajcarii*, *Anhelli*, *Ojciec zadżumionych*, fragmenty *Baladyny*, *Lilli Wenedy* czy *Beniowskiego*, a każdy uczeń znał jakieś utwory na pamięć².

Wybuch wojny był dla nich wstrząsem i jednocześnie powrotem do zakłętego koła narodowej martyrologii. Dla poetów znaczyło to także ponowne odniesienie do wzorców z romantyzmu. Wpływ poezji Słowackiego na twórczość Baczyńskiego (czy Różewicza z *Ech leśnych*) i innych poetów walczących w szeregach AK jest powszechnie znany, mniej znany poza kręgiem polonistów jest oddźwięk jego poezji w wierszach w Ameryce tworzącego Wierzyńskiego, czy znajdującego się na szlaku Armii Polskiej na Wschodzie Broniewskiego, a w wypadku wielu innych autorów nadal nie został przebadany.

Ale w jakiej mierze w czasie drugiej wojny światowej poezja Słowackiego przemawiała do czytelników? Czy miała odmienne znaczenie w okupowanej Polsce niż dla Polaków rozsianych po różnych stronach świata? To jednak przecież raczej trudna poezja: czy mogła ona odpowiadać nie tylko wykształconej warstwie oficerskiej, ale także zwykłym żołnierzom? Na te pytania oczywiście nie sposób odpowiedzieć jednoznacznie. Zagadnienia te można badać w różny sposób. Można analizować intertekstualne odniesienia do Słowackiego w wojennej twórczości poetów, trzeba również przebadać

¹ M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza*, Wrocław 1973, s. 21.

² H. Gradkowski, *Szkolna recepcja Słowackiego w XIX i w pierwszej połowie XX wieku*, Częstochowa 2004, s. 140.

wojenne wydania jego utworów oraz opracowania³. Wolno wysuwać jakieś wnioski na podstawie innych dostępnych śladów, na przykład można by przeanalizować wspomnienia, ale ta żmudna praca nie dałaby prawdopodobnie większych rezultatów, ponieważ wspomnienia są selektywne i raczej skupiają się na osobistych przeżyciach, a nie na refleksjach literackich (z wyjątkiem wspomnień samych literatów).

Punktem wyjścia moich rozważań będzie analiza obecności Słowackiego w czasopiśmie i w wydawnictwa największej polskiej jednostki wojskowej poza Krajem, będącej przy tym najważniejszym ośrodkiem wydawniczym w języku polskim w czasie drugiej wojny światowej. Jednostka ta wielokrotnie zmieniała nazwę wraz ze zmianą miejsca postoju: Armia Polska w ZSRR, Armia Polska na Wschodzie, 2 Korpus.

Za Uralem

Armia Polska w ZSRR powstała w sierpniu 1941 roku na podstawie umowy Sikorski – Majski. Dowództwo powierzono ledwo co zwolnionemu z Łubianki generałowi Władysławowi Andersowi, mocno wycieńczonemu, tak jak u kresu sił byli wypuszczeni po „amnestii” z łagrow i miejsc tak zwanej „wolnej zsyłki” ochotnicy, zgłaszający się do Armii. Do Dowództwa Armii w Buzułuku garnęła ludność cywilna, głównie kobiety i dzieci, wywiezione w 1940 roku w głąb Rosji. Żołnierze dzielili z nimi niewystarczające racje żywnościowe, podczas gdy Dowództwo Armii zaczęło otwierać dla nich szkoły i sierocińce. Obok chleba odczuwalny był też głód polskiego słowa.

Zaraz po powstaniu Armii z rozkazu Dowódcy Armii utworzono Referat Kulturowo-Oświatowy, pod kierownictwem kpt. Waleriana Charkiewicza (członka wileńskiego zarządu Związku Literatów, byłego więźnia Griazowca, który był jednym z tych nielicznych polskich oficerów, którzy przeżyli). Kierownictwo Referatu, przemianowanego na Biuro Propagandy i Oświaty, przejął w październiku 1941 roku wysłany z Anglii Stanisław Strumph Wojtkiewicz. Początkowo z braku papieru i środków technicznych informacje powierzano gazetom ściennym. Znamienne, że już w numerze z 3-ego grudnia 1941 roku gazety ściennej 10 dywizji piechoty „Dojdziemy” pojawia się fragment *Księża Marka: Pieśń Konfederatów Barskich*.

Pierwszy numer tygodnika Armii „Orzeł Biały”, który będzie towarzyszył żołnierzom przez całą wojskową drogę, wydano 7 grudnia 1941 roku. Obok napisu „Polska Walcząca na Wschodzie” (nawiązujący do tytułu wychodzącego w Anglii tygodnika „Polska Walcząca”) widniał tytuł po rosyjsku, napisany łacińskimi czcionkami „Bielyj Oriol – organ Polskiej Armii w S.R.R.R.”. W numerze tym znajduje się artykuł Józefa Czapskiego *Nieobecni*. Artykuł otwiera opis wieczoru deklamacji poezji, który odbył się w Sztabie w Buzułuku kilka dni wcześniej, 29 listopada 1941 roku, zorganizowanego przez kandydatów do szkoły podchorążych: „w programie naturalnie Mickiewicz i Wyspiański: *Reduta Ordona* i urywek z I aktu *Nocy listopadowej*. (Dlaczego nigdy

³ Podstawowym narzędziem pozostaje cenna bibliografia Jadwigi Czachowskiej, Marii Krystyny Maciejewskiej, Teresy Tyszkiewicz, *Literatura polska i teatr w latach II wojny światowej. Bibliografia*, t. I-III, Wrocław 1983–1986.

Słowacki, nigdy Norwid?)⁷⁴ – zastanawia się Czapski. Opis uroczystości pozwala mu nawiązać do innej okazji, przy której recytowano utwory tych samych autorów, i gdzie też brakowało mu Słowackiego i Norwida: było to w czasie Wigilii w 1939 roku w Starobielsku. Myśl jego kieruje się z niepokojem ku tym oficerom, którzy nadal nie dotarli do Armii z tego obozu. Ich tragiczny, katyński los nie był wówczas jeszcze znany, a Czapski z rozkazu Andersa poszukiwał ich śladów i domagał się wiadomości od władz sowieckich.

Wkrótce Anders powierzy Czapskiemu inne bardzo ważne zadanie: po przeniesieniu Armii z Kazachstanu do Uzbekistanu, w Jangi-Julu w kwietniu 1942 roku, mianował go na szefa Biura Kultury i Prasy. Otóż chyba w pewnej mierze u Czapskiego praca w Wydziale Kultury i Prasy, która „spadła jak cegła na głowę”, wzbudziła jego „zainteresowanie namiętnie”⁷⁵. Była też szansą oferowania żołnierzom lektur z wyższej półki. Pod jego kierownictwem w „Orle Białym” poszerzyło się miejsce poświęcone literaturze i sztuce. Już w numerze 16 (3 maja 1942) pod tytułem *Z krynicy poezji polskiej* ukazały się wiersze Słowackiego, w tym: *Anioły stoją, Szli krzycząc „Polska, Polska!”*, fragment z *Lilli Wenedy*; w następnym numerze *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną*, po czym *Jest u nas kolumna w Warszawie*. Czapski nie tracił okazji, aby dzielić się z innymi swoimi pasjami literackimi. Kiedy w Taszkencie spotka Annę Achmatową na jednym z wieczorów u Aleksieja Tołstoja, wspomina, że „cały czas mówiliśmy o literaturze, raczej ja mówiłem, starając się wykazać, że w literaturze polskiej jest grubo więcej niż... Przybyszewski. Mówiłem o Słowackim, o Norwidzie”⁷⁶.

Czapski wielokrotnie podkreślał swe uwielbienie dla Słowackiego. Ponad czterdzieści lat później w odpowiedzi na ankietę „Znak” *Nawróceni na polskość* oświadczył, nawiązując znów do Griażowca:

(...) obóz to była moja największa szkoła polskości. Czytałem wtedy w kółko Norwida – bo po Brzozowskim przyszedł Słowacki i Norwid. Norwid na całe życie mi pozostał. Norwida dwa tomy miałem w obozie, gdzie nikt nie miał książek poza *Ogniem i mieczem*.⁷

Zdanie to zawiera kilka znamienych twierdzeń. Przede wszystkim, że przynależność narodową odczuwa się bardziej w okresach jej zagrożenia. Ponadto, uwidacznia funkcję literatury w podtrzymywaniu wartości duchowych, w tym i narodowych. A wreszcie wszechobecność nieśmiertelnej *Trylogii*: niewątpliwie była (i nadal jest) bardziej popularna od Słowackiego czy Norwida, i to zapewne raziło subtelnego Czapskiego, który aby uwypuklić sytuację, przejawskrawia ją: nie był przecież jedynym wielbicielem romantyków. Książek brakowało, nie oznacza to jednak, że w Griażowcu nie cytowano z pamięci i nie zapisywano wierszy ulubionych poetów, w tym i Słowackiego (jak wynika choćby ze słów później cytowanego ks. Kantaka).

⁴ J. Czapski, *Nieobecni*, „Orzeł Biały”, R. I, nr 1, s. 3. O roli Norwida w twórczości Czapskiego zob. K. Kwaśniewska, *Czapski czyta Norwida*, „Ruch Literacki”, XLII, 2001, z. 4 (247), s. 435-450.

⁵ J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, Londyn 1969, nowe wydanie uzupełnione, s. 205.

⁶ J. Czapski, dz. cyt., s. 225.

⁷ J. Czapski, *Nawróceni na polskość*, „Znak”, 1983, nr 11-12, teraz w: tegoż, *Rozproszone teksty z lat 1925–1988*, zebrał P. Kądziała, Warszawa, Biblioteka «Więzi», 2005, s. 458.

Czy można zatem przypuszczać, że obecność Słowackiego w czasopiśmie i wydawnictwach Armii dowodzonej przez generała Andersa jest zasługą Czapskiego? Ponieważ Czapski opuścił stanowisko kierownika Wydziału Kultury i Prasy w 1944 roku, by wyjechać do Paryża jako szef tamtejszej placówki 2 Korpusu, trzeba by zbadać, czy po jego odejściu obecność Słowackiego w prasie korpusyjnej nie zmniejsza się. To pytanie było punktem wyjściowym mego wywodu. Aby na nie odpowiedzieć, trzeba prześledzić chronologicznie, kiedy i co się ukazywało.

Na Wschodzie

Po ewakuacji z ZSSR i połączeniu się z Brygadą Karpacką Armia Polska na Wschodzie (jak teraz została nazwana) rozwinęła pokaźną działalność kulturalno-oświatową. Powstały czasopisma poszczególnych jednostek wojskowych, które gościły utwory literackie, w tym i Słowackiego.

Utwory poety ukazywały się również w czasopiśmie wydawanych przez Delegaturę Rządu RP na szlaku Armii: najpierw w „Polaku w Iranie” (*Grób Agamemnona, Fragmenty „W Szwajcarii”, Do Matki, Hymn o zachodzie słońca, Kiedy prawdziwie Polacy powstaną, Los już mnie żaden nie może zatrwożyć*), po czym, w „Gazecie Polskiej” wydawanej w Jerozolimie (fragment *Złotej czaszki* w numerze bożonarodzeniowym 1942 roku) oraz – po ewakuacji polskiej ludności cywilnej z Iranu – w „Polaku w Libanie”, jak też w osiedlach uchodźców rozsianych po wyjściu z Rosji w koloniach brytyjskich w Afryce i Indiach (takich, jak „Polak w Afryce”, czy „Polak w Indiach”).

Działalność wydawnicza Armii wykraczała poza zakres druków ściśle wojskowych, a obejmowała również dzieła literackie, przeznaczone dla żołnierzy i dla ludności cywilnej gromadzącej się wokół wojska. Powstała specjalna seria wydawnicza „Biblioteki Polskiej na Wschodzie” zawierająca lektury szkolne. W tej serii ukazały się przedruki *Balladyny, Lilli Wenedy i Beniowskiego* w przedwojennych opracowaniach Juliusza Kleinera, *Utwory pomniejszych w wyborze* w opracowaniu ks. Kamila Kantaka oraz *Podróży na Wschód* w opracowaniu Łukasza Kurdybacy. Działalność wydawnicza prowadziła ponadto także Delegatura Rządu RP, z ramienia której odpowiedzialny za wydawnictwo „W Drodze” był Wiktor Weintraub (jednak „W Drodze” nic nie wydało z dzieł Słowackiego).

Dla porównania można przypomnieć, że podczas wojny z dzieł Słowackiego wydano: *Anhellego* w Budapeszcie, Edynburgu oraz w Nowym Jorku, *Genezis z Ducha* w Budapeszcie, Dunsie, Hanowerze, *Kordiana* w Edynburgu i Chicago, *Ojca zadżumionych* w Szkocji, *Mazepę* w Krakowie w 1945 roku, a *Wybór poezji* w Moskwie w 1944 (Związek Patriotów). Wynika z tej wyliczanki, że najwięcej wydano w APW na Wschodzie.

Warto zapoznać się ze wstępami do dzieł Słowackiego wydanych w Jerozolimie, specjalnie pomyślanymi na potrzeby chwili. We wstępie do *Utworów pomniejszych* Słowackiego, zatytułowanym *Słowacki dziś*, wydanych jako 25 tom serii Biblioteki Polskiej na Wschodzie, pisze ks. Kantak: „Spośród trójcy poetów romantycznych, w szerokich kołach społeczeństwa najmniej znana jest twórczość Słowackiego, jeżeli mowa o cało-

kształcie, a nie o niektórych nielicznych utworach”⁸. Przypomina, że dzieje się to z racji trudności jego poezji i jego przedwczesnej śmierci, z powodu której większość i ważniejsza część twórczości pozostała w rękopisach i w znacznej mierze niewykończona. Według Kantaka, jeśli przyjmiemy heglowską definicję Krasińskiego, że Mickiewicz to teza, a Słowacki to antyteza, to jeśli uwzględni się też *Beniowskiego, Króla-Ducha*, dramaty mistyczne, można stwierdzić, że „po transfiguracji Słowacki dał także syntezę”⁹. Kantak podkreśla, że dla niego już w 1910 roku „Mickiewicz był piewą przeszłości, Krasiński sędzią terażniejszości, Słowacki to duch pierwoiącego przyszłości”¹⁰. Ale co jest tu ciekawsze, że przy wypowiedaniu tej opinii autor czuje potrzebę jej wsparcia, nawiązania do własnego okresu więziennego:

Ostatnio kiedyśmy w Griażowcu tylokrotnie roztrząsali zagadnienia Polski, jej duchowych przeznaczeń, a osobliwie przypominam sobie rozmowy z Józefem Czapskim [...], pozostałem przy tamtym [...] zdaniu. [...] Słowacki zaś nawoływał Polskę, aby „czyniła Wysokość między Wysokościami”, a jej naczelną ideę widział w idei wolności.¹¹

Warto zwrócić również uwagę, że Kantak w miarę pozytywnie ocenia spotkanie Słowackiego z Towiańskim: „skutki jego były niesłychanie doniosłe i owocne. Dały mu pogłębienie, pokorę, umartwienie [...], nadał opinię krystaliczną poprzedniemu rozproszeniu cząstek, sam Słowacki nazwał tę przemianę *transfiguracją*”¹². Za wyjątkiem Zdziechowskiego, Pigionia i niewielu innych mało który z naukowców z pierwszej połowy XX wieku podzielał to stanowisko (bardziej rozpowszechniające się obecnie). To, że Kantak odczytuje pozytywnie wpływ Towiańskiego, wynika także stąd, że uważa za nadal aktualny „pochód ducha przez dzieje”¹³, co jest koncepcją towianistyczną (oczywiście dziś jest to stanowisko bardzo mało rozpowszechnione i wiąże wrażliwość Kantaka z wrażliwością na przykład Lutosławskiego). Według Kantaka bowiem, z koncepcji Słowackiego:

(...) pozostają dwa żywioły naczelne i trwałe: Pochód ducha ludzkiego przez dzieje ku coraz wyższej doskonałości pod strażą Opatrzności Bożej, prymat ducha, którego materia jest służeb-

⁸ X. K. Kantak, *Słowacki – dzisiaj*, w: J. Słowacki, *Utwory pomniejsze w wyborze*, Jeruzolima, Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Szkolna Biblioteczka na Wschodzie, t. 25, Nakł. Sekcji Wydawniczej APW, 1944, s. 3. Swoją drogą, ks. Kamil Kantak (1881–1976) to bardzo ciekawa postać: święcony w 1904, absolwent teologii uniwersytetu w Fryburgu, w latach 1910–1912 wydał w Mikołowie korespondencję oraz pisma Słowackiego, pisma Krasińskiego i poezje Mickiewicza, w 1918 był odpowiedzialnym komisarzem za odbiór archiwów znajdujących się w posiadaniu rządu niemieckiego, za co był przez Niemców aresztowany. Do 1939 roku kierował biblioteką seminarijną w Pińsku, aresztowany w 1939 roku, był więziony wraz z Czapskim w Griażowcu. Był kapelanem w Armii Polskiej w ZSRR i na Wschodzie, najpierw przebywał w Teheranie, a później w Libanie, gdzie wykładał na (z jego inicjatywy powstałym) polskim seminarium duchownym i na uniwersytecie francuskim. W Bejrucie pozostał do końca życia.

⁹ K. Kantak, dz. cyt., s. 5.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² K. Kantak, dz. cyt., s. 6.

¹³ K. Kantak, dz. cyt., s. 7.

nym jedynie tworzywem; tudzież zadanie Polski niosącej wolność, idea Polski, idea wolności, robotnicy Bożej.¹⁴

Jest zatem Słowacki dla Kantaka autorem nader aktualnym przez te dwa „żywioly”. We wstępie opracowanego przezeń tomu zaznacza, że przewidywano wydanie na Wschodzie trzech serii Słowackiego: pierwsza to utwory wierszem i prozą, druga dramaty, trzecia *Podróż na Wschód, Beniowski i Król-Duch*. „Warunki wydawnicze nakazują nam na razie poprzestać na serii pierwszej i to skróconej. Punkt ciężkości przy tym położyliśmy na pisma dojrzałych okresów życia, najpiękniejsze i najważniejsze”¹⁵. Ocena ta z kolei najwyraźniej odzwierciedla młodopolskie zafascynowanie Słowackim mistycznym.

Późny Słowacki jest dla Kantaka jednak inny, niż ten uwielbiany przez Młodą Polskę. Duchowny przedstawia szerokie wykształcenie Juliusza i jego znajomość języków i literatur zarówno klasycznych, jak i nowożytnych, rolę Biblii w jego twórczości z lat czterdziestych, rolę wyobraźni, uwypukla wszechobecną myśl o śmierci i jego głęboką religijność, oraz zaznacza, że różnił się on stanowczo od estetyki Młodej Polski, ponieważ punkt ciężkości u poety to nie estetyzm:

(...) nie pisze dla nastroju, jak nie pisał sztuki dla sztuki. Nastrój jest dlań nie celem, lecz środkiem wypowiedzenia poetyckiego. I znowu widzimy, że to, co innym wystarczyło za pełnię twórczości, u Słowackiego było tylko jedną jej stroną. I tutaj, pod względem estetycznym Słowacki jest chorązym jutra, głębia myśli, wyniosłość celu, geniusz słowa zjednoczyły się u niego w doskonałą jedność.¹⁶

O ile dla księdza Kantaka jest Słowacki „orędownikiem jutra”, to dla bardziej przyziemnego Łukasza Kurdybachy, szefa wydawnictw wojskowych APW, autora wstępu do *Podróży na Wschód*, wydanej staraniem sekcji wydawniczej APW w tymże 1944 roku w Jerozolimie, jest on po prostu autorem do omówienia. Ton jego wstępu różni się znacznie od wstępu ks. Kantaka, nie jest to krytyczna i emocjonalnie nacechowana interpretacja poezji wielkiego romantyka, lecz dobrze udokumentowane, belferskie wprowadzenie historyczne o podróżach Polaków na Wschód (od II wyprawy krzyżowej poczynając z synem Krzywoustego Władysławem II, aż do Sułkowskiego, Wacława Rzewuskiego, do podróży orientalistów takich, jak Sękowski i Muchliński), napisane na podstawie – podanego w przypisach i widocznie dostępnego w Jerozolimie – Bystronia¹⁷. Sam bardzo dokładny i szczegółowy opis podróży Słowackiego zaś, podkreślający jego patriotyzm, rolę nocy spędzonej przy grobie Chrysusowym i spotkania z ojcem Ryłło, został opracowany na podstawie monografii Kleinera i listów z podróży Juliusza Słowackiego. Także w oparciu o Kleinera jest opracowany wpływ tej podróży na dalszą twórczość Słowackiego, podkreślający, że: „Tu dokonano się bowiem ostateczne przeobrażenie duszy poety”¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 7.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże, s. 11.

¹⁷ J. Bystron, *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie*, Kraków 1939.

¹⁸ J. Słowacki, *Podróż na Wschód*, oprac. Łukasz Kurdybacha, Jerozolima, Ministerstwo Wyznań Re-

Książka zawiera także *Listy z Egiptu*, wybór listów do Matki, *Hymn* oraz *Ojca zadżumionych*. Jeden egzemplarz tego wydania trafił do zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie i zawiera niewątpliwie bardzo charakterystyczne, ręcznie wpisane adnotacje przy tekście jego nieznanego właściciela. Na przykład przy liście Słowackiego do matki z 24/XI 1837 anonimowy czytelnik dopisuje na marginesie: „chciałbym jeszcze raz być na Libanie”. Z listu do Matki z 24 sierpnia 1836 roku, napisanego z Neapolu, podkreśla zdanie: „Obaczę – nowe kraje, nowych ludzi, będę żył z niemi, będzie mię nosił wielbłąd karawan, pomyślę o śmierci na grobie Chrystusa. Będę się tam modlił za ty(ch), których kocham, a potem z sercem pełnym pamiątek i obrazów wrócę do jakiej cichej eu(ro)pejskiej samotności”, a z listu z Bejrutu z 17 grudnia 1837 roku słowa: „A ja kiedyż o tobie wiedzieć będę?”. Najwyraźniej czytelnik zwraca największą uwagę na te fragmenty, które odwierciedlają również jego własne uczucia i wrażenia. Identyfikacja jest tu czynnikiem kluczowym. A też egozotyka gra swoją rolę: podkreśla na przykład też wersy 41–43 z *Listu do Aleksandra H. o zachodzie słońca nad Nilem*, gdzie mowa o wielbłądach, zwierzęta te widocznie go fascynują, jak widać z kilku innych podkreśleń.

Wstęp Kurdybachi do *Podróży na Wschód* Słowackiego naprowadza nas na drugi trop: skłonność Polaków do szukania śladów swoich rodaków na drogach świata. A zatem pobyt Słowackiego na terenach, na których wówczas stacjonowała Armia, mógł przyczynić się do zainteresowania jego twórczością, zwłaszcza tą powstałą na ich własnym szlaku na Wschodzie i w Italii. Nie bez znaczenia jest także drukowanie *Listów z Egiptu*, *Piramid* oraz *Smutno mi Boże* i fragmentów *Podróży*.

Echa Słowackiego, jak wspomniano na początku, nieraz wracają w twórczości poetów żołnierzy. Dzieje się to czasem tylko na zasadzie wzorca literackiego, jak w *Litanii* Zdzisława Alfreda Broncla, w której rozpoznawalne są motywy ze Słowackiego i z Norwida¹⁹, ale także w związku z przeżywaniem podobnych doświadczeń estetycznych w zetknięciu się z krajobrazami północnej Afryki. I tak Broniewski w *Ja i wiersze* pisze:

Widziałem pod Nahriją
słońce, jak w „Smutno mi Boże”,
słońce było twoją wątłą szyją,
przerżniętą nożem.²⁰

W kilku słowach poeta wiąże z niesamowitą zwięzłością i ostrością szeregi piętrzących się płaszczyzn: reminiscencje literackie, opis własnych przeżyć z podróży oraz zmetaforyzowany obraz cierpienia żony uwięzionej w Oświęcimiu i obawy o nią. W analizie tego wiersza Marian Tatara²¹ wskazuje, jak występujące w nim odniesienia

ligijnych i Oświecenia Publicznego, Szkolna Biblioteczka na Wschodzie, t. 50, Nakł. Sekcji Wydawniczej APW, 1944. Teksty (jak w wypadku tomu poezji opracowanego przez ks. Kantaka) są przedrukiem *Pism* Juliusza Słowackiego w opr. Artura Górskiego, Kraków 1908 oraz *Pism* w oprac. S. Kołaczekowskiego, Kraków (b.r.w.).

¹⁹ Por. J. Chłap-Nowakowa, *Sybir; Bliski Wschód, Monte Cassino. Środowisko poetyckie 2. Korpusu i jego twórczość*, Kraków 2004, s. 284.

²⁰ W. Broniewski, *Ja i wiersze*, w: *Drzewo rozpaczające*, Jerozolima 1945.

²¹ M. Tatara, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza, 1918–1968*, Wrocław 1973, s. 90–94.

do dzieł Mickiewicza, Słowackiego i innych autorów stapiają się wzajemnie. Jest to cecha i innych utworów tego okresu. Element ten zauważa też Justyna Chłap-Nowakowa, która podkreśla przy tym wpływ *Podróży na Wschód* Słowackiego na popularność poety w środowisku Armii Polskiej na Wschodzie:

Jeśli zliczyć do których utworów sięgali poeci-żołnierze w okresie bliskowschodnim swej twórczości, pierwszeństwo przypadłoby zapewne Mickiewiczowi. Słowacki wszakże zyskał nad nim pewną przewagę – sam stał się bowiem „bohaterem literackim”. Sprawiała to i jego poezja, i jego wojaże.²²

Krakowska badaczka zauważa, że „miejszem takich spotkań wieszca i żołnierzy-poetów, bodaj najczęściej przywoływanym w wierszach, były okolice piramid i Sfinks”²³. Cytuje urywki wierszy Janusza Wedowa (*Spotkanie z Afryką*) oraz Młodożeńca i wymienia szereg utworów, w których pojawiają się piramidy. Zauważa przy tym, że „to, co łączy poszczególne utwory, to sposób postrzegania piramid, niechęć wobec ich potęgi [...]. Są także piramidy uniwersalnym symbolem wszelkiej tyranii budującej swoją potęgę na zbrodni”²⁴. Jest to ważne spostrzeżenie. Otóż o ile dla Słowackiego piramidy to przede wszystkim pusty grobowiec, a zatem kojarzą się z motywem śmierci, to dla byłych łagierników są symbolem cierpień i śmierci nie faraona, ale niewolników, którzy je budowali. Legeżyńskiemu w *Piramidach* kojarzą się z niewolniczą pracą przy budowaniu kanałów na Syberii. W podobny sposób, jak dobrze wiadomo, odczuwał piramidy Borowski w *Opowiadaniach do Marii*. Ten aspekt, to znaczy to, jak krańcowe przeżycia całkowicie zmieniają wrażliwość na otaczający świat i na twory kultury, wydaje mi się szczególnie godny uwagi.

Zimą 1943–1944 roku większość Armii Polskiej na Wschodzie przesuwa się do Włoch, przybierając nazwę 2 Korpusu. Wyjazd oddziałów opisuje Broniewski w *Morzu Śródziemnym*, nawiązując do *Hymnu o zachodzie słońca*:

Szumi Morze Śródziemne
pod lewantyńskim brzegiem.
Płyną okręty wojenne
długim szeregami.²⁵

Na Wschodzie pozostają tak zwane jednostki pozadywizyjne, w tym część tych zajmujących się działalnością oświatową, wydawniczą i kulturalną. A zatem nadal pojawiać się tu będzie Słowacki, o czym może świadczyć wystawienie w lutym 1945 roku w Jerozolimie *Balladyny* przez Polskie Koło Przyjaciół Teatru²⁶.

²² J. Chłap-Nowakowa, *Sybir Bliski Wschód Monte Cassino. Środowisko poetyckie 2. Korpusu i jego twórczość*, s. 282.

²³ Tamże, s. 228.

²⁴ Tamże, s. 229.

²⁵ W. Borniewski, *Ja i wiersze*, w: *Drzewo rozpaczające*, Jerozolima 1945.

²⁶ *Balladyna* podczas wojny była wystawiona też w Krakowie przez Kantora w 1943 roku: o sztukach teatralnych Słowackiego por. J. Czechowska *et altera*, dz. cyt., t. III, *passim*.

We Włoszech

Wojenne statki z Egiptu przybijają do portu w Taranto, stamtąd oddziały są stopniowo przesuwane na linię frontu przebiegającą wzdłuż rzeki Sangro, na południu Włoch.

Wracając ze Środkowego Wschodu do kraju idziemy szlakiem, który przemierzyło przed nami wielu naszych przodków. [...] W przeciwnym niż Słowacki kierunku odbywamy jego pielgrzymkę do Ziemi Świętej i Libanu, przez Egipt i Włochy. A pierwszy nasz etap na kontynencie europejskim wiedzie przez ostatni etap jego podróży z Europy, który przypadł właśnie na południowe Włochy, a głównie na Neapol.²⁷

Tymi słowami otwiera swoje opowiadania o Słowackim w Neapolu „On” w kwietniu 1944 roku. Jest to pierwszy odcinek cyklu *Juliusz Słowacki na naszym szlaku*, który ukazywał się w „Orle Białym” i w „Ochotnicze” podczas i po zakończeniu kampanii włoskiej²⁸. Autorem tego cyklu był Jan Naumoff Ostrowski (1901–1986), krytyk teatralny, publicysta, tłumacz, przedwojenny korespondent PATA, ochotnik Brygady Karpackiej, który w 2 Korpusie pisywał w różnych czasopismach, a po wojnie zamieszkał w Londynie. W jego przedwojennym dorobku jest antologia *Pochwała wesolości* (Warszawa 1926): ten sam humor można zauważyć w esejach, które łączą wnikliwe poszukiwania wiadomości dotyczących domów, w których Słowacki mieszkał we Włoszech, ze szczyptą humoru.

Cykl zawiera opisy pobytu poety w Neapolu, Rzymie, Florencji oraz spotkania z ks. Ryłło w Libanie. Powstał na podstawie korespondencji poety, z której Ostrowski cytuje obszernie fragmenty, porównując opisy Słowackiego z obecnym wyglądem tych samych miejsc, jakie mogli obserwować polscy żołnierze. Dociekliwy, wyszukuje stare ryciny, aby móc odtworzyć widok opisany z okna Słowackiego i porównać go z ówczesnym widokiem miasta, ponieważ dzielnica Santa Lucia znacznie się zmieniła i powstały nowe bloki uniemożliwiające zobaczenie zatoki. W Neapolu „niegdyś sławnym z piękności, dziś zniszczonym przez wojnę niemniej jak przez najgorsze trzęsienie ziemi, trafiamy na zachowany dotychczas skromny ślad pobytu wielkiego poety w postaci tablicy”²⁹. Opisuje starania, które podjął, aby poznać historię tejże tablicy wmurowanej w ścianie domu, w którym się zatrzymał przy ul. Santa Lucia 116; starania, które nie dały żadnego rezultatu: nikt z zapytanych wykształconych neapolitańczyków nie umiał odpowiedzieć, a archiwa parafialne (w których miał nadzieję znaleźć ślady poświęcenia tablicy) spalono podczas wojny. Cały opis ciągle przypomina zniszczenia wojenne Neapolu.

²⁷ On, *Spotkaniem z Juliusze Słowackim w Neapolu. Juliusz Słowacki na naszym szlaku*, „Orzeł Biały”, nr 45 (107), 18.04.1944, s. 4.

²⁸ Z całego cyklu w „Nowym Korbucie” odnotowany jest tylko artykuł poświęcony Rzymowi, a w bibliografii J. Czachowskiej *et altera*, dz. cyt., t. II, s. 89-90, tylko pierwsze cztery odcinki, ponieważ bibliografia ta zawiera wyłącznie okres wojenny, podczas gdy działalność wydawnicza 2 Korpusu trwała we Włoszech, obejmując też 1946 rok. Zob. *Bibliografia* Marii Danilewiczowej, Janiny Pilatowej i Janiny Zabielskiej umieszczona w tomie *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stuleciu zgonu*, London, The Polish Research Centre, 1951, s. 434-439.

²⁹ On, *Juliusz Słowacki na naszym szlaku*, „Orzeł Biały”, nr 45 (107), 18.04.1944, s. 4.

Kolejny odcinek, z sierpnia 1944 roku, po bitwie o Monte Cassino i oswobodzeniu stolicy Włoch, przedstawia już Rzym. Ostrowski zwiedza miasto, śledząc miejsca opisane przez Słowackiego i przedstawia czytelnikom ich obecny wygląd, poczynając od mieszkania na via del Babuino aż do nieistniejącego już ogrodu Millsa, poprzez starożytności rzymskie (które nie wzbudziły zbytniego zainteresowania w bardziej wrażliwym na ruiny greckie i egipskie Słowackim) i groby Keatsa i Shelleya na cmentarzu angielskim. I tu nie brak obszernych cytatów z listu do matki. Pod koniec, dzięki wizycie w bibliotece PAU, Ostrowski odnajduje historię neapolitańskiej tablicy, opisanej w 1910 roku przez Wiktora Hahna. Tablicę tę (nie wymienia się jej w „Nowym Korbutie”³⁰), ufundowaną przez polskiego tenora Ignacego Dygasa, występującego wówczas w operze San Carlo, wmurowano 15 stycznia 1910 roku³¹.

Dwa teksty poświęcone zostaną Słowackiemu w Libanie, ale do nich jeszcze wrócę. Ostatnie odcinki opowiadające o Florencji³². I tu odnajduje z wielkim trudem miejsca, w których przebywał poeta, hotel New York³³, dom na via della Scala, który nie posiada już jednak wieżyczki, uszkodzonej w trzęsieniu ziemi z 1895 roku. Ostrowski myśli o tablicy i o napisach na niej, projekt bowiem powstał w 1909 roku, ale nie został wówczas zrealizowany (tablica powstała dopiero w 1960 roku³⁴). Dla „Ochotniczki” napisał dwa artykuły. Oto wprowadzenie do pierwszego artykułu dotyczącego pobytu Słowackiego we Florencji:

Od czasu do czasu dobrze zająrzeć do listów Słowackiego do matki, zwłaszcza jeśli samemu nie ma się możliwości prowadzić takiej korespondencji. Czynić to dobrze nie tylko dlatego, aby znaleźć nieco czystej poezji, ale również aby spotkać niejedną zastanawiającą myśl o samym człowieku. W tych trudnych czasach bowiem trudno o lepszy przedmiot do rozmyślań. Stąd też zrodził się pomysł wypisania czegoś z osobistych przeżyć Słowackiego, doznanych właśnie podczas jego wędrowki po naszym szlaku. A było to przeszło 100 lat temu, na dziesięć lat przed jego śmiercią i już prawie dziesięć lat po utracie przez państwo polskie ostatnich promieni niepodległości. [...] Nie, żeby się dopatrywać jakiegoś kabalistycznego znaczenia przypominamy te liczby ...Intencją jest raczej wykazać, że w najcięższych chwilach życia własnego i kraju nie wolno poddać się czarnym myślom czy rozpaczom. Że nawet na te chwile odpowiedzieć trzeba – jak największą dozą równowagi ducha, jak najbardziej do normalnego podobnym postępowaniem, gromadząc w sobie siły do chwil jeszcze bardziej decydujących, którym trzeba będzie

³⁰ Tablica ta nie występuje w opr. przez Halinę Gacową 11 tomie „Nowego Korbuta” poświęconym Juliuszowi Słowackiemu.

³¹ On, *Juliusz Słowacki w Rzymie*, „Orzeł Biały”, nr 27 (117), 28.08.1944, s.7.

³² On, *Śladami poety we Florencji*, „Orzeł Biały”, nr 50 (183), 18.12.1945, s. 6-7.

³³ W *Kalendarium życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 293, zawarta jest błędna informacja, że według J. Ostrowskiego hotel ten był na Porta Rossa przy placu Goldoni. Najwyraźniej Sawrymowicz nie znał Florencji, ponieważ plac Goldoniego mieści się przy via Amerigo Vespucci, a Ostrowski pisze, że do niedawna istniał hotel pod tą nazwą na Porta Rossa, ale nie był to ten, w którym mieszkał Słowacki, znajdujący się zgodnie z Méyetem, właśnie na via Amerigo Vespucci, koło placu Goldoniego. Szczegół ten świadczy o pośpiesznej lekturze tekstu Orłowskiego i może o niedostępnosci „Orla Białego” w owych latach w Warszawie, aby sprawdzić przytoczoną wiadomość.

³⁴ Por. B. Biliński, *Visitando le case dove soggiornò Juliusz Słowacki in Italia*, w: G. Maver, M. Żmigrodzka, B. Meriggi, B. Biliński, *Juliusz Słowacki nel 150° anniversario della nascita*, Roma, Signorelli, 1961, s. 59-78.

stawić czoło. I przy tym wszystkim – nie zatracić wielkiego skarbu ducha, jakim jest zdolność do uśmiechu. Bo wiemy przecież dobrze, jak często smutek i depresja bywa pierwszym krokiem do różnych załamań i rezygnacji.

Dlatego nie powinno w nikim wzbudzić zgorszenia, jeśli na chwilę oderwiemy uwagę od ważnych spraw bieżących, aby przypomnieć sobie, jakie Słowacki miał przed stu laty przeżycia we Włoszech i co myślał o kobietach, z którymi mógł wówczas się spotkać.³⁵

Długi ten fragment, napisany w 1945 roku, odsłania szereg powodów, dla których wedle autora warto zapoznać się z listami Słowackiego do matki: po pierwsze, zbieżność szlaku, po drugie, pełnią funkcję zastępczą, kiedy nie można pisać do własnej matki, po trzecie, tworzą analogię między sytuacją teraźniejszą a sytuacją XIX-wieczną, po czwarte i najważniejsze, podkreślają, że nie wolno się załamywać i że trzeba „gromadzić siłę”. Jednak Ostrowski chce zachować ton lekki, a zatem kończy słowami znów nawiązującymi do teraźniejszości, przywołując słynny wypadek, kiedy kabriolet Słowackiego się przewrócił.

Z tej florenckiej przygody sam Słowacki wysnuł wniosek, który jest dziś równie aktualny, jak przed dobrymi stu laty: „Widzicie więc, że można w Azji i w Afryce wojażować bez żadnego niebezpieczeństwa [o ile nie było się w Tobruku – przyp. On.] a na drodze do Pratalino można się spotkać z królową ostatecznych przestrzeni, jak pismo święte mówi”.³⁶

Wzmianka o wizycie w Galerii Pitti razem z grupą pań z grona księżny de Survilliers, bratanicy Napoleona I, znajdująca się w liście do matki z 21 stycznia 1838 roku, staje się dla Ostrowskiego punktem wyjścia do opowiadania o stosunkach sztuki i przyrody. Jest to refleksja na temat relacji przyrody i sztuki, z konkluzją, że „nie sztuka naśladuje przyrodę, ale przyroda sztukę”³⁷.

Całkowicie odmienny jest ton, którym przemawiała Janina Pilatowa³⁸, omawiając *Lillę Wenedę* na łamach tego samego pisma:

(...) są ludzie, są prace tak silne, tak potężne, że śmierć przezycieżają, że żyją i obcuje między nami”. Te słowa wypowiedział Józef Piłsudski, gdy prochy Słowackiego wracały z ziemi obcej – Francji do Polski, na Wawel, gdzie spoczywają najwięksi przewodcy czynu i myśli narodu. Dziś, gdy pokolenia nasze czynem bojowym i męstwem ducha zdobywa niepodległy byt

³⁵ On, *Nic nowego pod słońcem. Z pobytu Juliusza Słowackiego we Florencji*, „Ochotniczka”, R. III, nr 6 (21), s. 16.

³⁶ On, *Nic nowego pod słońcem. Z pobytu Juliusza Słowackiego we Florencji*, dz. cyt., s. 18.

³⁷ On, *Cicerone w Galerii Pitti*, „Ochotniczka”, R. III, nr 11 (26), s. 19.

³⁸ W *Na nieludzkiej ziemi* Józef Czapski opisał Janinę Pilatową, z którą zaprzyjaźnił się, gdy oboje leżeli chorzy na tyfus, w następujący sposób: „wątlę chucherko o żelaznej dynamice.. [...] Człowiek to był wyjątkowy, z rzutką inteligencją, zawsze ofensywną siłą reakcji. Filolog z zawodu, autorka szeregu książek – podręczników szkolnych, lwowianka i czennica prof. Lehra-Splawińskiego; zmontowała z rzadką sprężystością szkolnictwo polskie w Kirgizji. Potem w Jangi-Julu pracowała u nas w dziale oświatowym. Już po wyjściu z Rosji, w Palestynie zawdzięczamy jej między innymi tomy *Polskim Szlakiem*. [...] Pamiętam moje pierwsze wrażenie tej kobiety: drobna z błyszczącymi oczami [...]. olśniewał mnie ten bardzo rzadki stop ściślejszej inteligencji naukowca z zawsze żywym nurtem bolesnej wrażliwości polskiej i społecznej, nurtem, który wracał ze Słowackiego, Żeromskiego.” Józef Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, dz. cyt., s. 279, s. 293-294.

narodów Rzeczypospolitej, poezja romantyczna przemawia do nas tak żywo, jakby ci ludzie byli z nami. W latach szkolnej młodości czytaliśmy *Lillę Wenedę* i ujmowaliśmy ją jak wielkie dzieło artysty o przeszłości narodu.

Dziś spójrzmy na nią, jak na tragedię, która wyraża sąd o wartościach siły w narodzie.

W *Lilli Wenedzie* znalazły pełny wyraz przeżycia duchowe poety-pielgrzyma, związane z upadkiem Powstania Listopadowego w roku 1830 i podróżą poety na Wschód – do Grecji, Egiptu i Ziemi Świętej, które w rytmie marszowym szła armia nasza do boju. [...]

Ta idea Polski dwoistej [występująca w *Grobie Agamemnona*] ukształtowała dramat wenedyjski p.t. *Lilla Weneda*.

Postacie dramatu symbolizują cechy narodowe:

Róża Weneda jest wartością nadrzędną [...] formą wcielenia trwałego bytu narodu [...] Znamiennie jest, że wielkość ducha narodu i główny element, który decyduje o jego przyszłości: wola – przedstawił Słowacki w kobiecie. Dzięki niej odrodzi się naród i żyć będzie w nowych pokoleniach. [...] Ta kobieta obcego narodu [Gwinona] gardzi łatwowiernością i lenistwem Lechitów. Chce nauczyć ich „co to jest kobieca wola... jakiego wlepienie oczu w samo łono raz przedsięwziętej rzeczy być powinno.” [...] Lilla Weneda jest symbolem sprzęgnięcia losów jednostki z losami narodu. [...] i jest usposobieniem prawdy, że nie może być szczęśliwy człowiek, gdy nie ma szczęścia w ojczyźnie. Narzędziem klęski jest Śląz, [...] jest on odbiciem ironicznego spojrzenia na świat poety, pokazuje, jak ludzie mali i marni wikłają i wpływają na wielkie sprawy. [...] W tych symbolicznych postaciach zamknął poeta sąd o wartościach narodu. Przewodnia myśl dramatu o duszy narodu jest prawdą wiecznie żywą, że naród musi głęboko moralnie i świadomie spełniać swą ideę w świecie – ideę wyrażoną w jego formie o celu bytu.³⁹

Najwyraźniej ton jest bojowy i feministyczny, zgodnie z linią PSK. Wymowa tekstu została dostosowana do potrzeb chwili, co podkreśla końcowy cytat wzięty z *O literaturze polskiej* Jana Lechonia:

Bo na to, by jakieś bohaterskie życie, czy jakaś bohaterska legenda stały się życiem – nie wystarczy, nie wystarczy, aby były one śpiewane przez poetów; muszą one w duszy narodu znaleźć rację i siłę istnienia, moc odradzania się; muszą być potrzebą zbiorowego życia, symbolizować wspólne narodowe instykty i tęsknoty.⁴⁰

Oprócz podróźniczych, lekkich artykułów Ostrowskiego i patriotycznej „recenzji” Pilatowej powraca Słowacki na łamach pism wojskowych w tekstach paru innych autorów, przytoczę tu Herlinga i Czapskiego. W 1945 roku po zakończeniu działań wojennych pojawił się nieznan list Słowackiego. List ten, udostępniony redakcji „Orła Białego” przez ministra Pełnomocnego RP w Rzymie, Stanisława Janikowskiego, jest brulionem początku listu z 18 lipca 1844 do Joanny Bobrowej⁴¹. Dla Herlinga staje się on powodem do napisania tekstu o epistolografii literackiej, w którym zwięźle charakteryzuje główne cechy listów nie tylko Słowackiego, ale i Norwida, Żeromskiego, Orzeszkowej. O liście Słowackiego reprodukowany w „Orle” pisze:

³⁹ J. Pilatowa, *Dramat o wartości siły narodu*, „Ochotniczka”, 1945, nr 1, styczeń, s. 22-23.

⁴⁰ J. Pilatowa *Dramat o wartości siły narodu*, „Ochotniczka”, R. III, styczeń 1945, nr 1 (16), s. 21-22.

⁴¹ *Nieznany list Słowackiego*, „Orzeł Biały”, nr 24 (159), 1945, s. 8. Por. Z. Sudolski, *Zapomniane odkrycia archiwalne na łamach prasy emigracyjnej. 2. Brulion listu Słowackiego do Joanny Bobrowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1957, nr 2.

Jest w nim w pierwszym rzędzie plan – model wiersza lirycznego, śmiało rzucona metafora bukietów z morza i ze stepów. I tak już prawie zawsze będzie u Słowackiego: czytając jego listy wkraczamy w sferę niewykorzystanych lub zarodkowych dopiero pomysłów poetyckich, Tak żywa, czujna i wiecznie chłonna wyobraźnia poety, że najskromniejszy nawet dowód pamięci stawał się dlań źródłem odskocznia do nieoczekiwanych skojarzeń literackich.⁴²

Pod pseudonimem Marek wydał Czapski w „Orle Białym” w 1944 roku serię trzech tekstów o polskiej poezji zatytułowanych *Ścieżki*. Mówi o romantykach, o Norwidzie, ale także o współczesnych. Zaznacza, że pisarze i poeci 2 Korpusu, którzy w odróżnieniu od poetów romantycznych nie zrezygnowali ani z działania, ani z pióra, łączą się ze sobą:

Chcą być jednocześnie i pisarzami i ludźmi w pełni tego Słowa znaczenia, że pamiętają o tym, „że przeklęty, który nie płaci” i w takiej chwili płacą wszystkim – to daje stronie literackiej «Orla» specjalny koloryt i akcent. [...] Tym ludziom właśnie i im podobnym może zawdzięczać będziemy ciągłość i wielkość kultury polskiej, sztuki polskiej, która jest świadomością naszego życia.⁴³

W pierwszą rocznicę Powstania Warszawskiego tytuł wiersza Słowackiego służy Czapskiemu jako *leitmotiv* dla podkreślenia bohaterstwa zmarłych w Warszawie poetów i znajomych. Píše Czapski w artykule *Kiedy prawdziwi Polacy powstaną* napisanym dla „Orla Białego”:

Jeszcze w obozie w Griazowcu wpisałem sobie do małego kajecika z różowej bibułki wiersze, które docierały do mnie z Polski, lub takie, które niektórzy koledzy podyktowali mi z pamięci. Był jeden wiersz Słowackiego zapisany przez wielu, pomagał nam on żyć i wierzyć:

„A kiedy prawdziwi Polacy powstaną
To zbierać składek nie będą narodu,
a osłupięją...”⁴⁴

Dla Czapskiego wiersze Słowackiego są „wyrazem psychiki polskiej”. Aby przybliżyć paru Francuzom ducha powstania, Czapski przetłumaczył im *Testament mój* i parę innych wierszy Słowackiego:

Najbardziej znane wiersze Słowackiego w latach kataklizmów i ostatecznych prób znowu błyskają i płaczą; widzimy, jaki dynamit był w nich ukryty, do jakiego stopnia są one wyrazem psychiki polskiej. [...] w ich świetle powstanie warszawskie, walka Polaków przeciwko obu najeźdźcom stawały się czymś więcej niż jednym z licznych zdarzeń polityki i wojny. A *Testament* na tle Warszawy urastał do prorocstwa.

„A kiedy trzeba niech na śmierć idą po kolei...”

Niektóre opowieści z Polski wydają się przedłużeniem w życiu poezji Słowackiego. Ten sam klimat, te same akcenty i już nie wiadomo, czy Słowacki był proroczą transpozycją tych zdarzeń, czy też te zdarzenia właśnie wpływały bezpośrednio z pewnej atmosfery psychicznej, którą w dużym stopniu stworzył a poezja Słowackiego, jego najbardziej popularne, jego naj-

⁴² G. Herling-Grudziński, *Listy literackie*, „Orzeł Biały”, nr 24 (159), 1945, s. 8.

⁴³ J. Czapski, *Ścieżki*, „Orzeł Biały”, nr 13, 21.05.1944, s. 7.

⁴⁴ J. Czapski, *Kiedy prawdziwi Polacy powstaną (o pisarzach poległym w Polsce w czasie wojnie)*, „Orzeł Biały”, nr 38 (173), 1945, s. 6-7; przedruk w *Rozproszone teksty z lat 1925–1988*, dz. cyt., s. 479.

bardziej „osłuchane” wiersze. Ks. Kantak w pięknej przedmowie do wyboru poezji Słowackiego żalił się na to, że znamy zaledwie cząstkę dzieła tego „ducha pierwoidego w przyszłość” – jedynie garstkę jego wierszy, ale czy może być bardziej wspaniały pomnik wystawiony przez naród swojemu wieszczowi, jak te tysiące „kamieni rzuczone na szaniec”, jak ta świadomość narodu po stu latach, że Słowacki był naprawdę „sternikiem duchami napełnionej łodzi”, i że po stu latach wciąż jeszcze nas gniecie jego „siła fatalna”.⁴⁵

Jest coś przerażającego w tym „wspaniałym pomniku” z ofiar ludzkich. Ale czytelnik oswojony z makabrą ducha wiecznego rewolucjonisty, czytelnik *Króla-Ducha*, w dodatku świadek zbrodni drugiej wojny, wie, że nie tylko dla romantyka są wartości ważniejsze niż życie.

W wersji wiersza cytowanej przez Czapskiego są trzy nieścisłości: „prawdziwy” zamiast „prawdziwie”, „i” zamiast „iż” oraz „krwawym” zamiast „dawnym”⁴⁶. Oznacza to chyba, że Czapski cytuje z pamięci. Z tych nieścisłości najważniejsza to zmiana przysłowka na przymiotnik. Wyraża ona myśl, że istnieje coś takiego, jak „prawdziwy” Polak, jako osoba posiadająca pewien ethos. Że to przeoczenie, świadczy również poprawna wersja wiersza wydrukowana w „Orle” wcześniej dwukrotnie⁴⁷.

W okresie włoskim, jak i na Środkowym Wschodzie, wiersze i fragmenty dramatów Słowackiego drukowane są w wielu czasopismach APW: w „Ochotnicze”, w „Junaku” i „Biuletynie dla Oficerów Oświatowych”, ale także (i to sporo) w czasopiśmie duszpasterza „W Imię Boże”. Najwyraźniej Słowacki jest uważany za właściwego autora w kształtowaniu wartości ideowych Armii.

Fragmenty *Grobu Agamemnona* (przełożone na włoski przez świetnego sławistę i tłumacza Angelo Marię Ripelliniego) oraz *Beniowskiego* (w przekładzie Carlo Verdianiego, późniejszego profesora polonistyki na Uniwersytecie we Florencji)⁴⁸ znajdują się też w „Iridionie”, czasopiśmie o kulturze polskiej wydawanym po włosku przez 2 Korpus od maja 1945 do chwili opuszczenia Włoch przez Korpus w 1946 roku. Przy tym ostatnim przekładzie notatka redakcyjna brzmi: «il maggior poeta lirico polacco» (największy polski poeta liryczny).

Wynikiem współpracy włoskiego środowiska sławistycznego z Korpusem jest też antologia podróży Polaków we Włoszech opracowana dla żołnierzy APW po polsku przez założyciela rzymskiej polonistyki Giovanniego Mavera, w której Słowacki występuje też jako jeden z bohaterów z wyborem listów do matki⁴⁹. Po zakończeniu wojny YMCA wydała też dla żołnierzy antologię *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną*⁵⁰.

⁴⁵ J. Czapski, *Kiedy prawdziwi Polacy powstaną (o pisarzach poległym w Polsce w czasie wojnie)*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁶ Por. przepis Pawła Kądzieli w: J. Czapski, *Rozproszone teksty z lat 1925–1988*, dz. cyt., s. 479.

⁴⁷ „Orzeł Biały”, nr 17, 10.05.1942, s. 2 oraz w nr 17, 18.06.1944, s. 4-5.

⁴⁸ O tych przekładach patrz: O. Płaszczewska, *Włoskie przekłady dzieł Juliusza Słowackiego*, Kraków 2004, s. 13, 57-59, 109 oraz 159: „Z powodów politycznych i ideologicznych redaktorzy «Iridiona» opublikowali, obok innych urywków literatury polskiej, także fragmenty *Beniowskiego* i *Podróży o Ziemi Świętej z Neapolu*”.

⁴⁹ G. Maver, *Podróże pisarzy polskich do Włoch*, Rzym, Biblioteka Orła Białego, 1946.

⁵⁰ J. Słowacki, *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną... i inne utwory wybrane oraz przemówienie Józefa Piłsudskiego przy złożeniu zwłok Słowackiego na Wawelu*, Rzym, Polska YMCA przy APW, 1946.

W czerwcu 1946 Korpus opuszcza Włochy i udaje się na demobilizację do Anglii. 15 czerwca w Anconie odbywa się ślubowanie żołnierzy: „Zespoleni z dążeniami całego Narodu, tak w kraju, jak i na obczyźnie, ślubujemy trwać nadal w walce o wolność Polski, bez względu na warunki, w których przyjdzie nam żyć i działać”⁵¹.

„Na Libanie”

Równoległe postępowała demobilizacja jednostek pozostałych na Wschodzie. Rozwiązywano też polskie osiedla rozsiane po różnych kątach świata. Dla Polaków nastąpiła chwila trudnego wyboru: emigracja lub wyjazd do kraju (co dla wielu nie oznaczało powrotu w strony rodzinne znajdujące się teraz poza granicami Polski). Dotyczyło to też Polaków w Libanie, kraju, który przyciągnął sporo uchodźców.

Pierwsi, nieliczni, dotarli zaraz po wybuchu wojny. W 1940 roku przyjechali ochotnicy do tworzącej się w Syrii Brygady Karpackiej. W 1942 oddelegowano do Bejrutu grupę młodzieży z wojska, by kontynuowała studia medyczne przerwane z powodu wojny, w 1943 roku do Bejrutu, z inicjatywy ks. Kantaka, przybyła też grupa 15 kleryków, aby kontynuować studia w seminarium duchownym, wśród nich był także przyszły sekretarz Soboru Watykańskiego II, kardynał Władysław Rubin, a w miarę zdobywania matur w polskich szkołach wojskowych w Palestynie przybywali też żołnierze oddelegowani na studia. W górach libańskich zaś odbywali ćwiczenia żołnierze przeznaczeni na front włoski.

W 1944–1945 roku Polonia libańska znacznie się zwiększyła, ponieważ władze libańskie zgodziły się przyjąć polskich uchodźców z Iranu, łącznie z młodzieżą z sierocińców z Teheranu, Isfahanu i Ahwazu; umieszczani byli oni w osiedlach zamieszkałych głównie przez miejscową ludność chrześcijańską obrządku maronickiego. Pierwszy ośrodek poza Bejrutem powstał w Ghazirze w 1944 roku, dalsze w Ajaltoun, Baabdad, Bdadoun, Bhandoun, Beit-Chebab, Roumy, Zouk-Mikael. W 1944 roku powstał Dom Polski w Bejrucie, a w 1945 przeniesiono tu Towarzystwo Studiów Irańskich, które przybrało nazwę Instytutu Polskiego jako filia Polskiego Instytutu Naukowego w Nowym Jorku i w 1946 uznane przez władze libańskie jako uczelnia Studium Polonistyczne, pod dyrekcją prof. Stanisława Kościałkowskiego (czynne do 1949 roku). Delegatura RP przestała wydawać „Polaka w Iraku”, a na to miejsce pojawił się „Polak w Libanie”.

Wzrastało też zainteresowanie Libanem Słowackiego. Jeszcze w 1944 roku w wydawanym w Jerozolimie tygodniku „W Drodze” ojciec Pérégrin Malinowski opisał trasę z Bejrutu do Ghaziru do klasztoru Beit-Chec-Ban znajdującego się nad wioską, w której zatrzymał się Słowacki, miejsca pobytu Słowackiego w Libanie, zaznaczając na końcu: „*Anhelli* łączy się w naszej wyobraźni z Libanem; spoglądając na jego szczyty, uświadamiamy sobie ze wzruszeniem, że zaledwie wiek temu patrzyły na nie oczy Słowackiego”⁵². A zatem cel wyprawy to nie tyle odnaleźć ślady po poecie, ile zobaczyć to, co

⁵¹ W. Anders, *Deklaracja żołnierzy 2 Korpusu*, „Orzeł Biały”, R. IV, nr 24 (211), 16.06.1946, s. 1; zob. też W. Anders, *Bez ostatniego rozdziału*, Newtown, Wales, Montgomeryshire Printing Company, 1950, wyd. II, s. 420.

⁵² O. Pélégryn Malinowski, *Słowacki na Libanie*, „W Drodze”, nr 16 (54), 16.08.1944, s. 10.

widział poeta. Ślady zresztą trudno odnaleźć – w dzienniku z 1945 roku młodej studentki czytamy:

(...) wczoraj byłam w klasztorze, gdzie przez parę tygodni przebywał Słowacki [...]. Obecnie jest zupełnie opustoszały, obrosły zielenią, pnączami i krzewami. Wszyscy mnisi umarli. Na tym pustkowiu przebywa obecnie tylko stróż – Arab, muzułmanin. [...] Na dziedzińcu klasztornym hoduje on pawie, pantarki, kury oraz chętnie oprowadza wycieczkowiczów po klasztorze. [...] Potem Arab zaprowadził nas do cel klasztornych. Małe, ciemne i zupełnie puste. Pytamy o Słowackiego. Na migi odpowiada, że ten, który pisał, mieszkał i spał tu tu tu i tu pokazał nam aż trzy nieco większe i jaśniejsze pokoje, w których obecnie stoją jakieś szafy i łóżka. Trudno było się z nim porozumieć, więc też wkrótce opuściliśmy klasztor, żegnani uprzejmym „salam” ze strony naszego Araba.⁵³

Nawiązuje i obszernie cytuje tekst Malinowskiego także Ostrowski w pierwszym⁵⁴ z dwóch odcinków swego cyklu o szlakach Słowackiego, poświęconych postaci jezuity ojca Maksymiliana Ryłło (1802–1848), „który jak się okazuje jedzie bowiem ślad w ślad za Słowackim od Jerozolimy, przez Damaszek i Bejrut, aż do samego klasztoru Bet-chesz-ban”⁵⁵. Dociekliwy Ostrowski, szperając po bibliotekach, dotarł do XIX- i XX-wiecznych rozpraw francuskich, w których ojciec Ryłło jest przedstawiony jako „jeden z nieustraszonych przywódców powstania. Nawoływał ich do krucjaty [...] i podjął się zaopatrywania obozu powstańców w proch i ołów”⁵⁶. Chodzi o rewoltę maronitów z roku 1840. Polski jezuita parał się kontrabandą, jak obserwuje Ostrowski, podając, że polska monografia Ryłły ks. Czerwińskiego o tym epizodzie nie wspomina, a na sam koniec artykułu zaznacza, że i teraz w wojsku bywają bojowi duchowni: „rozglądając się w koło siebie, znajdziemy niejednego z księży nam bliskich i żywych, którym – zdawałoby się – jeszcze pobrzękują ostrogi spod sutanny”⁵⁷.

Po wojnie Polacy starają się utrwalić pamięć pobytu poety „na Libanie”. W Instytucie Polskim w Libanie zorganizowano odczyty Kościakowskiego i Kantaka, których streszczenie zostało opublikowane w „Polaku w Libanie”. Ważną uroczystością było odsłonięcie 28 kwietnia 1946 roku i poświęcenie w klasztorze w Beit-Chac-Ban tablicy ufundowanej przez uchodźców polskich w Libanie ku czci Juliusza Słowackiego po arabsku, po polsku i po francusku. Napis po polsku jest następujący: „W tym klasztorze Juliusz Słowacki przebywał w roku 1837 i tworzył *Anhellego*”. Wersja francuska jest nieco rozszerzona, podkreśla wybitność autora i dzieła oraz fakt, że ofiarodawcy tablicy są również na wygnaniu: „Dans ce couvent en 1837 le grand poete polonais Jules Słowacki composa *L’Anhelli* l’un des chefs-d’oeuvre de la litterature de son pays. Les compatriotes en exil” (stara pisownia *Juljusz*, nie uwzględniająca reformy z 1936 roku, wskazuje na to, że tekst do rzeźbiarza podał ktoś ze starszego pokolenia). Z okazji

⁵³ Maria Zimmermann, *Kartki z dziennika studentki*, Ghazir, poniedziałek 8.X.1945, w: *Pod cedrami Libanu. Wspomnienia polskich studentów z Bejrutu 1942–1952*, Londyn, Koło „Bejrutczyków”, 1994, s. 101.

⁵⁴ On, *Poeta i misionarz w Libanie*, I, „Orzeł Biały”, nr 8 (143), 25.02.1945, s. 6-7.

⁵⁵ On, *Poeta i misionarz w Libanie*, II, „Orzeł Biały”, nr 13 (148), 01.04.1945, s. 10.

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Tamże, s. 11.

odsłonięcia tablicy wydano też pamiątkową broszurkę⁵⁸. Rok później, 15 sierpnia 1947 roku, umieszczono tablicę dziękczynną w kościele św. Józefa w Ghazirze. W 1948 roku ukazał się przekład *Anhellego* na arabski, wykonany przez Josepha Asada Daghera, konserwatora Biblioteki Narodowej w Bejrucie, na podstawie XIX-wiecznego tłumaczenia na francuski Gasztowta⁵⁹. W stulecie zgonu, 9 kwietnia 1949 roku, wszyscy księża polscy odprawili w kościołach na terenie Libanu msze święte za duszę poety⁶⁰.

Stopniowo w latach 1947–1950 większość uchodźców polskich opuściło Liban, pozostało niecałe dwieście osób, większość wyjechała zorganizowanymi transportami do Anglii⁶¹.

Zmiany ustrojowe w Polsce po 1989 roku przyczyniły się też do intensywniejszej współpracy z miejscową Polonią. 1 kwietnia 1995 roku odbył się wieczór literacki poświęcony pamięci Juliusza Słowackiego w klasztorze św. Antoniego. Program przedstawionych utworów był bardzo podobny do tych z 1946 i 1947 roku: *Testament mój*, *List do matki* z 19 lutego 1837, *Z pamiętnika Zofii Bobrowej*, *Smutno mi Boże, Ojciec zadżumionych*, *Rozmowa z piramidami*, *Grób Agamemnona*, fragmenty z *Anhellego*, *List do matki* z 14 czerwca 1837, *Jeżeli kiedyś po mojej krainie*⁶².

Uwieńczeniem starań rozpoczętych w 1946 roku odsłonięciem tablicy w klasztorze św. Antoniego było otwarcie w tymże klasztorze ponad pół wieku później, 5 października 2000 roku, Muzeum Juliusza Słowackiego w ramach uroczystości związanych z 150 rocznicą zgonu poety. W otwarciu tym brała udział też Przemysława Hernacka-Azzi, która do Libanu przyjechała wraz z sierocińcem z Izfahanu i „jako uczennica została wybrana do udziału w uroczystości z okazji 99. rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego. Recytacja wiersza *Testament mój* w języku ojczystym była dla niej wielkim wyróżnieniem⁶³; wyjechała ona do Anglii ostatnim transportem w 1950 roku, a po roku wróciła do Libanu. Dla Polaków w Libanie imię Słowackiego łączy się z jego pobylem

⁵⁸ Zob. *Słowacki na Libanie*, „Orzeł Biały”, nr 22 (209), 1946, s. 7, zdjęcia z napisami: «Klasztor w Beit-Chasz-Bau koło Ghazira, w którym w czasie swej podróży na Wschód zatrzymał się w 1837 roku Juliusz Słowacki» «Tablica pamiątkowa w klasztorze Beit-Chasz-Bau ufundowana przez uchodźców polskich w Libanie i odsłonięta 28.IV. 1946».

⁵⁹ Zob. S. Kościałkowski, *Polacy a Liban i i Syria w toku dziejowym*, Bejrut, Instytut Polski, 1949, s. 164.

⁶⁰ Por. ks. K. Kantak, *Dzieje uchodźstwa polskiego w Libanie, 1943–1950*, Bejrut 1955, s. 154; „Orzeł Biały” 1949, nr 40 (378). Wątek pobytu Słowackiego na Wschodzie powracał w spotkaniach koła Bejrutczyków w Anglii. W sprawozdaniu ze spotkania z 1989 roku czytamy: „W drugiej części wieczoru Irena Komarnicka, która najdłużej ze wszystkich *Bejrutczyków* przebywała w Libanie, wygłosiła bardzo piękną pogadankę o pobycie tam przed 150. laty naszego wielkiego rodaka Juliusza Słowackiego”. Waclaw Netter, *Spotkanie oplatkowe „Bejrutczyków”*, «Dziennik Polski», Londyn, nr 17, R. 50, 20.01.1989, pierwodruk w: *Pod cedrami Libanu*, s. 191.

⁶¹ Związała historię polskiego uchodźstwa w Libanie napisała Jadwiga Waluszewska-Dukszta, *Nowa Rzeczywistość*, w: *Isfahan miasto polskich dzieci*, red. Irena Beaupré-Stankiewicz, Danuta Waszczuk-Kamienicka, Jadwiga Lewicka-Howells, Londyn, Koło Wychowanków Szkół Polskich Isfahan i Liban, 1987, s. 368-383.

⁶² B. Czyż Rkein, T. Rębalska-Atallach, *Juliusz Słowacki w Libanie*, Warszawa 2003, s. 99.

⁶³ B. Czyż Rkein, T. Rębalska-Atallach, dz. cyt., s. 130. Na uroczystości z 1946 roku wiersz *Testament mój* recytował również, przetłumaczywszy go uprzednio na język francuski i arabski, ojciec Antoine Haddad.

w klasztorze Beit-Chac-Ban i z *Anhellim*, dziełem, które niewątpliwie odbierają, mając przed oczyma krajobraz otaczający ten klasztor.

Emigracja

W Anglii nastąpiła demobilizacja 2 Korpusu. Stworzono obozy przejściowe przygotowujące żołnierzy do życia w obcym kraju i w obozach tych nadal prowadzono działalność wydawniczą: w 1946 roku wydano w nich *Księcia niezłomnego*, *Złotą czaszkę* i *Fantazego*. Czekają jeszcze na opracowanie obecność Słowackiego w emigracji niepodległościowej. Niewątpliwie z punktu widzenia krytyki literackiej największym przedsięwzięciem emigracji związanym ze Słowackim okazał się zbiorowy tom wydany z okazji rocznicy śmierci. Z punktu widzenia recepcji najciekawszym zjawiskiem jest duża popularność, którą Słowacki zachował wśród emigrantów.

Poezja Słowackiego, tak różnorodna w tematyce i w nastrojach, odpowiadała duchowo uchodźcom i pełniła wielorakie funkcje. Był on poetą wskrzeszającym utracony raj młodości, pisarzem nostalgii. Czapski notował:

„Słowacki – pisał Stempowski – który słyszał jak „źródła po murawach dyszą” i przez całe swe emigracyjne życie niósł pamięć brzegów Ikwy („oddech jej wód ledwie słyhać wśród szelestów sitowia”) – głuchym trzeba być, by nie wyczuć w tych najpiękniejszych stronach wyznania tęsknoty za jego, Stempowskiego, ojczyzną, za Rzeczpospolitą. Czym innym jest ten cały tekst jak nie wyrazem miłości do wielkiej, utraconej, wielonarodowej ojczyzny?”⁶⁴

Jednak nie był Słowacki w pierwszej kolejności pisarzem utraconej ojczyzny, jak Mickiewicz. Był dla emigrantów przede wszystkim niezłomnym księciem. A dla tych, którzy mocniej odczuwali piękno jego wierszy, esteta. Powracające w pamięci fragmenty jego utworów towarzyszyły emigrantom. Dla Czapskiego stał się zatem autorem „strzępów”, do których często wracał i które towarzyszyły mu przez długie lata. Napisał w 1979 roku:

Więc co? Już to nie strzępy wierszy, coraz to nieścisłe sobie powtarzane, ale Słowa wyrwane są mi bliższe niż Miłosz, niż Zbyszek Herbert, a przecie mam od nich w sercu i *Traktat poetycki*, i ten wiersz przez Barańczaka cytowany „z chłostą śmiechu i zabójstwem na śmietniku”, ale cisną mi się zaraz inne strzępy – „kto ciebie nie czuł w natury przestachu” i inne z *Beniowskiego*, i ten, który sobie wkleiłem w Neapolu, niezrównany – „gdzie nas lazury golf i ciche przy białym księżycu rozmowy” – i zaraz potem ten inny o Polsce – „że się jako trup zwali”. Co to wszystko znaczy? Naraz wracają mi te teksty, nie teksty, słowa, ta garść, garsteczka. To mi zostało z pierwszych lat Polski, to i nic więcej?”⁶⁵

O roli Słowackiego w twórczości Czapskiego pisała trafnie Maria Janion, mówiąc o „artyście przemienienia”. Czapski dążył ciągle do przeanielenia, do transformacji: życie polegało dlań na ciągłym przekraczaniu człowieczeństwa ku duchowi. „To jest ton wysiłku duchowej przemiany, który Piłsudski odnalazł u Słowackiego i który go

⁶⁴ J. Czapski, *Dwie prowokacje*, „Kultura” 1972, w: tegoż, *Czytając*, s. 457.

⁶⁵ J. Czapski, *Wyrwane strony*, s. 163 (prwd. „Zeszyty Literackie”, nr 3, lato 1983).

już nigdy nie opuści”⁶⁶. Czapski miał duże uznanie dla Piłsudskiego, po latach opisuje wrażenia lektury tzw. testamentu Marszałka, w którym występuje *Testament mój* Słowackiego⁶⁷.

W *Na nieludzkiej ziemi* została opisana Wigilia 1941 roku w Buzułuku, niewłaściwe zachowanie szeregu osób, a przy tym przemiana duchowa znajomego E. L. (mowa tu o Eugeniuszu Lubomirskim). Przypomniało mu to podobne uczucie, które owładnęło nim 20 lat wcześniej w Krakowie:

(...) dławiła mnie, jak teraz w Buzułuku, niewiara w zdolność przemiany człowieka, w możliwość jego przemiany radykalnej.

„No, i tak naiwny był ten Słowacki – powiedziałem Jackowi z goryczą – żeby wierzyć, że *Was zjadaczy chleba w aniołów przerobię...* popatrz tylko na ten tłum!”

„Wiesz – odpowiedział mi Jacek po namyśle – żeby jeden tylko się w anioła przerobił, to byśmy się wszyscy stali trochę inni”⁶⁸.

Maria Janion wskazuje na Czapskiego jako właśnie na tego „przeanielonego”. Jest to chwyt stylistyczny. Chyba siła fatalna Słowackiego podtrzymała też innych z tych, co przeżyli wojnę, tworząc potem emigrację, która została wierna romantycznym ideałom Polski i wyższości ducha nad materią. Wśród nich była i Karolina Lanckorońska, ją miał chyba na myśli Czapski, kiedy napisał o polskiej uczonej, działaczce i patriotce, wychowanej w Wiedniu, w zaustriaczonej rodzinie, z matki Niemki. „Wyznała mi kiedyś, że mając 12 lat przeczytała *Testament* Słowackiego. Od t e j c h w i l i – pamięta to doskonale – stała się Polką bezpowrotnie i na zawsze”⁶⁹.

Ale nie tylko ją, wielu z tych, którzy po wojnie pozostali na emigracji, przemienił Słowacki⁷⁰. Niewątpliwie jego bezkompromisowe stanowisko odpowiadało idealizmowi pierwszego pokolenia wolnej Polski, które odnajdywało w Słowackim punkt odniesienia.

⁶⁶ M. Janion, *Artysta przemienienia*, w: *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 213; zob. też Z. Mańkowski, *Widzieć prawdę. Józefa Czapskiego filozofia twórczej egzystencji*, Gdańsk 2005, s. 112-121.

⁶⁷ J. Czapski, *Tumult i widma*, Paryż, 1981, s. 127.

⁶⁸ J. Czapski, *Na nieludzkiej ziemi*, s. 84.

⁶⁹ J. Czapski, *Tumult i widma*, s. 129. Por. L. Kalinowski i E. Orman, *Słowo wstępne*, w: K. Lanckorońska, *Wspomnienia wojenne*, Kraków 2001, s. 7: [W czasie pierwszej wojny światowej] „zbierała legionowe fotografie [...] sympatyzując z postacią „Brygadiera” Piłsudskiego. [...] To wtedy najbliższa jej sercu staje się poezja Juliusza Słowackiego, której duże fragmenty znała na pamięć.”

⁷⁰ Mogę tu przytoczyć nawet przykłady z najbliższej rodziny. Mój ojciec, Jan Julian Jaworski – który ukończył gimnazjum w Warszawie, a Korpus Kadetów oraz Politechnikę we Lwowie, adiutant płk Żebrowskiego w ZWZ we Lwowie, więzień na Łubiance, kapitan Sztabu 2 Korpusu, który po wojnie został we Włoszech – nie raz deklamował mi z pamięci *Testament mój* (a zatem wiersz ten wszedł do mojej świadomości, a nawet podświadomości, zanim jeszcze mogłam pełniej zrozumieć jego znaczenie). Świadczy to o tym, że jako emigrant polityczny nadal z odległości ponad pół wieku odczuwał moc tych strof. Ich wymowa poetycka była nierozłączna z wymową patriotyczną. Z kolei w bibliotece mojej ciotki babci, Kazimiery z Bielaków Choroszewskiej, wywiezionej w głąb Rosji w 1940 roku, wdowy po oficerze zastrzelonym w Katyniu, nauczycielki w sierocińcu w Isfahanie, absolwentki uniwersytetu w Bejrucie, emigrantki w Londynie, dzieła Słowackiego zajmowały pokaźne miejsce i w ciężkich chwilach wracała ona do ich lektury. Podobnych przykładów można by zebrać wiele.

*

Marian Tatara w monografii o dziedzictwie Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza zaznaczył trzy powody „niechęci” do poety po drugiej wojnie światowej: po pierwsze, powojenna polemika z romantyczną tradycją po klęsce Powstania Warszawskiego. Rozpoczął tę polemikę Chałasiński w 1946 roku, punktem wyjścia był sam tytuł książki Kamińskiego o Szarych Szeregach, odwołujący się do frazy z *Testamentu Słowackiego: Kamienie na szaniec*. W obronie poety wystąpił wówczas Jerzy Braun, dla Iwaszkiewicza i Jastruna był Słowacki jednak autorem nieaktualnym. Po wtóre, niechęć awangardy do romantyzmu. Po trzecie, jak wskazał Kazimierz Wyka⁷¹, to „anachroniczność modelu Słowackiego jako Tyrteusza wiodącego swój naród do walki o wolność, anachroniczność, która przestała nią być w czasie wojny, lecz zaraz po niej znów ujawniła swą nieprzydatność”⁷².

Jednak Słowacki nadal był przydatny na emigracji (i chyba też, wbrew opinii krytyków, pewnej części przedwojennego pokolenia, mającej po wojnie w Polsce mniejszy dostęp do głosu). Wśród żołnierzy 2 Korpusu był i Artur Międzyrzecki, który po wojnie wrócił do Polski. Jemu Ryszard Przybylski zadedykował swoją *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, ponownie łącząc w książce wydanej podczas stanu wojennego w Polsce podróż Słowackiego ze szlakiem bojowym Armii Andersa:

Arturowi Międzyrzeckiemu, poecie i żołnierzowi, który w czasie walk o niepodległą Polskę na Libanie będąc, odbył pielgrzmkę do klasztoru Betcheszban, gdzie Juliusz Słowacki, poeta i wygnaniec, napisał *Anhellego*, ze wruszeniem pracę tę przypisuję.⁷³

A powracając do punktu wyjściowego moich rozważań (czy obecność Słowackiego w wydawnictwach APW była spowodowana przez Czapskiego?), stwierdzę, że odpowiedź brzmi negatywnie: nawet po odejściu Czapskiego ze stanowiska Szefa Wydziału Kultury i Prasy 2 Korpusu Słowacki pozostaje, nawet wzrasta jego obecność w prasie Korpusu.

Nie była ona zatem wynikiem upodobania indywidualnego wybitnej osobistości w Armii, ale raczej odzwierciedlała upodobania i dążenia pokoleniowe.

⁷¹ K. Wyka, *Juliusz Słowacki w współczesności*, „Przegląd Humanistyczny” 1960.

⁷² M. Tatara, dz. cyt., s. 12.

⁷³ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 6.

Zbigniew Chojnowski
(Olsztyn)

RĘKOPIS NOTATEK ZBIGNIEWA HERBERTA *LIRYKA SŁOWACKIEGO*

Spośród wieszczów Juliusz Słowacki był Zbigniewowi Herbertowi najbliższy. Rodzaj więzi Herberta ze Słowackim zdefiniował Jacek Łukasiewicz, charakteryzując wizyjność debiutanckiej książki autora *Struny światła* (1956):

Na owej „strunie światła” (czy strunie ze światła) łączącej umarłych z żywymi – poeta może „grać”. Staje się przy tym „wygnańcem kształtów oczywistych”, jakby znów z żywiołów powstawał świat, nigdy niedokończony, zawsze w stanie tworzenia. To łączyło Herberta z takimi poetami, jak Rilke, jak Słowacki, a też z jego niemal rówieśnikami – z Baczyńskim i Gajcym. Zawsze będą mu oni bliscy, choć w swej poezji pójdzie zgoła innym szlakiem¹.

Na wspólną tożsamość postawy duchowej Słowackiego i Herberta wskazał dobitnie Andrzej Kotliński; w konkluzji szkicu *Język w „postawie zasadniczej”* stwierdzał:

Kordian powtarza z mocą: „**Nie** będę z niemi!”. Lecz było w języku, „na języku” Słowackiego pojedyncze słowo obdarzone w jego najgłębszym przekonaniu jeszcze większą siłą – słowo buntu i walki – słowo, które autor *Samuela Zborowskiego* uważał za najważniejsze w dziejach Ducha, Polski i polskiego ducha. To było słowo: *veto!* Brzmi ono teraz zarazem patetycznie i anachronicznie, lecz sens, jaki związał z nim Słowacki, postawa, którą wyraża ów niepokorny krzyk – musiały być autorowi *Potęgi smaku* szczególnie bliskie².

Odkrywanie paraleli pomiędzy poetą romantycznym i dwudziestowiecznym uzasadniają nie tylko komparatystyczne interpretacje, lecz również dowody bardziej namacalne. Należą do nich wypowiedzi Zbigniewa Herberta, w których *expressis verbis* przyznaje się do fascynacji Słowackim, co więcej, ujawnia przejęcie się jego dziełami, biografią, ideami, stylem poetyckim.

W indeksie tomu *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998* (Warszawa 2001) Słowacki jest odnotowany piętnaście razy, Cyprian Norwid występuje na dwunastu stronach, Adam Mickiewicz na dziesięciu, a Zygmunt Krasieński zaledwie na jednej; Jacek Łukasiewicz w monografii *Herbert* (Wrocław 2001) przywołuje Sło-

¹ J. Łukasiewicz, *Herbert*, Wrocław 2001, s. 52.

² A. Kotliński, *Język w „postawie zasadniczej”*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 844.

wackiego siedmiokrotnie, Norwida pięciokrotnie – dwóch pozostałych romantyków w ogóle nie wymienia.

Zbigniew Herbert swojemu zainteresowaniu Słowackim dawał wyraz publiczny szczególnie w latach 1948–1950. Czynił to w publicystyce kulturalnej i na odczytach.

W publikowanych w „Tygodniku Wybrzeża” felietonach o warsztacie poetyckim, opatrzonych nadtytułem *Poetyka dla laików*, dawał rady adeptom pióra, konstruował coś w rodzaju publicystycznej *ars poetica*. Pochylając się nad językiem jako twórcywie poezji, zaliczył Słowackiego do twórców, „dla których słowo oddziela się od rzeczy, nabiera fizycznych właściwości, żyje własnym życiem”. Herbert dodawał:

Poeta nie tylko myśli słowami, ale zamieniają się one na istoty, które można słyszeć, dotykać, widzieć. Doskonały przykład tej poetyckiej nadwrażliwości spotykamy u Słowackiego³.

Cytat z *Króla-Ducha* (Rapsod V, Pieśń II) został skomentowany przez autora felietonu jako ilustracja odkrycia wyprzedzającego prekursorskie *Samogłoski* Artura Rimbauda. Gdy Herbert ujawniał tajniki rymowania, radził adeptom wierszopisarstwa:

Jeśli kto chce poznać rymy rzadkie, niech czyta Słowackiego. Zwłaszcza *Beniowski* stanowi istny skarbiec najbardziej wyszukanych rymów, które mienia się jak w czarodziejskiej feerii. Poeta celowo spiętrza przeszkody, popisuje się zręcznością aż do granic niemożliwości i poetyckiego żartu:

Wallenrodyczość czy też wallenrodyzm
Ten wiele zrobił dobrego – najwięcej!
Wprowadził pewny do zdrady metodyzm,
Z jednego zrobił zdrajców sto tysięcy.
Tu nie ma więcej już rymu na „odyzm”...⁴

Herbert napomykał o Słowackim także w publicystyce po 1956 roku, między innymi w dwóch felietonach-nekrologach. W jednym wspominał Władysława Jabłonowskiego (1865–1965) – autora książek o Słowackim: *Dusza poety* (1900) i *O roli uczucia w życiu duchowym Juliusza Słowackiego* (1916)⁵. W drugim zaś Eleonorę Kalkowską (1883–1937) – poetkę, dramatopisarkę i aktorkę polskiego pochodzenia, która przełożyła na język niemiecki *Kordiana*⁶.

Słowacki powraca, znowu epizodycznie, w Herbertowym *Liście do Stanisława Barańczaka*. Tutaj w krytycznej opinii o Czesławie Miłoszu, który podaje się za odkrywcę Swedenborga, „podczas gdy każdy przedwojenny licealista wiedział dobrze, że tego skandynawskiego wizjonera i psychopatę łykali romantycy, w tym Juliusz Słowacki, do przesytu”⁷. Przez powojenne dekady nie słabło poczucie bliskości Herberta z auto-

³ Z. Herbert, *Od słowa ciemnego chroń nas...*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948–1998*, oprac. P. Kądziała, Warszawa 2001, s. 370. Pierwodruk: „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 39, s. 10.

⁴ Z. Herbert, *Poeci i rymarze*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, s. 373 – pierwodruk: „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 42-43, s. 8.

⁵ Z. Herbert, *Władysław Jabłonowski 1865–1956*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, s. 441-442.

⁶ Z. Herbert, *Eleonora Kalkowska*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, s. 524-525.

⁷ Z. Herbert, *List do Stanisława Barańczaka*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski*, s. 542.

rem *Testamentu mojego*. W 1991 roku na pytanie: „Ulubiony poeta?”, odpowiedział: „W XIX i XX: Keats, Słowacki, Norwid, Rilke, Celan”⁸.

*

Powróćmy do końca lat czterdziestych. Zbigniew Herbert związał się wówczas z Oddziałem Związku Literatów Polskich w Gdańsku (do stycznia 1949 roku Związku Zawodowego Literatów Polskich) i stamtąd delegowano go na odczyty i prelekcje w terenie. Młody poeta nie tracił nadziei „i przed narodem” niósł „oświaty kaganiec”. Słuchaczami prelegenta byli rolnicy, pracownicy rzeźni, tartaku, Centrali Rybnej, PGR-ów, młodzież szkolna i autochtoni słabo znający język polski z województwa gdańskiego i olsztyńskiego. Według dokumentów cytowanych przez Joannę Siedlecką, akcja odczytowa od 1 kwietnia do 30 czerwca 1950 roku logistycznie i statystycznie przedstawiała się następująco:

Zbigniew Herbert, Edmund Misiólek i Włodzimierz Wnuk – 14 odczytów w czerwcu, miesiącu Słowackiego w Malborku, Wejherowie, Tczewie, Elblągu, Kartuzach, Kocborowie.

Woj. Olsztyńskie [Lidzbark, Olsztyn, Bartoszyce] – Z. Herbert i W. Wnuk – 20 odczytów o Słowackim w liceach, 11-latkach i szkołach podstawowych⁹.

Akcja odczytowa była fragmentem obchodów setnej rocznicy śmierci Juliusza Słowackiego. Należała do nich odnotowana przez Herberta w artykuliku *Muzealne kłopoty i nadzieje* otwarta w Pomorskim Muzeum w Gdańsku wystawa *Juliusz Słowacki*¹⁰.

W tym samym korpusie rękopisów i maszynopisów Archiwum Zbigniewa Herberta Biblioteki Narodowej (sygn. akc. 17928/1) zachowały się notatki *Liryka Słowackiego* oraz rękopis szkicu *Parodia i nonsens w literaturze*. Późniejszy dopisek na tym drugim rękopisie informuje: „odczyt w ZLP w Sopocie”. Datę „ok. 1948” autor opatrzył znakiem zapytania. Mowa tu o „twórcach parodii niezamierzonych”, „zapomnianych poetach Młodej Polski, którzy w tasiecowych poematach oktawą rozcieńczali Słowackiego”. Młody Herbert zdawał sobie sprawę z tego, że: „Wszyscy epigoni właściwie w dobrej wierze parodiują osiągnięcia czy postawę twórczą jakiegoś wielkiego poprzednika”.

Na drugą część szkicu składa się „krótki kurs literatury polskiej widzianej przez okulary parodystów”. Po uwagach o Mikołaju Reju i Adamie Mickiewiczu Herbert widzi w Słowackim parodystę świadomego, ale i poetę, którego styl był parodiowany.

Odczytanie „parodii ballady romantycznej” *Czy to pies, czy to bies*, napisanej przez Słowackiego i Antoniego Edwarda Odyńca, prelegent poprzedził dwiema lakonicznymi uwagami. Po pierwsze: obaj romantycy „są autorami rzadkiej, a przez to cennej parodii nastroju”. Po drugie: „Sparodiowane tutaj zostało romantyczne poszukiwanie niezwy-

⁸ Z. Herbert, *Kwestionariusz Prousta*, w: tegoż, *Herbert nieznan. Rozmowy*, zebrał i oprac. H. Citko, Warszawa 2008, s. 254.

⁹ J. Siedlecka, *Pan od poezji. O Zbigniewie Herbercie*, Warszawa 2002, s. 177

¹⁰ Z. Herbert, *Muzealne kłopoty i nadzieje*, w: tegoż, *Węzeł gordyjski...*, s. 633. Wystawa posłużyła Herbertowi jako pretekst do stwierdzenia, jakie funkcje powinno spełniać muzeum. Pierwodruk: „Słowo Powszechnie” 1951, nr 272, s. 4.

kłości w świecie, przypisywanie rzeczom najzwyczajszym jakiegoś tajemniczego, irracjonalnego sensu”. Herbert zacytował znany fragment *Beniowskiego* (od „Chodź mi o to, aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa” do „Aby przeleciał wszystko duchem skrzydła”), poprzedził głośną lekturę przykładu kolejnej stylizacji wezwaniem do słuchaczy: „Słuchajmy dwu nieznanych strof *Beniowskiego*”. A następnie skomentował je:

Jest to bardzo szlachetny gatunek parodii. Pochodzi z cyklu zatytułowanego przez autora Kaz. [imierza] Wykę *Duchy poetów podsluchane*¹¹. Nie opiera się to na powtórzeniach tak jak parodia Mickiewicza, ale wyraża niejako z ducha poezji Słowackiego, z jej kunsztownego zdobnictwa, bogactwa obrazów, które zachodzą jedne na drugie, przenikają się, z niezwykłych nasyconych barw i dźwięków, z właściwej poecie zmienności nastrojów, gonitwy skojarzeń, łańcucha porównań.

Notatki *Liryka Słowackiego* sporządzone są na trzech odręcznie ponumerowanych kartkach papieru maszynowego A4. Odręczne zapiski, poczynione niebieskim atramentem, tworzą partyturę czy też szereg dyspozycji do wygłoszenia prelekcji. Daje to podstawę do mniemania, że utrwalone w notatkach szczątki cytatów Zbigniew Herbert znał na pamięć i wygłaszał je przed publicznością właśnie z pamięci. Najprecyzyjniej podane są tu daty (dużą ich część stanowią datyienne i miesięczne). W kompozycji odgrywają one rolę zasadniczą, ponieważ wystąpienie ma układ chronologiczny.

O dbałości prelegenta, aby faktografia i przekazywane treści były ze sobą logicznie powiązane, świadczą liczne kreski, strzałki, linie przerywane oraz podkreślenia. Wszelkie niedokładności wyniknęły z pośpiechu, z jakim Herbert zapisywał tę partyturę. Wracał do niej wiele razy, ale nie poprawił drobnych lapsusów. Zwłaszcza że zapiski traktował jako zbiór osobistych „sygnałów” do rozwinięcia w trakcie prelekcji. Pogadanki Herberta o „lirycie Słowackiego” miały do pewnego stopnia charakter improwizacji niepozabawionej poczuciem humoru, co zdradza zdanie ze wstępu: „organizatorzy proszą o powtarzanie” oraz podzielenie się obawami co do aprobaty lub nieprzyjęcia wystąpienia przez publiczność. Chcąc już na początku rozładować atmosferę (słuchaczami byli w większości ludzie raczej kompletnie nieprzygotowani do odbioru pogadanki o życiu i twórczości Juliusza Słowackiego), Herbert komunikował, że „gwizdy” będzie „tłumaczył jako wyraz uznania”.

Mimo kadłubowości rękopisu, pozwala on niemało powiedzieć o jego autorze. Wiedzę o Słowackim, co oczywiste, czerpał z dostępnych źródeł i opracowań. Co prawda, nie podaje ich. Wydaje się, że Herbertowi nieobca była monografia Juliusza Kleina *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (wydawana przed wojną w Warszawie u „Gebethnera i Wolffa”, ale i we Lwowie w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich).

Sporo jednak w notatkach własnych formuł, które podpowiedziały prelegentowi wymogi dydaktyczne, cel popularyzacji literatury romantycznej, jak również osobista wyobraźnia i wrażliwość. Bardzo Herbertowskie jest rozpoczęcie pół-gawędy od przyjrzenia się cztero-pięcioletniemu Słowackiemu, namalowanemu przez Jana Rustema. Uwagę prelegenta zwróciła obecna na portrecie „sztucznie załamana ręka”. Korespon-

¹¹ Swoje parodie, pastisze, trawestacje K. Wyka wydał później w osobnym zbiorze pod tytułem *Duchy poetów podsluchane* (pierwsza edycja w 1959, druga w 1962).

dencja sztuk zajmuje Herberta, gdy w dyspozycja dotyczących *Balladyny* pisze: „opera (muzyka i malarstwo)”. *Podróż na Wschód* kwituje: „nowe obraz nowe wrażenia nowe wiersze”. Pod datą „1836” widnieje: „podróż literacka z raptularzem, rysunki”, zaś przy tytule *Podróż do Ziemi świętej z Neapolu*: „plastyczne listy poetyckie o Egipcie”. W charakterystyce *Anhellego*: „koloryt ponury szaro biały (sic!)”.

Niektóre lapidarne konstatacje mają walory poetycko-intelektualne: „samotność »jak step«”, „rekolekcje narodowe”, „Polacy wiosenne ptaki rewolucji”, „naród cierpi aby wyniszczyć własne błędy”, „podróż w marzeniu”, „poezja przemilczeń”, „słabość – największa wada”. *Balladynie* towarzyszy sentencja: „ludzie prawdziwi w sercu mają swoje serca”. *Ojciec zadzumionych* to „siła bólu”. Jeden z zapisków przy *Lilli Wenedzie*: „giną szlachetni, tryumfują podli”, brzmi jak prawda zapowiadająca powstanie *Trenu Fortynbrasa*.

Powraca też podziw młodego poety dla wirtuozerii artystyczno-językowej Słowackiego: „fantazja, przepych wiersza”, „sekstyna wirtuozeria rymy”, „słowa: z cudami”. Oszczędne do minimum formuły na temat utworów Słowackiego świadczą, że mimo konieczności upraszczania ze względu na adresatów, Herbert opowiadał o twórczości romantyka jako jej czytelnik. Wszak mniej więcej w tym czasie, gdy sporządzał notatki do *Liryki Słowackiego*, zachęcał do samodzielnej, nawet gdyby była obciążona naiwnością, lektury poezji:

Jeśli strofa Słowackiego olśni [czytelnika] blaskiem, a w rapsodzie żalobnym Norwida usłyszysz chropawy chrzęst zbrojnych – będzie bliżej poezji niż ci, którzy osłaniają swoją głuchotę literacką wiankiem uczonych frazesów¹².

Lista wierszy, poematów, dramatów, listów i zapisów diarystycznych, do których odnosi się prelegent, jest bardzo długa i ambitna. Wykracza poza szkolny kanon. Znajdują się na niej między innymi *Pieśń legionu litewskiego*, *Poema Piasta Dantyszka* czy *Beatrix Cenci*.

Zbigniew Herbert wyeksponował ponadto: biografię Słowackiego jako świadectwo losu człowieka w podróży, polemiczność utworów autora *Kordiana* wobec współczesnych i jego zaangażowanie w sprawy Polski. Zagadką pozostają przyczyny nieuwzględnienia w prelekcji ostatniego etapu życia i twórczości Słowackiego, czyli „okresu mistycznego”. Notatki kończą się na refleksji o *Testamencie moim*, w którym – w opinii Herberta – Słowacki „żąda – wielkości od narodu”.

Znamienne jest to, że Zbigniew Herbert swoje ostatnie publiczne wystąpienie, napisane 22 maja 1988 roku, kończy czterema strofami wyjętymi z *Testamentu mojego*, a poprzedzone stwierdzeniem: „Chciałbym o sobie powiedzieć, stale balansując między wzniosłością a śmiesznością, za mistrzem moim Słowackim”.

We wspomnianym tekście dał syntezę swoich powinowactw z Juliuszem Słowackim, jedna polega na tym, że babcie obu poetów były pochodzenia ormiańskiego, związku innego rodzaju są ukryte:

Juliusz Słowacki też z kresów najdalszych, Armenii mianowicie, przez Matkę Matki. Tuła się wytwornie w Paryżu z różą czerwoną i pistoletem nabitym żalem za rozłąconą matką.

¹² Z. Herbert, *Od słowa ciemnego chroń nas...*, s. 370.

On to podźwignął mowę wiązaną na nieosiągalne szczyty
 dał jej niespotykany blask i świetliste skrzywienie
 lot jak kometa
 co się po niebie szasta
 zdejmując wieki z gór
 przepaście bierze w ręce

W wojennej masakrze mały epizod, czyli obrazek. Generał Sowiński oparty na ołtarzu *i na tej drewnianej nodze*¹³.

Dziwi brak w notatkach tytułu: *Sowiński w okopach Woli*. Choć niekoniecznie musi oznaczać pomijanie tego wiersza w prelekcji. Wybór utworu o samotnie umierającym generale powstania listopadowego w kontekście lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku i dogasającego życia Herberta podpowiada wiele znaczeń. Autor Przesłania Pana Cogito zobaczył siebie w powstańcu, żołnierzu „przegranej” sprawy.

* * *

Rękopis notatek *Liryka Słowackiego* oddany został możliwie najwierniej zarówno pod względem transliteracji¹⁴, jak i rozmieszczenia zapisków (odgrywa tu ono swoją rolę, niejako zastępuje składnię). Podane są słowa przekreślone. Miejsca nieodczytane zaznaczono w nawiasie kwadratowym. Z niestarannej i niekonsekwentnej pisowni wynika bez wątpliwości, że Herbert zrobił notatki tylko i wyłącznie dla swoich potrzeb. Za publikacją rękopisu *Liryka Słowackiego* przemawiają co najmniej dwa argumenty: tekst dokumentuje powojenną recepcję Juliusza Słowackiego, a jednocześnie dostarcza wyjątkowych przesłanek do poznania biografii intelektualnej Zbigniewa Herberta.

Liryka Słowackiego

Wstęp – 1° organizatorzy proszą o powtarzanie
 2° – obawy, gwizdami¹⁵ będę tłumaczył jako wyraz uznania
 [przekreślone słowo: aprobaty]

X

→ *Godzina myśli* *⁷

Tam – pod okiem pamięci¹⁶

¹³ Z. Herbert, *Wieczór poetycki 25 maja 1998 roku. Teatr Narodowy*, Warszawa 1998, s. 4.

¹⁴ Niektóre słowa z powodu niestaranego pisma istnieją na granicy odczytywalności. Charakterystyczne cechy Herbertowskiego rękopisu, jak i konteksty poszczególnych zapisów, pozwoliły odczytać wyrazy, które wydawały się nieodczytywalne. Za pomoc w „dekodowaniu” notatek Herberta dziękuję dr. Andrzejowi Kotlińskiemu.

¹⁵ Powinno być: gwizdy.

¹⁶ Tam – pod okiem pamięci – pomiędzy gór szczytem

Piękne rodzinne miasto wieżami wytryska

Z doliny, wąskim nieba nakrytej błękitem.

– J. Słowacki, *Godzina myśli*, wersy 15-17.

Dzieciństwo

Obrazy. [...] niezbyt ładne o ślicznych czarnych marzących oczach¹⁷. Sztucznie załamana ręka. To p. Salomea. Prof. Euzebiusz. 23VIII 1809. Juliusz. Krzemieniec (Ikwa srebrna¹⁸, góra Bony¹⁹, domy w zieleni, Liceum)

1811 Wilno [przekreślone: Dom otwarty] 1814 ojciec

1814 Krzemieniec, dworek babki²⁰, lipy, mówi po francusku czyta bajki Krasickiego

1818 Wilno Dr Becu²¹ staranne wychowanie

[przekreślona linijka: pierwsza miłość i pierwsza przyjaźń (L. Spitznagel)

(Ludwika Śniadecka)] – obie nieszczęśliwe

Nowosilców²² Juliusz w 5tej klasie 1824²³ Becu rażony piorunem

1825²⁴ zapisuje się na prawo. Pierwsza miłość Ludwika Śniadecka

tragizm

" przyjaźń L. Spitznagel

Warszawa

30. III 1829 jako kandydat obojga praw przyjęty w charakterze aplikanta do Min. Skarbu – nuda, salony, twórczość

Twórczość : 2 tomy poezji

drukuje do powrotu tylko Hugona bezimiennie

↗

powieści poetyckie: Hugo, Mnich, Arab, Jan Bielecki, Szanfary,
Mindowe, Maria Stuart²⁵

wzory

postawa literacka, samotność „jak step”, uboga ideologia

pustka wewnętrzna

Dlaczego? Tajemnice [...], księżne, bohaterowie kochani

blaski wschodu, zbrodni [?]

¹⁷ Chodzi o portret Słowackiego jako Amorka autorstwa Jana Rustema. Obraz namalowany w Wilnie w latach 1813–1814.

¹⁸ Bo tam, gdzie Ikwy srebrne fale płyną,
Byłem ja niegdyś jak Zosia dzieciną.
– J. Słowacki *W Pamiętniku Zofii Bobrówny*, w. 5-6.

¹⁹ Góra Królowej Bony.

²⁰ Chodzi o dworek babuni i dziadunia poety, Aleksandry i Teodora Januszewskich.

²¹ Zapis pośpieszny, powinno być: Bécu.

²² Dawna pisownia nazwiska Mikołaja Nowosilcowa. Zob. monografię Bartłomieja Szyndlera *Mikołaj Nowosilcow (1762–1838). Portret carskiego inkwizytora* (Warszawa 2004).

²³ W rękopisie jest 924, ale na pewno chodzi o rok 1824.

²⁴ Podobny błąd jak wyżej wyniknął z pośpiechu. W rękopisie jest: 1925.

²⁵ Herbert pominął informację, że *Mindowe* oraz *Maria Stuart* są dramatami.

[w prawym dolnym rogu ołówkowy szkic siedzącej postaci męskiej]

1830 30. VI – przerywa sen poety Hymn Bogarodzico,
Oda do wolności – rewolucyjna, przeciw królom i kościołowi
 demokratyczna i patriotyczna

Kulik, Pieśń legionu litewskiego

powiązanie z losem narodu
 rekolekcje narodowe

Szekspir – broszura polityczna

↗

→ misja dyplomatyczna Londyn

niedoceniony

IX.1831 – Paryż. Emigracja, Polacy wiosenne ptaki rewolucji

socjalizm

Lambro korsarz, powstańca grecki – o Polsce, piętnuje powstanie

z tęsknoty, wyrzutów sumienia

IV 1832 – dwa tomy poematy i dramaty

↘ „kościół bez Boga” (Mickiewicz) bez idei

↘ Dziady III cz. ks. pielgrzymstwa

↙ ucieczka

Genewa Duma o Waclawie Rzewuskim

Godzina myśli

podjęcie Dziadów rękawicy

krytyka
 samotnictwo

Kordian

Boże! zdejm mego serca jaskółczy niepokój,
 Daj życiu duszę i cel duszy wyprorokuj²⁶

Grzegorz XVI

idea Polski szermierza wolności

²⁶ Z monologu Kordiana (akt I, scena 1).

	szamotanie u drzwi cara	
[...]: Imaginacja	/	autobiografia
	niezdolność do czynu arystokracji	Zła ocena
	siła religii – nie w Rzymie	
	Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie	
	Z prochu lud wskrzeszę ²⁷	
nad		
Lemanem	<u>Balladyna</u> – ballada dramatyczna, ludowość	
	ludzie prawdziwi w sercu mają swoje serca	
	↓ opera (muzyka i malarstwo)	
	fantazja, przepych wiersza	
Horsztyński –	pesymizm	– Hamlet
niepokój		
broni się od		
[...]		
	wycieczka z M. Wodzińską w góry	
	W Szwajcarii – przyroda	
	koło 1834 – wycieczka w Alpy	
	– liryki	
Włochy –	Kraśiński	
	podróż w marzeniu	we Włoszech w czasie wolności
słowa		
Podróż na Wschód	\	
	nowe obrazy nowe wrażenia nowe	
	wiersze	
	nie cichnie tęsknota	
	1836 – Hymn Smutno mi Boże	wojaż romantyczny
	literacka	
	podróż z raptularzem, rysunki	
<u>Grecja, Egipt</u>	atmosfera polityczna	
1836		

²⁷ Pełny cytat:

Dajcie mi proch zamknięty w narodowej urnie,
 Z prochu lud wskrzeszę, stawiam na mogił koturnie,
 (z wypowiedzi Trzeciej Osoby *Prologu, Kordian*)

anielscy Wenedzi, barbarzyńscy Lechici
 giną szlachetni [wyraz przekreślony: wobec] tryumfują

podli
 pomnik wojny 1831 r.
 – klótnie i inwektywy emigracyjne

Grób Agamemnona \

gromi grzechy narodu – pawiem narodów
 byłaś i papugą³²

Testament mój – żąda – wielkości od narodu

³² Cytat z 19. Strofy *Grobu Agamemnona*:
 Polsko! lecz ciebie błyskotkami ludzą;
 Pawiem narodów byłaś i papugą;
 A teraz jesteś służebnicą cudzą. –
 Choć wiem, że słowa te nie zadrzą długo
 W sercu – gdzie nie trwa myśl nawet godziny:
 Mówię – bom smutny – i sam pełen winy.

Liryka Kowalskiego

1

Wstęp - 1^o Organizacyjny program o ruchu

2^o obawy, quidam będą tłumaczyć jako wyraz ^{umiaru} spróby

x

Dręciński

→ Podnie myśli
tam - pod dachem pałacu

Ubrany. ^{niektórzy twierdzą} Pani 10 kilometr czerwonych morderczych oczek. hieny zabawa
Kha. To p. Salomea. ^{pod} Eurebiusz. ^{23. VII} 1809 Julian. Kne -

hieny (Jaka twierdza, sie bony, domy u siebie, kieny)

1811 Wilno. ^{+ 1814 orazi} ^{dominacja}

1814 Kremenai, darowal bolki, lipy, mo u po frank nie bolki

1818 Wilno Dr Ben ^{staraune uwelowanie}
(pierwsza miłosci pierwsza miłosci) (L. Spitznagel)

hieny hieny - ohi miłosci

Nowicki Julian u 54 kloni 925 Ben razem pięć

1925 rozpini ki na prawa. Pierwsza miłosci hieny hieny hieny } trajam
" przejści L. Spitznagel

Wachana

1829 jak konczy dot obija praw przejści u chwaleni opiekanta
do Min. Karbu. - meda, kolony, twórcy

Judrengis : 2 tony poeci

poeci polscy : Hugo, Muick, Avet, Jan Billecki, Stanfory
Mindore, Marie Stuard

potane likroala, konotmowi "jak hieny", utopa idestocia
prouta uwelowanie.

hieny ? tolkowi hieny, hieny kolony hieny
hieny hieny, hieny



rodzici na wschód - podwórki u morza - we włoskiej literaturze
 - nowe obrazy nowe urodziny nowe
 wieka
 mi cichni kłopoty
 1836 - Hymnus Świąt mi Boie wiersz romantyczny
 literackie
 podwórki z rozpisaniem, wiersze
 Precja, Egipt - o matkę polityczną
 polityczny rewolucyjny kłopot
 1836 VII - XII
 Rodzici do Ziemi Świąt z Neapolu - wiersz: Egipt
 planując listy polityczne - Egipt - rachunek
 otchłamyjski
 klasyczna

Anielli: - odpowiedź na kłopoty: pełnoprawna
 potępienie emigracji: trichotomia
 wiersz historyczny poezja pamiętna
 kolory: pomysłowość
 - o losie narodów: wiersz historyczny
 odwołanie do historii politycznej i doświadczenia
 narodów: Ciepły obywatelski wiersz (opp. historyczny)
 słoboda - wiersz o wale
 upadek tronu, trzymaj ludów
 - wiersz

Ból: miłość
 mił. ojciec radziomom - wiersz
 poemat: Wiersz - duma o miłości
 i o miłości
 Bestia mił.

(1840)
Lilia Weneda - wiersz o miłości duma o miłości
 wiersz o miłości
 wiersz Weneda, bożonarodzeniowy lech
 King Alchimi wiersz traktujący o miłości
 poemat wiersz 1831.
 - kłopoty i imię emigracji

Pról Agamemnona
 promienny wiersz pamięć narodowa
 wiersz o miłości
Tęsknota mił - żęda - wiersz: o miłości



Jacek Malczewski, *Eloë z Ellenai*,
olej, 1908-09, MN Poznań

II

POWIEŚCI I POEMA



Jacek Malczewski, *Eloë*,
olej, 1909, Lwowska Galeria Sztuki

German Ritz
(Zürich, Szwajcaria)

OD PIĘKNA DO WZNIOSŁOŚCI. HISTORIA (VOYEURYSTYCZNEGO) SPOJRZENIA W POEMACIE SŁOWACKIEGO *W SZWAJCARII*

Paradoksy pewnej historii recepcji

Recepcja bardzo różnie reagowała na janusowe oblicze twórczości Słowackiego i zarówno w wymiarze synchronicznym, jak diachronicznym docierała do niego skrajnie rozbieżnymi drogami. Przejście od poety patriotycznie mistycznego, a tym samym bardzo polskiego, do artystowskiego poety „europejskiego” nie przebiega i nie może przebiegać linearnie, ponieważ ambiwalencja wbudowana jest w same teksty, a utwory wymykają się prostej klasyfikacji na patriotyczne, mistyczne albo „autonomiczne” artystyczne. *W Szwajcarii*, poemat z połowy lat 30. i środkowa część tryptyku wydanego w 1839 roku w Paryżu, gra w tym polu sił szczególną rolę, jako że spojrzenie ze szwajcarskich szczytów ku Polsce, przyjęte od czasów *Na Alpach w Splügen* Mickiewicza z 1829 roku, tu wykluczono albo wzięto w nawias.

Jest to wielka liryka natury ze śladami klasycystycznej idylli, i opowiada – raczej eliptycznie niż w formie epickiej – tragiczną historię miłosną w duchu romantycznym. W XIX i na początku XX wieku kochano ten mały poemat i czczono go jako arcydzieło sztuki Słowackiego¹. Nie tylko Krasieński, pierwszy wielki admirator Słowackiego i wówczas jeden z bardzo nielicznych jego wielbicieli, zachwycony jest poematem: „Trzeba bezczelnym być, by brać się do pisania wierszy po przeczytaniu wierszy Juliusza!”²; także o wiele późniejszy Władysław Broniewski, w całkiem innej epoce duchowej i literackiej, w *Pamiętniku 1918–1922* będzie nieraz przywoływał ten poemat jako artystyczną płaszczyznę odniesienia dla własnych przeżyć miłosnych i doznań w obliczu natury. Epoka późniejsza, zwłaszcza okres po drugiej wojnie światowej, wydaje się głucha na urok tego poematu.

Podobnie przebiega recepcja naukowa. Poemat *W Szwajcarii* nie jest już dziś kanonicznym tekstem w badaniach nad Słowackim, a dwie ostatnie prace – Stanisława

¹ O recepcji por. S. Makowski, *W Szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976, s. 5 i n.

² List do R. Załuskiego z 13 maja 1840 roku, w: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 108-109.

Makowskiego i Leszka Libery³ – przyjmują za punkt wyjścia nie artyzm obrazowego języka, czym tak entuzjasmował się Krasiński, lecz konfrontację poematu z konkretną okolicą, którą w nim wyobrażono. Niestrudzeni polscy wędrowcy po szwajcarskich szlakach przebadali autentyczność każdego poetyckiego ujęcia pejzażu tak gruntownie, że autopsja autochtona nie może tu już chyba nic wniesić. Jedyne zdziwienie, jakie ten polski poemat o układzie klasycznego albumu z widokami szwajcarskich gór wywołuje u Szwajcara, można zrozumieć tylko po szwajcarsku. Spojrzenie na imponujący krajobraz mówi więcej o kunszcie poety, o artyzmie, niż o samym krajobrazie. Poemat *W Szwajcarii* nie nadaje się jako tekst reklamowy.

Szczególnym wyzwaniem dla badaczy była jednak od XIX wieku aż po wspomniane prace nie poetycka wizja Szwajcarii, lecz interpretacja zagadkowego i tragicznego dramatu miłosnego, który wpisuje się w przeżycie krajobrazu, a którego aktorów, zwłaszcza zaś aktorki, nie dawało się jednoznacznie zidentyfikować, wbrew tak często cytowanej opinii Słowackiego w liście do wydawcy, Eustachego Januszkiewicza (9.11.1838), że „w tej nowej poezji wszystko jest jasne”⁴ i nie wymaga komentarzy. Pozytywistyczne badania dokumentów autobiograficznych nie przynoszą tu najwyraźniej żadnego przekonującego rezultatu i nigdy nie przyniosą, ponieważ biograficzna podstawa romantycznego dramatu miłosnego jest zbyt efemeryczna, a miłość niejako nigdy nie wykracza poza „ja”, aby dojść do jakiegoś „ty”.

Autobiograficzne albo autentyczne *residuum*, którego w wypadku tego tekstu, jak również niektórych innych tekstów Słowackiego, nie można negocjować, nigdy nie funkcjonuje jako klucz, a jedynie jako niepokojące pęknięcie semiozy.

Między krajobrazem a miłością

Jedną z pierwszych trudności wynika stąd, że poemat w szczególny sposób łączy różne gatunki i nawiązuje do różnych polskich i europejskich tradycji literackich. W dotychczasowych badaniach przeanalizowano skrupulatnie samo zjawisko⁵, ale już nie efekt niezwykłości, jaki ono może wywołać. Biorąc pod uwagę fluktuacje od klasycystycznej idylli do wczesnoromantycznej elegii w opisie krajobrazu i napięcie między rokokowym erotikonem a romantyczną tragedią miłosną, chciałoby się ten poemat umieścić w początkach romantyzmu i zidentyfikować jako spóźniony owoc poezji sentymentalnej. Bliżej mu do *Sofiówki* Trembeckiego albo do *Kniaźnina*, którego przywołuje Libera (s. 241 i n.), a wreszcie do *Nowej Heloizy* Rousseau, niż do romantycznej liryki miłosnej. Ten zwrot wstecz nie oznacza jednak stylistycznego zapóźnienia, ale jest świadomie skonstruowany i tłumaczy romantyczne oczekiwania wobec tematu miłości i krajobrazu. Jest funkcją stylizacji, a tym samym funkcją dystansu w stosunku do rutynowych oczekiwań.

Poemat *W Szwajcarii* należy do ważnej grupy utworów z lat 30., w których Słowacki stara się na różne sposoby udzielać własnej odpowiedzi na romantyczną ironię.

³ L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.

⁴ J. Słowacki, *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych*, w: *Dziela* t. XIV, Wrocław 1952, s. 86.

⁵ Por. omówienie u S. Makowskiego, s. 18-19, i L. Libery, s. 200-2003.

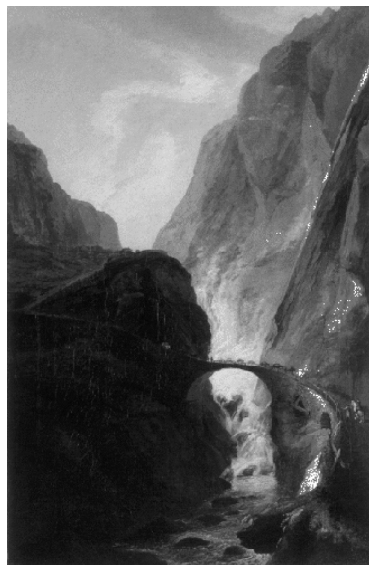
Interesujące jest, że ani współczesna, ani późniejsza lektura poematu nie zwracała na to uwagi i nie zainteresowała się bardziej tym zdystansowanym stosunkiem do romantyzmu. Ba, Kleiner w swojej monografii Słowackiego za Tretiakiem mówi, że *W Szwajcarii* to „najbardziej harmonijny poemat polski”⁶. Również Stefania Skwarczyńska, najważniejsza i autorytatywna interpretatorka poematu w XX wieku, odwołując się do kategorii Ingardena, uważa, że miejsca niedookreślenia znajdują dopełnienie na najgłębszej płaszczyźnie i dostrzega jedność poematu w tragicznej wymowie historii miłosnej: „sens artystycznej jedności poematu leży na linii tragizmu”⁷.

Zerwanie z romantycznymi oczekiwaniami przyjmujemy tu jako naczelną wytyczną lektury. Z perspektywy szwajcarskiej, jak wspomniano, uderza ono raczej w opisie krajobrazu niż we wpisanej w ten krajobraz historii miłosnej, na której skupia się głównie polska tradycja badawcza. Zjawisko ukochanej, wprowadzone niczym epifania, powstaje z obrazu natury, ubiera się w obraz natury i również w dalszym ciągu ukochana pozostaje częścią przeżycia natury, co już w XIX wieku podsunęło Tretiakowi ryzykowne, ale nie do końca błędne utożsamienie:

O poemacie *W Szwajcarii* można powiedzieć, że tam prawdziwą kochanką Słowackiego była przyroda alpejska, ustrojona we wszystkie swoje wdzięki i uśmiechy, szafiry jezior, tęcze wodospadów, szmaragdy lasów, rubiny koron śnieżnych, istota aż o ludzkim ciele, odgrywająca w poemacie rolę kochanki,⁸

Obraz Szwajcarii u Słowackiego

W XVIII wieku szwajcarska, a tym bardziej europejska literatura odkrywa i opisuje Szwajcarię jako główny krajobraz kulturowy. Szwajcaria staje się kwintesencją europejskiej okolicy górskiej. Jest dawną krainą Arkadii, domeną piękna, nadal przynależną do retorycznego decorum, ale reprezentuje też nowy krajobraz wzniosłości, spojrzenie w otchłań, które stawia poetę w obliczu tego, co niewspółmierne, niewypowiadalne, i katapultuje go prosto w nowoczesność. Inność górskiego pejzażu znajduje przedłużenie w inności mieszkańców, którzy z dala od cywilizacji tworzą coś na kształt idealnej społeczności agrarnej, o niezakłóconym jeszcze stosunku do natury. Ta zwrócona wstecz utopia pierwsze rysy ujawnia po wojnach napoleońskich, gdy natchnieni romantyzmem podróżnicy z dziełami Rousseau w ręku odkrywają wyobcowanie pierwotnej relacji



⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 2, s. 102.

⁷ S. Skwarczyńska, *Struktura tragizmu w „W Szwajcarii” Słowackiego*, „Prace Polonistyczne”, Seria 3, 1939, s. 96.

⁸ J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*, t. 1, Kraków 1904, s. 142, cyt. za: L. Libera, s. 205.

człowieka i krajobrazu we wczesnej fazie europejskiej turystyki. Pamiętniki, w tym polskie, dały wyraz temu rozczarowaniu wcześniejszej niż literatura fikcjonalna.

„Ja” Słowackiego w poemacie *W Szwajcarii* wędruje po krainie gór i jezior pomiędzy Wielkim św. Bernardem, lodowcem Rodanu, Berneńskim Oberlandem i skałą Wilhelma Tella nad Jeziorem Czterech Kantonów. Nie przedstawia się jako uchodźca, który w Szwajcarii chroni się przed zakusami imperium na swoją tożsamość narodową, ani też jako sentymentalny czy romantyczny samotny wędrowiec – na to penetrowana przestrzeń jest zbyt urozmaicona i otwarta – lecz właśnie jako turystą wczesnej doby, zwiedzający główne osobliwości szwajcarskich Alp. Po sentymentalizmie i romantyzmie zachowała się jednak konwencja samotnego wędrowca i przeżycia miłosnego.

Spółeczności miejscowej w poemacie brak albo też zredukowana jest do „ty” ukochaney, którą tutaj, wobec daremnych jak dotąd poszukiwań biograficznych widzieć będziemy jako Szwajcarkę w stylu sławnej wówczas Elisabethy Grossmann, pięknej sterniczki na jeziorze Brienz⁹, nie po to, by Słowackiemu imputować szwajcarski romans, ale dlatego, że kultowa i charakterystyczna dla swojej epoki postać pięknej Oberlandki – o której wspomina wielu współczesnych, w tym Stendhal w *O miłości*, co dla Słowackiego czytelnika miało pewnie decydujące znaczenie – lepiej spełnia warunki zasadniczej dla poematu projekcji niż wszystkie kobiety, a zwłaszcza młode dziewczyny¹⁰, udokumentowane w biografii Słowackiego.

Jakkolwiek stacje szwajcarskiej podróży można zidentyfikować i prześledzić w listach do matki, spojrzenie na poszczególne scenerie w poemacie postępuje synkretycznie i stapia w jedno różne atrakcje krajobrazowe. Ta praca stapienia jest wyraźnie funkcją z wolna krystalizującej się historii miłosnej, ale odbywa się już w samym opisie. Gdy „ja” patrzy na malowniczy krajobraz, nie jest to kontemplacja ani spojrzenie usidłone czy porażone widokiem, ale spojrzenie aktywne, które zestawia wzajem ze sobą różne aspekty, ustanawia estetyczne związki i dochodzi wreszcie do zgęszczonego, dynamicznego i wielowarstwowego obrazu, tak jak w znamienym opisie wodospadu na początku:

W szwajcarskich górach jest jedna kaskada,
Gdzie Aar wody błękitnymi spada.
Pozwól tam spojrzeć zawróconej głowie.
Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?
Na mgłach srebrzystych cała się rozwiesza,
Nic ją nie zburzy i nic ją nie zmiesza;
A czasem tylko jakie białe jagnię
Przez tęczę idzie na skraju doliny
Szczytać kwitnące róże i leszczyny;
Lub jaki gołąb, co wody zapragnie,
Jakby się blaskiem pochwalić umyślnie,
Przez tęczę szybko przeleci i błysnie.

⁹ Ta postać z wczesnego okresu turystyki alpejskiej zainteresowała badania nad historią kobiecą i doczekała się sfingowanej biografii pióra Therese Bichsel: *Schöne Schifferin. Auf den Spuren einer aussergewöhnlichen Frau*, Bern 1997.

¹⁰ L. Libera, s. 199 i n.

Ten niegdyś potężny wodospad w pobliżu Handegg poniżej przełęczy Grimsel, którą wędrowiec przebywa w pieśni III, aby porównać lodowiec do ogromnego delfina – ten wodospad musiał tymczasem ustąpić potrzebom wykorzystania energii wody dla celów ekonomicznych, a z drugiej strony wskutek ocieplenia klimatu zniknął sięgający głęboko w dolinę jezior lodowca, toteż nie możemy sprawdzić efektu wzniosłości, która byłaby adekwatnym doznaniem estetycznym w obliczu potężnego wodospadu. Co jednak zaskakuje w opisie, to całkowite przewyżczenie wzniosłości na rzecz *loci amoeni*.

W centrum znajduje się nie kaskada, z impetem spadająca w przepaść, ale podsunięta przez samą naturę sublimacja w postaci tęczy, która rozpina się nad kipiłą, oraz arkadyjskich zwierząt, które dochodzą do wody i przeprawiają się na drugą stronę. Zwieńczeniem tej wielokrotnej sublimacji jest gołąb w locie przez wodospad i tęczę. Dla wygenerowania obrazu charakterystyczny jest moment styczności, tj. metonimicznego powiązania elementów, niczym siatka pokrywających obraz wyjściowy albo podstawowy. Styczność potęgują wielorakie wewnętrzne odniesienia samych obrazów, dlatego całość wieńczy gołąb, który przefruwa przez wodospad i tęczę i sam rozbłyskuje w grze światła. Ten gołąb nie należy do sfery autentycznego doświadczenia, ani dzisiejszego, ani dziewiętnastowiecznego, gołębi bowiem w tych regionach górskich się nie spotyka – lecz uzasadniony jest estetycznie, tak jak inne wizualne elementy obrazu Szwajcarii u Słowackiego. Owo (czysto) estetyczne uzasadnienie z chwilą, gdy się ujawnia, przechodzi na samego gołębia, który staje się nie tylko przedmiotem, ale także podmiotem estetycznym: „jakby się blaskiem pochwalić umyślnie”.

Ogląd jest u Słowackiego syntezą, estetycznie uzasadnioną kombinacją. Formalnie podstawowym elementem krajobrazów Słowackiego jest uszeregowanie i jego warianty. Zarazem ogląd jest zawsze też pisaniem. Struktura wersu i struktura obrazu uzupełniają się i wzajemnie podtrzymują. Pejzaż szwajcarski u Słowackiego nie staje się romantycznym przejściem „ja” i natury. Nie chodzi o samotność i oddalenie. Te obrazy sytuują się poniekąd na antypodach wielkich płócien Caspara Davida Friedricha. Natura nie poraża, ale stanowi artystyczne wyzwanie, któremu poeta umie suwerennie sprostać. Wzniosłość przechodzi tu zawsze w piękno albo też wciąż jeszcze jest pięknem.

Estetyka piękna pociąga też za sobą metafory w antycznym stylu, jak zaskakujący delfin albo płetwa delfina, do której porównano jezior lodowca.





Gdzie śnieg przybiega aż do stóp człowieka
 Spłaszczoną płetwą jak delfin olbrzymi;
 Para mu z nozdrza srebrzystego dymi,
 A Rodan z paszczy błękitnej ucieka. (43-46)

Antykizacja w śmiałych figurach retorycznych dotyczy przede wszystkim rysunku postaci, mianowicie postaci ukochanej, wyłaniającej się pośród natury i z natury, tak jak za pierwszym razem, gdy wynurza się z obrazu wodospadu, co jawnie nawiązuje do narodzin Afrodyty¹¹. Antykizacja jest z jednej strony reminiscencją retorycznego stylu klasycyzmu i baroku, z drugiej strony przemienia pierwotną naturę w krajobraz kulturowy, a to w XIX wieku zawsze zatrąca o imperialistyczne zawłaszczanie Innego. Właśnie szkoła ukraińska, w tym Słowacki, chętnie – wzorem *Sofiówki* Trembeckiego – posługuje się taką pośrednią formułą kolonizacji w opisie Ukrainy. Widomy antyk staje się znakiem (polskiej) pracy kulturowej, legitymizującej roszczenia polityczne przez odwołanie do wyższej instancji starożytności. W odniesieniu do Szwajcarii antykizacja, pozbawiona podtekstu „polskiego imperializmu” – Szwajcaria to nie Ukraina – musi wywoływać efekt ironii, która godzi w wizerunek Szwajcarii i zarazem w imperialny język XIX wieku.

Ironiczny dystans wobec wizerunku Szwajcarii potwierdza się na innych płaszczyznach, zwłaszcza w przekornie erotycznym ujęciu mitu Wilhelma Tella w pieśni V i VI, gdy kochanka na skale Tella, już uświęconej jako miejsce mityczne przez wymienioną w tej pieśni kaplicę, odtwarza czyn narodowego bohatera – zepchnięcie Gesslera w rwący nurt – jako gest erotyczny. Jeśli wziąć pod uwagę ikonograficznie udokumentowaną bardzo męską postać Tella, z obowiązkową kuszą w ręce, jednocześnie odwrócenie ról płciowych trąci przesadą. Wcześniej, jak wiadomo, Słowacki w *Kordianie* przejął szwajcarski mit założycielski i włączył go do nowej polskiej mitologii narodowej. Tu dzieje się dokładnie odwrotnie. W scenerii pod kaplicą Tella – co badacze dawno rozpoznali¹² – zaczyna niejako działać inna wyobraźnia Balladyny. W szwajcarskiej oprawie ironia ma jednak inną i bardziej ograniczoną funkcję niż w polskim micie założycielskim dramatu. Ironiczny dystans samotnego wędrowca chodzącego po szwajcarskich górach umieszcza go na zewnątrz politycznego i przyrodniczego mitu Szwajcarii, co u przedstawiciela polskiego romantyzmu szczególnie jest uderzające.



Ta zewnętrzna pozycja jest funkcją włączenia Szwajcarii do własnej przestrzeni psychicznej, która wyłania się stopniowo, wraz z wyłaniającą się z naturalnej scenerii historią miłosną. W pierwszych pieśniach kochankowie spotykają się zawsze na wodzie

¹¹ Por. S. Makowski, s. 12.

¹² Por. L. Libera, s. 196 i n.

i nad wodą, od pieśni VII spotkanie przenosi się w inne przestrzenie, do wnętrza groty i to lodowej grotty, utworzonej przez wodę (*sic*), na podniebne wysokości, a wreszcie do wewnątrz poczerniałej od słońca drewnianej chaty, szaletu, który z klasztornej celi – znów przestrzeń wewnętrzna – na Wielkiej Przełęczy św. Bernarda wygląda w dolinie jak trumna.

Gdy wyobraźnia cała szczęściem dumna!
 Gdym z góry spojrział na dolinę naszą,
 Szalet się oku wydawał jak trumna,
 Maleńki, cichy; kiedym spojrział z góry,
 Nasz ogród z wiszeń jak cmentarz ponury;
 I niespokojne o nas gołębice,
 I zadumane o nas w łąkach trzody;
 Ziemia smutniejsza, błękitniejsze wody,
 Zabite śmierci ćwiekiem okienice;
 Wszystko zaczęło mię straszyć i smucić,
 Jakbyśmy nigdy nie mieli powrócić. (355-65)

Estetyczne spojrzenie z początkowej sceny, hedonistycznie afirmatywne, kierujące się wyłącznie pięknem, tu zmienia się w swoje przeciwieństwo. Utraciło egzystencjalną pewność, wynikającą z możliwości artystycznego kształtowania tego, co ujrane. Tę przemianę poprzedza nieodwracalna zapaść, która nie poraża spojrzenia na przyrodę, ale voyeurystyczne spojrzenie na kochankę w pieśni XII.

Dramat miłosny jako dramat spojrzenia

Kochanka jest – tak jak Szwajcaria – najpierw obrazem, który tworzy się w spojrzeniu „ja”. Spojrzenie na kochankę ma jednak inny charakter. Jest bardziej dynamiczne, zmienia się wraz z pierwszym pojawieniem się ukochanej, ponieważ „ja” zostaje od razu i bezpośrednio ugodzone, jak stwierdza dobitnie wiersz otwierający z wyraźną średniówką:

Tam ją ujrzałem! i wnet rozkochany, (19)

Opis idylli staje się epicką opowieścią poematu. Spojrzenie pozostaje wehikułem nawiązującej się relacji, jej główną instancją, jak stwierdza programowo pieśń II:

Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,
 To zakochały się w niej moje oczy;
 A za tym zmysłem, co kochać przymusza,
 Poszło i serce, a za sercem dusza. (25-28)

Kim jest kochanka? Bez odpowiedzi na pytanie o jej tożsamość niepodobna interpretować miłosnego dramatu – w tej mierze wypadnie się zgodzić z dotychczasowymi

badaczami. Spróbujmy prześledzić jej kolejne zjawiska, aby potem powrócić do spojrzenia, które je wiąże wzajem ze sobą.

Kochanka wyłania się najpierw z natury i ukazuje się pośród natury. Nie wyłamuje się z pierwotnego stosunku korespondencji między naturą a człowiekiem – istotnej korespondencji, jako że ugruntowana jest we wzajemności, co konceptualnie wyraża wymiana spojrzeń między zwierzętami a dziewczyną u stóp lodowca.

Tameśmy szmerem spłoszyli dwie sarny;
Te, jakby szczęścia ludzkiego świadome,
Stały blisko złote, nieruchome;
I utopiły oczów błyskawice
W kochanki mojej błękitne zrennice;
I długo patrząc, nieruchome obie,
Głowy promienne pokładły na sobie. (48-54)

Korespondencja ustanowiona jest już nie tylko przez estetyczne spojrzenie, ale leży w samej naturze. Piękno nabiera substancjalności, jest subiektywne i obiektywne. Kochanka staje się w czymś w rodzaju ukoronowania natury i przewodzi wciąż potwierdzającej się korespondencji między naturą a człowiekiem:

Ach! ona była jak białe łabędzie,
Była jeziora błękitnego panią;
Płynęła lecąc – łódź leciała za nią,
Za łodzią jasność szafirowym szlakiem,
Za tą jasnością rybek korowody,
I wyrzucały się aż do niej z wody; (75-80)

Ale ukochana jest nie tylko antropomorfizacją natury, nie tylko metaforą Szwajcarii, jak sugerował Józef Tretiak. Kosmogonia, która pobrzmiewa w micie narodzin Wenus, to jedynie kostium, hiperbola w stylizacji wiejskiej dziewczyny, co pierwszoosobowemu narratoremowi zapewnia ironiczny dystans. Wynurzenie się ukochanej ze szwajcarskiego krajobrazu pojmujemy tu jako wskaźnik szwajcarskiej tożsamości dziewczyny. Przy czym właśnie ta „realistyczna” przesłanka – wbrew większości dotychczasowych interpretacji, które opierały się na danych biograficznych – pozwala nam uniknąć biograficznej pułapki.

Albowiem szwajcarska tożsamość dziewczyny rysuje się w poemacie tylko jako typ, bez konkretyzacji. Nadaje postaci kochanki istotny dla niej dwoisty charakter figury projekcyjnej



„ja” i zjawiska piękna oraz figury inności, która definiuje się przez gender i narodowość. Piękna sterniczka z Oberlandu, którą we wczesnej epoce turystyki alpejskiej interesowali się goście zagraniczni¹³, na cudzoziemcach robi wrażenie swoją kobiecą autonomią: wylamuje się z porządku płci, co spowija ją potencjalnie w aurę utopii, a więc i mitu. Słowacki z pierwowzoru pięknej sterniczki przejmuje związek z wodą, a zwłaszcza niezależność i autonomię dziewczyny, która w wysublimowanej historii miłosnej, jak na sterniczkę przystało, przybiera maskę przewodniczki: „ona tak mię prowadziła wszędzie”; jest to też jedyny w poemacie ślad wspomnienia o autentycznej postaci. Piękna sterniczka pochodzi z Berneńskiego Oberlandu, jest protestantką i tylko te konkretne dane kulturowe definiują jej genderową odrębność.

Słowacki, jak wspomniano, rozbija to regionalne uwarunkowanie. Kochanka towarzyszy „ja” w Berneńskim Oberlandzie, w Szwajcarii centralnej i w Wallis, tzn. w politycznie i kulturowo bardzo odmiennych regionach, a przede wszystkim jest katoliczką – inicjuje zaślubiny u mnicha na przełęczy, czyli legitymizację stosunku erotyczno-seksualnego, co Stendhal w swoich uwagach o dziewczętach oberlandzkich podkreślał jako zaskakującą osobliwość obyczajów płciowych. Te przestrzenne przeniesienia ucinają niejako kulturowe korzenie mocnej „Szwajcarki” Słowackiego, osłabiają relację gender – narodowość. Przeniesienie może funkcjonować tylko w rysunku mocnej kobiety, mianowicie jako ironia, podobnie jak w *Balladynie*. Słowacki wypróbował w *Balladynie* typ mocnej kobiety, który odtąd będzie regułą w jego dramatach. Mocna kobieta rysuje się tam w kontekście mitu historycznego. Wspomniana scena przy kaplicy Tella, kontrastująca z mitycznym przekazem, ma, jak się zdaje, podobną wymowę. Ta kluczowa scena odwrócenia ról genderowych, *gendershift*, stanowi podstawę dla zarysowania sylwetki mocnej kobiety. Ironia posługuje się tu erotyczną ambiwalencją:



Sluchajcie! – Oto przed Tella kościołem
 Pierwsza na kamień wyskoczyła płocha
 I powiedziała mi w głos, że mnie kocha,
 I odesłała mnie znów na jezioro,
 Łódkę mą – piersią odtrąciwszy białą...
 A ja – ach, nie wiem, co się ze mną stało!

(91-94)

¹³ Postać ta w bardziej ogólnej formie występuje w kulturowo-socjologicznym studium Stendhala *Szwajcaria* pomieszczone w tomie *O miłości*.

Wilhelm Tell wtrąca starostę Gesslera w spienioną wodę energicznym kopniakiem – u Słowackiego „ja” odepchnięte jest przez miękką pierś kobiecą i wpada nie we wzburzone jezioro, ale w wir erotycznego pożądania. Postać mocnej kobiety z poematu *W Szwajcarii* nie sprowadza się jednak ostatecznie do mitu, jak *Balladyna* albo kobiety z *Lilli Wenedy*, *Fantazego* czy *Snu srebrnego Salomei*. Przekora wobec mitu Wilhelma Tella dotyczy odniesień szwajcarskich, a nie koncepcji ukochanej. Mocna kobieta funkcjonuje w poemacie jako element miłosnej historii, którą teraz wypadnie nam prześledzić. W naszym kontekście ważne jest, że suwerenność kochanki, widoczna w pierwszej części i kulminująca w epizodzie przy kaplicy, w dalszym ciągu poematu zanika i ujawnia się ponownie dopiero pod koniec, w decyzji, by przypieczętować związek małżeństwem, a ekskluzję czysto erotycznego stosunku zakończyć aktem społecznej inkluzji. Ten tok wydarzeń oznacza zarazem przejście od początkowego absolutnego i pięknego zjawiska ukochanej na płaszczyznę świeckości – w kategoriach poetologicznych jest to przejście od romantyzmu do realizmu. W poemacie ta zmiana zaznacza się jako szczelina, przez którą nagle widać to, co inne, niepiękne – śmierć.

Dokładnie w momencie tej zmiany perspektywy Słowacki wprowadza zagadkowy znak czarnego motyla, który tu należy interpretować jako czarną kokardę albo stroik. Spojrzenie, dotąd oczarowane, za sprawą tego znaku nagle staje się spojrzeniem prosto w śmierć. Dość skomplikowane nakrycie głowy panny młodej – w poemacie mamy typowy dla Słowackiego rozwinięty obraz – tłumaczy się realistycznie jako czepiec, przynależny do odświętnego stroju berneńskiego, z falbaniastym obszyciem w kształcie motyla. Realistyczna perspektywa, która zaznacza się już w woli zawarcia związku małżeńskiego ze strony dziewczyny i może być aluzją do obyczajów berneńskich, w tym również autentycznym znaku nakrycia głowy, ponownie otwiera się na wymiar symboliczny.



Zaskakujące przejście od piękna do wzniosłości, od spełnienia do utraty, ma swoje wyjaśnienie nie tylko w zjawisku kochanki, ale przede wszystkim w stosunku „ja” do kochanki. Po stronie kochanki przemiana postaci ugruntowana jest w płciowej i etnicznej inności, po stronie „ja” – w przejściu od spojrzenia estetycznego do voyeurystycznego. „Ja” przybywa z zewnątrz i jest pierwotnie instancją patrzącą; pozostaje naprzeciwko i na zewnątrz nowego świata pięknych krajobrazów i ukochanej. Odnosi się do tego świata głównie wzrokowo. Ruch „nowoczesnego” podróżnika (turysty) jest czymś wtórnym i nie stanowi osi znaczeniowej. Pobyt „ja” w różnych miejscach szwajcarskich Alp nie jest niczym umotywowany. Zmiana stosunku do kochanki i do krajobrazu odbywa się w wymiarze spojrzenia, nie zetknięcia, wzrokowo, a nie przez dotyk, który jest sensem relacji erotycznej. Dochodzi wprawdzie do zetknięcia, ale jest to kontakt wtórny i podporządkowany spojrzeniu, jak owo pierwsze zetknięcie (214-215), które podąża za

ujrzany w wodzie odbiciu złączonych cieni przy kaplicy Tella (120 i n.). Kochankowie stykają się najpierw pośrednio, jak gdyby poza Innym seksualności. Dopóki o kontakcie decyduje „ja”, kontakt odwzorowuje estetyczną relację krajobrazu i zwierząt w pierwszym cytowanym obrazie z pieśni II. „Ja” nie jest falliczne, dlatego definicję wzajemnego stosunku, jego znaczenie musi pozostawić kochance – która spełnia to zadanie, inicjując zaślubiny.

Spojrzenie nie jest wyłącznie domeną „ja”, aczkolwiek „ja” jest jego inicjatorem. Spojrzenie wywołuje spojrzenie z przeciwnej strony. Spojrzenia natury i człowieka odzwierciedlają się wzajemnie. „Ja” pozostaje jednak ośrodkiem spojrzenia i w tej wzrokowej geometrii nigdy nie jest oglądane albo jednocześnie oglądane, tak jak w grze spojrzeń przedstawionej w pieśni III. Zaczyna się od estetycznego spojrzenia na krajobraz, które zrazu ogarnia na tej samej zasadzie zjawisko kochanki. Jednakże z chwilą pojawienia się kochanki staje się także spojrzeniem pożądanym i nie może utrzymać się w płaszczyźnie czysto estetycznej albo też musi zdradzić się z próbą sublimacji.

Sublimacja, która usiłuje ocalić piękno albo ideał, ujawnia się przed pierwszym momentem kulminacyjnym – pierwszym pocałunkiem – w formie wymownego symbolu. Zbliżenie kochanków, dopóki stroną inicjującą jest „ja”, wynika ze wspólnej lektury:

Było to rankiem – pomnę – pod kaskadą –
 Byliśmy niczym nie strwożeni – sami –
 Czytając książkę pełną łez, ze łzami.
 Wtem duch mi jakiś podszepnął do ucha,
 Ażeby na nią z książki przeszedł okiem. –
 Była jak anioł, co myśli i słucha –
 I nagle – takim przejrzystym obłokiem
 Rumieniec smutny twarz jej umalował,
 Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało,
 Alem ją w usta różane całował. (204-13)

Czytanie i pisanie stają się ważną formułą w tej miłosnej historii, która pierwotnie kształtuje się jako historia oka, i są zawsze formami sublimacji spotkania erotycznego, które jako takie przedstawione zostało już w poprzedniej, analogicznej scenie w grocie przy wodospadzie. Erotyzm odsłoniętej piersi wysublimowano tam jako gest pisania imienia kochanki na nietrwałej tablicy lodowej ściany: „co imię ukochane kryśli” (155). Czytanie i pisanie jako wysublimowane metafory relacji między kochankami przypominają również, że cała historia miłosna jest tylko aktem literackim, także aktem artystycznym: „nas tylko łączyły wyrazy”. „Artyzm” historii miłosnej powiela artyzm uprzednio nakreślonego obrazu Szwajcarii.

Decydująca dla sensu spojrzenia jest jednak nie forma sublimacji, którą ono podejmuje, ale voyeurystyczny charakter, który rodzi się w spotkaniu z Innym seksualności, przewyżnianym z kolei w seksualnych fantazmatach¹⁴, jak w każdej relacji fantazmatycznej. Spojrzenie staje się voyeurystyczne po raz pierwszy w pieśni VII, po podwójnej

¹⁴ O voyeuryzmie por. Claudia Öhlschläger, *Unsägliche Lust des Schauens. Die Konstruktion der Geschichte im voyeuristischen Text*, Freiburg 1996; J. Kristeva, *Stendhal und die Politik des Blicks*, w: *Geschichte von der Liebe*, Frankfurt a. M. 1989.

scenie przy kaplicy Tella, tzn. po ustanowieniu kochanki jako silnej i inicjującej strony związku. Kristeva w pracy o Stendhalu stwierdza, że kobieta jako władczyni jest ważną przesłanką modelu voyeurystycznego. Z otwartej przestrzeni dotychczasowych obrazów przyrody wchodzimy do zamkniętej grotty, i to grotty lodowej. Voyeurystyczne spojrzenie rodzi się w warunkach maksymalnie niesprzyjających. Zamiast odsłonięcia ciała kobiety w azylu wewnętrznej przestrzeni mamy niejako wielokrotne osłanianie nagości – przez topniejące ściany lodu, suknie i wreszcie ramiona skrzyżowane na piersi. Na koniec osłanianie paradoksalnie okazuje się odsłanianiem – ujawnia bowiem to, co zakrywa:

Cała się szatą okryła zazdrośniej
I wszystko oczom ciekawym ukradła,
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła
Na alabastry widne, choć zakryte. (142-45)

Odsłonięcie pożądanej jest tu wyobrażone przez voyeurystyczne spojrzenie od strony jego niemożliwości, tzn. w aspekcie całkowitej substytucji, we wszystkich wymiarach tej sceny. Przestrzeń nie tylko jest lodowata, ale nabiera cech sakralnych, a ukochana staje się Najświętszą Panną, do której zanoszą się modły.

Po tej pierwszej, tylko pośrednio voyeurystycznej scenie następuje w pieśni XII niejako arcyscena voyeurizmu, z wieloma charakterystycznymi odstępstwami. Sytuacja wzorowana jest na znanym, malowanym wielokrotnie zwłaszcza w epoce baroku motywie Zuzanny w kąpielu.



Zamiast służki na straży kąpiącej się mamy lilię, zamiast spojrzenia starców mamy spojrzenie „ja”, któremu zdaje się, że śni. Najważniejsza dla przedstawienia voyeurizmu jest perspektywa. Van Dyck, a zwłaszcza Rembrandt, malują przerażone spojrze-

nie oglądanej i nie przyjmują perspektywy voyeura. W centrum umieszczają przeżycie kobiety, zranionej, bo voyeur uchybił jej wstydlivosti. Zgroza podglądanej przełamuje piękno aktu. Słowacki stara się wysublimować piękno – pokonać szpetotę sceny – w antropomorficznym obrazie lilii.

Myślałem, że śpiąc o aniołach marzę;
 I drzeć zacząłem, i zadrzałem wszystek,
 I jeden tylko poruszyłem listek,
 Ten listek inne poruszył listeczki,
 I szmer się zrobił – ty wybiegłaś z rzeczki;
 I takeś prędko uciekała złąkła,
 Żeś łonem kwiatu potrąciła pręty;
 I lilijowa wnet łodyga pękła,
 I kwiat z niej upadł twoją piersią ścięty; (246-54)

Pomiędzy oglądającym i oglądaną dochodzi do równoległego wstrząsu w naturze roślinnej, który po stronie kochanki powoduje odsłonięcie wstydlivosti (moment *strip-tease'u* w akcie voyeurystycznym), a po stronie „ja” zapoczątkowane jego ruchem poruszenie listków. Symbolika złamanej lilii jest czytelną aluzją do pogwałcenia niewinności, natomiast ruch wychodzący od „ja”, choć przenosi się lawinowo na kolejne listki, ogranicza się do muskania powierzchni, co jaskrawo kontrastuje z męskim zbliżeniem seksualnym oraz nie zahacza o fantazje penetracyjne i lęk przed kastracją, jakie kryją się za voyeuryzmem. Podążając za argumentacją *explicite* seksualną, należałoby stwierdzić, że „ja” jest frotterem, niezdolnym do męskiego zespolenia seksualnego.

Obraz zresztą sam w sobie jest piękny i niejako przesłania aluzje seksualne. Podobny – niefaliczny albo lepiej niegenitalny – kontakt seksualny zarysowują dwie sceny z motywem włosów, przed sugerowanym aktem seksualnym i potem, jako metaforyczne namiastki:

Wtem nagle – w jasnej kaskady warkoczach
 Coś pomieszało się i coś urzekło; (216-17)

Więc osłoniła się cała w warkoczu
 I więcej na mnie nie podniosła oczu. (311-12)

Oslanianie się warkoczami w naszym kontekście jest najpierw elementem voyeurystycznej inscenizacji, a jednocześnie głęboko przejmującym i wielowarstwowym obrazem w kontekście seksualnego zbliżenia. Dla nas decydujący jest znowu walor dotyku, kontaktu, który obejmuje całe ciało i zaciera granice między „ja” i „ty” oraz między zewnątrzem i wewnątrzem, co mówi ostatecznie o samoodniesieniu „ja”, które unika konfrontacji z Innym.

Przemiana spojrzenia estetyzującego we voyeurystyczne – które u Słowackiego nigdy nie chce rezygnować z estetyzowania – towarzyszy przemianie kochanki albo raczej ją uzasadnia. Jeśli w pierwszej części była zawsze pięknym, ale wciąż zmiennym zjawiskiem, które rozszerzając się kosmicznie niejako naraz ogarniało cały krajobraz szwajcarskich Alp, to w pieśni X nie tylko ruch przestrzenny, ale także zjawisko kochanki jako epifania piękna wygasa:

Odtąd w uśmiechach była dla mnie rzadsza,
 Smutniejsza, cichsza i bielsza, i bledsza.
 W głębszych się coraz zanurzała cieniach. (221-23)

„Ja” nie rozumie przemiany i na swoją obronę przytacza powyżej zinterpretowaną arcyscenę voyeurystyczną: „chciałem bronić siebie / I rzekłem (...)”. Obrona jest daremna, chociaż stara się estetycznie i ironicznie osłaniać i sublimować naruszenie tabu, obrazę wstydlivości: „Nie jam był winien – lecz lilija winna” (258). Lilia – symbol niewinności – naruszając niewinność i wstydlivość, nie może być winna, bo jest naraz podmiotem i przedmiotem. Obrona posługuje się tu sofizmatami i jednocześnie jest ironiczna. Ale uwikłane „ja” voyeura nie rozumie przede wszystkim granic między „ja” i „ty” i ostatecznie broni voyeurizmu, oskarżanego przez kochankę.

Voyeur stara się ocalić swoje „ja”, usiłując w pożądaniu Innego przewyciężyć Inne i pozostając przy sobie. Akt voyeurystyczny i narcystyczny kończą się autodestrukcją, ponieważ „ja” nie chce albo nie może skonfrontować się z „ty”. „Ja” uwikłane w siebie nie może zarazem pojąć swojej tragedii. U Słowackiego historia miłosna ma wiele zakończeń. Ukochana, która wyłamuje się z roli figury projekcji, przestaje być idealną kochanką i wraca do innej, właściwej sobie cywilnej roli dziewczyny, domagającej się małżeństwa. Burzy tym samym dotychczasowy stosunek korespondencji: „I więcej na mnie nie podniosła oczu” (313). „Ja” natomiast doświadcza załamania swojej estetyki, niespójności spojrzenia, które nie generuje już pięknego obrazu, ale w tymże obrazie nagle dostrzega śmierć.

Gdy wyobraźnia cała szczęściem dumna!
 Gdym z góry spojrział na dolinę naszą,
 Szalet się oku wydawał jak trumna, (355-57)

„Dumna wyobraźnia” ponosi klęskę akurat wtedy, gdy w momencie zaślubin, pieczętujących związek kochanków, uruchamia pośrednio bardzo złożony obraz. Spojrzenie „ja” biegnąc z góry, od mnisiej celi ku dolinie, napotyka na swej drodze nakrycie głowy narzeczonej, przypominające czarnego motyla, i w swojskiej okolicy, niegdyś obrzebie piękna, widzi już tylko śmierć. Piękno nagle stało się wzniosłością. W dynamicznie rozwijających się obrazach, zwłaszcza w utożsamieniu czepca kochanki z czarnym motylem, i w szybko po sobie następujących kombinacjach elementów *artifex*, nie może wygenerować całościowego sensu i znaleźć w nim potwierdzenia dla samego siebie. Niespełnione wesele, od czasów *Pana Tadeusza* arcywzór polskiej, głównie narodowej refleksji, staje się tu dramatem całkiem prywatnym, a przede wszystkim artystycznym, dramat prywatny bowiem okazuje się dramatem sztuki, jako przemiana percepcji estetycznej, która nie przesłania do końca aspektu prywatnego i mówi – przynajmniej aluzyjnie – o porażce „seksualnej” tożsamości „ja”, uwikłanego we voyeurystyczne spojrzenie „ja”.

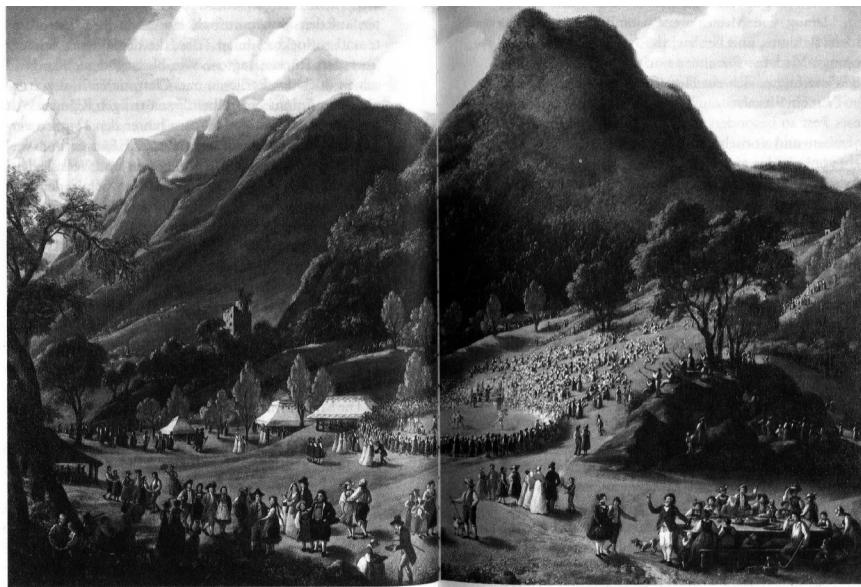
Długa pieśń XVII, która wreszcie odpowiada założeniom poematu epickiego, kończy się jako fragment, ponieważ „ja” nie umie wyjaśnić nieumotywowanej według niego straty ani zobaczyć siebie w zewnętrznym odbiciu. Pod koniec poematu staje się elegią, która mówi o tym, co utracone, ale w pisanyim wspomnieniu nie umie go przywołać

(pieśń XX), nie potrafi nadać wspominatej kochance tożsamości, utracona kochanka nie może figurować jako osoba. Zagubione jest samo „ja”, spojrzenie nie tworzy już obrazów w doświadczanej przestrzeni, „ja” nie odzwierciedla się już w zewnątrz:

Bo i tu – i tam – za morzem – i wszędzie,
 Gdzie tylko poszłę przed sobą myśl biedną,
 Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
 I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie. (429-32)

Poemat, który rozpoczął się powodzią zmysłowych obrazów Alp, kończy się nigdzie – tam, gdzie dusza w świetle księżyca, w blasku tylko zapożyczonym, uwalnia się od „ja”. Mamy w tym poemacie radykalny dramat samotnego „ja” romantycznego, które w swoim estetycznie ugruntowanym samoodniesieniu ponosi klęskę i tęskni już tylko do autodestrukcji, skoro jego tęsknota, jego pożądanie nie potrafi ustanowić sobie „ty” w miłości. Słowacki nie pójdzie już dalej drogą romantycznego „ja”, która zaczęła się niejako „po polsku” *Godziną myśli*. Obca przestrzeń Szwajcarii, która nie staje się własną przestrzenią duchową albo przestrzenią tożsamości, przyspieszyła romantyczny kryzys „ja”. Ponadto „ja” nie może roztopić swego „ja” prywatnego w „ja” artystycznym i musi ujawnić własną inność.

Przełożyła: Małgorzata Łukasiewicz



Elisabeth Louise Vigée-Lebrun: Das Alpirtenfest in Unspunnen am 17. August 1808 (1808/09)



Krystyna Poklewska
(Łódź)

PIĘKNO SZWAJCARII – PIĘKNO *W SZWAJCARII*

Słowacki pojechał do Szwajcarii po to, by się tam osiedlić. Nie należał do licznej grupy turystów, którzy od końca XVIII wieku przepływali łodziami i statkami szwajcarskie jeziora, podziwiając górskie krajobrazy, po kamiennych drogach, ścieżkach dla mułów i drewnianych chybottliwych mostkach wędrowali w głąb i wzwyż skalistych przestrzeni, odważnie (ale i rozważnie) zdobywali alpejskie szczyty. Nie wstępował na drogę Byrona, który w dzikiej naturze wysokich gór odnajdywał nieskażone piękno, ani na drogę Malczewskiego urzeczony martwą urodą, grozą i niedostępnością Mont Blanc.

Przenosiny Słowackiego z Paryża do Genewy były podróżą podjętą przez emigranta z Polski, człowieka odciętego od rodzinnego domu, który szukał w Europie miejsca, gdzie mógłby spokojnie żyć, mieszkać i – jako poeta – tworzyć. Szwajcaria, do której się udawał, nie otwierała przed nim perspektyw wielkiej przygody. Szukał azylu, ciszy, samotności, spokoju.

O tej Szwajcarii, w której mieszkał i z którą obcował Słowacki, wiadomo tylko, ile on sam zapisał i opisał w listach do matki. To zaledwie porozrzucane i nieliczne cząstki układanki, wydobyte z pamięci poety i wybrane z myślą o pani Salomei Bécu. To dla ożywienia jej wyobraźni, dla przybliżenia jej otoczenia, w którym żył syn, Genewa z okolicami i wołyński Krzemieniec zbliżały się do siebie w ryzykownych zestawieniach. Genewa „mniejsza jest prawie od Krzemieńca – tylko domy są stare i wysokie” (30.XII.1832), góra zaś Salève „równa naszej Zamkowej Górze” (15.VII.1833) – opisywał poeta.

Przestrzeń nowego kraju, którą dla siebie zgodnie z potrzebami psychicznymi i możliwościami finansowymi urządzał Słowacki, była to maleńka przestrzeń domu i ogrodu. W pierwszym liście pisanym z Pâquis pojawił się zimowy pejzaż ogrodu widziany z okna: dwa świerki, sosna i dąb stary, murawa zielona nawet w styczniu, zamary kłomb róż. Oprawny w ramę okna krajobraz miał też perspektywę dalszą: „Górę Mont Blanc widzę co dnia z moich okien”, pisał Słowacki wiosną 1834 roku. „Przez te kilka dni księżyc co dnia wschodził za tą górą. Nie możecie sobie wystawić, jak to smutno i pięknie, kiedy noc czarna, kiedy samotny w moim pokoju otwieram okno i czuję zapach wiosennych liści, i słyszę słowika w alei ogrodowej, a potem widzę wschodzący zwolna za górą księżyc” (27.IV.1834). Białą masyw Mont Blanc, ponoć częściej prze-

czuwany niż widziany¹, wysokie drzewa zamykające horyzont, klomb róż – oto szwajcarski krajobraz na co dzień.

Ogród był częścią szwajcarskiego życia. W listach pojawiał się wielokrotnie. Wiosną zachwycał świeżymi listkami na drzewach, barwami fiołków i pierwiosnków, latem kwitł bzami i różami, jesienią szumiał spadającymi liśćmi, w łagodne zimy cieszył wciąż szmaragdową trawą, przez cały niemal rok pachniał „balsamicznie”. Słowacki donosił matce o laurze pod oknem, który sechł mimo podlewania, o wspólnym z panną Eglantyną sadzeniu i pielęgnowaniu kwiatów, o razem budowanej altance, o rezedzie, która nie urosła. Ogród w Pâquis bywał miejscem samotnych przechadzek i towarzyskich zabaw, kusił do siadania na opadłych liściach i świeżo zżętej trawie, gdy zaś zima była śnieżna – do rzucania śnieżkami.

O przestrzeni poza domem i ogrodem Słowacki pisał mało, bo i – jak wiadomo z jego systematycznego porządku dnia – poruszał się niewiele i niedaleko. (Zmienić to miała dopiero wyprawa w Alpy). Niecka Jeziora Lemańskiego objawiła swą trwałą urodę z góry Salève, gdy objął wzrokiem „kręty Rodan”, jezioro, najeżoną dachami Genewę i kilkanaście „innych miasteczek – łąki – drzewa – – słowem widok ogromny, rozległy, prawdziwie prześliczny” (15.VII.1833). Wycieczka czołnami po Jeziorze odsłoniła panoramę „brzegów zielonych” z topolami pozółkłymi liśćmi okrytymi „jak złote kolumny”, białymi domkami i pałaczkami wśród drzew, nad którymi górował biały i groźny masyw Mont Blanc, „podobny do snycerskiego posągu sybirskiej krainy” (27.X.1833). Spotkania z krajobrazem podczas spacerów nie dostarczały wrażeń godnych opisanie. Jedyna olśniewająca impresja – to doznanie świtania i wschodu słońca, gdy ze wzgóрка ujrzał Słowacki „całe błękitne jezioro – za nim śnieżne góry, nad którymi wstawał ze snu biały Mont Blanc. [...] W kilka chwil potem weszło słońce – naprzód jakieś ogniste wytrysły płomienie – i wahały się, przelewały się, aż cały krąg słońca wyszedł na niebo. Smutno... Smutno...” (6.VI.1834).

Stan duszy decydował o odbiorze świata zewnętrznego. Słowacki pisał matce, że Szwajcaria to „raj dla szczęśliwych” (27.X.1833). Podziwiał „śliczne góry, cudowne widoki”. Sam dla siebie, dla wewnętrznych potrzeb, tworzył ziemię, której granice wyznaczały „błękit fali” Lemanu i Mont Blanc „lekką jak chmura skreślony, czasem wiankiem białej chmury okryty” (10.II.1833), monotonne winnice na nasłonecznionych brzegach jeziora, pomiędzy którymi leżał ogród w Pâquis, w stałej zieleni trawy i szpalerów drzew iglastych, w różnorodnych kolorach kwitnących kwiatów. „Tu wszystko cichą przybiera barwę” (24.IV.1833) – pisał o swoim szwajcarskim świecie Słowacki i zaraz porównywał siebie do zielonego żuka z otrzymanego na urodziny różanego bukietu: „zdaje mi się, że on ma teraz los podobny do mnie, który spoczywam cicho w głębi pięknego szwajcarskiego ogrodu” (23.VIII.1833).

* * *

Świat ruszył z miejsca 31 lipca 1834 roku, gdy poeta wziął „mantelzak na plecy”, wsiadł na statek i ruszył „przez błękitne jezioro genewskie”. Stały krajobraz zmienił

¹ Jak pisał Leszek Libera – „widok z Genewy na tę górę jest właściwie rzadki i tylko możliwy przy najlepszej pogodzie” (*W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 9).

się w widoki, które przemijały mu przed oczyma, zmienne i nowe. Z brzegu wysuwały się kolejno miejsca znane z lektur: Coppet, „gdzie pani Staël mieszkała”, Lozanna, „skały Meilleries”, uwiecznione w *Nowej Heloizie*, zamek, w którym cierpiał byronowski „więzień Chillonu”. W Beix urzeczywistniło się zstąpienie w podziemia kopalniane, w „imaginację” uderzyły skały „prochami rozsadzane”. Później otworzyła przed Słowackim swoją niepowtarzalną urodę prawdziwie górską Szwajcaria. Droga na Przełęcz Świętego Bernarda była groźna i mroczna: „Z obu stron ogromne góry – rzeka płynie przepaścią pod nogami – chaty nędzne – ludzie ubodzy”. Śpiew napotkanego konduktu żalobnego mieszał się z szumem potoków. Przed klasztornym schroniskiem witał podróżnych zakonnik w czarnym habicie i pies „jak z marmuru [czarnego?] wykuty”, za budynkami zaś „błyszczało oprawione w skalistym brzegu czarne, ołowianego koloru jezioro”. Był to wysokogórski pejzaż śmierci, mroku i zimna, z którego Słowacki z ulgą wrócił w „uśmiechającą się krainę wiosny”, dolinę Rodanu. Nie zamierzał jednak pozostawać na dole: wraz z towarzyszami podjął przecież szlak turystycznej wyprawy poznawczej.

W liście do matki, jedynym opisującym podróż, pisany w dwa dni po jej zakończeniu – 21.VIII.1834 – w zapisie o wjeździe na mułach stromą, zygzakowaną drogą na Gemmi i wspaniałym krajobrazie wioski Luèche (Leuker) widocznym z góry, podkreślił zdanie o radości naocznego oglądania: „A ja – to wszystko – w i d z i a ł e m ”.

Oczywistością stały się kontrasty Szwajcarii, naprzemiennosc pierwotnej pustki gór i zagospodarowanej przestrzeni zielonych dolin. „Stąpaliśmy po gołych skałach, gdzie-niegdzie śniegami pokrytych... i znów nic nie widać było, tylko skały – śnieg – czarne jezioro i niebo. Po zejściu [...] znaleźliśmy jeszcze piękniejszą okolicę – jeszcze piękniejsze drzewa i kwiaty – i kaskady srebrne z gór spadające – i prześliczne szalety”. Podróżny był odkrywcą na ziemi dla siebie nieznanej. Odkrywał ją z dumą, radością i zachwytem. Odkryciami były wysoko położone doliny Lauterbrunnen i Grindelwald, które (według Słowackiego) „nic podobnego nie mogą mieć w naturze, kaskada Staubach, śnieżny nasyp i szczyt Jungfrau (widziane z dołu), lodowce schodzące z gór jak rzeki, promienną białością” odbijające od „muraw, drzew i kwiatów”... Podróżny nie tylko patrzył, ale i oddychał alpejskimi zapachami, słuchał głosów przyrody, takich jak huk spadających lawin, cieszył się „najpiękniejszym słońcem”. Zapisany w pamięci i w liście przeżyciem stało się wejście na Faulhorn i nocleg w oberży, która była „najwyższym mieszkaniem w Europie”. Okryci kołdrami turyści oglądali o zachodzie słońca czerwone, ogniste góry w zorzy alpejskiej², o świtanii zaś, w czystym, porannym słońcu – szeroką i widną panoramę kraju uderzającą „cichością”.

List nie zawierał itinerarium, nie był też diariuszem podróży. Słowacki przepływał czołnem i podziwiał szwajcarskie jeziora, wędrował „śliczną drogą” św. Gottharda, oglądał średniowieczny Most Diabła na rzece Reiss, znudzony jednak spisywaniem wrażeń lub zniechęcony niemożnością przekazania przeżycia, zaniechał podróży impresji, jako ostatnią notując tę z lodowych grot (w Rosenlauri), gdzie „ze ścian gmachów, pod którymi stałem, kropliste od słońca spadały deszcze”.

² Na zjawisko zorzy alpejskiej widzianej przez Słowackiego zwrócił uwagę Leszek Libera, dz. cyt., s. 45 i 73.

Jakąż Szwajcarię odkryła przed nim 20-dniowa, forsowna wędrówka? Podróżowanie wprawia w ruch świat wokół nas. Wyjście z ogrodu w Pâquis sprawiło, że Szwajcaria otoczyła poetę. Ułamki podróży, nieliczne klocki z układanki życia zachowane w liście do matki, stworzyły materię kolorową, ruchliwą, dynamiczną. Wysokogórska Szwajcaria – czarna, zimna i martwa na początku podróży dla poety wyrwanego z łagodnej zieloności nadlemańskiego pejzażu, ożyła następnie w krajobrazowych i przyrodniczych impresjach, ubarwiła się kontrastami mocnych kolorów – bieli, zieleni, błękitu, ognistej czerwieni. W „najpiękniejszym słońcu” odkryła przed turystą „zachwycające doliny”, „prześliczne glaciers”, „najpiękniejsze jezioro”. Jak się wydaje, Słowacki nie polubił turniowych partii gór, choć dał się na szczyty. Nie podziwiał w Alpach dzikości pierwotnego krajobrazu w stanie chaosu, ni osobliwej architektury kamiennej przyrody. Z wrażeń pieszego wejścia (lub zejścia) tworzył widok syntetyczny: „tylko skały – śnieg – czarne jezioro i niebo”, ujrzana zaś z góry panorama ośnieżonych szczytów podsunęła określenie „przerazająca Szwajcaria”.

Słowacki wchodził na góry przede wszystkim po to, by ogarnąć wzrokiem rozległy horyzont, by zobaczyć więcej, szerzej i lepiej. „Świat zdaje się pod nogami” pisał Słowacki wspominając wrażenia ze szczytu Faulhornu i Rigi (24.V.1835). „Płakałem na Righi. Rozczułała mnie cichość i małość chat, rozszianych po górach i dolinach między zwierciadełkami kilkunastu jezior. Widziałem rzutem oka cały kawał ziemi, który się nazywa krajem... i jest ojczyzną innych”... Była w tym płaczu nostalgia, ale było też wielkie wzruszenie podróżnego, który z uniesieniem i zachwytem obejmował wzrokiem piękny kraj. Szwajcaria, która z okna pensjonatu była ogrodem z odległym zarysem Mont Blanc w tle, otworzyła się przed wędrówcem, który do niej przyszedł.

* * *

Okno jednak i widok z okna powróciły. W liście z Veytaux Słowacki pisał: „nająłem śliczny pokoik błękitny – z okna widać winnicę – za winnicą jezioro jak pół nieba wywróconego na ziemię – za jeziorem góry Meillerie, sławne w *Heloizie* Russa. [...] W dzień pokój mój, jezioro, niebo, góry, wszystko błękitne, ale dziwnie czyste i przezroczyste – jaśkółki przylatują do pokoju i tłuką się czasem piersią o zwierciadło” (23.VIII.1835).

Samotność mu nie doskwierała. „Imaginacja” ożywiona alpejską podróżą tworzyła już nowe obrazy, lektury, z którymi chodził na przechadzki w góry i w księżycowe noce nad jezioro, karmiły myśli refleksjami i wyobrażeniami. Wśród lektur była stale obecna w szwajcarskiej korespondencji *Nowa Heloiza* (sztychy przedstawiające sceny z tej powieści zdobyły jego pokój w Pâquis). Były utwory Byrona – nie tylko *Więzień Chillonu*, czytany z widokiem na zamek, ale zapewne i *Manfred*, wspomniany wcześniej w *Kordianie*. Manfred był przecież wędrówcem po tych górach, które właśnie przemierzył Słowacki. Obdarzony przez swego twórcę powikłanym wnętrzem, wyklęty, zrozpaczony, naznaczony piętnem zbrodni, błąkał się po najwyższych partiach gór szukając sensu swego człowieczego losu. Jego Alpy były siedzibą boga zła i zniszczenia: Arymana. Były piękne, ale jednocześnie dzikie i przerażające. Chmury owijały ich wierzchołki, mgły zaciemniały skaliste pustkowia, lodowate szczyty zachęcały do samobójstwa.

To nie były Alpy Słowackiego. Takich Alp nie aprobował Słowacki. W poemacie, który miał powstać jako wynik przeżyć, lektur i rozbudzonej wyobraźni polskiego poety, zrodziła się inna niż byronowska wizja alpejskich gór, nawiązująca jednak do wcześniejszej, inspirującej lektury *Manfreda* jednym obrazem – sygnałem.

Jak sądzę, *W Szwajcarii* zaczęło powstawać – przynajmniej w pierwszych zamyślach czy rzutach – właśnie w Veytaux³. To był zapewne ten „nowy poemat”, w którym „postąpił”, jak pisał o tym w liście do matki z 20 października 1835 roku. Gdziekolwiek i kiedykolwiek powstał ów jeden z *Trzech poematów* wydanych w 1839 roku – pobyt Słowackiego w Szwajcarii i *W Szwajcarii* stanowią zazębiające się ogniwa we wspólnym ciągu życia poety i jego poetyckich dokonań.

* * *

Szwajcaria w poemacie była ogrodem⁴. Był to ogród stworzony przez poezję, z poetyckiego przeżycia i wyobraźni, z poetyckiej kultury i tradycji. Fantazja ustawiła w nim poznane w czasie turystycznej wyprawy cuda alpejskiej przyrody w porządku wizyjnego świata tworzonego w słowie, wzbogaconego o obrazy i tematy niezbędne dla ekspresji wewnętrznego przeżycia i doświadczenia⁵.

Ogród był żywy, dynamiczny, zmienny. Wędrowała po nim bez trudu i zmęczenia para bezimiennych kochanków. Ona wyszła spod jasnej tęczy potoku – tak właśnie jak „the Witch of the Alps” w byronowskim *Manfredzie*⁶. Była częścią alpejskiej natury, z niej się wyłoniła i z niej musiała odejść. On wszedł przez „różnofarbną bramę” mieniającej się i spienionej wody kaskady, równie jak ona nienazwany. Bez imion, bez związków z innymi, bez konwenansów i bez uzależnień od trudów codziennego bytowania, w cudownej samotności dwoje kochających się ludzi wędrowało przez alpejską przyrodę. To był niezwykły pomysł poety: miłość jako wędrowka, wędrowka jako czas miłości.

Pójdziemy razem na śniegu korony!
 Pójdziemy razem nad sosnowe bory,
 Pójdziemy razem, gdzie trzód jęczą dzwony!
 Gdzie się w tęczowe ubiera kolory
 Jungfrau, i słońce złote ma pod sobą;
 Gdzie we mgle jeleni przelatuje skory:
 Gdzie orły skrzydeł rozwianych żałobą
 Rzucają cienie na lecące chmury;
 O! moja luba, tam pójdziemy z tobą. (VIII, 167-175)

³ Spór o miejsce, czas i datę powstania *W Szwajcarii* zrekapitulował L. Libera, dz. cyt., s. 225-230.

⁴ Ogrodem nazwał przestrzeń poematu L. Libera. Dla badacza był to jednakże ogród arkadyjski lub sentymentalny (dz. cyt., s. 208 i nast.)

⁵ O „krajobrazie skumulowanym” w poemacie pisał J. Maciejewski (*Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 96-98), uznając, że kolejność występowania miejsc geograficznych w utworze wynikała z potrzeby tworzenia dekoracji dla wątku romansowego.

⁶ W polskim przekładzie J. Paszkowskiego została ona nazwana „Królową Alp”, w przekładzie Z. Reutt-Witkowskiej „Wieszczką Alp”. Na byronowski rodowód dziewczyny z tęczy nad potokiem zwrócił uwagę Stanisław Makowski, *W szwajcarskich górach*, Warszawa 1976, ss. 12 i passim.

We wspomnieniach kochanka o miłosnym podróżowaniu jako część wielkiej promenady pojawiły się: Rodan wypływający z „paszczy” lodowca, nienazwane błękitne jezioro, kaplica Tella „pod ścianą skał i pod wieńcem borów”, lodowa grotta, jasna kaskada, „łaka i szalet i wisznie w parowie”, „grotta posępna i ciemna”. Wejście w pustynną, kamienną strefę Alp było końcem miłości, zamykało miłosną wędrówkę:

Szedłem posępny i drżący na góry...
 Jeziora czarne, głazy, śniegi, chmury... (XVII, 366-367)

Dom pustelnika „śniegiem przysypany” stał poza przestrzenią ogrodu, poza czasem miłości. To niżej i wcześniej przyroda rozwijała się i przeobrażała w oczach kochanków, wokół kochanków, dla kochanków w feeriach kolorów i blasków, w nieustannym ruchu w stworzonym przez poetę ogrodzie natury. Ogrodzie jakże innym od tego, który trwał w pamięci wiernego czytelnika *Nowej Heloizy*: Elizeum Julii w Clarens. W Elizeum rosły drzewa, krzewy i rośliny w zestawieniach nie zawsze występujących w przyrodzie, ale rozwijające się, kwitnące i owocujące zgodnie z naturą. Wśród gęstej trawy, obok dzikich, mocno pachnących ziół i polnych kwiatów zasadzono rośliny ogrodowe, w gęstych zaroślach na owocowych drzewach wyrastały owoce „doskonałe i dojrzałe”, miły cień dawały ozdobne pnącza. Miękkie, suche i wygodne chodniki „z delikatnego mchu, bez piasku, bez trawy i chropawych odrośli” zachęcały do spacerów. Wszystkie dróżki były poprzecinane „wodą jasną i przejrzystą”. „Widziało się tutaj kipiące i wytryskające z ziemi źródła, a czasem głębsze kanały, których spokojna i nieruchoma woda odbijała otaczające ją przedmioty”. Pomiędzy zasadzonymi drzewami – bukami, wiązami, akacjami, jesionami – gnieździło się, trzepotało i ćwierkało mnóstwo ptactwa, w niewielkim stawku pluskały się ryby.

Elizeum – wzorowy literacki ogród Rousseau – n a ś l a d o w a ł – „najdziksze i najbardziej odosobnione miejsca natury” objawiające jej „najbardziej przejmujące piękno”, zmuszał naturę, by dzięki sztuce ogrodniczej zadomowiła się w miejscu dostępnym, „zamieszkała” z właścicielką Clarens. Julia stworzyła swój naturalny ogród dla zaspokojenia potrzeb wewnętrznych: odczucia ciszy i spokoju, zgody na rodzinne życie, rezygnacji z miłości do Saint-Preux na rzecz uczuć statecznych. Ten ogród był wyrazem przekonania Rousseau o konieczności współżycia człowieka i natury w symbiozie – ale nie w jedności, w ogrodzie naśladowującym naturalność, ale przecież zagospodarowanym dzięki ludzkim staraniom⁷.

Alpejski ogród Słowackiego wyrósł z pogranicza snu i jawy, wizji i zmysłowego widzenia, literackich reminiscencji i ekspresji osobistych doznań. Żył własnym życiem, ulegał metamorfozom, mienił się i zmieniał. Poeta wprowadził doń – obok sosnowych borów – swojski jawor z sielanki i śródziemnomorskie cedry, spod lodowca wypuścił dwie złote sarny, na wysokiej alpejskiej hali zasadził wiśniowy sad i kazał śpiewać tam słowikom. Pod kaskadami i w lodowych grotach żyły wodne nimfy i napowietrzne sylfy. Bezimienna Ukochana była nowym wcieleniem byronowskiej Wieszczyki Alp i zmieniła się w mityczną Amfitrytę, gdy dla ukochanego

⁷ Ogród Julii wprowadził Rousseau w IV cz., liście XI *Nowej Heloizy*. Por. J. J. Rousseau, *Nowa Heloiza*, przeł. i opr. E. Rządowska, Wrocław 1962, s. 269 i nast.

Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną... (IV, 84-86)

Natura żyła w ruchu, w przemianach swych kształtów. Źródło dyszało, lodowiec przybiegał „aż do stóp człowieka // Spłaszczoną płetwą, jak delfin olbrzymi” (III, 43-44), „szalona i pusta” fala jeziora zastępowała wróżebne lustro (to motyw znany z *Jerozolimy wyzwolonej*) łącząc ręce, twarze i usta kochanków.

Świat stworzony w poemacie dysponował ogromną paletą barw, galerią zjawisk i przedmiotów te barwy przywołujących, światłem i błyskiem uwydatniających migotliwość koloru. Barwy, początkowo jasne i pastelowe, bieli i srebra, błękitu i szafiru, różu i złota, ciemniały i przybierały bardziej intensywne odcienie od momentu spełnienia się miłości. Kolorom towarzyszyły lilie i perły, jagnię i gołębie, róże i korale, jeziorne wody i pogodne niebo, słońce i księżyc. Świat przyrody i ludzkich doznań stanowił organiczną jedność w ruchu i przemianie dzięki wspólnocie ogarniającej metaforą i porównaniem florę, faunę i człowieka, dzięki właściwościom malarskiej palety.

Ogród Słowackiego, zagospodarowany zgodnie z poetycką logiką, był ogrodem na wskroś romantycznym. „Świat cudów”, który wcześniej stworzył Mickiewicz „w nowogrodzkiej stronie”, w poemacie został powołany do życia w Szwajcarii. Tytuł nadany przez Słowackiego poematowi odbiegał od wcześniejszego – i późniejszego zwyczaju twórcy: stawiania w tytule osoby, nie miejsca. Tu poeta zaznaczał ważność przestrzeni dziania się w utworze. Rousseowski ogród w Clarens mógł powstać wszędzie. Wszędzie bowiem stworzyć można sztuczna naturę, miejsce jednocześnie dzikie i miłe, zadbane staraniem człowieka, ale samotne i odludne, mające łagodzić, uspokajać i uciszać.

Poetycka wizja Słowackiego zakorzeniona została w Szwajcarii i osadzona w wysokich szwajcarskich górach, które (jak pisał do matki) ożywiły jego imaginację, odkryły nowe piękno i pozwoliły – jak nigdy dotąd – zbliżyć się do przyrody. Alpejska przyroda współgrała z uczuciami i współtworzyła uczucia, stanowiła harmonię pomiędzy sobą a dwojgiem wędrujących kochanków, była zgodnie z ich potrzebami radosna lub smutna, wychodziła naprzeciw konwencji mitologicznej i sentymentalnej, bukolicznej i elegijnej, zachowując autentyczność żywego dostrzegania i odbioru. Romantyczny ogród Słowackiego istniał w Alpach.

* * *

Trzy lata „cichego życia” Słowackiego w Szwajcarii, ogród w Pâquis, wyprawa w wysokie góry, lektury i spaceru „pośród najpiękniejszych widoków przyrodzenia” w Veytaux dały mu przeżyć urodę niezwykłego kraju, odkryły piękno Szwajcarii. Poetyckim zapisem tego przeżycia i odkrycia stał się poemat, tytułem odsyłający czytelników do krainy gór, jezior i lodowców. Ekspresyjna wizja romansu wędrowców w alpejskim ogrodzie natury sprawiła, że wielu z owych czytelników szukało w Alpach tego miejsca, „gdzie się w tęczone ubiera kolory Jungfrau, i słońce złote ma pod sobą”, odkrywało tę właśnie jedyną kaskadę, „gdzie Aar wody błękitnemu spada”, upatrywało

„tęczy na burzy w parowie”. Oczyma poety czytelnicy widzieli alpejski ogród, turyści zaś patrzyli nań przez tekst poematu.

Piękno Szwajcarii było pięknem *W Szwajcarii*.

Mariusz Chołody
(Poznań)

SEKSUALNOŚĆ SKRYWANA. O POEMACIE *W SZWAJCARII* JULIUSZA SŁOWACKIEGO RAZ JESZCZE

Rozważania dotyczące (romantycznej) miłości zyskać mogą na znaczeniu z chwilą, gdy podejmując je, uwzględniamy takie kategorie jak: zmysłowość, ciało, cielesność, seksualność czy erotyka. Nie chodzi wyłącznie o to, że wymienione pojęcia wzbogacają motyw romantycznej miłości aspektem fizycznym, ale przede wszystkim o fakt, iż dobrze korespondują one z refleksją nad miłosnymi projektami, dopełniają ją, odsłaniając tym samym złożoną naturę problemów związanych z romantyczną miłością. Wydaje się bowiem, że nawet najbardziej efemeryczna, uduchowiona miłość romantyczna jakby podszyta jest erotyzmem. Trudno polemizować z Martą Piwińską, która spostrzegła, że możliwe uczucia między osobami płci przeciwnej prowadzić muszą „jeśli nie do ołtarza, to do łóżka”: po pierwsze dlatego, że siła przyciągania damsko-męskiego jest ogromna i łączy się ten, kto sądzi inaczej, a po wtóre – „tak przykazał Bóg i natura”¹.

Mimo iż w romantyzmie dominowały opisy miłości bez cielesności, pomimo iż romantyzm przekonywał o wyższości duszy nad ciałem, nie powinno umknąć naszej uwadze, że romantycy zdawali sobie sprawę ze złudności przekonania o istnieniu miłości czysto duchowej, a zatem oderwanej od fizycznych pragnień. Choć, jak zauważyła już przywołana Piwińska, miłość romantyczna „wyraża [...] obłądne pragnienie wyzwolenia ducha od ciała”², nie oznacza to, iż była ona bezproblemowa w tym sensie, że pomijała cielesność. Romantycy na miłości opierali swoją antropologię – miłość niejako pozwalała im żyć prawdziwie, a więc także tragicznie. Oni szukali miejsca ciała w romantycznej epistemologii, która głosiła wyższość kategorii ducha na marną, przemijalną materię. Niewątpliwie romantyczna gorączka uczuć miała charakter duchowy, lecz zarazem cielesny, emocjonalny i fizyczny jednocześnie. Oczywiście czasem ważniejsza okazywała się duchowość, innym razem znaczenia nabierała cielesność, jednakże miłość w romantyzmie raczej nie mogła istnieć bez ciała, być całkowicie odcielesniona³.

¹ M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, Kraków 1984, s. 533.

² Tamże, s. 529.

³ O miłości romantycznej odczytywanej w perspektywie kategorii ciała (cielesności) pisałem w artykule *Jak (się) kochali romantycy? Wybrane przejawy ciała w miłości romantycznej*, w: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni. Społeczno-kulturowe mechanizmy kreowania emocji*, red. B. Płonka-Syroka, E. Rudolf, Wrocław 2009, s. 155-172.

Romantycy, tak w literaturze, jak w życiu, nie kochali się bowiem w istotach niecielesnych, wyzbytych fizyczności⁴.

Interesujący obraz romantycznej miłości widzianej z perspektywy badacza zagadnień związanych z kategorią ciała wyłania się z dzieła Juliusza Słowackiego zatytułowanego *W Szwajcarii*⁵. Ten poemat miłosny o charakterze opisowym powstał po trzytygodniowej górskiej wycieczce Słowackiego w szwajcarskie Alpy, w które poeta udał się wraz z rodziną Wodzińskich latem 1834 roku. Natomiast opublikowany został w 1839 roku w Paryżu wraz z utworami *Ojciec zadżumionych* i *Wacław* w tomie poetyckim *Trzy poemata*⁶. Słowacki uznał *W Szwajcarii* za tekst niewymagający jakichkolwiek odautorskich komentarzy, stwierdziwszy, że wszystko w utworze jest i zrozumiałe, i jasne. A zatem ewentualne niezrozumienie poematu to wynik przede wszystkim osobliwych „pomyłek” interpretacyjnych popełnianych przez odbiorców, którzy z nienależytą uwagą czytają teksty literackie, gdyż – jak pisał poeta w *Beniowskim* – czytelnicy wołają „prosty romans”.

Wzrok i intelekt

W warstwie fabularnej utwór *W Szwajcarii* realizuje prosty, momentami sentymentalny, gdyż nawiązujący m.in. do powieści epistolarniej *Nowa Heloiza* Jana Jakuba Rousseau (na te powinowactwa wskazywał Słowacki m.in. w listach do matki⁷), wielokrotnie eksplorowany schemat miłosny. Towarzyszymy dwojgu kochankom, poznajemy ich losy, sekundujemy miłosnym przygodom i rozterkom, które rozgrywają się na tle barwnych pejzaży alpejskich krain. Ten niezwykle miłosny poemat, łączący miłość idealną ze zmysłowością, a także ze śmiercią (o czym pisała między innymi Stefania Skwarczyńska⁸), przynosi sugestywne opisy kobiety, która ukazana jest konkretnie i „materialnie”, ale równocześnie plastycznie i poetycko.

Chwila, w której bohater dostrzega ją pierwszy raz, wywołuje skojarzenia mitologiczne – zjawiskowa postać wyłania się z „tęczy” i „z potoku piany”, i natychmiast silnie oddziałuje na zmysły bohatera, jego wyobraźnię, ale także na intelekt:

Tam ją ujrzałem! i wnet rozkochany,
Że z tęczy wyszła i z potoku piany,

⁴ Piwińska pisze: „Gdyby ktoś chciał dowieść, jak czyniono w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, że miłość romantyczna jest »tylko literaturą«, bardzo trudno byłoby udowodnić fałsz takiego sądu. Trzeba jednak pamiętać, że romantyzm nie chciał być »tylko literaturą«”. M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, dz. cyt., s. 523.

⁵ O cielesności w erotycznej twórczości Słowackiego pisał Zbigniew Przyrodnik w: *Antyerotyki, czyli Juliusza Słowackiego walka z formą człowieka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2004, t. 11, s. 115-129.

⁶ Korzystam z wydania: J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: *Dzieła*, t. 2, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1952, s. 360-374.

⁷ Zob. J. Słowacki, *Listy do matki*, w: *Dzieła*, t. 13, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1952, s. 252-257 [list z 23 VIII 1834 r.].

⁸ Zob. S. Skwarczyńska, *Struktura tragizmu w „W Szwajcarii” Słowackiego*, „Prace Polonistyczne” 1939, z. 3.

Wierzyć zacząłem i wierzę do końca;
 Tak jasną była od promieni słońca!
 Tak pełna w sobie anielskiego świtu!
 Tak rozwidniona zrennicą z błękitu! –
 Gdy oczy przeszły od stóp do warkoczy,
 To zakochały się w niej moje oczy;
 A za tym zmysłem, co kochać przymusza,
 Poszło i serce, a za sercem dusza.

[*WSz*, w. 19-28]

Zwróćmy uwagę, że bohaterka poematu Słowackiego zostaje wpieryw dostrzeżona z pewnej odległości zmysłem wzroku, można powiedzieć: ujrzana naocznie za pomocą wzroku, jakby doznana oczami. Mamy tu do czynienia z poznaniem naocznym, skoncentrowanym na wrażeniach wizualnych, obrazowych. Pierwszy kontakt z Bezimienną ma więc charakter zmysłowy, wszak wzrok – obok słuchu, węchu, smaku i dotyku – jest jednym z pięciu zmysłów, przy pomocy których człowiek poznaje rzeczywistość. Wzrok jest tutaj podstawowym źródłem poznania. Ale ten zmysłowy ogląd zewnętrzny kobiety zdaje się niezwykle aktywny i bynajmniej nie ogranicza się wyłącznie do patrzenia. Podmiot mówiący *W Szwajcarii* biernej skądinąd naoczności nadaje bowiem charakter pojęciowy, odwołuje się do instancji wyższej, do intelektu. Takie wzrokowo-intelektualne poznanie angażuje równocześnie sfery zmysłowe i duchowe, gdyż za zmysłem wzroku, „co kochać przymusza, / Poszło i serce, a za sercem dusza” [*WSz*, w. 27-28].

Otwiera się tu również perspektywa na wskroś kulturowa, ponieważ bohater *W Szwajcarii* niejako nadaje zmysłowemu, wzrokowemu poznaniu wartości intelektualnych i sytuuje ujrzaną kobietą postać na tle kulturowym. W jego oczach i myślach ona staje się postacią jak gdyby stworzoną z kulturowych kontekstów. (Nadmienię, że takie swoiste mieszanie kulturowych kontekstów wydaje się charakterystyczne dla całej twórczości poetyckiej Słowackiego). Z jednej strony w kreacji bohaterki doszukiwać się możemy wizerunku wyłaniającej się z morskiej piany pięknej Afrodyty-Wenus, ale z drugiej także odbicia obrazu Najświętszej Marii Panny (w tym miejscu również odsyłam do pracy Skwarczyńskiej⁹ czy do książki Leszka Libery *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*¹⁰). Co więcej, zwrócił na to uwagę już Juliusz Kleiner, bohaterka *W Szwajcarii* jest jednocześnie jak „śliczne dziewczę, jeszcze trochę dziecinne”, a jej anielskość to raczej „anielskość dziecka niewinnego”¹¹.

Kobieta – Natura

Romantyczna poezja miłosna raczej nie opisywała bezpośrednio i skrupulatnie kobiecego ciała. Zwykle przedstawiane były przede wszystkim kobiece włosy, oczy, twarz, ręce, ewentualnie piersi. (Ale nadmienię, że u Mickiewicza w *Sonetach* odeskich pojawia się pomysł całowania nogi! W wierszu *Widzenie się w gaju* czytamy: „Pozwól uściśnąć dłonie, ucałować nogę...”; w autografie sonetu pojawia się inna wersja tego wersu:

⁹ Zob. S. Skwarczyńska, *Ewolucje obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925.

¹⁰ L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001, s. 169-230.

¹¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, t. 2, Warszawa 1920, s. 113.

„Daj mi dłoń, ucałuję, ach, przynajmniej w nogę”¹² – tutaj „noga” stała się atrybutem kobiecości). Dodam, że wzrost zainteresowania kobiecą powierzchownością, którą zaczęto bardziej skrupulatnie opisywać, nastąpił wraz z pojawieniem się licznych powieści romansowych, wówczas znaczenia nabrały opisy wyglądu i aparycji bohaterek¹³.

W przypadku bohaterki *W Szwajcarii* w istocie jej piękno fizyczne jest tylko lekko zarysowane poetyckim językiem. Mimo swego rodzaju werbalnej oszczędności w opisie kobiecej cielesności, jej ciało nie jest nieodgadnione, gdyż cechy kobiecego wyglądu zewnętrznego zasugerowane zostały poprzez odwołania do niezwykle alpejskiej natury. Cielesność bohaterki *W Szwajcarii* znajduje swego rodzaju przedłużenie w naturze. Przyroda to częsty motyw służący opisom walorów kobiecego ciała, stanowić ona może podstawę procesów metaforyzacji, być elementem kreacji wizerunku; świat roślin, motywy florystyczne, drzewa – wszystko to wytwarza interesujące pola metaforycznych odniesień¹⁴.

Słowacki, tworząc niejako panteistyczną wizję świata, kunsztownie nakłada na siebie dwa obrazy, paralelnie opisuje kobiece ciało i Szwajcarię. Ciało bohaterki swoim odbija się w szwajcarskim pejzażu lub Szwajcaria przeobraża się poetycko w rajski ogród kobiecego ciała. Uroda kochanki opisywana jest w formie „cielesnej geografii”, narrator wręcz kartograficznie odtwarza jej „powłokę”. Podróżując po kobiecym ciele Pani Szwajcarii, niczym turysta-odkrywca, poznaje niezgłębione tajemnice, szukając w opisywanej powierzchowności duchowych refleksów. Niepośpiesznie prowadzi spojrzenie po kobiecym ciele, a ukazując alpejskie widoki, kontempluje kobiecą fizyczność. Naturą metaforycznie maskuje to, co w miłości skryte, intymne – poeta wciąż powraca do owych gór i dolin, jaskiń i grot, lasów i borów, wodospadów i strumyków. Przyglądając się kochance, chętnie opisuje jej reakcje, które chwilami kojarzą się z seksualną ekstazą: „opisuje, jak się rumieni, jak blednie, kiedy jest zwinna, a kiedy omdlewa i jak, ze wstydu, kryje twarz w dłonie”¹⁵. Przyroda szwajcarska niejako odsłania piękno kobiecego ciała, nadaje mu formę, kształt oraz sens.

Z jednej strony powiedzieć można, że kobieta staje się tu naturą, ale z drugiej – zasadne jest uznać, iż to natura zyskuje cechy kobiece. Kobieta-Natura jest bytem uduchowionym i ucieleśnionym jednocześnie, tajemniczym, pierwotnym i pełnym czucia zarazem. Z takim bytem obcuje i zespala się bohater poematu Słowackiego.

Erotyczne napięcie

W zauroczonym kochanką bohaterze wzrasta, można powiedzieć, erotyczne napięcie – pragnienie fizycznego kontaktu trawi go do tego stopnia, że zniecierpliwiony podgląda kobietę w kąpiel:

¹² Zob. A. Mickiewicz, *Wybór poezyj*, t. 2, opracował Cz. Zgorzelski, Wrocław 1997, s. 53-54.

¹³ Zob. J. Bachórz, *Anatomia romansowej heroiny*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 84-104.

¹⁴ Zob. D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001, s. 103 i in.

¹⁵ Cyt. za: M. Piwińska, *Miłość romantyczna*, dz. cyt., s. 591. Zob. też: L. Nead, *Akt kobiecy. Sztuka, obsesja i seksualność*, tłum. E. Franus, Poznań 1998.

Otoś ty wczoraj w tym źródle, co bije
 Na jasnej łące, myła twarz i szyję;
 A tam za tobą prosta, niedaleka,
 Jak służebnica, co z rąbkami czeka,
 Lilija jedna, cała jasna, w bieli,
 Oczekiwała, aż wyjdiesz z kąpeli.
 Widząc was obie takie białe, w parze,
 Myślałem, że śpiąc o aniołach marzę;
 I drzeć zacząłem, i zadrzałem wszystek,
 I jeden tylko poruszyłem listek,
 Ten listek inne poruszył listeczki,
 I szmer się zrobił – ty wybiegłaś z rzeczki;
 I takeś prędko uciekała złąkła,
 Żeś łonem kwiatu potrąciła pręty;
 I liliowa wtedy łodyga pękła,
 I kwiat z niej upadł twoją piersią ścięty;
 A jam rozważać zaczął z twarzą bladą,
 Jak ten kwiat kruchy, jak ty jesteś zwinna. [WSz, w. 239-256]

Ten bardzo śmiały opis sytuacji, w której widzimy kąpiącą się, najpewniej nagą kobietę i podglądającego ją z ukrycia – powiedzmy brutalnie: z krzaków – mężczyznę, konotuje treści na wskroś zmysłowe. Zauważmy zachowanie podglądacza, którego fizjologiczne reakcje także są co najmniej dwuznaczne... On niczym *voyeur* obserwuje, podgląda kochankę, zachowując przy tym wstrzemięźliwość słowną, ponieważ dość oszczędnie opisuje jej zewnętrzne atrybuty. Więcej jest tutaj do wyobrażenia, do fantazjowania czy kontemplowania, niż do zobaczenia. Nagość kobiety jest raczej silniej odczuwana, a nie widziana, kobieta nie jest jakby drobiazgowo rozbierana wzrokiem, lecz sugestywnie uchwycona. Ale bohater wkracza w intymny świat kobiety. Nie tyle przypadkiem, niespodziewanie przyłapuje ją w kąpeli, ile raczej z premedytacją oczekuje w kryjówce jej przybycia. Może nawet, jak szpieg, siedł za nią nad rzekę po to, by ją podpatrzeć. Doświadczenie oparte na bezpośredniości, działaniu, dotyku, kontakcie zostaje w tym momencie zastąpione doświadczeniem sprowadzonym do patrzenia, dystansu i symulacji. (Stąd być może wręcz feeryczne obrazowanie w poezji Słowackiego).

Kochanka zestawiana jest z białą lilią, która posiada znaczenie dwojakie. Zgodnie z tradycją starożytną lilia symbolizuje nadzieję, ale też płodność oraz dziewictwo, a równocześnie – w myśl idei chrześcijańskich – otwiera sfery sakralne, gdyż wskazuje na anielską nieskazitelność matki Jezusa Chrystusa:

Tak nieruchoma stała – a koło niej
 I grały tęczę w blaski rozmaite.
 Ja wtenczas modlić się zacząłem do niej.
 Ave Maria!
 Jak biała róża, kiedy się rozwija,
 Róż pokazuje z piersi odemkniętej,
 Taki rumieniec wyszedł z lica świętej. [WSz, w. 146-152]

Na poziomie symbolicznym, bo i o takim u Słowackiego mówić należy, te kwietne motywy wzmacniają zawarty w dziele erotyczny ładunek. Interpretacja kulturowa mówi o spójności róży i lilii z kobiecą płodnością i z dziewczęcą niewinnością¹⁶.

Ale ncotliwość kochanki wystawiona zostanie, oczywiście, na próbę. Ta początkowo dziewicza postać ma piękne, białe ciało – kolor skóry amplifikowany jest często słowem „alabaster”; konotacje bieli wskazują na jej niewinność, a wręcz świętość. Bohater, oczarowany urodą Bezimiennej (wciąż nie wiemy, kim jest bohaterka tego poematu Słowackiego – Maria Wodzińska? Ludwika Śniadecka?)¹⁷, pozwala prowadzić się po szwajcarskich Alpach, prawie bezwolnie ulega jej wpływowi, lecz, gdy trzeba, korzysta z nadarżającej się okazji, by przejąć inicjatywę.

Kochankowie trafiają do grotty – jej przeznaczenie dookreślił Słowacki w *Wacławie*, w utworze drukowanym wraz z poematem *W Szwajcarii*. Grota to miejsce schadzek kochanków. Spotkanie w grocie potraktować można by jako *sui generis* ukoronowanie flirtu, a może nawet, zaryzykujemy to stwierdzenie, do tego spotkania w grocie bohater *W Szwajcarii* dążył. To tutaj dopełnia się – mimo tekstowego niedopowiedzenia! – miłosny (romantyczny) projekt. W grocie dochodzi do cielesnego kontaktu, do zbliżenia. Romantyczna miłość idealna staje się zmysłowa, nabiera wyraźnie cielesnej wymowy, a w myśl wzoru libertynażu implikuje grzeszny aspekt seksualnego kontaktu. Rację przyznać należy trafnemu spostrzeżeniu Libery, który wskazuje, że zgodnie z psychoanalitycznymi teoriami grota „jest aż nadto jawnym symbolem seksualnym. Grota w alpejskim ogrodzie rozkoszy pełni tę samą, zgodną z systemem psychoanalizy, funkcję. To w niej miłość anielska doznaje swego przestoczenia w akcie cielesnym”¹⁸. Nie przekraczając granic smaku i dobrego tonu, dodam wprost: grota stanowi tu także opisowy synonim ściśle określonej części kobiecego ciała. Moment wejścia w grootę odczytać można jako dość czytelny, peryfrastycznie ujęty akt seksualny.

Sugestie – czytelnik

W poemacie *W Szwajcarii* Słowacki nie opisuje wprost seksualnych kontaktów damsko-męskich, lecz przede wszystkim celuje w ich sugerowaniu. Wydaje się, że to zwykle próby dyskursywnych opisów tekstów mówiących o miłości odczytywanej w aspekcie cielesnym sprawiają, że nabiera ona wyrazistości, a czasem może wręcz pewnego nadmiaru. W przypadku poematu Słowackiego obok mówienia o ludzkim pragnieniu współżycia z (realną? wymarzoną?) kobietą, równie uprawniona byłaby bowiem

¹⁶ Zob. W. Kopaliński, *Lilia, Róża*, w: tegoż, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2001, s. 599, 1002; B. Klary, *Z dziejów motywu róży – reminiscencje kulturowe i literackie (poezja lat 1890–1939)*, „Kwartalnik Opolski” 2004, nr 4, s. 93–112; B. Tomalak, *Imiona róży: o niektórych funkcjach i znaczeniach motywu róży w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, „Z Teorii i Praktyki Dydaktycznej Języka Polskiego” 2004, t. 17, s. 30–48.

¹⁷ Do dziś trwają literaturoznawcze spory dotyczące personaliów bohaterki *W Szwajcarii*. Interesująco na ten temat pisze Leszek Libera w tekście „Wyobrażenie ogromnej miłości” – „*W Szwajcarii*”, w: tegoż, *W Szwajcarii*, dz. cyt., s. 169–230.

¹⁸ Tamże, s. 210.

interpretacja, do której już na początku XX wieku doszedł wybitny znawca kultury romantycznej, Józef Treściak:

O poemacie *W Szwajcarii* można powiedzieć, że tam prawdziwą kochanką Słowackiego była przyroda alpejska, ustrojona we wszystkie swoje wdzięki i uśmiechy, szafiry jezior, tęcze wodospadów, szmaragdy lasów, rubiny koron śnieżnych, istota aż o ludzkim ciele, odgrywająca w poemacie rolę kochanki, była tylko fikcją, była jakby wymarzoną uosobieniem tamtej¹⁹.

Zdaje się, iż właśnie w niedomówieniach, w sugestiach Zygmunt Krasieński upatrywał siłę dzieła młodszego, utalentowanego poety – uznawszy *W Szwajcarii* za utwór niespotykany, który w karby poetyckich wersów schwycił wizję erotycznej fantazji, Krasieński entuzjastycznie wyznał: „nic podobnego o miłości marzonej nie znam w żadnym języku”²⁰.

Chyba właśnie na tym polega romantyczny styl mówienia o miłości. Kobieta z poematu Słowackiego nie jest ściśle opisana fizycznie, ale jest wciąż cielesnie uobecnianą. I raczej nie o opór języku poetyckiego tu chodzi, o zaprzeczenie wszelkim roszczeniom słowa wobec opisywanej materii i rzeczywistości. Wydaje się bowiem, że Słowacki nie nazywając wprost miłosnych uniesień, zwraca się w stronę czytelnika. Wszelkie niedopowiedzenia i dwuznaczności wpisane w poemat Słowackiego *W Szwajcarii* niejako zmuszają czytelnika do deszyfracji literackiego kodu. To właśnie ta instancja odbiorcza, dokonując (re)interpretacji tekstów, do-określa je. Język romantycznej poezji o charakterze erotycznym zamiast dopowiadać, zachęca na otwarcie się na przestrzeń osobistych czytelniczych wyobrażeń, staje się on więc narzędziem poznawczym wówczas, gdy czytający wyobraża sobie opisane w tekście sytuacje czy zdarzenia.

Tym samym romantyczna liryka erotyczna, zachowując swą przezroczystość, językową „niewinność”, otwarta jest na możliwość do-określenia sugerowanych obrazów przez czytające podmioty. Teksty mówiące o miłości, a zatem także utwór *W Szwajcarii*, zachęcają do indywidualnego, hermeneutycznego wczucia się w nie, co angażować ma i sfery intelektualne, i emocjonalne, a może także zmysłowe. W pełni ucieleśniona kochanka zburzyć by mogła miłosną, romantyczną harmonię, gdyż, jak przy innej okazji zauważyła Anna Nasiłowska, „niewyraźalne – ale niezbywalne – ciało zakłóca łąd czystych i pięknych intelektualnych konstrukcji”²¹. Sugestia cielesności silnie podsyca rozgorączkowaną wyobraźnię, która chętnie wypełnia wszelkie miejsca „puste”, każde jakby niedopełnienie czytelnik zapełnić może kategorią cielesności według osobistych pragnień czy wiedzy.

Dlatego można powiedzieć, że w romantycznej wersji literatury o charakterze erotycznym „opisowość” wypiera namacalność, a konkretność zastępowana jest ekspresją uczuć oraz wrażeniami. Taka swego rodzaju fragmentaryczność, niepełność, zachęca do uzupełnień, do wypełniania wszelkich „luk”. I być może właśnie w tym tkwi moc

¹⁹ J. Treściak, *Juliusz Słowacki. Historia ducha poety i jej odbicie w poezji*, t. 1, Kraków 1904, s. 142.

²⁰ „Czas. Dodatek Miesięczny” [marzec] 1859, t. 13, s. 519-525 [list z 13 V 1840 r.]. Zob. *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego*, opracowali B. Zakrzewski, K. Pecold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 108.

²¹ A. Nasiłowska, *Ciało – c.d.n.*, „Teksty Drugie” 2002, nr 5, s. 6.

romantycznej miłości odczytywanej, że tak powiem, z kluczem somatycznym w ręku, z użyciem kategorii ciała czy cielesności: milcząc o tym, co najbardziej intymne, oddziałuje ona najsilniej na czytelniczą wyobraźnię.

Bo to, co ukryte, zdaje się najpiękniejsze i kusi najbardziej.

Karolina Morawiecka-Poroszewska
(Kraków)

CO JEST NIEZNOŚNE DLA MĘSKIEGO PODNIEBIENIA, CZYLI ŚLADY POEMATU *W SZWAJCARII W LALCE* BOLESŁAWA PRUSA

O tym, że Bolesław Prus nie cenił twórczości Słowackiego wiadomo powszechnie¹. Snute przez pozytywistę w *Kronikach* rozważania nad poezją romantyczną przynoszą zarówno ważne refleksje (gdy mowa o Mickiewiczu), jak i wyraźne uproszczenia, ocierające się niemal o prymitywizm – gdy chodzi o Słowackiego. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak rozpatrywanie sensowności argumentów, jakimi posługiwał się autor *Lalki*, ani też polemika z nimi. Przyjrzyjmy się faktom.

Nad twórczość autora *Beniowskiego* Prus przedkładał poezję Mickiewicza. Przeciż – jak dowodził w swoim studium o *Farysie*² – to język poetycki autora *Pana Tadeusza* jest bliski doskonałości czy wręcz doskonały, gdyż „liczebny stosunek różnych wyrazów w poezjach Mickiewicza (znaczących i nieznaczących) waha się, a w niektórych okresach ściśle odpowiada regule >złotej proporcji<”³.

26 czerwca 1888 roku, w numerze 175 „Kuriera Codziennego”, Prus dokonał swoistego porównania romantycznych poetów. Największy zarzut wobec twórczości autora *Balladyny* sprowadza się do konkluzji: „A zatem kiedy Słowacki za pomocą najwyższych wyrazów opisuje naturę wspaniałą, ale fantastyczną i nigdzie nie istniejącą, Mickiewicz maluje naturę po prostu taką, jaka jest, a na dnie tej natury ludzkie serce – również takie, jakie jest”⁴. W innym zaś miejscu pisze:

W poezji – miłość i tęsknota jest jak rosół i makaron przy obiedzie; są to bardzo pospolite potrawy. Zobaczmy, w jaki sposób tę zupę podaje Słowacki:

„Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty, usycham z żalu, omdleam z tęsknoty i nie wiem, czemu ta dusza z popiołów nie odlatuje za nią do aniołów?... (...)

Damom taka definicja tęsknoty za nimi może bardzo trafić do gustu. Ona robi je podobnymi do „złotych snów”, umieszcza je między „aniołami” i „w niebieskich szrankach”. A przy tym

¹ W niniejszej pracy opieram się na następujących wydaniach: J. Słowacki, *W Szwajcarii*, w: *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. I, Wrocław 1987; B. Prus, *Lalka*, t. 1-2, oprac. H. Markiewicz, Warszawa 1958.

² B. Prus, *Farys*, „Kraj” 1885, nr 46; *Pisma*, t. XXIX, s. 115- 134.

³ Tamże, s.121.

⁴ B. Prus, „Kurier Codzienny” nr 175, 26 czerwca 1888 r., cyt. za: B. Prus, *Kroniki. Wybór*, oprac. St. Fita, t. 1-2, Warszawa 1987, t. 1, s. 263.

kochanek omdlewający z żalu, obok takiego, który – albo nie omdlewa, albo nie z żalu, cóż to za bukiet dla płci pięknej!...

Proszę mi jednak pokazać szanującego się i zdrowego mężczyznę, któryby tęsknił w taki sposób? Proszę sobie wyobrazić np. chemika Milicera, bankiera Blocka, albo – inżyniera Gnoińskiego, który ośmielił się nawet w największej furii wydekamować frazes: „Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty, usycham z żalu, omdleвам z tęsknoty...” Są frazesy może ładne, ale (...) dobre dla zdenerwowanych sentymentalistów, ale niesmaczne dla męskiego podniebienia⁵.

Przyjrzyjmy się dokładniej argumentom, za pomocą których Prus „rozprawia się” ze Słowackim. W przytaczanym tu artykule z 26 czerwca 1888 roku autor *Lalki*, komentując opis stepu w *Beniowskim*, pisał:

Obraz – niewątpliwie wstrząsający: płomieniste krzyże, kirowa tęcza i girlanda mogił, która „gdzieś idzie i ginie” – wspaniała...

Tylko... Gdybyśmy zapytali Ukraińca, czy widział t a k i step... niezawodnie usłyszelibyśmy odpowiedź:

– Taki?...nie!... Takiego stepu nie ma w naszych stronach. To może gdzieś dalej⁶.

Przed wszystkim więc Prus nie odmawia Słowackiemu talentu! Wręcz przeciwnie – w pełni docenia jego wyobraźnię i poetycki kunszt. W artykule z 24 listopada 1901 roku, polemizującym ze studium Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka*⁷, czytamy:

Więc dlaczego Mickiewicz był popularny w najwyższym stopniu, a Słowacki (...) nie był nim (...)? Dlatego, że ludzie wolą, ażeby poeta mówił im choćby tylko pięknie o rzeczach znanych aniżeli najpiękniej – o nieznanach; wolą, ażeby mówił im o nich samych, ich cnotach i bohaterstwach, a choćby tylko o ich kapuście i królikach, aniżeli – o swojej własnej duszy i światach, jakie tam istnieją. Choćby w owych światach były łąki ze smaragdów, z szafirów morza, lwy, które nie szarpiają łań, i drzewa z duchami w korze...⁸

Zgodnie z założeniami Prusa⁹, w literaturze powinny przeważać tendencje werystyczne: celem sztuki jest pokazanie prawdy o społeczeństwie. Jeśli więc przekłada twórczość Mickiewicza nad Słowackiego, to właśnie dlatego, że pierwiastek subiektywny w dziełach autora *Balladyny* jest dla powieściopisarza zbyt wielki. Dominuje. Prus bowiem nie tyle przecież neguje wartość artystyczną dzieł Słowackiego, co nie akceptuje jego estetyki. To ją właśnie uznaje za „niesmaczną dla męskiego podniebienia”; zbyt ckliwą i sentymentalną, przede wszystkim zaś – fantastyczną, mało prawdopodobną, nie – werystyczną. To wymykanie się konwencji realistycznej jest w oczach

⁵ Tamże, s. 265-266.

⁶ Tamże, s. 265. Podkreślenia moje – K. M.-P.

⁷ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-literackie*, Warszawa 1902 (właśc. 1901).

⁸ B. Prus, „Kurier Codzienny” nr 326, 24 listopada 1901 r.; B. Prus, *Kroniki. Wybór*, dz. cyt., t. 2, s. 47.

⁹ O estetycznych poglądach Prusa pisali: L. Włodek, *Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki*, Warszawa 1918; Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, t. I-II, Poznań 1947; S. Lełkowski, *Poglądy estetyczne i działalność krytyczno-literacka Bolesława Prusa*, Warszawa 1963; J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975; T. Budrewicz, *Lalka. Konteksty stylu*, Kraków 1990;

pisarza największym zarzutem. Obecna w liryce Słowackiego dążność do bardzo swobodnej, plastycznej wizyjności prowadzi według niego do „rozlewania się w błyskawice albo rozsypywanie w perły i brylanty”¹⁰, zamiast „dać społeczeństwu możliwość poznania samego siebie”¹¹. W tym miejscu warto przypomnieć słowa Baley’a:

...utwory niektórych artystów zdają się posiadać jakby podwójną głębię. Jedną, która pokrywa się z treścią utworu, i drugą, niewidoczną od razu, którą się jednak ciągle wyczuwa. Utwory takie robią wrażenie jak gdyby marzeń sennych, w których mimo woli poza sensem, zawartym w samej treści snu, doszukujemy się jeszcze sensu drugiego, ukrytego. Otóż taką to właściwość zdają się posiadać utwory niektórych artystów. Niektórych tylko, gdyż u innych, nie mniej wielkich, nie mniej genialnych, owa potrzeba >wykładania<, szukania drugiej głębi, sama przez się nie zjawia się. Utwory te zdają się posiadać jeden tylko sens, który wprost, bez sztucznej interpretacji, zamknięty jest w formie utworu. Twórczość Mickiewicza należy np. do tej ostatniej kategorii, twórczość Słowackiego (...) – do pierwszej¹².

Wydawać by się zatem mogło, iż w swojej twórczości Prus będzie sięgał jedynie do dzieł Mickiewicza¹³ – twórcy, którego uznał za „najbardziej ludzkiego, ziemskiego, realnego”¹⁴. Jak zauważyła Kulczycka-Saloni, Mickiewicz jest bowiem u Prusa „nie tylko poetą najczęściej cytowanym, nie tylko jedynym poetą poddawany ściśle naukowemu badaniu, ale także jedynym poetą, który kształtuje życie oddziałując na nie”¹⁵. Tymczasem kreacja przestrzni w *Lalce* w zaskakujący sposób odsyła nas najpierw do Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*, a następnie ... do Juliusza Słowackiego i jego poematu *W Szwajcarii*.

Ukształtowany już w XVIII wieku mit antyurbanistyczny najpełniej wyrażała opozycja miasto – wieś. Zgodnie z tą tendencją kierunkiem dążeń o charakterze interioryzacyjnym będzie natura. Kreacja wszystkich aspektów miejskiej przestrzeni¹⁶ (a więc nie tylko tworzącej ją siatki ulic, ale i znajdujące się w jej obrębie domy i mieszkania) jako osaczających czy wręcz zagrażających mieszkańcom, wymusza na powieściowych bo-

¹⁰ B. Prus, *Kroniki*, dz. cyt., t. 1, s.266.

¹¹ B. Prus, *Wystawa malarzy rosyjskich*, „Kraj” 1884, nr 5; *Pisma*, t. XXIX, s. 24.

¹² S. Baley, *Osobowość twórcza Żeromskiego. Studium z zakresu psychologii twórczości*, Warszawa 1936 [za:] D. Danek, *Dzieło literackie a umysł*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*, red. M. Janion, M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 88.

¹³ Rzeczywiście: kasjer w *Omyłce* śpiewa *Alpuharę*, Madzia Brzeska nuci w *Emancypantkach* *Znasz-li ten kraj*, a bohater *Ze wspomnień cyklisty* przywołuje *Pieśń Wajdeloty*. Wreszcie twórczość Mickiewicza miejsce szczególnie zajmuje w *Lalce*, zwłaszcza zaś – w kreacji Wokulskiego.

¹⁴ Por. B. Prus, *Poeta – wychowawca narodu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1910, nr 14; *Pisma*, t. XXIX, s. 271- 272.

¹⁵ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s.161.

¹⁶ O przestrzni w *Lalce* pisze E. Paczoska, *Lalka czyli rozpad świata*, Białystok 1995; M. Zielińska, *Warszawa – dziwne miasto*, Warszawa 1995; częściowo także rozpatruję to zagadnienie w mojej pracy doktorskiej *Labirynt Tezeusza. Od polskiej powieści labiryntowej końca XIX wieku po klasyczną powieść detektywistyczną*.

haterach poszukiwania Arkadii poza murami miasta. W *Lalce* Prusa przestrzenią, która ma dać szczęście i owo poszukiwane poczucie bezpieczeństwa, jest Zasławek.

W jego kreowaniu mamy do czynienia z identycznym niemal zabiegiem, co w Mickiewiczowskim *Panu Tadeuszu*. W obu dziełach dom mieszkalny zbudowany został na niewielkim pagórku, co sprawia wrażenie, iż góruje nad okolicą. Tym samym i dwór soplicowski, i pałac prezesowej stają się centralnym punktem przestrzeni. Umieszczone nad wodą nabierają symbolicznego charakteru¹⁷. „Wzgórze, las, źródło były niegdyś siedzibą bóstw słowiańskich. Były miejscami świętymi”¹⁸. Poprzez nagromadzenie elementów znaczących stają się wręcz przestrzenią o charakterze sakralnym.

Jednakże sceneria Prusowskiej Arkadii szybko okazuje się nieprawdziwa i sztuczna. Dzieje się tak za sprawą ludzi właśnie. Wyidealizowana przez barona Ewelina zdradza go ze Starskim, który flirtuje jednocześnie z Wąsowską i Izabelą. Także Łęcka, choć wyjątkowo przychylna Wokulskiemu, w rzeczywistości jedynie prowadzi skomplikowaną grę. Owa nieprawdziwość rajy w Zasławku zasygnalizowana jest już w warstwie krajobrazowej. Tadeusz Budrewicz zwrócił uwagę na fakt, iż „Wokulski z Izabelą są portretowani na tle spokojnego lustra wody i łabędzi. Kiczowatość tego obrazu jest zbyt natrętna, aby nie podejrzewać w nim złudzenia obopólnego szczęścia”¹⁹. Stanisław z Łęcką spędzają bowiem czas głównie nad jeziorem, gdzie „on wiosłował, ona od czasu do czasu rzucała okruchy ciastek łabędom, które cicho sunęły za nimi” (II, 162). Sielskość scenerii podkreślają następujące po tym opisie słowa narratora: „biała łódka z siedzącą w niej parą i dwa białe łabędzie ze skrzydłami podniesionymi jak żagle” (II, 162). Ukazując bohaterów w tak teatralnie malowniczej scenerii, Prus sięgnął do często wykorzystywanego w sztuce biedermeieru malarstwa pejzażowego oraz do motywu przejażdżki łódką²⁰.

Wyidealizowane wspomnienie wspólnej podróży łódką znajduje swój wyraz w romantycznej poezji.

Pomnisz, wraz z nią płynąłem wśród nocnej pogody;
W milczeniu było niebo, w milczeniu świat cały,
Wiosła zgodnie trącając harmonijne wody
Przerwać tej ciszy nie śmiały.

¹⁷ Zrealizowany w obu tekstach topos krajobrazu idealnego ukształtowany został w literaturze na przestrzeni tysiącleci, a jego źródła doszukiwać się można w *Iliadzie* i *Odysei* Homera. Podjęty także przez tzw. pejzaże idealne w malarstwie przełomu XVIII-go i XIX-go wieku obraz współtworzy kilka stałych elementów. Są to drzewa, łąka i źródło. Zwykle z takim miejscem łączyły się jeszcze świergot ptaków, kwiaty oraz delikatne podmuchy ciepłego wiatru.

¹⁸ M. Tataro, *O kojącej roli „Pana Tadeusza”*, w: *Arcydziela literatury polskiej. Interpretacje*, red. S. Grzeszczuk, A. Niewolak-Krzywdy, Rzeszów 1988, t. II, s. 102.

¹⁹ T. Budrewicz, dz. cyt., s. 64.

²⁰ Tworząc w powieści sielankową scenerię stawu, autor *Lalki* nie tylko wykorzystał znany w XIX wieku motyw literacki. Poprzez teatralność dekoracji odwołał się też do niezwykle popularnej w czasach mu współczesnych sztuki biedermeieru. To właśnie biedermeier zapoczątkował pejzaż idylliczny i bezkonfliktowy o wyraźnych odniesieniach do sentymentalizmu. Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach estetycznych romantyków niemieckich*, w: „Folie Historiae Artium”, t. X (1974).

– tak w wierszu *Jeziro*²¹ Alfons Lamartine uwiecznił swoją wycieczkę z Madame Charles z września 1816 roku, podczas pobytu w Aix-les-Bains. Zygmunt Krasiński odbywał w Varennie, w towarzystwie Delfiny Potockiej, sentymentalne podróże łódką. Wreszcie poetyckim wspomnieniem chwil spędzonych latem 1834 roku z Marią Wodzińską jest poemat Słowackiego *W Szwajcarii*. Napisany dopiero w roku 1836, najprawdopodobniej zaczęty został niedługo po powrocie z wycieczki.

Obraz „upoetyzowanej miłości, rozwijającej się na tle wspaniałej przyrody Alp”²² przynosi przede wszystkim niezwykle zespolenie świata uczuć ze światem natury. Przenikanie się tych dwóch płaszczyzn stwarza nową semantykę: „każdy niemal przeblysk uczucia znajduje nastrojowy odpowiednik w naturze, a obrazy przyrody często służą do wyrażenia uczuć miłosnych”²³. Słowacki stworzył zatem poemat, w którym mamy do czynienia ze swoistym przesunięciem znaczeniowym – historię uczucia, która wpisana jest w aktywny, dynamiczny świat alpejskiego pejzażu.

Dla niniejszej rozprawy najistotniejsza będzie nie tyle sama miłosna historia, co dekoracja, w której owa romantyczna wędrówka miała miejsce. Właśnie: dekoracja, nie – przestrzeń. Poemat *W Szwajcarii* to swoista projekcja marzeń wpisana w „cudy szwajcarskiego piękna”²⁴. Opis topograficzny przeradza się w opis malarski i poetycki zarazem, zmierzający do podkreślenia nie tyle kolorytu lokalnego, co sfery uczuć i emocji. Utrzymany w rokokowej kolorystyce bieli i różowości²⁵, przefiltrowany przez barwy włoskiego południa²⁶, alpejski pejzaż staje się nierealnym tłem dla historii o ukochanej. Zresztą... nierealnej historii.

Jak dowodzi Waldemar Okoń, „człowiek wieku XIX żył w świecie obrazów”²⁷ – malarstwo, zawierające pierwiastki fabularne, opisowe, poetyckie i werystyczne, wyobrazeniowe i realne – łączyło wówczas wszystkie dziedziny sztuki. Stąd też sięgnięcie przez autora *Lalki* do obrazu było w pełni uzasadnione. Uwagę zwraca jednak wybór właśnie kiczu biedermeiera. Jak już wspomniano, ukazani zgodnie z obowiązującą tam konwencją, Wokulski i Łęcka, odbywający swe podróże łódką, stają się po prostu bohaterami biedermeierowskiego obrazu. Dekoracyjność i teatralność owej sceny odbiera jej jednocześnie znamiona prawdziwości. Wydaje się zatem, iż celowo sięgając po motyw, który uważał za sztuczny i „nieznośny dla męskiego podniebienia”, Prusowi udaje się wykreować w powieści obraz fałszywej sielanki.

²¹ A. Lamartine, *Jeziro*, w: *Dumania poety*, Warszawa 1822, s. 60.

²² E. Sawrymowicz, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973, s. 140.

²³ Tamże.

²⁴ J. Kleiner, *Słowacki*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1969, s. 100.

²⁵ Tamże.

²⁶ S. Makowski, *W szwajcarskich górach. Alpejskie krajobrazy Słowackiego*, Warszawa 1976.

²⁷ W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obraz i „Quo vadis”*, w: *Z Rzymu do Rzymu*, red. J. Axer, M. Bokszczanin, Warszawa 2002, s. 165.

Nieprawdziwość zasławskiej Arkadii ujawnia się w samym Zasławiu, a dokładniej w ruinach zamku. Semantyka nowego miejsca w pejzażu zakochanego Wokulskiego ma za zadanie podkreślić właśnie sztuczność jego świata. Ruiny bowiem symbolizują destrukcję i martwość²⁸. „To uczucia, myśli, więzy ongiś przeżywane, teraz nie mające już w sobie witalnego żaru, acz nadal istniejące, choć wyzbyte już przydatności i użyteczności w sferze egzystencji i myśli”²⁹. Ruiny zamku początkowo zdają się nabierać charakteru ołtarza miłości³⁰. Celem wędrówki po ruinach jest przecież kamień – symbol miłości przesowej i stryja Wokulskiego. Tam też Węgiełek opowiada Izabeli historię o księżniczce, co bezpośrednio wpływa na relacje między bohaterami. („Wzruszenie [Izabeli], którego [Wokulski] był świadkiem i jedno nic nie znaczące jej słówko rozproszyło wszystkie jego obawy.” II, 174). Jednakże spokój Wokulskiego szybko zaburza wiadomość, że Łęcka wyjeżdża z Zasławka. Wspólna wycieczka do Zasławia jest ostatnim akcentem arkadyjskiej sielanki. Klamrą, która łączy czas z- i bez- Izabeli jest jezioro. Także i teraz jest ono przedstawione w teatralnie kiczowatej scenerii. Samotny Wokulski „poszedł nad staw i przypatrywał się białej łódce, dookoła której błyszczała woda, aż oczy bolały. Nagle jeden z łabędzi, pływających przy tamtym brzegu, spostrzegł go i rozpuściwszy skrzydła, z szelestem przyleciał do czołna” (II, 179).

Takie obrazowanie nie jest już jednak tylko czerpaniem dekoracji z kanonu sztuki biedermeierowskiej, ale wydaje się świadomym nawiązaniem do konkretnego tekstu – do poematu Słowackiego *W Szwajcarii*. Tak we wspomnianej scenie *Lalki*, jak i w *W Szwajcarii*, o rozkwicie uczuć i ich końcu mówi się poprzez semantykę pejzażu. Dodatkowo też obydwie teksty w kreacji idyllicznego krajobrazu wykorzystują te same elementy: zakochani, łódka na jeziorze, biel, łabędzie... Oba wreszcie czerpią z konwencji sielanki, by stopniowo przekształcić się w elegię.

Skupmy się zatem na podobieństwach. Bohaterowie Słowackiego wiodą na pół pasterskie życie, wtapiające się w alpejski krajobraz: albo spacerują po łąkach (III, VII), albo pływają po jeziorze:

Odtąd szczęśliwi byliśmy i sami,
Płynąc szwajcarskich jezior błękitami,
I nie wiem, czy tam była łódź pod nami;
Bom z duchy prawie zaczynał się bratać,
Chodzić po wodach i po niebie latać,
A ona tak mię prowadziła wszędzie!
Ach! Ona była jak białe łabędzie,
Była jeziora błękitnego panią;
Płynęła lecąc – łódź leciała za nią.

(IV, w. 69-77)

U Prusa – Wokulski i Izabela, „zupełnie osamotnieni [od reszty towarzystwa] (...) chodzili po parku, czasem w pole, siedzieli pod wiekową lipą na podwórzu, ale najczęściej pływali po stawie” (II, 162). Stan wszechogarniającego szczęścia, przez które bohater Słowackiego czuje się w mocy „chodzić po wodach i po niebie latać”, jest wręcz

²⁸ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000.

²⁹ Tamże, s. 354.

³⁰ Por. T. Budrewicz, dz. cyt.

tożsamy z doznaniem Wokulskiego. Wielbicielowi panny Łęckiej zdawało się, „że już nie chodzi, lecz pływa w oceanie mistycznego odurzenia, że już nie myśli, nie czuje, nie pragnie, tylko kocha” (II, 162).

Wykorzystanie romantycznej konwencji widać zresztą także w kreacji kobiet. *W Sz wajcarii* wybranka jest „jeziora błękitnego panią”,

Miała powozy z delfinów, z gołębi,
I kryształowe pałace na głębi,
I księżycowe korony w noc ciemną...
I mogła była, co chce, zrobić ze mną. (IV, w. 84-87)

W oczach idealizującego ją kochanka jest zatem bohaterka poematu Słowackiego istotą nadprzyrodzoną, o niezwyklej władzy. Jej panowanie rozciąga się na całą naturę: od wód po księżyc. Wreszcie zaś – na oddanego jej mężczyznę. Podobnie u Prusa: Izabela jest dla Wokulskiego boginią, której do stóp gotów jest rzucić nie tylko cały otaczający świat, całą przyrodę („...Zdawało mu się, że całą naturę od ziemi do nieba ogarnia w jednym uścisku i składa jej pod nogi”; II, 162), ale i siebie samego („...Gdyby kazała mu rzucić się w wodę i umrzeć, umarłby błogosławiąc ją”; II, 162).

Z kolei scena rozłąki w obu utworach opiera się na symbolice śmierci³¹. Kochanek spogląda samotnie na taflę wody, która w przeszłości była świadkiem jego spotkań z ukochaną. U Prusa „...schwycił Wokulskiego taki smutek, taki niezmierny, niezgruntowany smutek, jak gdyby już miał rozstać się z życiem...” (II, 179). Analogicznie u Słowackiego:

Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spójrzę w leńce po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
Bo i tu – i tam – za morzem – i wszędzie,
Gdzie tylko poszlę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle – i wiem, że źle będzie. (XXI, w. 425-432)

Na uwagę wreszcie zasługuje kolorystyka dominująca w utworze Słowackiego i omawianym fragmencie Prusowskiej *Lalki*. W obu utworach jest to biel. W poemacie mamy wręcz do czynienia z jej kondensacją; ucieleśniają ją chociażby: białe jagnię (II), perły i biała twarz ukochanej (III), białe łabędzie (IV), biała róża (VII), „stróż anioł biały” (IX), biała szyja dziewczyny (XI), biała lilia (XII) czy wszechobecny śnieg. Wpisana w dynamiczną przestrzeń przyrody barwa łączy się ze światłem i iskrzącymi kroplami wody, tworząc tym samym niezwykle, teatralny krajobraz. Baśń – jak chce Kleiner³². U Prusa sprawa wydaje się być bardziej skomplikowana. Jak zauważono³³, słownik *Lalki* nie odznacza się bogactwem haseł kolorystycznych; narrator powieści widzi dokładnie tyle, ile w analogicznej sytuacji może dostrzec człowiek. Choć wię-

³¹ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 1998, s. 324.

³² Por. J. Kleiner, dz. cyt., s.100.

³³ T. Budrewicz, dz. cyt.

utrzymana w zgodzie z zasadą weryzmu – i ze względu na specyfikę prozatorskiej materii – biel nie służy „odrealnieniu” historii, zaśławski romans Izabeli i Stanisława także rozgrywa się na tle białych dekoracji. Tworzą ją biała łódka i dwa białe łabędzie. Analogicznie jednak jak u Słowackiego, sceneria Zaśławka jest „rozjaśniona”, roztopiona w świetle. Widać to na przykład, gdy Wokulski „poszedł nad staw i przypatrywał się białej łódce, dookoła której błyszczała woda, aż oczy bolały” (II, 179).

Oczywiście między omawianymi tekstami wyraźne są też i różnice. Motyw śmierci kochanki z poematu Słowackiego w *Lalce* Prusa zostaje przekształcony: to Wokulski (jeśli w ogóle!) ginie. U romantycznego poety uczucie jest obopólne; w powieści on kocha, ona zwodzi, udaje, gra.

Analogie między *Lalką* a poematem *W Szwajcarii* nie wydają się jednak przypadkowe. Wskazują raczej na świadome nawiązanie pozytywistycznego pisarza do tekstu romantyka. Świadczyć o tym ma nie tyle sięgnięcie do tych samych składników pejzażu, nawet nie identyczna funkcja „przeniesienia” emocji bohaterów na otaczającą ich przyrodę, ale – identyczny sposób odczuwania świata i miłości przez zakochanego mężczyznę.

W cytowanej na początku niniejszego artykułu wypowiedzi Prusa o Słowackim, pisarz przewrotnie stwierdza, że (prawdziwi) mężczyźni nie tęsknią w sposób charakteryzujący bohatera poematu *W Szwajcarii*. Sam Prus (zarówno w życiu prywatnym, na przykład w narzeczęńskich listach do Oktawii Trembińskiej, jak i w felietonach) preferował „męski” sposób mówienia³⁴. Jak zauważa Józef Bachórz, ów „męski” sposób mówienia cechuje ekonomia stylu oraz przedkładanie autoironii i żartu nad łzy i melancholię³⁵. Tak więc „Wokulski, dystansując się od pensjonarskiej skłonności do poufnych wyznań i szeptów, uważa, że mężczyzna ma wystrzegać się postękiwań, nie powinien się rozklejać i nie wolno mu nawet przed przyjaciółmi obnażać swoich słabości”³⁶. Rzeczywiście: wypowiedzi galanteryjnego kupca odznaczają się w toku akcji właśnie taką ekonomią „męskiego” stylu. Czy rzeczywiście jednak „nieznośna dla męskiego podniebienia” skłonność do „omdlewania z żalu”, do uczuciowej egzaltacji jest obca Wokulskiemu?

We fragmencie *Lalki*, który stał się przedmiotem niniejszych rozważań, da się zauważyć swoiste „pęknięcie”. Przy czym nie dotyczy ono partii dialogowych Wokulskiego (który wciąż operuje niezmiernie lakonicznym językiem), lecz... partii narratora! To on bowiem – tym razem bez śladu ironii czy żartu – wygłasza kwestie, którym bliżej do melancholii romantycznego kochanka niż oschłości pozytywistycznego bohatera:

Podczas tych wodnych przejażdżek, a także podczas spacerów w parku i zawsze, gdy byli razem, czuł jakiś niezmierny spokój, jak by cała dusza jego i cała ziemia od wschodnich do zachodnich kresów napełniona była ciszą, wśród której nawet turkot wozu, szczekanie psa albo szelest gałęzi wypowiadały się w cudownie pięknych melodiach. (II, 162)

³⁴ Pisze o tym J. Bachórz, *O doktorze Szumanie w „Lalce” Bolesława Prusa*, w: *Bolesław Prus. Pisarz. Publicysta. Myśliciel*, red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, St. Fita, Lublin 2003, s.105.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s.106.

Stopiony w jedno z otaczającą przyrodą, przepełniony niezmierną ciszą Wokulski staje się na moment ucieleśnieniem romantycznego kochanka. Poddaje się emocjom, z tęsknoty wpadając w somnambuliczny trans, także wtedy, kiedy Izabela opuszcza Zasławek:

Wstąpił do swego pokoju, lecz wydał mu się bardzo pusty; potem chciał iść do parku, ale coś go stamtąd odepchnęło... Potem przywidziało mu się, że panna Izabela jeszcze musi być w pałacu, i w żaden sposób nie mógł zrozumieć, że wyjechała, że jest już o milę od Zasławka i że każda sekunda oddala ją od niego. (II, 179)

Wybór tradycji Mickiewiczowskiej jest w *Lalce* – podobnie zresztą, jak i w innych utworach Prusa – widoczny tak w partii fabularnej (Mickiewicz patronuje miłości prezesowej Zasławskiej i kapitana Wokulskiego; pan Stanisław poezje Mickiewicza kupuje w paryskim antykwariacie), jak przestrzennej (Zasławek stylizowany na Soplicowo), czy wreszcie w kreacji głównego bohatera.

Wokulski to Konrad *à rebours*, który „około pięćdziesiątki stał się Gustawem. (...) Zaczyna od narodu, od ludzkości, kończy na kobiecie”³⁷.

Wokulski to jakby echo ostatnie z ubogiej epoki romantycznej, to niby Gustaw Mickiewiczowski, żyjący wśród obecnych warunków i różniący się od swego poprzednika o tyle, o ile realizm Prusa różni się od idealizmu Mickiewicza³⁸.

To właśnie twórczość Mickiewicza stała się dla bohatera źródłem wiedzy o życiu. Dodajmy: wiedzy szkodliwej, wywierającej zgubny wpływ nie tylko na galanteryjnego kupca, ale i na całe pokolenia. Jednak, według Prusa, „za wypaczone życie Wokulskiego odpowiedzialność spadała nie na poetę, który ukształtował jego młodość [tj. Mickiewicza – przypis Autora], lecz na społeczeństwo, które wydało takiego poetę”³⁹.

Kiedy bohater ma „odśpiewać jedną z najbardziej przekrwionych aryj miłosnych, jakie rozległy się kiedy w polskiej literaturze”⁴⁰, Mickiewiczowski język okazuje się jednak niewystarczający. Ma to być przecież pieśń kochanka, który ukochaną czyni-przywołując znów artykuł Prusa z 26 czerwca 1888 roku – podobną do „złotych snów”, umieszcza ją między „aniołami” i „w niebieskich szrankach”⁴¹. Stąd też zasławska sielanka przewrotnie opiera się na głosie, który tęsknotę wyraził najpiękniej – choć jak sentymentalista, nie zaś „po męsku”. Na Słowackiego poemacie *W Szwajcarii*.

Twórczość Mickiewicza jest bowiem dla Prusa inspiracją – tam, gdzie odbywa się to, co prawdopodobne, realne. Tam natomiast, gdzie należy podkreślić „nieprawdziwość”, sztuczność – odniesie się do poezji Słowackiego. W ten oto sposób, sięgając po

³⁷ T. Boy-Żeleński, *Prus w perspektywie czasu*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, oprac. E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 341.

³⁸ J. Nitowski, *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki)*, w: tamże, s. 193.

³⁹ J. Kulczycka-Saloni, dz. cyt., s. 164.

⁴⁰ T. Boy-Żeleński, dz. cyt.

⁴¹ B. Prus, „Kurier Codzienny” nr 175, 26 czerwca 1888 r., dz. cyt.

motyw, który uważa za nieprawdziwy i „nieznośny dla męskiego podniebienia”, Prusowi udaje się wykreować w powieści obraz fałszywej sielanki.

W arkadyjskiej scenerii, jaką był majątek prezesowej, Wokulski niejednokrotnie odczuwał swoistego rodzaju „pęknięcia”. Działo się tak, kiedy rozsądek pokazywał mu prawdę czy to o Izabeli, czy o Ewelinie. Za każdym jednak razem próbował swoją bezpieczną wizję świata „skleić”, bagatelizując niechcący usłyszane rozmowy czy nagle spostrzeżone sytuacje. Owo poczucie obcości i nieprawdziwości Arkadii dotrze do niego później, już po wyjeździe z Zasławka. Wkrótce też prezesowa umrze, a kamień z ołtarza miłości stanie się symbolem świętokradztwa i jako taki musi zostać zniszczony...

Maciej Szargot
(Piotrków Trybunalski)

ROMANTYCZNY TRYPTYK. O TRZECH POEMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

1.

W listopadzie 1838 roku Juliusz Słowacki przesłał Eustachemu Januszkiewiczowi trzy utwory, aby ten wydał je w jednym tomie. Były to: *Ojciec zadzumionych* (początkowo nazywany *Ojcem w El Arish*), *W Szwajcarii* i *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*.

Słowacki chciał od początku wydać te utwory razem, a więc planował ich recepcję jako swoistej całości, cyklu. Tak też je często czytano. Jarosław Maciejewski pisze, że wszystkie trzy poematy są rezultatem:

(...) przemyśleń opartych na pisarskich zmaganiach z trzema odmiennymi pomysłami: adaptacją sytuacji dantejskich do problemów Polski współczesnej; opisaniem wrażeń z podróży orientalnej; stworzeniem cyklu prezentującego ideową biografię polskiego poety-wygnañca. [...]

Opisane tu zabiegi dążyły do zespolenia w pewną całość trzech odmiennych koncepcją i tematem utworów. Usiłowały to uczynić poprzez: 1) skontrastowanie kreowanych w poematach narratorów, 2) porównanie pozornie podobnych osobistych nieszczęść narratorów, 3) ukazanie stanowiska autorskiego wobec poruszonych problemów i wobec postawy bohaterów opisywanych historii. [...]

Zachętą do przeprowadzenia konfrontacji [...] jest uderzające podobieństwo [...] ekspozycji, a więc partii rozpoczynających bolesne zwierzenia trzech różnych narratorów. Zawsze informują oni słuchaczy o istocie swego nieszczęścia, które już przeżyli, zostając samotni z własnym bólem, i demonstrują postawę, jaką wobec tego bólu i tej sytuacji przyjmują. Takie ekspozycyjne podobieństwo sprawia, że czytelnika nastawia się na możliwość dostrzegania także dalszych analogii, a na ich tle kontrastów.¹

Tak więc, kontynuuje Maciejewski, ideą cyklu jest wyrażenie aprobaty dla postawy „czystego, sybirskiego młodzieńca” (tj. Anhellego) jako wzoru dla „pokolenia wygnañców”, co jest „jednoznaczne z dezaprobatą obojętności postawy sentymentalno-katastroficzej” (czyli takiej, jaką reprezentuje bohater poematu *W Szwajcarii*), z „odrzuconiem postawy romantyczno-tradycjonalistycznej, eksponującej ideologię zemsty, ofiarniczego męczeństwa i muzealnej czci dla przodków” (więc postawy Piasta Dantyszka) oraz z ukazaniem, że nieszczęście narodowe jest większe od rodzinnego (tj. z odrzuconiem

¹ J. Maciejewski, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 123-126.

postawy Ojca zadzumionych). Ból, gniew i pamięć to bowiem wartości martwe, w przeciwieństwie do żywego ducha, stanowiącego wartość najwyższą².

Rzecz jasna, interpretacja Maciejewskiego jest tylko jednym z przykładów konsekwentnej (choć nie bezdyskusyjnej) lektury *Trzech poematów* właśnie jako cyklu. Na inne tego typu odczytania będę się powoływał w dalszej części tego szkicu. Teraz ważne jest dla mnie przede wszystkim owo zauważenie i docenienie charakteru *Trzech poematów*, widzianych jako cykl, a nie tylko zbiór.

Cykl, który pora teraz przypomnieć, nigdy nie został w tym układzie wydrukowany. Oto bowiem 5 grudnia 1838 Słowacki pisał do Eustachego Januszkiewicza:

Eustachy drogi!

Zatrzymaj się, na Boga, z drukowaniem *Dantyszka*, a przynajmniej tak zrób, żeby go można zostawić i odłączyć od dwóch innych poematów – potem w świat puścić, a ja na jego miejsce inny poemat włożę. Przyczyną tej prośby jest najokropniejsze nieszczęście; Matkę moją zaarrestowano i wuja mego wzięto; dowiedziałem się o tym od Krasieńskiego... Pojmiesz, drogi, jaki to cios dla mnie. Nie śmiem więc teraz obrażać tego, który się na mojej Matce mścić może. [...]

Dantyszka, jeżeli już jest wydrukowany, odłącz od innych – i może go bezimiennie puścimy. A trzy poemata inne, mniej zjadliwe, w świat pójdą z moją nieszczęsną firmą. [XIV, 92-93]³

Przyczyną lęku poety był fakt, że utwór *Poema Piasta Dantyszka...* zawierał zjadliwe treści antycarskie, co mogło okazać się groźne dla rodziny poety, już i tak znajdującej się w trudnym położeniu. Januszkiewicz postąpił tak, jak prosił Słowacki. W 1839 roku ukazały się w Paryżu dwa osobne wydania: bezimiennie *Poemy Piasta Dantyszka* i noszące podpis Słowackiego – *Trzech poematów*. W miejsce oddzielonego od cyklu poematu poeta wstawił utwór zatytułowany *Wacław*, zgodnie uznawany przez badaczy za słabszy od pozostałych. Maciejewski sugeruje też, że w ostatecznej wersji tomu zabrakło już cyklicznego charakteru, a więc powiązania wchodzących w jej skład utworów⁴. Przemysłany cykl miałby – zdaniem tego badacza – zostać rozbity pod wpływem zewnętrznych okoliczności i przemieniony w zwykły (chyba dość przypadkowy) tom.

Powstaje jednak pytanie: skąd to uporcezywe przywiązanie Słowackiego do trójki? Dlaczego po usunięciu tekstu *Poema Piasta Dantyszka* w składzie tomu nie znalazły się po prostu „dwa poemata”?

Wydawałoby się, że w odpowiedzi na to pytanie najprościej będzie odwołać się do względów wydawniczych. We wcześniejszym od cytowanego liście do Januszkiewicza (z 9 listopada) Słowacki pisze, że „te trzy poemata złożą tom dość wielki” [XIV, 90]. Nie jest to jednak dobre wyjaśnienie, skoro można było i *Poema Piasta Dantyszka*, i, wcześniej, *Anhellego* wydać jako osobne utwory.

Najwyraźniej Słowacki chciał właśnie wydać trylogię i nie zrezygnował z tego zamiaru, tylko „wymienił” najniebezpieczniejszy z utworów na inny. Chodziło więc o to, by uratować cykliczny charakter tomu. Stąd też wynikają zauważone przez badaczy „zadzi-

² Tamże, s. 126-143.

³ Wszystkie cytaty z dzieł Słowackiego pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Wrocław 1959. W nawiasach podaję numer tomu i strony.

⁴ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 209.

wiające podobieństwa stylu, obrazowania, manieri pisarskiej, porównań, rymów, języka, nastroju etc.”⁵ między poematami wchodzącymi w ostateczny skład tomu. Co prawda, *Wacław* nie zaczyna się od bolesnych zwierzeń narratora, bo Słowacki w ogóle nie stawia tam znaku równości między narratorem i bohaterem, przeciwnie, ostro rozgranicza te dwie konstrukcje. Jednak takie rozgraniczenie spotkamy także w usuniętym z pierwotnej wersji cyklu *Piaście Dantyszku*, który, wbrew twierdzeniu Maciejewskiego, rozpoczyna się krótkim narratorskim wstępem, a nie zwierzeniem się bohatera ze swoich cierpień.

Na czym więc polega owa trylogia z wymiennym elementem? Co ją tworzy?

2.

Wydaje się, że mamy tu do czynienia z przywołaniem romantycznej symboliki trylogii i samej trójki. Ową magię trójki dostrzega cytowany już Jarosław Maciejewski głównie w *Ojcu zadżumionych*:

[...] symboliczna magia liczby trzy, powtarzająca się z upartą monotonością: „trzech synów”, „trzy córki”, „trzy razy księżyc odmienił się złoty”, „Trzy razy wieków przeżywszy czterdzieści”. Ta magia liczby trzy była tak silna, że chyba to właśnie było przyczyną niedokładności i niekonsekwencji w wymierzaniu wewnętrznego czasu w poemacie. [...] Pedantyczne obliczenie, opierające się na chronologicznych wskazówkach tekstu, sumuje bowiem więcej niż 120 dni, które miał spędzić stary Arab w stepowym namiocie.⁶

Silna magia trójki podziałała zresztą i na samego badacza, skoro Maciejewski, jak pamiętamy, wylicza trzy pomysły artystyczne przyświecające Słowackiemu i odnajduje trzy sposoby osiągnięcia przezeń spójności cyklu trzech poematów.

Trzeba tu jednak przypomnieć, że fascynacja trójką była nie tylko cechą wyobraźni Słowackiego, ale też swoistą romantyczną obsesją. Wystarczy tu przypomnieć tak popularną wtedy heglowską triadę jako podstawę romantycznej historiozofii czy też zaadaptowaną do nowych czasów koncepcję trzech epok (Ojca, Syna i Ducha) Joachima z Fiore, wreszcie nawiązującą do niej schelligiańską ideę trzech kolejnych Kościołów: katolickiego Kościoła Piotra, protestanckiego – Pawła i przyszłego, najdoskonalszego – Kościoła Jana⁷. Owo upodobanie do trójek było tak znamiennej cechą romantycznej wyobraźni, że świetnie nadawało się później do kpin ze sposobu filozofowania charakterystycznego dla epoki. Takich jak te Sienkiewiczowskie z powieści *Bez dogmatu*:

Za młodu był to człowiek niezmiernie świetny, tak pod względem powierzchowności, jak umysłu. [...] Zajmował się wówczas filozofią – i powszechne było mniemanie, że nazwisko jego zagrzmi z czasem przynajmniej równie głośno jak Cieszkowskiego, Libelta etc. [...] wiem, że przechowuje w biurku pożyłkły już traktat filozoficzny: *O Troistości*. [...] są tam jakieś zesta-

⁵ F. Hoesick, „*Anhelli*” i „*Trzy poematy*”. *Przyczynki do dziejów twórczości Juliusza Słowackiego*, Kraków 1895, s. 12. Samo cytowane stwierdzenie Hoesicka dotyczy podobieństw między poematami *W Szwajcarii* i *Poema Piasta Dantyszka...*, jednak badacz dostrzega analogiczne paralele także zestawiając ze sobą *Wacława* i *W Szwajcarii* (por. tamże, s. 20).

⁶ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 85.

⁷ J. Kleiner, *Zygmunt Krasiński*. *Studia*, wybór i opr. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 82-83, 85-86.

wienia trójcy realnej: tlenu, wodoru i azotu – z trójcą transcendentálną, skryształizowaną przez chrześcijaństwo w pojęciu Boga Ojca, Boga Syna i Boga Ducha; oprócz tego pełno analogicznych trójek, począwszy od dobra, piękna i prawdy, a skończywszy na logicznym sylogizmie, złożonym z premisy większej, mniejszej i wniosku – dziwna mieszanina idei Heglowskich z ideami Hoene-Wrońskiego, wysiłek myśli bardzo kunsztowny, a zupełnie czczy.⁸

Fascynacja trójką nie ogranicza się do filozofii czy filozofowania. Jest też, jak się wydaje, powodem dążenia romantycznych artystów do wypowiedzania się właśnie w formie trylogii. Przypomnijmy tu chociażby *Kordiana* wydanego jako *Część pierwsza trylogii* czy też projekty Krasieńskiego, aby w trylogię przekształcić *Nie-Boską komedię*. Romantyczna trylogia mogła przekładać filozofię na język artystycznej kompozycji. Cyprian Norwid tak pisał o sensie takiego cyklu:

Trylog, czyli pełna drama, tak jak w rzeźbie grupa prawidłowa, z trzech figur dopiero kompletuje się.⁹

Juliusz Wiktor Gomulicki uważa, że autorowi *Promethidiona* – teoretykowi sztuki i artyście – przyświeca tu pojęcie Heglowskiej triady. Norwid:

(...) był znakomitym architektem literackim, chętnie komponującym swoje utwory na sposób dialektyczny i często jeden konkretny utwór dopełniający drugim i trzecim, aby pełniej coś wypowiedzieć.¹⁰

W ten sposób pierwsza część trylogii była „niedopełniona”, druga – „dopełniająca”, a trzecia stanowi „dopełnienie”¹¹. Pierwsza część (element) trylogii przeciwstawiałaaby się więc drugiej, a oba wspólnie – trzeciej. Widać, że myśl o trylogii (nie tylko przecież dramatycznej, ale i na przykład rzeźbiarskiej) była w epoce koncepcją ważną, którą można było skojarzyć z Heglowską triadą i rozumieć dialektycznie.

W wypadku *Trzech poematów* jednak fascynacja trójką ma, jak się wydaje, źródło przede wszystkim w fascynacji Dantem. W latach 1836–1839 ta inspiracja (zwłaszcza *Boską komedią*) była widoczna właściwie we wszystkim, co Słowacki pisał, i wywierała na tych utworach piętno zmieniające je, według słów Kleinera, w „szereg dantejskich poematów o bólu i o piekle ziemskim i zaziemskim”¹². Dlatego oczywiście tytułowy bohater jednego z poematów to Piast Dantyszek – „zdrobniały Dant w kontuszu” [II, 351], którego opowiadanie o piekle jest „natchnięte niby echem dalekim Danta” [II, 350]. Ale też dlatego w [Dzienniku podróży na Wschód] Słowacki nazywa opowiedzianą mu historię ojca zadżumionych „sceną Danta” [XI, 183].

I stąd wreszcie bierze się odnotowana przez badaczy obecność dantejskich tercyn

⁸ H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 2002, s. 6-7.

⁹ C. Norwid, *Widowiska w ogóle uważane*, w: *Pisma wszystkie*, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971, t. VI, s. 390.

¹⁰ J. W. Gomulicki, *O „Trylogii włoskiej” Norwida. Geneza – kształtowanie – wymowa*, w: C. Norwid, *Trylogia włoska*, oprac. tekstu, studium wstępne oraz wybór rysunków J. W. Gomulicki, Warszawa 1979, s. 46.

¹¹ Tamże, s. 48.

¹² J. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy*, w: J. Słowacki, *Trzy poemata*, Warszawa 1921, s. 125.

w poemacie *W Szwajcarii*¹³. Trójka staje się bowiem dla Słowackiego, podobnie jak dla jego mistrza Dantego, pieczęcią boskiego porządku świata. Bowiem:

Bóg w swej istocie jest trójjednością, a zatem liczba trzy należy z konieczności do absolutnego bytu. Trzeba więc przyjąć, że znamię troistości zostało wyciśnięte na bycie stworzonym.¹⁴

Warto pokusić się o następującą hipotezę – może poematy musiały być trzy, by odwzorować konstrukcję *Boskiej komedii*? By w nowoczesnym, dziewiętnastowiecznym świecie ukazać piekło, niebo i raj?

Z listów do Januszkiewicza Maciejewski odczytuje planowaną kolejność poematów. Ponieważ Słowacki wysłał najpierw *Dantyszka*, a potem jego dokończenie wraz z dwoma pozostałymi poematami, oraz zaznaczył: „Noty do *Dantyszka*, proszę Cię, drukuj [...] przed poematem *Ojciec w El Arish* [...]” [XIV, 90-91], można uznać, że tom miał mieścić teksty w następującej kolejności:

1. *Poema Piasta Dantyszka...*,
2. *Ojciec zadżumionych*,
3. *W Szwajcarii*¹⁵.

Pierwszy poemat jest, jak głosi tytuł, „o piekle” i wyraźnie zamiarem Słowackiego było ukazanie w nim współczesnego Dantejskiego piekła wypełnionego postaciami znanymi z historii XVIII i XIX wieku. Jeśli więc utwór *Poema Piasta Dantyszka* odpowiada Dantejskiemu *Piektu*, to *Ojciec zadżumionych* powinien, zgodnie z wzorem *Boskiej komedii*, mówić o czyśćcu, a poemat *W Szwajcarii* – o niebie.

Argumentów dostarczają badania Łempickiego nad tym ostatnim utworem. W istocie, bohaterowie rozmawiają tam o „rzeczach anielskich” (II, 388), jako „anielskie” określa też narrator kochankę i romans. Wyrazy należące do rodziny wyrazu „anioł” pojawiają się w tym krótkim poemacie 16 razy, zaś sama kochanka wzorowana jest na dantejskiej Beatrycze i posiada cechy *donna angelicata*, anioła czy Madonny¹⁶. Dodać wypada, że klamrą poematu jest motyw wniebowzięcia ukochanej:

I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów?
Czemu nie leci za niebieskie szranki,
Do tej zbawionej i do tej kochanki? [II, 378]

Oczywiście, najtrudniej jest udowodnić, że *Ojciec zadżumionych* mówi o czyśćcu. Opowiadający o swoich cierpieniach bohater jest wszak muzułmaninem, a więc samo pojęcie czyśćca jest mu obce. Jednak samo podkreślanie – można by rzec – obsesyjne – czasowego charakteru cierpienia bohatera niesie skojarzenie nie z piekłem, ale właśnie z koncepcją *purgatorium*. Podobnie jak statyczny charakter tego poematu (w przeci-

¹³ Por. S. Łempicki, *Miłość dantejska w poemacie „W Szwajcarii”*, „Pamiętnik Literacki” 1924/25, s. 157-158.

¹⁴ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opr. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Tuńczyński, Warszawa 1990, s. 43.

¹⁵ Por. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 124.

¹⁶ Por. S. Łempicki, dz. cyt., s. 158-163.

wieństwie do dwóch pozostałych) i sam temat kwarantanny, a więc koniecznego oczyszczenia osoby przybywającej z miejsc skażonych i noszącej w sobie potencjalny zarodek choroby, Zwróćmy też uwagę, że w poemacie pojawia się wzmianka o konieczności oczyszczenia przez Boga skażonego serca:

W namiocie pustym ja zostałem z żoną.
Ale czy pojmiiesz? – zamiast nas połączyć,
Boleść obojgu nam rozdarłszy łono,
Zaczęła jakieś jady w serca sączyć,
I teraz chyba je sam Bóg oczyści. [II, 373]

Zastąpienie *Piasta Dantyszka – Waclawem* nie zmieniło zasady odwzorowywania kompozycji *Boskiej komedii*. Nowy poemat jest także zdominowany przez wątki piekielne. Jego bohater, który zresztą pojawia się także w piekle *Piasta Dantyszka* [II, 342-346], to Waclaw z *Marii* Malczewskiego, a zarazem – w jednej osobie – zdrajca Szczęśny Potocki. Sama jego postać jest piekielna, ale też bohater doświadcza piekielnych mąk:

Wodził za sobą dwa ciche promienie,
Skrawe, czerwone, piekielne straszdyła,
Mające oczy i włosy, i skrzydła,
Ścigany przez nie [.....].
[...] Człowiek ten przewinił zdradą
I sam się dzisiaj chce karać za zbrodnie,
Sam przyzwał piekiel czerwone pochodnie; [II, 403-404]

U końca poematu pojawia się zaś wizja Ukrainy zmienionej w piekło podczas pogrzebu Waclawa:

Z każdej mogiły ognista kolumna
Wytryska w niebo, gdy nadchodzi trumna.
Już przeminęła, a jeszcze czerwono
Wszystkie kurhany w Ukrainie płoną
[.....].
Człowiek? czy widmo? – Jakiś duch z burzanu
Wyszedł na czoło ogniste kurhanu,
Pogroził ręką: „Zdrajco! [.....]”
Choć Ukraina kiedyś zmartwychwstanie,
Ty się nie dowiesz w piekle, ty szatanie!
Nic się nie zmienia, wieczność się zaczyna,
A wieczność taka jak śmierci godzina”. [II, 423-424]

Jednak Słowacki, sądząc z napisanego przezeń wstępu do poematu, zaplanował umieszczenie *Waclawa* na końcu cyklu [II, 393], zamiast (jak było z *Dantyszkiem*) na jego początku. Zburzył w ten sposób pierwotny kształt trylogii. Wcześniej na podobieństwo Dantego wyeksponował drogę od piekła przez czyściec do raj. Teraz zastąpił ją podróżą od czyśćca przez niebo do piekła.

Pozorne wzniesienie (od czyśćca do nieba) wiedzie teraz nieodwołalnie ku degra-

dacji (od nieba do piekła). Koresponduje ona z geograficznym przemieszczaniem się miejsc akcji ku północy (Egipt – Szwajcaria – Ukraina). *Wacław* przynosi zresztą podobny sens (degradacji) ukazany niejako w miniaturze. To przecież poemat wiodący czytelnika od arkadyjskiej wizji wziętej z *Sofijówki* do „przepiekielnionej” Ukrainy w finale utworu. W ten sposób jednak Słowacki wydobył inną, znaczącą i obecną już wcześniej cechę *Trzech poematów* – dominujące w nich motywy infernalne. Oto – powtórzmy – dantejska wędrówka przez świat XIX wieku nie prowadzi już od piekła do nieba, ale od czyśćca do piekła. Cykl nabiera przez to zdecydowanie pesymistycznego charakteru.

Można więc, jak sądzę, zakładać, że Słowacki nie zagubił idei cyklu, ale ją obronił mimo zewnętrznych przeszkód. Ideą trylogii w obu układach było zaś odwzorowanie trzech części *Boskiej komedii* (choć – w nowej wersji – już w innej, bardziej odpowiedniej dla świata XIX wieku, kolejności).

3.

Przywoływałem już w tej pracy heglowskie rozumienie trylogii, zgodnie z którym tworzył Norwid. Zastanówmy się teraz, czy można by też tak dialektycznie zinterpretować trylogię Słowackiego? Na pewno nie, jeśli odczytamy ją zgodnie z propozycją Maciejewskiego, wedle której wszystkie trzy teksty miałyby mówić o postawach, które „pokolenie wygnańców” powinno odrzucić. Według badacza *Trzy poemata* niosłyby krytykę, a ich pozytywnym dopełnieniem byłby czwarty, czyli *Anhelli*.

Nie próbując teraz stawiać wniosków, powiem jednak, że owo dążenie do całościowej wizji (a więc bez koniecznego, zewnętrznego dopełnienia) jest w *Trzech poematach* obecne. Na przykład jeśli porównamy miejsca akcji, zauważymy, że poemat *W Szwajcarii* przynosi obraz pejzażu Północy (alpejskiego, lodowego, śnieżnego i wodnego), *Ojciec zadżumionych* przenosi czytelnika na Południe (do arabskiej pustyni), a *Poema Piasta Dantyszka* – w ogóle poza ziemię i poza „ten świat” (a więc na Księżyc, który w wizji Słowackiego jest krainą umarłych). Wprowadzony w miejsce *Dantyszka* – *Wacław* zaczyna się od opisu Ukrainy, a więc wprowadza w temat polski, którego pozbawione były zarówno północne *W Szwajcarii*, jak i południowy *Ojciec zadżumionych* (a który jest także cechą *Dantyszka*). Widać więc zasadę ostrego kontrastu między dwoma poematami (*W Szwajcarii* i *Ojcem zadżumionych*) oraz zasadę przeciwstawienia im obu tekstu trzeciego (*Poema Piasta Dantyszka*, ale także i *Wacława*) tak, aby wszystkie razem dawały wrażenie pełni.

Zwracano uwagę na nastrój jako podstawę budowy cyklu (w jego ostatecznej wersji). Juliusz Kleiner pisał, że Słowacki:

Niewątpliwie zespolił je [*Trzy poemata* – M. Sz.] nie dlatego tylko, że zbyt krótkie się zdały, by je wydać osobno – nie tylko z tego jedynie powodu, że związane były pokrewieństwem gatunku literackiego. Mimo różnic wielkich w tonie i w pomyśle – wyczuwał w nich jedność pewną. [...] Naczelnym pierwiastkiem [...] był smutek, który w różnym ustopniowaniu brzmiał w *Trzech poematach* – beznadziejnie bolesny w *Ojcu zadżumionych*, łagodnie melancholijny w poemacie szwajcarskim, szarpiący i niesamowity w *Wacławie*.¹⁷

¹⁷ J. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy...*, s. 115.

Dalej badacz nazywa *Trzy poemata* „trylogią smutku”¹⁸. Jeśli jednak potraktujemy je jako teksty powiązane przez smutek jako „pierwiastek naczelný” i ukazujące trzy odmiany tego uczucia, to można też wskazać wspomnianą wyżej zasadę, zgodnie z którą *Wacław* przeciwstawia się obu poprzednim poematom. Jan Norakowski pisał:

Trzy poemata [...] są to poematy bólu i smutku, każdy w odrębnym charakterze. *W Szwajcarii* kreśli poeta rozpacz kochanka po utracie swej bogdanki, rozpacz głęboką i budzącą pełne współczucie. W *Ojcu zadżumionych* mamy odzwierciedlony ogrom bólu ojcowskiego, bólu naturalnego, zrozumiałego i zdrowego. *Wacław* jest poematem cierpienia o cechach patologicznych, budzących grozę i sensację. W dwóch pierwszych utworach źródłem bólu jest fatalizm losu, w *Wacławie* odsłania poeta świat ludzkiej pychy i nikczemności.¹⁹

A więc „naturalnemu, zrozumiałemu i zdrowemu” smutkowi i cierpieniu bohaterów dwóch pierwszych poematów przeciwstawia się „cierpienie o cechach patologicznych”, ukazane w *Wacławie*. Wypada dodać, że i tonowi elegijnemu dwóch poematów przeciwstawiają się bajroniczne wściekłość, rozpacz i bunt bohatera trzeciego tekstu²⁰. We wcześniejszej wersji cyklu charakterystyczne dla *Ojca zadżumionych* i *W Szwajcarii* szlachetność bólu oraz unikanie satyry i groteski przeciwstawiają się „rubasznemu” [II, 350] charakterowi i „wesołemu tonowi” [XIV, 90] *Piasta Dantyszka*. Znowu więc powraca reguła triady: drugi tekst jest różny od pierwszego, bo ukazuje inny rodzaj i przyczynę bólu, trzeci różni się od obu pozostałych dziwacznością, „nierównością” nastroju lub „patologicznymi” cechami smutku.

W dwóch kolejnych listach do Januszkiewicza, pisanych z Florencji w listopadzie 1838, sam Słowacki wyraźnie przeciwstawia *Dantyszka* dwóm pozostałym „poemacikom”:

Posyłam Ci poema, którego koniec i dwa inne, mniejsze za tydzień w drugim liście otrzymasz [...]. Mój *Dantyszek* ma wadę, że nie utrzymuje do końca wesołego tonu; zresztą jest to poema, który mi uwiądnął w głowie przed napisaniem, i dlatego nie lubię go – [...] Dwa inne poemaciki, którymi go wesprę, są moimi najukochańszymi dziećmi [...]... [XIV, 90]

Otóż posyłam Ci tu dokoń[czenie *D*]antyszka i dwa drugie poemaciki, które mają dopełnić liczby trzech. [XIV, 91]

Podobne przeciwstawienie pary „poemacików” – trzeciemu dziełu widać we wspomnianym już autorskim wstępie do *Wacława*:

Może kilka strof spowiedzi *Wacława* wyjednają mi u czytelnika nieco pobłażającego sądu dla reszty i ogólnego układu pisma, którego już ani poprawić, ani przemienić nie jestem zdolny; a dwa poprzedzające poemata przybiegną w pomoc broniącemu się od zupełnego potępienia poecie. [II, 393]

¹⁸ Tamże, s. 139.

¹⁹ J. Norakowski, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Trzy poemata*, oprac. J. Norakowski, Katowice 1947, s. 21-22.

²⁰ Na związki *Wacława* z twórczością Byrona, zwłaszcza zaś z powieścią poetycką wskazywali: Z. Krasieński (*Listy do różnych adresatów*, zebrał, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1991, t. 1, s. 339), J. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy...*, s. 115-116. J. Maurer, *Wstęp*, w: J. Słowacki, *Trzy poemata*, wydał i objaśnił J. Maurer, Kraków 1922, s. 43.

Wypada więc spojrzeć osobno na „dwa drugie poemaciki”. Uderza fakt ich prawie identycznej długości: *Ojciec zadżumionych* ma 430 wersów, *W Szwajcarii* – 440. Porównajmy to z 1737 wersami *Piasta Dantyszka* (blisko czterokrotnie więcej!) lub z 1019 – *Wacława*. „Poemaciki” (teraz rozumiemy to zdrobnienie) zaczynają się też prawie identycznie – wybrzmiewają podobnym rymem:

Trzy razy księżyc odmienił się złoty,
Jak na tym piasku rozbiłem namioty. [II, 364]

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Uyscham z żalu, omdleвам z tęsknoty. [II, 378]

Paralelne okazują się i dalsze części, a także artystyczny kształt utworów. Maciejewski, biorąc pod uwagę podobny sposób konstruowania narracji w „poemacikach” (narrator opowiada swoją historię z perspektywy końcowej klęski, narzucając opowieści nastroj elegijny i piętno subiektywizmu) klasyfikuje je oba jako „poematy-nowele”²¹.

Przy tak wydatnych podobieństwach tym wyrazistsze stają się wspomniane już opozycje krajobrazów i uczuć. Ciepłu krajów arabskich – przeciwstawia się zimno Szwajcarii, górcom (Alpom) – „smutna dolina piaszczysta” [II, 359], Północy – Południe, miłości ojcowskiej – miłość erotyczna. Także tradycje literackie, do których odwołują się „poemaciki”, a nawet prądy, do jakich można je zaklasyfikować, odczytywano jako opozycyjne. Maciejewski umieścił poemat *W Szwajcarii* pośród utworów „sentymentalnie filozofującego romantyzmu”²². Kleiner nazwał *W Szwajcarii* elegią miłosną²³, baśnią²⁴, wreszcie stwierdził, że łączy on cechy sielanki miłosnej i elegii – zwrócił więc uwagę na jego synkretyczny (a więc romantyczny), ale i nieco sentymentalny charakter²⁵. Z kolei *Ojca zadżumionych* określił jako „klasyczny poemat bólu”²⁶. O klasycyzmie i realizmie tego poematu pisał także Maurer²⁷, a Norakowski przeciwstawiał go wręcz całej jawnie romantycznej twórczości Słowackiego:

Pod względem prostoty wyrażania się *Ojciec zadżumionych* zajmuje zgoła wyjątkowe miejsce w twórczości Słowackiego. Wobec faktu potężnej tragedii ludzkiej ucisza poeta wszystkie igraszki swej wyobraźni, panuje z niezachwiana pewnością nad środkami artystycznej ekspresji, używa wyrażeń podniosłych, lecz prostych i jasnych. W zwięzłości swej poemat jest nieporównany. Nieporównana jednolitość akcji odznacza się również podobną posągowością. [...]

Śledząc całość rozwoju duchowego Słowackiego jako artysty musimy poemat *Ojciec zadżumionych* uznać za ważne w nim ogniwo. Udowodnił w nim przykładowo głęboką wszechstronność swych możliwości artystycznych: wyzbył się przesady w kreśleniu uczuć, patos umieścił pewną ręką w granicach dobrego smaku i naturalności, a motywom psychologicznym nadał znamiona sugestywnej prawdy.²⁸

²¹ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 92.

²² Tamże, s. 94.

²³ J. Kleiner, *Objaśnienia wydawcy...*, s. 117.

²⁴ Tamże, s. 123.

²⁵ Tamże, s. 124.

²⁶ Tamże, s. 130.

²⁷ J. Maurer, dz. cyt., s. 28, 53. Por. też: J. M. Rymkiewicz, *Ojciec zadżumionych*, w: tegoż, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 331-335.

²⁸ J. Norakowski, dz. cyt., s. 19-20.

Pora już odwołać się do sygnalizowanej w tytule pracy idei tryptyku. Krystyna Jakowska wymienia jako cechy tryptyku literackiego (czy też ściślej – cechy tryptyku malarskiego, ale dające się zrealizować także w cyklu literackim): podniosły temat całości „dotykający ładu świata”, symetrię części bocznych i dominację części centralnej²⁹. Otóż widać, że Słowackiemu najwyraźniej zależało na owej symetrii części bocznych (odpowiadających prawemu i lewemu skrzydłu tryptyku): tak podobnych, a równocześnie zdecydowanych przeciwstawnych jak lustrzane odbicia. Na tle tak skonstruowanych „poemacików” wyróżniać się miała dominująca (i w tym sensie – centralna, bo nie środkowa) część cyklu. Część o, przypomnijmy, znacznie większej objętości (znowu – jak w ołtarzu) i o najważniejszej tematyce, bo poświęcona sprawom polskim. Wreszcie – dodajmy – część piekielna, a więc poświęcona dominującym motywom. Takie cechy mają zarówno *Piast Dantyszek*, nazwany przez Maciejewskiego „najważniejszym ogniwem” cyklu³⁰, jak i *Wacław* – jego „ogniwo zastępcze”³¹.

Napisana przez Słowackiego nowoczesna, dziewiętnastowieczna *Boska komedia* ukazuje więc świat niby-dantejski, świat, którego centralną częścią jest piekło. Nie przekreśla to, jak sądzę, wcześniejszej interpretacji, w myśl której *Trzy poemata* odwzorowują porządek *Boskiej komedii*. W dziewiętnastowiecznym świecie (nie tylko u Słowackiego, podobnie na przykład u Krasińskiego) bowiem wszystkie drogi prowadzą do piekła, także niebo i czyściec są do niego podobne, choć też nie tracą całkowicie pierwotnego charakteru. Można więc postrzegać kolejne poematy jako odpowiadające poszczególnym stanom eschatologicznym – można też widzieć w każdym z nich przemieszanie cech tychże stanów. Agnieszka Kuciak, dostrzegając w poematach Słowackiego przede wszystkim wątki piekielne, w tekście *W Szwajcarii* widzi jednak Blake’owskie zaślubiny nieba z piekłem, a w *Piaście Dantyszku* – „groteskową kontaminację Dantejskiego inferna i purgatoria”³². Ekspozowaniu piekielnych wątków służy też konstrukcja tryptyku – wspierające ją „poemaciki” wskazują zawsze na najbardziej piekielną część centralną.

Piekło jest oczywiście kojarzone z Polską³³, ale nie tylko – wydaje się, że motywy piekielne w istocie zdominowały cały cykl. Świat, w którym istnieje polskie piekło, jest niejako piekłem skażony: ojciec zadżumionych wspomina o „piekielnej godzinie” [II,

²⁹ K. Jakowska, *Tryptyk jako odmiana cyklu literackiego*, w: *Semiotyka cyklu*, red. M. Dembska-Trębacz, K. Jakowska, R. Sioma, Białystok 2005, s. 454-456.

³⁰ J. Maciejewski, dz. cyt., s. 145.

³¹ Tamże, s. 210.

³² A. Kuciak, *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*, Poznań 2003, s. 47-50. *Nota bene* dałoby się w *Poemie Piasta Dantyszka...* zauważyć i niebo, bo przecież bohater utworu, wędrując przez piekło, „głośno krzyczy, że idzie do Boga” [II, 308].

³³ Polska jest przez Słowackiego kojarzona z dantejskim piekłem, na przykład w liście do matki wysłanym z Florencji 21 sierpnia 1838: „Oby ten list był pierwszym z witających Ciebie, obyś go, tak jak zawsze, przyjęła jak dziecko szalonego i marnotrawnego, któremu szaleństwa już zamknęły wrota powrotu. – Między Czerczą a Bazylijanami stoi dla mnie ta brama Danta, na której już napisano: >Lasciate ogni speranza<; ja też raz przeczytawszy napis odwróciłem się zalany łzami i poszedłem dalej – i coraz dalej idę – [...]” [XIII, 365].

367], gdy zauważył oznaki zarazy na twarzy najmłodszego syna, bohaterka *W Szwajcarii* obawia się lodowatego piekła jako kary za miłość do bohatera [II, 383].

Groźba i groza piekła wiszą wciąż nad bohaterami, ich cierpienia przypominają „sceny Danta” – oczywiście te piekielne. Jednak osobiste piekła zdają się jedynie wskazywać na grozę tego „prawdziwego” – nowoczesnego, narodowego, polskiego.



Piotr Stachiewicz, *Apoteoza Słowackiego*, 1909,
reprodukcja na przedwojennej pocztówce

Emilia Chmielewska
(Białystok)

ESTETYCZNE KOMPONENTY ŚWIATA PRZEDSTAWIONEGO W *WACŁAWIE* SŁOWACKIEGO

Juliusz Słowacki w przedmowie do *Wacława* określa charakter tego dzieła w słowach: „starałem się ile możności zidealizować rzecz pełną czarnych mętów i okropności”¹. W ten sposób wyłania podstawowe estetyczne składniki świata przedstawionego utworu, mianowicie – barokowość, frenezję, tragizm, groteskę i wzniosłość. Jednak hasło naczelne estetyki tego tekstu stanowi słowo „pomiędzy”², gdyż te wartości estetyczne współlistnieją w tekście w różnorodnych relacjach, dając nowe, trudne do zdefiniowania jakości. Znajdują one wyraz nie tylko w konstrukcji bohaterów, ale również w kreacji przestrzeni i przebiegu wydarzeń. *Wacław* stanowi swego rodzaju estetyczną mozaikę. Nie można jednak pomijać aspektu etycznego wszystkich zastosowanych w tekście zabiegów, bowiem „*Wacław* – jak pisze Kleiner – przedstawić ma ból potworny, niesamowity, nienaturalny, przenikający duszę zdrajcy”³.

Do badań nad tekstem *Wacława* skłania fakt, iż wielu historyków literatury pomija to dzieło, uznając je za niemal najmniej udane w twórczości Słowackiego⁴, co zweryfikować ma kolejna jego analiza.

Bez wyjścia

Komponentem dominującym poematu Słowackiego jest tragizm bohatera, który „wiedział to sam, że odstręcza; /Że coś pomiędzy nim a światem stoi” (D, s. 167). Owo

¹ Wszystkie cytaty z *Wacława* podaję za: J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Wrocław 1952, t. III. Dalej będę zaznaczać to wydanie skrótem D oraz numerem strony, z której pochodzi dany cytat.

² Por. opinię: „(...) wszystko w tym świecie żyje na pograniczu swego przeciwieństwa: miłość na granicy nienawiści, zbrodnia na granicy ofiary, szlachetność na granicy podłości, wzniosłość na granicy upadku” – L. Świrad, *Jaszczur ze skrzydłem u nogi. O „Wacławie” Juliusza Słowackiego*, w: *Studia o twórczości Słowackiego*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982, s. 107.

³ J. Kleiner, *Dalsze poematy i bólu i piekle*, w: tegoż, *Słowacki*, Wrocław 1972, s. 126.

⁴ Zob. E. Sawrymowicz, *Podróż na Wschód*, w: tegoż, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1973, s. 219; M. Dernałowicz, *Dusza anielska i czerep rubaszny*, w: tejsze, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1976, s. 116.

pomiędzy stanowi zdrada ojczyzny, z powodu której wszyscy odsunęli się od Waława⁵. Wybór, którego dokonał magnat, nie nosi piętna tragizmu, jednak w odczuciu bohatera otrzymana kara jest nieadekwatna do winy, nadludzka:

Ależ ja więcej cierpiałem niż inni,
Ale ja większe miałem serce w sobie
Do nakarmienia

(D, s. 179-180)

Tragedia Waława rozciąga się również na życie prywatne. Pierwsza jego żona została utopiona, na skutek czego Waław zmienił się nie do poznania. Druga żona go zdradza i truje, a będąc brzemienną z nieznanych przyczyn umiera. Niestety, również syn Waława z pierwszego małżeństwa, Eolion, nosi znamiona tragizmu, ginie niewinny. Nadane mu przez ojca imię oraz pierwsze przejawy geniuszu poetyckiego niejako skazywały go na taki los. Eolion nazwany jest w utworze również „błękitnym grzechów spowiednikiem”, więc pełni on podwójną rolę. Przynosi pocieszenie, ale i przekleństwo, czuwa i oczyszcza, bierze na siebie grzechy Waława, ale jednocześnie jest jego zwierciadłem⁶. Tylko jakie to zwierciadło? Ukazujące na złość to, kim Waław nie jest? A może jego wątpliwość fizyczna odpowiada marności ducha Waława? Niemniej jednak wygląd i zachowanie synka budzą niepokój. Jest on nader dojrzały jak na swój wiek, a może obłąkany?⁷ Podobno „nieraz jakaś moc grobowa/ Przekleństwo ojca kładnie w dziecka słowa” (D, s. 168). Przed północą zaś, gdy ojciec zapada w sen, Eolion czyni rzeczy straszne. Czy to wpływ trucizny, którą zażył wspólnie z ojcem, czy siły wyższej, trudno dociec.

Człowiek, który zajrzał w „szczelinę bytu”⁸, wiele spraw ma prawo widzieć inaczej, w tym kwestię roli Boga w jego życiu. Waław nie odrzuca Boga, ale nie stanowi On w oczach bohatera obiecanej przez chrześcijaństwo podpory, w czym tkwi znamieny rys tragiczny człowieczego losu:

Wchodzę... trzy razy wspomniałem o Bogu,
Trzy razy, błady, przejść nie mogłem progę.

(D, s. 180)

Dzieje się to w sytuacji, gdy Bóg milczy, świat jest wrogi, a bohater pozostaje samotny⁹. Przepelniony goryczą Waław wręcz włącza Boga w maszynę prowadzącą ludzi do zguby:

I nie szukałbym był podpory wroga,
Gdybym większego znalazł w sercu – Boga.

(D, s. 181)

⁵ Biografię Waława Szczęsnego Potockiego oraz tło historyczne przedstawia z dużą dozą subiektywizmu J. Łojek, *Dzieje zdrójcy*, Katowice 1988.

⁶ L. Świrad, dz. cyt., s. 121.

⁷ Więcej o postaci dziecka w romantyzmie M. Maciejewski, „*Kształty poetyckie i razem realne*” w *liryce mistycznej Słowackiego (o dziecięcych mediach romantyzmu)*, w: tegoż, *Poetyka – Gatunek – Obraz. W kręgu poezji romantycznej*, Wrocław 1977, s. 126.

⁸ J. Kleiner, dz. cyt., s. 126.

⁹ W. Tatariewicz, *Tragedia i tragizm*, w: tegoż, *Parerga*, Warszawa 1978, s. 130.

Wacław jest postacią rozdartą, dlatego wyrzuty czyni nawet Stwórcy. Jednak źródło problemów widzi w samym sobie:

Bo wyszły jak trup, po uczuć pogrzebie
Jąłem się lękać nie Boga, lecz siebie. (D, s. 185)

Co gorsza, okazuje się świadomy przyczyn swej męki, której źródło stanowią nie tylko haniebny czyn, ale i brak pokuty:

Jam nie żałowałem i nic nie naprawiłem; (D, s. 185)

Wacław nie przejawia woli życia, działania, naprawienia wyrządzonego zła. Objawia zapędy autodestrukcyjne. Życie nie stanowi dla niego wartości, nie chce również, by pozostała po nim jakakolwiek pamięć. Może jednak próbuje sam się ukarać, a może tylko przyjmuje pozę? Chce zginąć, a równocześnie obawia się, iż spokoju nie zazna nawet w grobie. Nie jest w stanie żyć, ale i śmierć nie może przynieść mu ulgi. Wizja męki pośmiertnej jest gorsza od opisów koszmaru dziejącego się na ziemi, za życia. Na granicy tych dwóch światów pojawiają się wyrzuty sumienia w postaci koszmarów nocnych i przewidzeń, które czynią Wacława postacią tragiczną w wielokrotnieniu.

Tkwiąc w koszmarze

W ten sposób przechodzimy do analizy kolejnych komponentów świata przedstawionego – frenezji oraz wykorzystywanych przez nią motywów i środków barokowych. *Wacław* bez wątpienia jest utworem frenetycznym. Składają się na to przede wszystkim nagromadzenie obrazowych okropności, zbrodnia Wacława wobec kraju i synka, zbrodnia jego żony, motyw szaleństwa Eoliona, a może i Wacława. Główny bohater ulega nikczemnym pokusom, odrzuca prawdziwe wartości, w co ingerować miały podobno siły piekielne. W takiej sytuacji nazwać go można jedynie „ohydnym”:¹⁰

Idź trumno czarna z ohydny człowiekiem. (D, s. 168)

„Ohydzie” moralnej towarzyszy w tym świecie brzydota fizyczna, podstawowy obiekt zainteresowania frenezji¹¹. Roi się tu od trupów, pojawiają się szczegóły rozkładu ciała, zewsząd wionie grobem i zgnilizną. Nawet pośmiertny obraz grafa nie został uładzony, wręcz przeciwnie, gdyż mówi się tu, iż: „Na lice wyszła trucizna zieloność”, a jego ciało „ziemia zmrozi, robaki spowiją” (D, s. 187, s. 188). Zmianom fizycznym towarzyszą śniące się Wacławowi nieustannie koszmary – wijące się i kłuszące go węże

¹⁰ „Do wyrazów, które język tych poematów o bólu i piekle wyodrębniają od twórczości poprzedniej należy przymiotnik *ohydny*” – J. Kleiner, dz. cyt., s. 131.

¹¹ Więcej na temat frenezji: G. Ritz, *Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, w: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009, s. 141-170.

czy przekłuwające mu pierś ostrze¹². Odrealniając świat przestawiony, zacierając realność zdarzeń, Słowacki tworzy świat, którego status można określić jako graniczny, rozpięty pomiędzy prawdą a majakiem, marzeniem a kłątą. Waclaw, który już sam nie wie, czy jest jeszcze z tego świata, nieświadomie odbywa nocą wędrówki, niczym duch – bezszesniste. Jednak domysły bohatera na temat tego, co mógł robić lunatykując, biegną tylko w jednym kierunku:

Możem z krwi rękę o rękę ocierał,
Możem zabijał i trumny otwierał, (D, s. 181)

Nie powinno to przypuszczenie dziwić, gdyż już w początkowych partiach utworu mieliśmy znaki, iż będzie to świat przepełniony bólem, rezygnacją, makabrą. Pojawiający się tam motyw *vanitatis* – kwiatów, z których jeden kwitnie, a obok drugi usycha, ma swój obrazowy odpowiednik w przedstawieniu Waclawa, który ma „zwiędłe serce”, i w wizji „nierozkwitnionego” Eoliona. Marnością, złudą w tym świecie okazuje się nawet nadzieja, którą Waclaw nazywa szaleństwem. Motyw ten towarzyszy dość często wypowiedziom bohatera, dla którego życie nie stanowi żadnej już wartości. Stąd jego osoba straszy, wręcz przeraża.

Piętno zbrodniarza sprawia, że przypomina on w zachowaniu to trupa, to upiora, czy wampira, który „żył jak węże w zimnie i w wilgoci” (D, s. 182), ale „Nareszcie uciekł od ludzi i słońca” (D, s. 167). Waclaw niemal w każdym detalu przypomina umarłego za życia, kogoś, kto już nie jest człowiekiem. Wielokroć mówi się, że jest on zimny i błąd niczym trup:

Niegdyś widziano go w gromadnym kole,
Jak trup wśród ludzi, jak upiór przy stole.
Zimne po sercach przechodziło mrowie,
Kiedy co mówił, gdy pił jakie zdrowie;
A gdy wziął kielich w rękę trupa, siłą,
W kielichu krew się zdawała, nie wino. (D, s. 167)

W dużej mierze wykazuje on też cechy bohatera bajronicznego, skłóconego ze światem, dumnego, posępnego, o sercu zatrutym przez nieszczęście, bo „krew jego już dawno zepsuta; /Ciągła samotność, łzy, wzgarda, pokuta” (D, s. 184). Zastanawia jednak dziwna dwoistość owej postaci:

Nie twarz to surowa
Bo miłą miał twarz ten człowiek z natury;
Ani wzrok jego dziki i ponury
Bo na swe dziatki patrząc łzy miał w oku;
Lecz przerażenie z boskiego wyroku
Wisiało nad nim (...). (D, s. 167)

¹² Por. sąd: „najbardziej niepokojącymi elementami w poezji Słowackiego są nieoczekiwane i przerażające fantasmagorie wyobraźni bohaterów” – A. Kowalczykowa, *W kręgu wyobraźni. Pozór i głębia*, w: tejsze, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 258.

Wacław nosi w sobie ślady niegdysiejszej dobroci, przykrytej teraz zmałą, która sprawia, iż boją się go własne dzieci. W tym świecie każde zło jest więc jakoś zaznaczone. Raz zdradza to wygląd postaci, innym razem:

(...) piorun za nim się pomyka,
Owiewa skrami, straszy, lecz nie tyka, (D, s. 181)

Również niewierna żona nosi na czole znamię kainowe, zmienia się wciąż jej postać, w poemacie przypomina ona coraz bardziej marę.

W uwagach na temat *Wacława* padają określenia, iż jest to utwór dyszharmonijny, niespokojny, pełny makabryzmów¹³. Tak jest w rzeczy samej. Przedłużająca się agonia Wacława daje czas na odkrycie, iż został on otruty miksturą sporządzoną z prochów przodków¹⁴, a podana została ona przez tę, która ślubowała mu miłość. Gdy Wacław zamknął się z synem w komnacie, tym, którzy słyszeli dobiegające stamtąd głosy, zdawało się, że był tam ktoś jeszcze. Czyżby siły zła stawiły się po duszę grzesznika? Na całym rodzie ciążyła przecież klątwa:

Nigdzie krwi tyle na gmachu kamieniach.
Nigdzie plam tyle od zbrodni w sumnieniach,
Nigdzie rodziny tak czarnej nie było,
Tak czarnych prochów pod żadną mogiłą... (D, s. 166-167)

Straszny los spotkał również ojca rodu, którego po śmierci teść pozbawił głowy. W tekście wyraźnie widoczne są też reminiscencje dantejskie.

Ów posępny nastrój utworu potęguje przyroda, która co chwila zagraża Wacławowi, ale i wiernie akompaniuje tkwiącemu w bohaterze mrokowi. Nieprzypadkowo miejscem akcji staje się step, miejsce odludne, puste, dzikie. Tu właśnie czai się żądza zemsty na człowieku, który dopuścił się „rzeczy przeklętej”. Widniejące na pustkowiu drewniane krzyże zdają się sobie grozić, wicher okazuje się nienaturalnie głuchy, a powoje przypominają łańcuchy. Noc jest bezksiężycowa, a jeśli nawet wschodzi księżyc, to jawi się on straszny, blady i zimny, niczym trup, niczym Wacław. Kilkakrotnie pojawia się także motyw pioruna, przywołując od razu na myśl losy zbrodniczej Balladyny. Natura jest niebezpieczna, zdradliwa, o czym jesteśmy informowani na przykład po chwili napięcia, wprowadzanego przez anaforę:

Chociaż łabędzie śpią na tych jeziorach;
Choć róże stoją w jutrzeńki kolorach;
Chociaż słowiki mieszkają w topolach,
(...) Nie wierz zdradzieckiej natury obłudzie, (D, s. 166)

To przede wszystkim natura towarzyszy Wacławowi w ostatniej drodze. Zdrajcę żegna syk żmij, groźne wycie wichru. „Z każdej mogiły ognista kolumna / Wytryska w niebo”, „W ziemi grobowej głucha trupów wrzawa, / Bo między nimi stanął trup Wacława” (D, s. 188). Czyżby nawet zmarli rozprawiali nad przyjęciem w swój korowód

¹³ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 250.

¹⁴ „Prochy mają sens makabryzujący”. Tamże, s. 286.

kogoś takiego jak Waclaw? Typ krajobrazu, który wyłania się z utworu, określić można mianem obłąkańczego¹⁵. Podobnie złowieszcze okazują się nieożywione elementy przestrzeni, przed którymi czytelnik jest stale ostrzegany: „Nie wierz napisom, nie zazieraj w sale” (D, s. 166).

Jeśli chodzi zaś o środki wyrazu mające barokową proveniencję, to bez wątpienia *Waclaw* nasycony jest zestawieniami oksymoronicznymi, antytezami, paralelizmami, paradoksami, anaforami czy kontrastami. Niektóre z nich mieszczą się jeszcze w koncepcji frenetycznej, inne, odbiegając, potęgują tragizm przedstawionych zdarzeń. Oto postacie ojca i syna, choć obie nazwane „straszliwymi”, zestawione zostały na zasadzie kontrastu:

To jedne dziecko przy nim czuwa, tleje,
Jako różyczka przy cedrze więdnije. (D, s. 168)

Aby spotęgować efekt, tam, gdzie pojawia się Eolion, wprowadzana jest jasność i blask. Na tej samej zasadzie pojawiają się obok siebie takie elementy, jak gwiazdy, aniołowie, harfa oraz wizje męki, sceny okropne.

Poruszany już problem stosunku *Waclawa* do Boga zbudowany jest z kolei na paradoksie. Wbrew głoszonym wielokroć ateizmowi, bohaterowi potrzebne jest boskie przebaczenie:

Może Bóg wspomni na to i przebaczy. (D, s. 186)

Podobnym zaskoczeniem jest prośba skierowana do księdza:

A jednak – starcze, ty! módl się ty za mnie! (D, s. 187)

Posługując się również barokowymi środkami wyrazu, *Waclaw* określa swoją drugą żonę mianem „anioła piękności i wroga niedostępnego”. Bohater żali się: „com cierpiał w sobie i com czuł – nie czuła” (D, s. 182). Ale to właśnie ona, na nieszczęście *Waclawa*, pomogła mu przetrwać klęskę kraju. Los bowiem nie pozwala mu łatwo pozbyć się wyrzutów sumienia, żyje, by odbyć pokutę. Śmierć nie chce go zabrać, zabierała wprawdzie wielu, lecz nie jego. Choć nieraz była ku temu okazja, to „Kule się bały we krwi [Waclawa] zwałać” (D, 138), jakby bały się krwi zbrodniarza.

Waclaw określany jest mianem „czarnego nędzarza”, co z kolei kieruje uwagę ku wykorzystaniu symboliki w tym utworze. Dotyczy ona przede wszystkim kolorów i elementów przyrody. Świat przedstawiony *Waclawa* wypełniają głównie barwy ciemne na przemian z czerwienią oraz byty o negatywnych, złowrogich konotacjach. Krew się „zaczerniła”, nosi on „przeklęte nazwisko” naznaczono go „pieczęcią”. Mówiąc zaś o jego rodzie, używa się określenia „rodzina czarna”, nawet prochy jego przodków są nienaturalnie czarne. Powiedzieć można, iż Słowacki konstruując ten świat, podobnie jak Malczewski, używa słów „nocnych”¹⁶.

¹⁵ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 251.

¹⁶ H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, w: A. Malczewski, *Maria*, wprowadzenie H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 2002.

Dopełnieniem tego mroku staje się sięgnięcie po barwy piekieł, krwi i przemocy. Często pojawia się motyw ognia, zwłaszcza ognia ścigającego Wacława, czy wypełniającego otoczenie bohatera. Co krok patrzymy na „ogniste kurhany”, czerwony księżyc, czerwony blask. Wyjątek stanowią momenty, gdy pojawia się Eolion, jedynie bowiem on naznaczony zostaje pozytywnie.

W krzywym zwierciadle

Kolejną jakością – groteskę – wprowadzają pojawiające się w *Wacławie* postacie fantastyczne, wyolbrzymienia cierpienia grafa, absurdalne okoliczności otrucia bohatera, współwystępowanie demoniczności i trywialności. Widma ścigające Wacława czy narażające się z nim w mroku komnaty, grożąca mu wiedźma z burzanu, prześladowający go widok krwi – w prostej linii przypominają scenerię dramatów Szekspira. Wprowadzenie tak czystej postaci jak Eolion w tak makabryczny, ociekający krwią świat daje efekt totalnej dysharmonii.

Motywy z sfery *sacrum* – aniołowie, wartości pozytywne – miłość, piękno przyrody, mieszają się z obrazami okropności, makabry, tworząc nowe, przerażające połączenie.

Przyjrzyjmy się jeszcze zapowiadanej przez Słowackiego we wstępie idealizacji. Towarzyszy ona chwilom samotności i wyobcowania człowieka, czy też pokazuje się jako specyficzny typ wzruszeń, na przykład w scenach spowiedzi¹⁷. Również idealizowany będzie tu stan Wacława, który przekracza właśnie ludzkie możliwości poznawcze, a bohater już wręcz odczuwa, że dotyka wyższego wymiaru istnienia „Lecz pokazałem lice zimne, szczerze, / Już podniesione nad zwyczajną sferę” (D, s. 180). Jednak zabiegi te „przez swą niestosowność wzmagają uczucie narastającej grozy”¹⁸. Wzniosłości w tym utworze towarzyszą – rozpatrywane przez Maxa Schelera – tragizm, nienaturalność form istnienia, heroizm, tragikomizm¹⁹.

Wszystkie one budują nową, właściwą tylko Juliuszowi Słowackiemu odmianę tragigroteski.

A ponad światem ironia

W *Wacławie* pojawia się również, co prawda śladowo, ale jest to pojawienie się nie bez znaczenia, bliska Słowackiemu ironia. Świat w stanie rozpadu zostaje raz jeszcze przez nią rozszarpany. Już na początku utworu znajdziemy ironiczny nakaz, by ziemia stepów zapadła w sen, by nie marzyła, porzuciła wielkie mity, bo nie ma już bohaterów. Podobnie komentarz: „Jaki spokojny wschód słońca na stepie!” (D, s. 177) brzmi ironicznie w kontekście tego, co rozgrywa się przed oczami czytelnika.

¹⁷ I. Matuszewski, *Wzniosłość i nowa sztuka*, w: tegoż, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965, s. 352.

¹⁸ Tamże, s. 251.

¹⁹ M. Scheler, *O zjawisku tragiczności*, cyt. za: H. Krukowska, *Tragizm, heroizm, groza*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005, s. 15.

Wręcz ironią losu nazwać możemy fakt, iż grafini podała mężowi truciznę przekonana, że jest to napój miłosny. Podsyte ironią jest życzenie Wacława, by odszedł bezpamiętnie. Podobny wydźwięk ma również często pojawiające się słowo „tylko”, łączące zdania o przeciwstawnych treściach.

W utworze pojawia się ironia pod różnymi postaciami: jako antyfraza, czyli przeciwieństwo dwóch poziomów wypowiedzi, jako hiperbola, litota, pytanie retoryczne, niezgodność stylistyczna, aluzja czy elipsa.

Ironia nie funkcjonuje tu samodzielnie, bowiem – zgodnie z założeniami ironii romantycznej – stanowi wolną grę różnymi estetykami, konwencjami gatunkowymi (tragizmem i komizmem, cudownością i realizmem, wzniosłością i przyziemnością, etc.), miesza te wszystkie elementy dzieła, prowadząc do odsłonięcia nowej, trudnej do nazwania jakości estetyczno-filozoficznej²⁰.

Mozaika

W szkicu tym starałam się w miarę możliwości wyodrębnić ujawniające się w *Wacławie* poszczególne wartości estetyczne. Należy jednak zauważyć, iż w istocie niemożliwością jest precyzyjne określenie ich granic, ponieważ wciąż wchodzą one ze sobą w relacje, pojawiają się nieraz jednocześnie, bądź mają te same środki wyrazu. Tragiczny Wacław przechodzi porażającą metamorfozę, której opisom towarzyszą motywy typowe dla baroku, groteskowe przekształcenia złączone z chwilami wzniosłości, a wszystko to podszyte jest ironią. Zestawienie mrocznego ojca z anielskim synem jest nie tylko chwytem barokowym, ale również sposobem na uwypuklenie tragizmu Wacława. Zachowanie bohatera, jego wyobcowanie, gwałtowność przeżywanych uczuć, wprowadzają nastrój grozy. Z uwagi na to, że świat ten wydaje się pozbawiony Boga, mówić można o ironicznej tragedii ujętej w formę poematu²¹.

Owa mozaika, nieraz wzajemnie przesłaniających się jakości, sprawia, iż właśnie w *Wacławie* mamy do czynienia z estetyką niedającą się w pełni opisać za pomocą znanych narzędzi.

Z pewnością do głosu dochodzi tu owa romantyczna zgoda na wielorakość²² oraz pragnienie silnego działania, pobudzania nawet kosztem piękna utworu²³. Etyczne konsekwencje zdrady przyobleczone w kształt artystyczny dały dzieło pełne grozy, ale i podejmujące wzniosły temat. Owo ciężkie, chłodne technienie, owa mroczna poświata, owo stałe i potężne wrażenie, jak Max Scheller określa tragizm, przybiera różne kształty, migotliwe i nieuchwytnie, dając obraz tego „czegoś”, w czym tkwi osobliwe, o k r u t n e p i ę k n o Słowackiego.

²⁰ W. Szturc, *Od autora*, w: tegoż, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 6.

²¹ J. Ławski, „Do czego zmierzasz z ironią taką?”. „Horsztyński” jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 41.

²² W. Tatarkiewicz, dz. cyt., s. 224.

²³ Tamże, s. 226.

Agnieszka Wnuk
(Warszawa)

POWIEŚCI POETYCKIE JULIUSZA SŁOWACKIEGO JAKO PRZYKŁAD REALIZACJI METAGATUNKOWYCH

Strategie interpretacyjne w badaniach nad wczesną twórczością Słowackiego

Juliusz Słowacki jest autorem aż dziewięciu powieści poetyckich napisanych w latach 1828–1838, licząc od pierwszej wersji *Szafarego* (zwanej wileńską) do *Wacława* wydanego w roku 1839 w tomie *Trzy poemata*. Mimo wyraźnej fascynacji tym gatunkiem, przejawiającej się sięganiem po niego w fazie największej popularności powieści poetyckiej w Polsce, realizacje Słowackiego do tej pory budzą liczne kontrowersje wśród historyków i teoretyków literatury. Kwestią sporną wciąż pozostaje to, czy są one utworami oryginalnymi (czy mają wartość artystyczną), czy też stanowią przykład juveniliów – jak filomackie „jamby” Mickiewicza z lat 1818–1821¹ – ujawniających silną zależność autora od literackich wzorców. Pytanie o epigonizm powieści poetyckich młodego Słowackiego wiąże się ponadto z dylematem, jak badać te utwory; czy należałoby je sytuować w kontekście *Marii*, *Zamku kaniowskiego* oraz *Konrada Wallenroda* i traktować tym samym jako równoważne wobec nich propozycje literackie, czy powinno się je rozpatrywać łącznie z pozostałymi wstecznymi realizacjami omawianego gatunku (autorstwa między innymi Mieczysława Romanowskiego czy Juliusza Korsaka)?

Warto powtórzyć za Michałem Kuziakim, że powrót do tego zagadnienia nie wiąże się jednak z „(...) intencją rehabilitacji wczesnej twórczości Słowackiego, ale raczej [z – A. W.] chęcią dotarcia do pełni jej sensów”², które, jak sądzę, nie zostały przez badaczy w wystarczający sposób wydobyte. Przegląd najważniejszych stanowisk badawczych na temat młodzieńczych tekstów poety ma zatem na celu przede wszystkim rewizję strategii interpretacyjnych stosowanych na przestrzeni lat do analizy tych wczesnych utworów. Jest to istotne o tyle, o ile strategie te oraz wynikające z nich rozstrzygnięcia badawcze wydają się wciąż pokutować w pracach nad powieściami poetyckimi Słowackiego i uniemożliwiają ich obiektywną ocenę.

¹ Zob. drobne utwory Mickiewicza zaklasyfikowane jako „«jamby» filomackie i młodzieńcze próby pióra”. Zob. tegoż, *Dziela. Wydanie rocznicowe*, t. I (*Wiersze*), oprac. C. Zgorzelski, Warszawa 1998, s. 425-465.

² M. Kuziak, *Wokół „Pisarskiej młodości Słowackiego” Stefana Treugutta*, w: tegoż, *Fragmety o Słowackim*, Słupsk 2001, s. 19.

Znamienne, że współcześni poety długo milczeli na temat jego pierwszych utworów. Słowacki zwraca na to uwagę w 1833 roku w przedmowie do III tomu *Poezycji*, w której kreśli obraz siebie jako autora „nie zachęconego pochwałami, nie zabitego dotąd krytyką”³. Maria Grabowska podkreśla, że sytuacja zmieniła się dopiero w latach 1838–1841, gdy „(...) zainteresowanie twórczością Słowackiego wzmoгло się w ugrupowaniach demokratycznych, zarówno w kraju, jak na emigracji (...)”⁴. Dużą rolę w przełamywaniu recenzenckiej bariery milczenia odegrały dwa czasopisma – poznański „Tygodnik Literacki”, który opublikował pierwsze omówienia utworów Słowackiego, autorstwa między innymi Karola Libelta i Zygmunta Krasińskiego, oraz wydawany na emigracji, satyryczny periodyk „Psonka”, skupiający takich pisarzy, jak Seweryn Goszczyński, Lucjan Siemieński czy Leon Zienkiewicz⁵.

Warto zauważyć, że większość sformułowanych wówczas sądów o poecie była bardzo krytyczna, ale istota tej krytyki opierała się głównie na powieleniu wartościującej oceny Mickiewicza zawartej w jego słynnym powiedzeniu, w którym twórczość Słowackiego została porównana do kościoła bez Boga⁶. Z zachowanych przekazów wynika, że autor *Dziadów* przyznawał Słowackiemu talent poetycki, ale jednocześnie opisywał go w kategoriach wypracowanego rzemiosła. Odmawiał ponadto młodszemu koledze czegoś, co współcześnie można by określić z jednej strony jako zasadę łączącą wszystkie elementy utworu w spójną całość, a z drugiej – jako rodzaj oryginalnego pierwiastka, który decydował o swoistości konkretnego pisarza i który w języku romantycznej krytyki nazywano „iskrą z nieba”⁷, „czuciem”⁸, „duszą”⁹

³ J. Słowacki, [wstęp poety do trzeciego tomu *Poezycji*], w: tegoż, *Powieści poetyckie*, wstęp i przypisy M. Ursel, Wrocław 1987, s. 179.

⁴ M. Grabowska, *Ocena Słowackiego w kręgu „Psonki”*, w: *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin: materiały i szkice*, pod red. M. Bizana i Z. Lewinówny, Warszawa 1959, s. 415.

⁵ Więcej na ten temat zob. tamże, s. 415-416.

⁶ Zob. list Słowackiego do matki z 3 IX 1832, w którym poeta przytacza powtórzoną mu przez znajomego opinię Mickiewicza: „Jeden z Polaków mówił mi zdanie, jakie dał Mickiewicz o moich dwu tomikach... powiedział, że moja poezja jest śliczna, że jest to gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół – ale w kościele Boga nie ma...” Zob. J. Słowacki, *Dziela*, Wrocław 1952, t. 13, s. 87.

⁷ Zob. fragment wykładu Leona Zienkowicza: „Czytając te poezje, mówili jedni, co parę stroniec nuży się myśl i umysł, lecz jeżeli wpatrzysz się w robotę szczegółów, wszystko piękne, skończone, mistrzowskie; w tym ci jest złe, powiadali, bo snadź ten pisarz nic z laty nie pozyska, ma już wszystko, co się zdobywa pracą, a brak mu tego, czego nabyć nie można – iskry z nieba”. Tegoż, *Wizerunki polityczne literatury polskiej. Kurs publiczny wykładany w Paryżu w Okręgu Towarzystw Uczonych (Cercle des Sociétés Savantes)*, t. I, Lipsk 1867, s. 173-179, cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, zebrali i oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold i A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 409.

⁸ Por. sąd Eustachego Januszkiewicza wyrażony w liście do Leonarda Niedźwieckiego: „(...) ja nie cierpię Słowackiego jako poetę. Ma wersyfikację, ma to, co stary, szczywany dobrze wierszopis posiada: łatwość rymowania, czasem i piękne obrazy, ale czucia, czucia ani na szeląg”. S. Jasińska, *Słowacki w zapiskach L. Niedźwieckiego*, „Pamiętnik Biblioteki Kórnickiej”, Kórnik 1947, z. IV, s. 208-209, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 56.

⁹ Zob. opinię Bohdana Zaleskiego: „Duszy nigdzie nie dojrzyś, ale wiersze ładne, często przepyszne, ale tylko jako wiersze”. *Korespondencja Józefa Bohdana Zaleskiego*, wyd. D. Zaleski, t. 1, Lwów 1900, s. 42, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 27.

Por. także sąd Stanisława Ropelewskiego: „W ogóle wszystkiemu temu [mowa m.in. o *Żmii*, *Janie Bieleckim* i *Hugonie* Słowackiego – A. W.] brakło cokolwiek duszy (...)”. Tegoż (anonimowo), *Wspomnienie o piśmiennictwie polskim na emigracji*, „Kalendarz Pielgrzymstwa Polskiego”, Paryż

bądź „sercem”¹⁰.

W efekcie sąd Mickiewicza, potraktowany jako niepodważalny, zapoczątkował długą, bo trwającą po dziś dzień, tradycję odczytań wczesnej twórczości Słowackiego, zgodnie z którą jest ona wyrazem dążenia do precyzji formalnej (wersyfikacyjnej i stylistycznej), ale brakuje jej jeszcze fabularnej i kompozycyjnej spójności. Mniej lub bardziej dosłowne parafrazy¹¹ Mickiewiczowskiej metafory opisującej młodzieńcze utwory Słowackiego zostały z czasem poszerzone o analizę tekstu, ale miała ona charakter tendencyjny, gdyż *de facto* ilustrowała założoną z góry przez autora tezę o słuszności poglądu Mickiewicza – „najkompetniejszego [!] sędziego”¹². Jako przykład niech posłuży fragment artykułu Hipolita Stupnickiego pod tytułem *Juliusz Słowacki (jego żywot i pisma)*:

W poezjach tych [mowa o 2 pierwszych tomach *Poezji* – A.W.] spotykamy cudne, mistrzowskie opisy, zdumiewamy się nad pięknym językiem, przy pierwszym czytaniu czujemy się zachwyceni, porwani, ale głębszy się w nie, wmyślawszy, odrzuciwszy wszelkie opisy i okresy, przekonujemy się, że pod tymi brylantowymi błyskotkami kryje się wątła budowa, uboga inwencja i bardzo skromna treść. Osoby działające nie tylko nie są polskie, ale, co więcej, przeciwne są nawet pojęciom zdrowego rozsądku: żadna nie ma umotywowanego działania, nie ma trzeźwości, nie ma rzeczywistości, wszystkie są ekscentryczne, a nadto jeszcze osłonięte jakąś mgłą tajemniczości, przez którą tylko pewne ich strony, tylko pewne rysy charakteru przebijają się jaśniej i wyraźniej; są to tytany sami w sobie, ale karły w działaniu¹³.

Znamienne, że obecność omawianej strategii interpretacyjnej można dostrzec jeszcze w dwudziesto- i dwudziestopierwszowiecznych rozprawach historycznoliterackich. Choć zmieniły się narzędzia badawcze i języki opisu, schemat myślenia pozostał ten sam. Dużą rolę w utrwaleniu negatywnego sądu o „pisarskiej młodości Słowackiego” odegrała książka Stefana Treugutta z 1958 roku, która jest jak dotąd jedynym tak obszernym studium poświęconym wczesnej twórczości poety¹⁴. Jak stwierdza Kuziak, praca ta

[styczeń] 1840, s. 61-64, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 92.

¹⁰ Zob. sąd Lucjana Siemińskiego o twórczości Słowackiego wyrażony w liście do Seweryna Goszczyńskiego: „Słowacki musi być dziwny człowiek! Tyle pisze a pisze, a wszystko tworzy imaginacji, nie serca (...)”, cyt. za: M. Grabowska, dz. cyt., s. 418. Zob. także zachowane przekazy na temat improwizacji Mickiewicza na uczcie u Januskiewicza 25 XII 1840 r.: „Adam odpowiadał Juliuszowi; mówił, czym on zgrzeszył, że nie jest poetą, co go zgubiło: oto, że nie ma miłości i wiary. (...) mówił o powołaniu poety i skończył tym, że dla niego jedna tylko droga: stąd (pokazując na serce) przez miłość – tam (wskazując niebo) do Boga!”. List E. Januskiewicza do E. Lariss o uczcie grudniowej, w: Br[onisław] Z[aleski], *Zmarli na wychodźstwie. Eustachy Januskiewicz*, „Rocznik Towarzystwa Historyczno-Literackiego w Paryżu”, 1873–1878, t. 2, s. 320-321, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 122.

¹¹ Zob. artykuł Jana Sowińskiego: „(...) dwa te poematy Słowackiego [z treści artykułu nie wynika, czy chodzi o pierwsze 2 tomy poezji, czy o 2 tragedie z II tomu – A.W.] przedstawiają widok pięknej świątyni w guście korynckim, bogatej w zewnętrzne ozdoby, której kolumny, kapitele, sklepienia, ołtarze są dziełem sztuki i wypracowania, lecz której... prawie nic nie brakuje prócz P. Boga”. Tegoż, *Wzmianka o nowożytnych postaciach polskich (nadesłano)*, „Tygodnik Petersburski” nr 45 z 13 (25) czerwca 1833, s. 273-274, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 39.

¹² Określenie H. Stupnickiego. Zob. tegoż, *Juliusz Słowacki (jego żywot i pisma)*, „Przyjaciel Domowy”, Lwów, nr 10, 11, 12 z. 3, 12 i 22 kwietnia 1862, s. 73-75, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 524.

¹³ Tamże, s. 524-525.

¹⁴ Mowa o książce *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.

ugruntowała w badaniach nad Słowackim przekonanie o wstecznym charakterze jego pierwszych utworów, cechowała się ponadto zbliżonym do pozytywistycznego myśleniem o literaturze w kategoriach postępu oraz wyrastała częściowo z inspiracji marksizmem¹⁵. Warto jednak zwrócić uwagę na to, że obecne w wywodzie Treugutta argumenty nawiązują do powielanej przez wcześniejszych komentatorów i badaczy opinii Mickiewicza. Jest to widoczne w sposobie konstruowania wyводу, który przebiega dwutorowo. Badacz po pierwsze dąży do ukazania rozwoju warsztatu pisarza („Ale warsztatu rozumianego wąsko, czysto formalnie”¹⁶), a po drugie – zwraca uwagę czytelnika na brak „(...) jasno i do końca sprecyzowanych założeń treściowo-ideowych”¹⁷ oraz na nieobecność motywacji psychologicznej w kreowaniu przez młodego poetę postaci literackich. Uczony odświeża tym samym strategię interpretacyjną zapoczątkowaną przez metaforę Mickiewicza i podobnie jak autor *Dziadów* wartościujące poddawane analizie dwa aspekty twórczości Słowackiego (formę i treść).

Traktując formę przede wszystkim jako dopełnienie utworu, Treugutt często w krytyczny sposób ocenia styl i wersyfikację omawianych powieści poetyckich. Píše o ich „jałowości” i „stylizatorstwie”¹⁸ oraz o wytwarzającym się efekcie „pustych (...) słów”¹⁹, natomiast elementy neutralne i niebudzące zastrzeżeń kwalifikuje jako „konwencjonalną poprawność języka poetyckiego”²⁰. Badacz łączy ponadto oba omawiane aspekty twórczości Słowackiego z rozumieniem powieści poetyckiej jako gatunku „wewnętrznie sprzecznego”, którego budowa opiera się na „dwoistości płaszczyzn poznawczych”²¹. W ten sposób Treugutt silniej podbudowuje swoją argumentację o epigonizmie interpretowanych utworów. „W powieści poetyckiej romantyzmu – wyjaśnia badacz – możemy mówić o zewnętrznej, «dosłownej» warstwie znaczeń, tkwiącej w akcji, perypetiach bohatera, konflikcie – i o metaforze, jaką te wszystkie elementy kryją”²².

Zdaniem Treugutta, Słowacki adaptuje tylko jedną, zewnętrzną stronę gatunku, pozabawiając swoje realizacje psychologicznej i ideowej głębi. Przejmuje „akcesoria”²³, tworzy „kolejne stopnie literackich egzercycji, (...) ćwiczenia na powzięty temat”²⁴,

¹⁵ Zob. M. Kuziak, *Wokół „Pisarskiej...”, dz. cyt.*, s. 17-18.

¹⁶ S. Treugutt, *Pisarska młodość...*, s. 97.

¹⁷ Tamże, s. 167. Przytaczam całość wypowiedzi, w której pojawia się cytowany zwrot: „(...) w *Bieleckim* mamy przykład utworu pisanego przez poetę o dużej biegłości i wynalazczości językowej, a jednocześnie nie posiadającego jasno i do końca sprecyzowanych założeń treściowo-ideowych”.

¹⁸ Zob. tamże, s. 145, 146. Przytaczam w całości: „Model powieści poetyckiej bez wątplenia sprzyjał abstrakcyjnemu, subiektywnemu poetyzowaniu, a gdy pretekstowej akcji brakło metaforycznego, ukrytego w niej uogólnienia ideowego, stawał się domeną jałowych rewelacji lirycznych, stylizatorstwa”.

¹⁹ Zob. tamże, s. 167. Przytaczam całość wypowiedzi: „Toteż tam [mowa o *Janie Bieleckim* – A. W.] gdzie obraz poetycki i trop stylistyczny nie służy wyrażaniu treści, lecz ją zastępuje, tam siłą rzeczy dochodzi do naśladowczych efektów, pustych poetycko słów”.

²⁰ Tamże, s. 278.

²¹ Zob. tamże, s. 94.

²² Tamże.

²³ Zob. tamże, s. 85.

²⁴ Tamże, s. 275. Przytaczam w całości: „Jeżeli (...) zastanawiamy się nad całym cyklem powieści zakończonych kreacją «zbrodniarza dla zbrodni», abstrakcyjnym *absolutum* nienawiści do świata w *Arabie*, to wyłania się i inna jeszcze perspektywa tych utworów. To przecież kolejne stopnie lite-

konstruowane – jak na przykład *Hugo* – „dla efektu formalnego i dla pięciu erudycyjno-emocjonalnych przypisów”²⁵, lecz nie uzupełnia je o istotny z punktu widzenia badacza i przypisywany powieści poetyckiej „ukryty ładunek”²⁶ nawiązujący do współczesnych autorowi konfliktów moralnych i politycznych epoki. To przekonanie uczonego – ważne również z perspektywy rozumienia założeń omawianego gatunku – zasługuje z pewnością na rewizję. Nasuwa pytanie o to, czy znaczenie i popularność powieści poetyckiej w okresie przedlistopadowym (i później, choć już w realizacjach wtórnych) opierają się jedynie na jej aspekcie metaforycznym lub symbolicznym²⁷, czy – innymi słowy – nie jest to podejście zbyt wąskie, gdyż odmawia analizowanemu gatunkowi zasług formalnych jako temu obszarowi poezji narracyjnej, który w bezpośredni sposób torował drogę poematowi dygresyjnemu.

Warto zauważyć, że obok pierwszej strategii interpretacyjnej równolegle wykształciła się druga. W niektórych wywodach można nawet dostrzec splecenie ich obu. Istotą tej strategii jest wysunięcie na główny plan niesamodzielności młodego poety w tworzeniu powieści poetyckich. Komentatorzy wykorzystujący tę strategię do badania wczesnych utworów Słowackiego posługują się kategorią wpływu, która w negatywny sposób wartościuje dorobek pisarza. Kwalifikuje ją jako twórczość niższego rzędu, pasożytującą na cudzych pomysłach i osiągnięciach. Ten nacechowany stosunek dobrze ilustrują określenia, użyte przez współczesnych Słowackiego do opisu jego pierwszych dwóch tomów poetyckich: „naśladownictwo” i jego „nieoddzielna cecha (...) – niedołączność”²⁸, „Mozaika Mickiewicza i moja [tj. Bohdana Zaleskiego – A.W.], a przy tym dużo własnej miki w szczelinach”²⁹, „Coś na kształt Odyńca, Korsaka”³⁰, „(...) jakieś pożyczone bajrońskie światelko (...)”³¹, „Kopia kopii, w której zazwyczaj pięknocią nie dorównujemy, a błędy przerabiamy po swojemu”³², „(...) kształty (...) tu owdzie

rackich egzercycji, to ćwiczenia na powzięty temat”.

²⁵ Tamże, s. 97.

²⁶ Tamże, s. 95.

²⁷ Jest to symbolizm rozumiany romantycznie. Jak wyjaśnia Treugutt: „Ów romantyczny symbolizm różnił się od symbolizmu końca XIX w. Dekadenci szukali przy pomocy symbolicznego klucza rozwiązania metafizycznych tajemnic bytu; szukali pozornie, raczej uzasadniali psychologicznie i nastrojowo agnostycyzm aprioryczny. Romantycy przy pomocy poetyckiego symbolu usiłowali ująć i rzeczywiście rozstrzygnąć najważniejsze problemy filozoficzne i polityczne swych czasów. Nawet wtedy, gdy pisali o sobie i o zagadnieniach ściśle subiektywnych, związek z otaczającą ich sferą realnego był bez porównania większy i bardziej bezpośredni, drugie ramię ich literackiej metafory dotykało aktualnych, palących konfliktów współczesności”. Tamże, s. 93.

²⁸ *Wzmianka krytyczna o poemacie „Hugo” podpisana pseudonimem Bezstronnicki*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, Warszawa, nr 147 z 24 czerwca 1830, s. 1633-1634, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 17.

²⁹ *Z listu B. Zaleskiego do L. Nabelaka*, w: *Korespondencja Józefa...*, dz. cyt., s. 27.

³⁰ Tamże.

³¹ *Z listu B. Zaleskiego do L. Nabelaka o „Lambrze” i „Kordianie”*, w: *Korespondencja Józefa...*, dz. cyt., s. 42.

³² *Fragmety anonimowej rozprawy S. Goszczyńskiego o pierwszych trzech tomach „Poezji” Słowackiego*, „Powszechny Pamiętnik Nauk i Umiejętności”, Kraków 1835 [maj – czerwiec], t. I, s. 221, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 52.

zdradzały nieraz pożyczkę (...)”³³, „(...) była tam [mowa o *Żmii* i *Janie Bieleckim* – A.W.] jedynie kopia kopii, maniera i nic więcej”³⁴. W odniesieniu do *Hugona* pojawiają się nawet elementy retoryki zakorzenionej w słowniku pojęć związanych z chrystianizmem („literacki grzech”)³⁵.

W niektórych stwierdzeniach można doszukać się bardziej peryfrastycznego języka opisu, lecz nadal dąży on do ujawnienia wtórności powieści poetyckich Słowackiego – na przykład wtedy, gdy interpretator przyznaje, że utwór „spogląda (...) w świat mickiewiczowski, w którym błyszczą *Konrad* i *Grażyna*”³⁶, a postaci „(...) są (...) widocznie osnute z cudzoziemskich włókien (...)”³⁷. Też o niesamodzielności autora należącego „(...) do rzędu tych, co w obcej myśli popędu szukają”³⁸, ilustruje również metafora przewodnika użyta przez Leona Zienkowicza:

Falangę jego [tj. Słowackiego – A. W.] zagranicznych plodów otwiera powieść ukraińska *Żmija*. Pole dla fantazji niezmierzone (...). Że jednakże na stepie trudna podróż bez przewodnika, [poeta – A. W.] idzie czasem za Zaleskim, a czasem za Goszczyńskim, lubo łatwo dostrzec, że jednego i drugiego rad by wyprzedzić³⁹.

Trzeba zaznaczyć, że opisywana strategia znajduje swoje umocowanie w pierwszych syntetycznych podsumowaniach twórczości poety, dokonywanych w latach 60. XIX wieku, a więc już z perspektywy historycznej (artykuł Stupnickiego, wykłady Zienkowicza), a jej elementy widać jeszcze w omawianej pracy Treugutta. Wytykana przez badacza konwencjonalność powieści poetyckich młodego Słowackiego objawia się bowiem, zdaniem uczonego, również poprzez obecność konkretnych „pierwowzorów”⁴⁰: Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, *Marii* Antoniego Malczewskiego, *tales* Byrona etc.

³³ S. Ropelewski (anonimowo), *Wspomnienie o piśmiennictwie...*, dz. cyt., s. 92.

³⁴ J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej potoczny sposobem opowiedziana*, Warszawa 1861, s. 540-541, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 482.

³⁵ J.V. Frič, *Listy o Słowackém*, „Rodinná Kronika”, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 592.

³⁶ J. Bartoszewicz, dz. cyt., s. 482.

³⁷ H. Stupnicki, dz. cyt., s. 525.

³⁸ J. Koźmian (anonimowo), „*Beniowski*”, *poema przez Juliusza Słowackiego pięć pierwszych pieśni, Paryż 1841 r.*, „Dziennik Narodowy”, Paryż, nr 14 i 15 z 3 i 10 lipca 1841, s. 54-55 i 58-60, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 157.

³⁹ L. Zienkowicz, *Wizerunki polityczne literatury polskiej. Kurs publiczny wykładany w Paryżu w Okręgu Towarzystw Uczonych (Cercle des Sociétés Savantes)*, t. I, Lipsk 1867, s. 173-179, cyt. za: M. Grabowska, dz. cyt., s. 429.

Warto zwrócić uwagę na to, że Zienkowicz myli powieść poetycką Słowackiego *Hugo. Powieść krzyżacka* z anonimową dumką w 4 pieśniach o tytule *Hugo von Bracht*.

⁴⁰ S. Treugutt, *Pisarska młodość...*, dz. cyt., s. 92. Przytaczam całość wypowiedzi, w której zostało użyte cytowane określenie: „Autor «powieści krzyżackiej» jest poetą niedojrzałym, gdyż zbyt mechanicznie naśladuje obce wzory, naśladuje źle. I kierunek owych odchyłeń od pierwowzorów nie jest niemal wcale uzależniony od jakichś formalnie traktowanych słabości warsztatu literackiego. *Hugo* świadczy, że Słowacki bezpośrednio po wydaniu *Wallenroda* utwór pilnie studiował, ale go zupełnie nie rozumiał. Tak jak nie rozumiał *Grażyny* i *Byrona*”. Tamże, s. 92-93.

Co ciekawe, wspomnianą tezę Treugutta wyodrębnia jednocześnie Dariusz Seweryn, który w wydanej w 2001 roku książce *Słowacki nie-mistyczny* buduje groteskowy wizerunek poety „zdążającego do literackiej sławy najkrótszą pozornie drogą – to znaczy, konstruując postacie bohaterów bardziej chateaubriandowskie niż bohater Chateaubrianda, tworząc fabuły bardziej bajronowskie niż w powieściach Byrona, wymyślając mickiewiczowskie konflikty moralne bardziej dramatyczne niż te w utworach Mickiewicza, przetwarzając motywy z Malczewskiego w płaską publicystyczną agitację, a infernalną Ukrainę Goszczyńskiego roztopiając w modnym, acz papierowym, kolorystyce historycznym (...)”⁴¹.

Cytowaną publikację można potraktować jako świadectwo triumfu dwóch omawianych strategii interpretacyjnych przykładanych do młodzieńczych utworów poety. Zyskały one jednak w tej pracy postać wręcz karykaturalną. Tezy autora nie są poparte analizą tekstów Słowackiego. Ponadto w książce Seweryna argumenty z zakresu psychologii twórczości swobodnie przeplatają się z argumentami dotyczącymi „czynników pierwszych, (...) «jednostek» konwencji literackich”⁴², co sprawia, że wartość merytoryczna i poznawcza wywodu winna zostać opatrzona znakiem zapytania.

Wymienione aspekty tradycji odczytań młodzieńczej twórczości Słowackiego – które, co trzeba zastrzec, nie pretendują do wyczerpującego wyliczenia wszystkich stanowisk badawczych i pozycji bibliograficznych, lecz koncentrują się na dwóch dominujących strategiach interpretacyjnych – nie powinny, jak sądzę, zniechęcać do poszukiwań klucza umożliwiającego pełną lekturę wczesnych tekstów poety. Poważne zastrzeżenia budzi jednak kategoria wpływu odgrywająca kluczową rolę w drugiej z opisanych strategii.

Po pierwsze dlatego, że co najmniej od połowy XX wieku, wraz z pojawieniem się koncepcji intertekstualności oraz dynamicznym rozwojem nowoczesnej komparatystyki odrzucającej багаż „wpływologii”⁴³, kategoria ta uległa dezaktualizacji.

Po drugie, kwestię użyteczności takich pojęć jak wpływ, zależność czy pożyczka (literacka) w odniesieniu do spuścizny Słowackiego zweryfikowali sami czytelnicy.

⁴¹ D. Seweryn, *Słowacki nie-mistyczny*, Lublin 2001, s. 119.

⁴² Tamże, s. 39. W związku z argumentacją autora podaję następujący fragment jego książki: „Amplifikował i wyjaskrawiał [mowa o Słowackim – A. W.] bezwiednie modne konwencje, bo nie umiał zdać sobie sprawy z ich konwencjonalności, przekonany, że to po prostu bezpośrednie i naturalne środki artystycznego wyrazu, oczywiste w jego czasach. Skoro zatem potrafi używać ich w stężeniu większym, niż to czynili Chateaubriand, Byron, Lamartine, Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński, Zaleski – to jego poezje nie tylko nie są gorsze, ale właściwie nawet lepsze. A gdy okłaski literackiej publiczności nie rozległy się nazbyt hucznie, znosząc to z godnością, tłumaczył rzecz niechętną wobec młodego talentu tendencyjnością krytyki, później uderzając się z lekka w piersi i wyznając swe nadmierne «artystostwo» w latach tuż popowstaniowych jako grzech młodości. Ale ogromna ambicja, nabierająca niekiedy cech socjopatycznych, urażona tym chłodem, zwłaszcza po tygodniach sławy w wolnej chwili Warszawie – wzmogła jego intelektualny potencjał i zmusiła do nowej fazy artystycznych poszukiwań”. Tamże, s. 119-120.

⁴³ Krytyczne uwagi o komparatystyce jako dyscyplinie „wpływołogicznej” pojawiają się np. w popularnym podręczniku R. Welleka, A. Warrena, *Teoria literatury*, pod red. M. Żurowskiego, Warszawa 1975, s. 57-58.

Wystarczy prześledzić, jak radykalnie zmienił się stosunek dziewiętnastowiecznych i późniejszych komentatorów utworów poety na przykład do *Beniowskiego* albo *Balladyny*. Oba teksty, określane pierwotnie jako „smutne naśladowanie”⁴⁴, „prosta kopia, cień”⁴⁵ bądź dzieła, o których lepiej „wspaniałomyślnie przemilczym”⁴⁶, w dwudziestym i dwudziestym pierwszym stuleciu nie budzą już pytań o obecność „twórczej nadwyżki”⁴⁷. W nowszych badaniach utwory te są traktowane jako egzemplifikacje gatunków intertekstualnych (*Beniowski*)⁴⁸ lub form aktywnie kontynuujących tradycyjne gatunki (*Balladyna*)⁴⁹. Kategoria wpływu zyskuje tym samym dziś swoje zastosowanie jedynie w wypadku tekstów, których wtórność wydaje się elementem niepodważalnym.

Tak oto wracamy do punktu wyjścia i pytania nie tyle o to, jaką strategię interpretacyjną obrać, ile o to, jak badać wczesne utwory poety, by nie stracić z oczu takich właściwości jego pisarstwa, które bywają określane za pomocą metaforycznego i mocno nieprecyzyjnego terminu „bluszczowatość”⁵⁰, proponowanej przez Konrada Górskiego kategorii aluzji literackiej⁵¹ bądź intertekstualności, i jednocześnie uniknąć zarzutu nadinterpretacji⁵².

⁴⁴ *Z listu L. Siemieńskiego do S. Goszczyńskiego*, BN, rkps 2958, cyt. za: M. Grabowska, dz. cyt., s. 421. Przytaczam ten fragment w całości: „Czytałem *Beniowskiego*, zachwyciły mię piękne strofy, niekiedy dowcipne zwroty, wszędzie rymowanie cudowne – ale ani rzecz nie wzbudziła interesu, ani charaktery osób uderzyły mię; chyba wydała mi się wielka z tej głównie strony, że chciał naśladować indywidualność bajrońską – a zawsze to smutna rzecz cudzą indywidualność naśladować, wręście jakie zrozumienie śmieszne, jaki gniew!”

⁴⁵ J. Koźmian (anonimowo), dz. cyt., s. 152. Przytaczam najciekawsze fragmenty: „*Beniowski* jest to prosta kopia, cień *Don Juana*. Byron, który pociąga wyższe organizacje, ale szczególnie chore umysły, dusze zwichnięte, serca goryczą przesiąkłe, i Słowackiego w koło swoje porwał. Atoli między Byronem i Słowackim widzimy całe przestrzenie. (...) Indywidualizm byroński mocno do niego przystał, tylko co w Byronie był tak głęboko ognisty, w Słowackim wziął znamiona ciasnej próżności”.

⁴⁶ S. Ropelewski (anonimowo), *Wspomnienie o piśmiennictwie...*, dz. cyt., s. 93. Krytyk w ten sposób wypowiada się o *Balladynie*. Z perspektywy tego dramatu powieści poetyckie są dla niego „szczytem twórczości Słowackiego”. Tamże.

⁴⁷ Określenie D. Seweryna. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 39.

⁴⁸ Terminem „gatunek intertekstualny” posługuje się Michał Głowiński w artykule *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4. Badacz nazywa w ten sposób między innymi poemat dygresyjny (ze wskazaniem na utwór Słowackiego), „w którym – jak stwierdza – parodystyczne igranie cudzymi stylami bądź też cytatami stało się jednym z elementów konstytutywnych”. Tamże, s. 84.

⁴⁹ „Aktywną kontynuacją” Szekspirowskiego modelu dramatu nazywa *Balladynę* Stanisław Balbus. Zob. tegoż, *Między stylami*, Kraków 1993, s. 150-151.

⁵⁰ Ten popularny wśród badaczy pozytywistyczny termin przypomina M. Kuziak, dz. cyt., s. 8.

⁵¹ Zob. K. Górski, *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej*, w: *Materiały Sesji Naukowej 25-28 listopada 1959*, Warszawa 1959. Badacz proponuje, by w twórczości Słowackiego wyróżnić 3 rodzaje aluzji literackich: „1. Przetwarzającą kontynuację cudzego pomysłu; 2. Kształtowanie dzieła jako dokumentu polemiki literackiej z jakimś dziełem współczesnym; 3. Kształtowanie dzieła w celu wyzyskania nowych możliwości tkwiących w cudzych a powszechnie znanych utworach”. Tamże, s. 10.

⁵² Uwaga o nadinterpretacji pojawia się na przykład u Kuziaka w odniesieniu do książki Jarosława Maciejewskiego *Powieści poetyckie Słowackiego*. Zob. M. Kuziak, dz. cyt., s. 19.

Metagatunkowe modyfikacje

Sądzę, że w odniesieniu do powieści poetyckich Słowackiego właściwy może okazać się termin metagatunek. Przez określenie to rozumiem taką realizację danej formy literackiej, w ramach której da się zaobserwować istnienie swego rodzaju nadbudowy nad konstrukcją świata przedstawionego⁵³. Metagatunek jest moim zdaniem pojęciem konkretnym, a nie abstrakcyjnym; za każdym razem odnosi się on do określonego wzorca formalnego. Nie tworzy tym samym osobnego gatunku, gdyż, mówiąc słowami Krystyny Ruty-Rutkowskiej, takie podejście do zagadnienia prowadziłyby jedynie do „(...) mnożenia genologicznych bytów ponad potrzebę, które niczego nie rozstrzyga ani nie rozjaśnia (...)”⁵⁴.

O metagatunkowych właściwościach poszczególnych utworów decydują przede wszystkim modyfikacje zauważalne na różnych poziomach tekstowych – na przykład na płaszczyźnie fabuły, narracji czy sposobu kreowania postaci – jeśli zestawimy je z analogicznymi przykładami zaczerpniętymi z neutralnych (to jest pozbawionych poziomu *meta*) realizacji omawianego gatunku. Sygnałem zmian może być też teatralizacja świata przedstawionego, ponieważ podkreśla ona konwencjonalność prezentowanej przestrzeni ujmowanej w kategoriach umownych i swoistych dla określonej formy literackiej. Wspomniane przekształcenia nie prowadzą jednak w rezultacie do stworzenia parodii danego gatunku. Ich istotą nie jest bowiem komizm, lecz metakomentarz do reguł rządzących konkretną formą.

W konsekwencji forma ta zamienia się w płaszczyznę intersemiotycznego dialogu⁵⁵, w którym biorą aktywny udział elementy nowego, zmodyfikowanego oblicza gatunku oraz elementy starej (pierwotnej, sprzed przekształceń) postaci gatunku, zgodnej z horyzontem oczekiwań czytelnika. Tak postawiona problematyka metagatunku wykracza więc automatycznie poza kwestie metatekstowości, które w kontekście dramatu szeroko omawia Ruta-Rutkowska⁵⁶. Metatekstowa rama utworu złożona z dołączonych do niego paratekstów (podtytułów, mott, przedmów, wstępów czy posłowi) lub bezpośrednio komentarze na temat reguł rządzących wybraną formą to w wypadku realizacji metagatunkowych tylko jedno z kilku możliwych sposobów zaznaczenia obecności wypowiedzi drugiego stopnia w tekście literackim.

Uważam, że okoliczności towarzyszące wyłonieniu się w romantyzmie powieści poetyckiej (postulaty twórczego otwarcia i mieszania gatunków), a zwłaszcza jej krótki, lecz intensywny rozwój, sprawiły, iż w końcowej fazie romantycznej fascynacji tą formą możemy mówić o jej realizacjach metagatunkowych. Warto przypomnieć, że początki powieści poetyckiej w Polsce (lata dwudzieste XIX wieku) to twórcza adaptacja Byro-

⁵³ Pojęcie metagatunku konstruuje analogicznie do zaproponowanej przez Krystynę Rutę-Rutkowską definicji metadramatu. Zob. K. Ruta-Rutkowska, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość*, „Pamiętnik Literacki” 2010, nr 2, s. 5.

⁵⁴ Tamże, s. 2.

⁵⁵ Określeniem „intersemiotyczny dialog” posługuję się tu w znaczeniu nadanym mu przez Stanisława Balbusa. Zob. S. Balbus, dz. cyt.

⁵⁶ Zob. K. Ruta-Rutkowska, dz. cyt.

nowskiego modelu. Powstają wówczas pierwsze tłumaczenia angielskich *tales*⁵⁷ oraz trzy oryginalne realizacje tego gatunku – *Maria* Antoniego Malczewskiego (1825), *Konrad Wallenrod* Adama Mickiewicza (1828) oraz *Zamek kaniowski* Seweryna Goszczyńskiego (1828). Szybko jednak następuje swoiste przesilenie. Popularność gatunku doprowadza do sytuacji, w której autorzy w miejsce wprowadzania twórczych zmian zaczynają, mówiąc słowami Stanisława Balbusa, realizować „strategię epigońską”⁵⁸. Mimo że taka taktyka twórcza nadal ma w sobie, podobnie jak aktywne kontynuacje przyjętych wzorów, potencjał intertekstualny, w istocie „(...) redukuje (...) świat znaczeń, któremu dana forma ma podoleć”. Badacz przekonuje, że:

W ramach tej strategii forma literacka powiela bowiem tylko to, co już niegdyś powiedziała, a właściwie – powielając, za każdym razem mówi coraz mniej i coraz bardziej sama traci wydolność. Nie rewaloryzuje i nie odświeża swej semantyki, a raczej redukuje ją do swego rodzaju «średniej arytmetycznej» swoich mechanicznych zastosowań⁵⁹.

Czytane w kontekście pierwszych polskich realizacji powieści poetyckiej – *Marii* Antoniego Malczewskiego, Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda* oraz *Zamku kaniowskiego* Seweryna Goszczyńskiego – utwory Gustawa Zielińskiego, Tomasza Augusta Olizarowskiego, Mieczysława Romanowskiego, Włodzimierza Wolskiego i innych⁶⁰, jawią się jako wtórne. Cechuje je – na tle wcześniejszych trzech tekstów – automatyzm, bezdialogowość i schematyczność, uznane przez Balbusa za główne cechy postawy epigońskiej⁶¹. Zmieniają się jedynie imiona bohaterów bądź nazwy miejsc, w których rozgrywa się akcja, natomiast fabuła, rysunek postaci, rozwiązania narracyjne i kompozycja pozostają zasadniczo bez zmian. Gatunek, który swoją otwartą budową oraz ostentacyjną fragmentarycznością miał z założenia zaskakiwać czytelnika, wraz ze swoim schyłkiem (od lat trzydziestych po końca pięćdziesiątych XIX wieku) prezentuje jedynie przewidywalne oblicze. Wyjątek stanowią, jak sądzę, realizacje Słowackiego. Pogłębiona lektura tych utworów ujawnia, że istnieją w nich subtelne, lecz znaczące przekształcenia o charakterze metagatunkowym, które udowadniają, że młody autor był nie tylko uważnym, lecz także krytycznym czytelnikiem swoich poprzedników. Warto dopowiedzieć, że naniesione przez niego zmiany dostrzegli już pierwsi komentatorzy tekstów poety, podkreślający dokonywane przez Słowackiego i zazwyczaj negatywnie oceniane „przeróbki”⁶², niekiedy kwalifikowane jako „paszkwil” lub „anegdota”⁶³.

⁵⁷ Zob. na ten temat: W. Krajewska, *Polskie przekłady powieści poetyckich Byrona w okresie romantyzmu*, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 1.

⁵⁸ Zob. S. Balbus, dz. cyt.

⁵⁹ Tamże, s. 188-189.

⁶⁰ Innych polskich autorów powieści poetyckich wymieniają m.in. M. Ursel, wstęp do: J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, dz. cyt.; J. Lasecka-Zielak, *Powieść poetycka w Polsce w okresie romantyzmu*, Wrocław 1990.

⁶¹ Zob. S. Balbus, dz. cyt., s. 191.

⁶² S. Goszczyński (anonimowo), *Nowa epoka...*, dz. cyt., s. 52. „Kopia kopii [mowa o *Żmii* – A.W.], w której zazwyczaj pięknościom nie dorównujemy, a błędy przerabiamy po swojemu”.

⁶³ Obu określeń w odniesieniu do *Wacława* użył Zygmunt Krasiński. Zob. *Listy Zygmunta Krasińskiego*

Co ciekawe, na pierwszy rzut oka poeta zdaje się wiernie powtarzać charakterystyczne elementy tych realizacji omawianego gatunku, które odniosły w Polsce największy sukces odbiorczy. Jarosław Maciejewski pisze o „(...) natrętnej i nieraz szczególnie nasilonej obecności w fabularnych konstrukcjach tego poety tematów i postaci, wątków i motywów, a nawet wyrażen poetyckich i metafor wziętych z innych, na ogół głośnych i wpływowych dzieł literackich”⁶⁴. Rozpatrywany w tej optyce *Hugo* to powielona wersja Mickiewiczowskiego *Konrada Wallenroda*, *Jan Bielecki* oraz *Wacław* przypominają *Marię Malczewskiego*, a *Arab*, *Mnich* i *Lambro* pozostają w bliskiej zależności z powieściami poetyckimi Byrona.

Sygnalem zmian względem pierwowzorów są drobne przesunięcia na różnych poziomach tekstu: na płaszczyźnie konstrukcji fabuły, świata przedstawionego oraz postaci wiodących. Przekształcenia fabularne obejmują najczęściej niewykorzystane wątki zaczerpnięte z innych powieści poetyckich, które u Słowackiego stają się punktem wyjścia do rozwinięcia samodzielnej akcji utworu. Na przykład w *Hugonie* tytułowy Krzyżak porzuca funkcję komtura i ucieka wraz z ukochaną zakonnicą. Mimo że w tekście ani razu nie pada słowo „ojczyzna”, a bohater nie ma dylematów narodowych, *Konrad Wallenrod* pozostaje czytelnym intertekstem wspomnianej powieści poetyckiej Słowackiego. Następuje jedynie zmiana fabularnej dominanty, która sprawia, że treść *Hugona* traci częściowo swoje uzasadnienie. Z melodramatycznej opowieści o konieczności dokonania bolesnego wyboru między dobrem prywatnym a dobrem narodu zamienia się w płytką historię o mezaliansie.

Podobne przesunięcia pojawiają się w innych napisanych przez poetę realizacjach tej formy. Warto wskazać przynajmniej jeszcze jedną charakterystyczną ilustrację. W *Janie Bieleckim* fabuła zostaje oparta o wątek ojcobójstwa zapożyczony z utworu Malczewskiego. Pierwszoplanowa postać dokonuje morderstwa w odpowiedzi na grabież, a nie, jak w *Marii*, na zabójstwo niewinnej małżonki. W tym wypadku autor znów częściowo odejmuje fabule uzasadnienie i pozbawia ją dramatycznego napięcia. W efekcie reakcja Bieleckiego na doznaną krzywdę wydaje się przesadna. Maciejewski określa scenę przedstawiającą zemstę bohatera jako „teatralnie po byrońsku efekciarską”⁶⁵, nie jest ona bowiem wystarczająco umotywowana fabularnie. Zdaniem badacza, Słowacki wikła Bieleckiego w staropolskie konflikty stanowe, które ukazują przede wszystkim szlacheckie pniaństwo, a nie dylemat etyczny pojawiający się chociażby w *Marii* lub *Korsarzu*⁶⁶. W uczynionym przez poetę geście przepisania cudzych fabuł widoczna staje się pewna nadwyżka ujawniająca nowoczesne, wykraczające poza wczesny romantyzm, podejście do tekstu literackiego jako płaszczyzny intertekstualnego i intersemiotycznego dialogu toczzonego na poziomie gatunkowym. Podejście to zaznacza się także na innych poziomach tekstowych, przez co zyskuje cechy świadomej taktyki pisarskiej.

go do *Konstantego Gaszyńskiego*, Lwów 1882, t. 1, nr listu 50, s. 149, cyt. za: *Sądy współczesnych...*, dz. cyt., s. 88.

⁶⁴ J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, Poznań 1991, s. 5.

⁶⁵ Tamże, s. 13.

⁶⁶ Zob. tamże, s. 15-16.

Warto przyjrzeć się sposobom konstruowania świata przedstawionego w powieściach poetyckich Słowackiego. Narzucającą się właściwością jest jego teatralizacja, której służą opisy ostentacyjnie podkreślające teatralność miejsc akcji bądź przesadną dekoracyjność kostiumu bohatera. Najbardziej wyrazistą egzemplifikację tej techniki stanowi *Lambro*. Maria Janion zwróciła uwagę na dominujący – jej zdaniem – w utworze motyw akwaticzny i określiła tytułowego bohatera jako „uwięzionego w morzu”⁶⁷. „Najbardziej chyba uderzającą cechą morskich wizji Lambra – przekonuje badaczka – jest ich zwierciadlaność; zwierciadło morza, zwierciadła w kajucie korsarza, księżyc zwierciadający [sic!] się w morskiej fali i rysujący na niej «ścieżki obłędne» to lustrzany tunel szaleństwa wyobraźni odbitej, w którym skrył się bohater poematu”⁶⁸.

Argumentacja Janion prowadzi do udowodnienia tezy mówiącej, że Lambro to postać uwięziona we własnej egzystencji. Warto jednak podkreślić, że motyw lustra pojawiającego się jako główny element charakteryzujący przestrzeń w utworze wywołuje również efekt teatralizacji świata. Tytułowy bohater jest otoczony lustrami, w których nieustannie się przegląda. Zwierciadła w kajucie oraz świetlista tafla wody dobrze oświetlają sylwetkę usytuowaną na pierwszym planie utworu. Taka konstrukcja świata przedstawionego sprawia, że Lambro przypomina aktora występującego na scenie. Wrażenie to wzmacniają monologi bohatera, w których on sam porównuje siebie do artysty przygotowującego się do odegrania określonej roli:

Często przed ludźmi w kajucie ukryty,
Jak dziecię trefię przed zwierciadłem włosy,
Szaty poprawiam – brylantami stroję,
Bo widzę jasno – widzę w twych marzeniach,
Mój własny obraz wyraźnie odbity,
Więc podobieństwa szukam w ukraszeniach,
I póty śmiechem rozjaśniam jagody,
Aż póki czyste wróci mi zwierciadło
Obraz twych wspomnień z twarzą mniej pobladał
I mniej posępny i smutny – i młody⁶⁹.

Nakreślona w wypowiedzi Lambra sytuację aktora podkreślają nie tylko lustra zmieniające jego kajutę w garderobę artysty, lecz także motywy układania włosów oraz zakładania ozdobnych dodatków. Równie istotną funkcję stroju akcentują fragmenty *Hugona*, w których tytułowy rycerz opisuje swoje akcesoria w kluczowym dla fabuły momencie. Wymienia „(...) miecz, co zdziwią Polaków ogromem,/ (...) zbroję, której stal tak twarda, gruba,/ Że ją żelazo żadne nie przełomie (...)”⁷⁰. Mają one podkreślić męstwo postaci, choć do walki nigdy *de facto* nie dojdzie. W chwili gdy Hugo przebiera się w swój kostium, ginie bowiem jego partnerka Blanka.

⁶⁷ Zob. M. Janion, *Uwięziony w morzu*, wstęp do: J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach*, Gdańsk 1979.

⁶⁸ Tamże, s. 21.

⁶⁹ J. Słowacki, *Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w dwóch pieśniach*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, dz. cyt., s. 198.

⁷⁰ Tegoż, *Hugo. Powieść krzyżacka*, w: tegoż, *Powieści poetyckie*, dz. cyt., s. 62.

Ostatnią ważną płaszczyzną metagatunkowych zmian w powieściach poetyckich Słowackiego jest konstrukcja postaci wiodącej. W swoich utworach poeta wyostreza negatywne rysy głównego bohatera, pozbawiając jego kreację psychologicznej głębi. „Hyperbyroniczni”⁷¹ Arab i Jan Bielecki tracą tym samym dwuznaczny status „szlachetnych zbójców” cechujący bajroniczny model postaci, właściwy dla omawianego gatunku. Warto zwrócić ponadto uwagę na pomnożenie masek skrywających prawdziwą tożsamość bohaterów Słowackiego. Lambro w ostentacyjny sposób mówi o odgrywaniu roli kochanka i patrioty, a ostatecznie kończy jako samobójca, który nie dokonał żadnego znaczącego czynu.

Większość ujęć koncentruje się wokół sytuacji sięgania po narkotyk lub pogrążania się w odurzającym transie, co zwróciło uwagę badaczy⁷². Podobne przesunięcie akcentów z tego, kim jest bohater, na to, kim chce lub ma być, można dostrzec w kreacji Żmii, Hugona, Jana Bieleckiego czy Araba, którzy charakteryzują siebie jako herosów, ale ich wielkości i wzniosłości nie potwierdza fabuła utworu. Te pozornie drobne modyfikacje prowadzą do deheroizacji pierwszoplanowych postaci u Słowackiego, a w konsekwencji radykalnie zmieniają wymowę utworów.

Podsumowując, warto podkreślić, że poeta konstruuje swoje powieści poetyckie zgodnie z regułami przyjętego gatunku, dokonuje w nich jednak subtelnych, ale znaczących przesunięć. Rozpatrywane łącznie jako konsekwentna technika pisarska przekształcenia te – dokonane już na początku lat 30. XIX wieku – jawią się jako gra ze znanym i uznanym wariantem powieści poetyckiej. Jednocześnie podważają status tej formy literackiej jako gatunku o ustalonym kształcie oraz pokazują jego zdeformowane oblicze. Polemizują z regułami rządzącymi konstrukcją fabuły, świata przedstawionego i postaci w powieści poetyckiej, a w efekcie modyfikują strukturę i semantykę całego utworu rozumianego jako realizacja określonego gatunku. Należy jednak zauważyć, że propozycja Słowackiego – jeśli potraktować ją jako świadomą taktykę pisarską – jest w istocie propozycją negatywną. Poeta zniekształca wzorzec popularnego w romantyzmie gatunku i pokazuje jego ograniczenia. Nie proponuje jednak w zamian innego, pozytywnego wariantu powieści poetyckiej, który byłby zdolny pomieścić w sobie nową, bardziej współczesną problematykę. Pod piórem młodego poety omawiana forma literacka zostaje potraktowana jedynie jako przedmiot krytyki i eksperymentu. Eksperymentu na tyle swoistego, że wykracza on poza ramy „tendencyjnego naśladownictwa”⁷³, gdyż zestawiony z innymi romantycznymi realizacjami tego gatunku ujawnia swoje polemiczne nastawienie.

⁷¹ Określenie Jarostawa Maciejewskiego odniesione do kreacji Jana Bieleckiego. Wydaje się ono słuszne także do opisu postaci Araba. Zob. J. Maciejewski, dz. cyt., s. 16.

⁷² Zob. J. Zieliński, *Słowacki narkotyczny*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troczyńskiego, Warszawa 1999. Autor stwierdza, że: „Czytany pod kątem obecności motywów narkotycznych poemat *Lambro* stanowi dowód dogłębnej znajomości tematu, zarówno od strony objawów zewnętrznych, fizjologicznych, jak i skutków wewnętrznych (halucynacji)” (tamże, s. 242).

⁷³ Określenie Stanisława Balbusa. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 241.



Adam Setkiewicz, *Apoteoza Słowackiego*, ok. 1911,
przedwojenna pocztówka

Mikołaj Sokołowski
(Warszawa)

JULIUSZA SŁOWACKIEGO POEMATY O WZROŚCIE INDYWIDUALNEGO UMYŚLU

Przedmiotem rozważań jest wypracowywana przez Słowackiego w ciągu dwudziestu lat formuła poematu o wzroście indywidualnego umysłu. Termin „poemat o wzroście indywidualnego umysłu” zaczerpnąłem od Samuela Taylora Coleridge’a, autora wiersza *Do William Wordswortha. Wiersze napisane w nocy po wysłuchaniu poematu o rozwoju indywidualnego umysłu* (przytaczam brzmienie tytułu *To a Gentleman. Composed on the night after his recitation of a Poem on the Growth of an Individual Mind* w tłumaczeniu Zygmunta Kubiaka, wyraz „growth” proponuję oddać za pomocą „wzrost”). Dotyczył nowego poematu Wordswortha – *The Prelude* (1799, 1805, 1850). Stanowił romantyczną realizację gatunku, który rozwinął się na gruncie poetyki sensualistycznej (inspirowanej filozofią między innymi Johna Locke’a) w wieku XVIII, czego dowodzą *The Minstrel* (1771, 1774) Jamesa Beattiego oraz *The Ghost* (1762 – 1763) Charlesa Churchilla¹.

Naczelnym tematem tych poematów jest rozwój umysłu, dokonujący się dzięki wiązaniu – asocjacji – idei. Autorzy krytycznej edycji *The Prelude* Wordswortha zastosowali w analizie poematu kategorię „*creative sensibility*” – „twórczej wrażliwości”. Zwrócili uwagę na fakt, iż u Wordswortha natura pozostaje nie tylko podmiotem odciskającym się w umyśle poety w postaci idei, lecz również przedmiotem aktywności jego twórczej wrażliwości².

Kategoria „*creative sensibility*” – „twórczej wrażliwości” zastosowana w badaniach nad dziełami Słowackiego umożliwi opis przemian statusu „asocjacji”.

¹ Zob. M. Sokołowski, *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne ‘poematy o wzroście indywidualnego umysłu’ od XVIII do XX wieku*, Warszawa 2007. Niniejsza praca obejmuje wyniki wstępnych badań nad związkami tej tradycji gatunkowej z polskim romantyzmem.

² W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850*. Edited by J. Wordsworth, M. H. Abrams, S. Gill. A Norton Critical Edition. New York London 1979, s. 24, 86. Por. tłumaczenie pierwszej księgi według wersji z 1805 roku autorstwa Kubiaka w: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Longfellow, Tennyson, Fitzgerald, Hardy, w wyborze, opracowaniu i przekładach Z. Kubiaka, Kraków 1993. Fragmenty *Preludium 1799 – 1805* w przekładzie Stanisława Kryńskiego w: *Angielscy „poeci jezior”*. W. Wordsworth, S.T. Coleridge, R. Southey, wybrał, przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył S. Kryński, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963.

W twórczości Słowackiego wczesny typ asocjacji, będącej elementem powieści poetyckiej, ustępuje miejsca asocjacji poznawczej (kojarzyć oznacza poznawać) oraz asocjacji konstruującej świat. Wrażliwość autora staje się twórcza w tym sensie, iż jego asocjacje stanowią nie tylko o kompozycji dzieła, ale też o wiedzy, nawet konstrukcji świata. Zmianę tę zauważymy, gdy dokonamy porównania powieści poetyckich z *Godziną myśli*, poematu *Beniowski* z jego kontynuacjami oraz rozmaitych wersji *Króla-Ducha*³.

Godzina myśli zawiera rozwiązania nowatorskie w porównaniu z powieściami poetyckimi. Podczas gdy w *Janie Bieleckim* oraz *Żmii* asocjacje stanowią zasadę kompozycyjną, w *Godzinie myśli* znajdują zastosowanie w przedstawieniu rozwoju indywidualnego umysłu. Gdy piszę o asocjacji jako elemencie kompozycji dzieła, mam na myśli asocjację, która organizuje tekst. Bez kojarzenia poszczególnych faktów nie jest możliwa poprawna lektura *Jana Bieleckiego*. Jeżeli nie domyślimy się, iż pomiędzy wydarzeniami: zemstą dokonaną przez Tatara a zniknięciem poniżonego Bieleckiego zachodzi związek, tzn. dopóki nie skojarzymy ich, nie zrozumiemy utworu. Podobnie w *Żmii*, gdzie konieczne jest powiązanie losów Hetmana i Tatara.

W powieściach poetyckich kojarzenie stanowi warunek rozumienia tekstu. Jeżeli zignorujemy założenie, iż poszczególne fakty układają się w jedną opowieść, rozsypane się ona w akcie lektury. Naszym obowiązkiem jest skojarzenie ich. Aby ukazała się naszym oczom – choć fragmentaryczna – całość, musimy je powiązać⁴.

Emocjonującym byłoby rozstrzygnięcie kwestii, czy owa asocjacja sytuuje się w obrębie świata przedstawionego (czy wchodzi zatem w skład immanentnej poetyki dzieła; mówienie o zamierzonym przez poetę efekcie artystycznym jest wtedy uzasadnione), czy pozostaje regułą obowiązującą w trakcie lektury (tzn. znajduje się na zewnątrz poematu).

Inaczej w *Godzinie myśli*. Asocjacja nie pełni funkcji kompozycyjnej, a podobną do tej, którą sprawowały skojarzenia w *The Prelude* Wordswortha.

Na zależności między dokonaniem Słowackiego oraz dziełem Wordswortha zwrócił uwagę w 1979 roku Leszek Libera, a jego pomysły twórczo rozwinęła i przekształciła Maria Cieśla-Korytowska. Oboje skoncentrowali się na motywie dzieciństwa i dojrzewania w twórczości Słowackiego i Wordswortha. Zgodnie stwierdzili, iż dla obu autorów dziecko to szczególny etap dorastania. Miało posiadać specyficzną wiedzę, nie do zdobycia przez osobę dorosłą.

Między stanowiskami zajętymi przez badaczy zachodzą jednakże także poważne różnice. Zdaniem Libery, Wordsworth postrzegał dziecko-filozofa z perspektywy dorosłego, który utracił kontakt z arkadią dzieciństwa. Cieśla-Korytowska natomiast

³ Badaniami nad „poematami o wzroście indywidualnego umysłu” objąłem następujące utwory Słowackiego: a) powieści poetyckie (w tym *Jana Bieleckiego* z 1830 i *Żmiję* z 1830, 1831 roku), b) *Godzinę myśli* (1832? – 1833), c) poematy florenckie, d) *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (1836, 1838, 1839), e) pięć pierwszych pieśni *Beniowskiego* z 1841 roku, a także jego dalsze ciągi, f) *Króla Ducha* (1847 – 1849). Nie wszystkie dzieła wykazały pokrewieństwo z „poematami o wzroście indywidualnego umysłu”.

⁴ Zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991.

uwypukliła fakt, iż:

Preludium Wordswortha, wbrew pozorom, przedstawia dzieje wewnętrzne umysłu (mimo że poemat zdaje się koncentrować na wydarzeniach), podczas gdy u Słowackiego są to dzieje „zewewnętrzne” (mimo pozorów analizy psychiki bohatera); nie ma bowiem ani słowa o jej rozwoju, uderza całkowity brak dojrzewania; umysł znajduje się w stanie gotowym, niezmiennym, od dzieciństwa⁵.

Poglądu o statycznej konstrukcji jaźni przedstawionej w *Godzinie myśli* nie podzielał Czesław Miłosz. Jego zdaniem, poemat Słowackiego to „jakby powieść psychologiczna”, której treścią miałyby być „świadomość romantyczna”, a dokładnie „kryzys przeżywany w adolescencji, przed wstąpieniem w dojrzałość”. Antecedencji tego typu twórczości Miłosz upatrywał między innymi w *Eseju o człowieku* Aleksandra Pope’a⁶. Wspomniane interpretacje *Godziny myśli* przekreślają wyniki osiągnięte na gruncie tradycyjnego biografizmu (Władysław Folkierski, Manfred Kridl, Józef Ujejski), z czego dokładnie zdał sprawę, proponując jednocześnie porzucenie tej linii interpretacyjnej dzieła Stefan Treugutt⁷.

Sądzę, iż różnica między formułą „poemat o wzroście indywidualnego umysłu” a „poemat o dojrzewaniu” jest nie tylko terminologiczna, lecz również metodologiczna. Porównanie *Godziny myśli* z *The Prelude* Wordswortha pozwala zauważyć, iż asocjacje Słowackiego nie służą do wiązania wydarzeń przedstawionych, a odrysowaniu treści indywidualnego umysłu.

W zgodzie z angielskojęzyczną tradycją asocjacionistyczną Słowacki przedstawia wnętrze świadomości, która przestaje być *tabula rasa* i wypełnia się skojarzeniami. Na określenie owego pierwotnego stanu opróżnionej jaźni poeta użył określenia „sen całego życia”, który ma dziecko pozbawione jeszcze świadomości: „Gdy lampa gaśnie, kiedy pieśń piastunek ścicha, / Kiedy się małe dziecko z kołyski uśmiecha, / Ma sen całego życia” (41 – 43)⁸. Aby odzwierciedlić zjawisko wzrastania świadomości, posłużył się metaforą lotu bądź łańcucha myśli: „W dolinie mgłą zawianej, wśród kolumn topoli, / Niech 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” (31 – 36) oraz „Młoda pamięć obu, / Ogromna pamięć, z myśli uwita łańcucha, / Świadczyła o istności przedżywej ducha” (77 – 79)⁹.

⁵ M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki i Wordsworth o dojrzewaniu*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliłowicz, Kraków 2000, s. 38. Zob. L. Libera, *O dziecięcym filozofie Słowackiego*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1979 – 1980 (XIV – XV), s. 113.

⁶ Cz. Miłosz, *Starajmy się zrozumieć*, w: *J. Słowacki, Godzina myśli. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem*, przypisy E. Lubieniewska, Kraków 1999 (wyd. 2 zmienione), s. 5, 10, 8.

⁷ S. Treugutt, „*Godzina myśli*”, w: *Juliusz Słowacki. W stu pięćdziesiątce urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959, s. 73.

⁸ J. Słowacki, *Godzina myśli*, w: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, T. 2, oprac. J. Ujejski, Wrocław 1952.

⁹ Metaforę rzeki jako ciągu myśli wskazali w *The Prelude* Wordsworth oraz Gill. Zob. W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, dz. cyt., s. 312.

W *Godzinie myśli* skojarzenia stanowią sposób konstruowania narracji pierwszoosobowej. Nie dominuje w utworze i sąsiaduje z narracją jakby trzecioosobową, sugerującą, iż wydarzenia przedstawione w poemacie przydarzyły się komuś innemu, nie podmiotowi mówiącemu, który miałby ujawniać w słowie poetyckim zakątki swojej jaźni. Formuła: „Wkrótce potem... pamiętam... o księżycu wschodzie, / Drugie dziecko wśród ciemnej, dębowej ulicy, / Siedziało pochylone przy stopach dziewicy” (282 – 284) – stanowi załączek poematu o wzroście indywidualnego umysłu.

Sceny ze szkolnego życia młodzieńców, w których tradycyjny biografizm kazał widzieć młodego Słowackiego i Ludwika Spitznagla, są odbiciem scen z *The Prelude* Wordswortha.

W ciemnej, szkolnej sali,
 Smutna poezja duszy dała dźwięk uroczy.
 Na ciemnych, mglistych szybach zawieszając oczy,
 Wiosną – wśród szmeru nauk, myśleniem słuchali
 Szmeru rosnących kwiatów. A w zimowe pory
 Biegli na błonia białym pogrzebane śniegiem,
 Tam prędkim po równinach zadyszani biegiem,
 Twarze, umalowane zimnemi kolorami,
 Obracali na stronę, skąd przyjąć miała wiosna,
 I pierwszy powiew pili ustami jak życie.
 Potem, gdy w wiosennego powietrza błękitcie,
 W balsamy się rozlała czarna lasów sosna;
 Znudzeni wonią kwiatów zmieszaną, stokrotną,
 Wynaleźli woń tęskną – dziką i ulotną;
 Była to woń wierzby oplakanej wody,
 Z cichej fali wstawała każdego wieczora,
 Tajemnicze w powietrzu rozlewając chłody.

(83 – 99)

Przedstawienia biegu oraz odwiedzin wierzby stanowią reminiscencje obrazów zawartych w *The Prelude* (1799, I, 91–129, 170–185; 1805, II, 48–69). Paralela między dziełami rozciąga się szeroko. Zarówno bieg, jak i upływająca woda, a także rozcho-dzący się zapach stanowią metafory rozwijających się myśli. Ich ruch wzbudzany jest przez zmianę pór roku. Między aktywnością natury a wypełnianiem się świadomości tak Wordsworth, jak Słowacki ustanowili związek.

W *Godzinie myśli* zgodność porządku natury i myśli nie jest całkowita. Zagadnienie owej współzależności wiąże się ściśle ze statusem głównych bohaterów poematu bądź jego protagonisty. Zwykło się akceptować sąd, iż w utworze zostały przedstawione losy dwóch chłopców. Upoważnia nas do takiego postępowania tekst, gdzie czytamy o „dwojgu dzieciach” – jednym z włosem czarnym i drugim, które „włos miało jasny” (66).

Sentencja „trzeba życie rozłamać w dwie wielkie połowy” (9) wprawdzie nie przeczy istnieniu dwóch postaci, ale pozwala spojrzeć na tę kwestię z innej perspektywy. Poeta miałby przedstawić los jednego bohatera, los, który rozłamał się na dwie połowy i był tragiczny, gdyż okazał się losem samobójcy.

Owo rozdwojenie postaci miałyby polegać na dystansie wobec własnej przeszłości. Bohater prowadziłby nas po stopniach skojarzeń w głąb swojej jaźni, zagłębiał się w pa-

mięć, sięgał pamięcią wstecz. Ów rozdźwięk między myślą a jej przedmiotem rysowałby się wyjątkowo ostro. Doszło bowiem do raptownego i nieodwracalnego rozejścia się porządku myśli i rzeczy. Bohater wspominając przeszłość nabiera przeświadczenia, iż staje się ona nieuchwytna. Krótko mówiąc, osiąga świadomość, iż nie jest tym, kto wyłania się z pamięci. Obcość myśli i świata nie polega na konflikcie marzenia i rzeczywistości. Wypełniające świadomość skojarzenia zamiast łączyć rozmaite poziomy realności: idee, wrażenia oraz obiekty, odróżniają się od podmiotu myślącego. Sprawiają, iż podmiot staje się różny od skojarzeń, których doznał, czyli różny od swoich myśli, a zatem obcy samemu sobie.

Godzina myśli jest wyraźnym nawiązaniem do tradycji gatunkowej poematu o wzroście indywidualnego umysłu. Przedstawia ciągi myśli, tj. skojarzenia, które zapełniają wraz z biegiem pór roku, umysł bohatera. Jest jednak poemat Słowackiego zerwaniem z tradycją poematu o wzroście indywidualnego umysłu. Nie zachodzi tutaj tożsamość myśli i świata. Autor nie żywił wiary, iż między tymi elementami rzeczywistości istnieje harmonia.

Asocjacje stały się tożsame z rozwojem indywidualnego umysłu w *Beniowskim*. Między pięcioma pierwszymi pieśniami poematu a jego kontynuacjami zachodzi różnica. Dotyczy statusu dygresji i asocjacji. Nie są to pojęcia, które moglibyśmy traktować synonimicznie. W *Beniowskim* (1841) dygresje stanowią narrację pierwszoosobową. Pozostają bez logicznego związku z opowiedzianą przez narratora trzecioosobowego historią Beniowskiego, lecz bywa, iż są wyprowadzane z fabuły za pomocą skojarzeń.

Wedle Stanisława Windakiewicza, manierę dygresisty przejął Słowacki od Byrona. „W zakres jego dygresji podobnie, jak u poety angielskiego, wchodzą drwiny z utartych komunalów, z obowiązującej moralności, dużo wyznań osobistych i wspomnień autobiograficznych. Obaj poeci w tych dygresjach starają się zaznaczyć swą indywidualność i określić swój stosunek do społeczeństwa” – pisał autor pracy *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*¹⁰. Przykład asocjacji umożliwiającej włączenie wypowiedzi odautorskiej w tkankę opowieści stanowi fragment rozpoczynający się wykrzyknieniem: „O! doświadczenie – ty jesteś pancerzem / Dla piersi, w której serce nie uderza;” (I, 65 – 66). Obejmuje dygresję wprowadzoną do poematu dzięki skojarzeniu z zamknięciem oktawy poprzedzającej, która zawiera informacje na temat prawnych roszczeń Beniowskiego, a kończy się ironiczną uwagą o doświadczeniu pozostawionym bohaterowi w miejsce dóbr materialnych przez Pana Sędziego, Zastawnika i Regenta (I, 64).

W *Beniowskim* (1841) mamy do czynienia z ekspresją umysłu, który ukazuje się w dygresjach, a nie ze skojarzeniami umieszczonymi w ich obrębie. Przykład tego typu techniki pisarskiej stanowi wstawka następująca po wersach 729 – 730: „Beniowski już był na kolanach; w dłonie / Wziął drżącą rączkę Anieli”, a zaczynająca się od słów „Tu proszę / Włożyć mi wieniec Petrarcki na skronie; / Bo na tem pieśń zakończę...” (I, 730 – 732). Dygresja kończy się oktawą, którą otwierają słowa „Pewnie bym... – Lecz ta spowiedź jest za długa, / Dygresyje – nudzą; więc – mój czytelniku, / Spróbuj, czy ci się pieśń podoba druga, / Gdzie więcej nieco będzie gwaru, krzyku, / Kościół i wielka słoneczna framuga” (I, 777 – 781). Wraz z oktawą kończy się pieśń pierwsza.

¹⁰ S. Windakiewicz, *Walter Scott i lord Byron w odniesieniu do polskiej poezji romantycznej*, Kraków 1914, s. 222.

Choć słowa „pewnie bym” (777) są powtórzeniem formuły występującej w wersie 769 i w sensie technicznym tworzą skojarzenie porządkujące dygresję, to nie świadczą o rozwoju idei kłębiących się w umyśle autora¹¹. W dalszych pieśniach *Beniowskiego* poeta zmodyfikował funkcję pełnioną przez asocjacje, zmienił ich status. Dzięki kojarzeniu idei, dygresje nie tylko stanowiły przedłużenie opowieści o perypetiach Beniowskiego, lecz również upodobniły się do poematu o wzroście indywidualnego umysłu, gdyż stały się zapisem asocjacji odzwierciedlających rozwój myśli.

Fragment dalszego ciągu poematu zaliczbowany przez wydawcę – Juliusza Kleinera – jako pieśń VII zawiera dygresję złożoną z szeregu skojarzeń. Ich ciąg stanowi zapowiedź zgaśnięcia gwiazdy, będącego momentem narodzin ducha (131), wspomnienie snu (136) oraz wizja próchna (145 – 146)¹². Skojarzenie obejmuje całe życie podmiotu. Wyraz „zagasnę”, odnoszący się do gwiazdy, a zatem do narodzin bohatera, okazuje się posiadać więcej znaczeń i kojarzy się ze śmiercią, którą dalej wyobrażają „próchnem wysrebrzone / Dębów umarłych wnętrza”. Skojarzenia w wielkim skrócie ujmują cały żywot bohatera – od chwili narodzin aż do zgaśnięcia. Ich rozwój polega na wzbogacaniu sensów – wygaszenie gwiazdy kojarzy się z narodzinami, a z biegiem lat także z nadchodzącym kresem.

Uzasadnione jest mówienie o zdwojonym rozwoju indywidualnego umysłu protagonisty. Po pierwsze, jego jaźń wypełnią coraz to nowe idee, kojarzące się ze sobą: wygaszenie – sen – śmierć. Po drugie, początkowe zjawiska zyskują nowe, wzbogacające znaczenia – sen okaże się nie tylko sposobem odpoczynku, drogą prowadzącą do krainy marzenia, lecz również synonimem śmierci. Teoria kojarzenia idei wypracowywana przez Słowackiego w kolejnych ustępach *Beniowskiego* zapowiada *Króla-Ducha*. W dziele, któremu poświęcił ostatnie lata życia, koncepcja poematu o wzroście indywidualnego zmanifestowała się najpełniej.

Tym, co łączy *Króla-Ducha* z poematem o wzroście indywidualnego umysłu, bardziej precyzyjnie, tym, co czyni z niego poemat tego rodzaju, jest – wsparta na asocjacjach – narracja pierwszoosobowa, zachowująca charakter spowiedzi z życia. Zgadzam się z Martą Piwińską, iż poniekąd schemat ten powtarza *Genezis z Ducha. Modlitwa*.

W *Królu-Duchu* występuje terminologia typowa dla asocjacionizmu. Myśl porównywana jest do tęczy:

Ani tę chwilę, gdy do harfy pszczołek
Złoty podobna – myśl brzękiem cię razi,
I odlatuje we mgły nakształt tęczy,
I gdzieś daleko – jeszcze brzmi i brzęczy. [II, 3, 21 – 24]¹³

¹¹ Słusznie stosuje teorię asocjacji idei Locke’a w analizie *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* Roman Dąbrowski. Nie bez racji wstrzymuje się przed jej zastosowaniem do *Beniowskiego*. Zob. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 73-74, 98.

¹² J. Słowacki, [*Beniowski. Poema, dalsze pieśni*], w: *Dzieła wszystkie*, dz. cyt., t. 11. Opracował J. Kleiner.

¹³ J. Słowacki, *Król-Duch*, wydanie zupełne, komentowane, ułożył i komentarzem opatrzył J. Gw. Pawlikowski, brzmienie tekstów z rękopisów ustalił M. Pawlikowski, T. 1: *Teksty*. Lwów 1925.

– bądź wzlatającego promienia:

W przedczasach... duch mój śród ciemnego piekła
Czuł się jako mgła powstająca z ziemi,
Myśl mu jak promień złoty z rąk uciekła
I odleciała, jak pszczoły złotemi
Dzwoniący promień...

[O. 21, 1 – 5]

Zarówno tęcza, jak promień są naturalistycznymi metaforami myśli. Istota myślenia okazuje się w wyobrażeniu Słowackiego zjawiskiem naturalnym, co dodatkowo uwypukla odwołanie do pszczół. Poeta uznawał myślenie za proces, który rozwija umysł, wznosi człowieka. Dzięki rozwijaniu myśli wzlataje on/ona w przestworza.

W *Królu-Duchu* proces myślenia posiada swój początek, lecz nie posiada końca. Autor odwołał się do występującego w asocjacionizmie motywu *tabula rasa*, lecz zmodyfikował go. Poemat otwiera wizja leżącego na stosie bohatera opowiadającego swoje dzieje. Jego umysł jest całkowicie opróżniony, stanowi białą kartę, oczekującą na zapisanie:

Wtenczas to dusza wystąpiła ze mnie,
I o swe ciało już nie utroskana,
Ale za ciałem płacząca daremnie,
Cała poddana pod wyroki Pana,
W Styksie, w Letejskiej wodzie, albo w Niemnie
Gotowa tracić rzeczy ludzkich miana,
Poszła: – a wiedzą tylko w niebowzięci,
Czem jest moc czucia a strata pamięci!

[I, I, 5]

Zgodnie ze schematem obowiązującym poematy o wzroście indywidualnego umysłu – jaźń bohatera, początkowo pusta, zaczyna wypełniać się ideami. U Słowackiego stan pierwotnej pustki w umyśle protagonisty nie jest związany z okresem dzieciństwa, a utratą pamięci. Modyfikacja asocjacionistycznej koncepcji *tabula rasa* polega na wprowadzeniu pamięci o tym, co działo się z umysłem zanim zaczął się formować. Na schemat asocjacionistycznie pojmowanego rozwoju umysłu, Słowacki narzucił historyzoficzną koncepcję wędrówki ducha bohatera przez dzieje i kolejnych wcieleń: między innymi Hera Armeńczyka, Piasta, Wodana/Ziemowita, Mieczysława itd.

Temat spowiedzi Hera stanowi rozwój jego umysłu, a wypełniają go asocjacje przyrastające w czasie. Monolog bohatera został utkany ze skojarzeń, które miał w życiu. Pierwsza pieśń pierwszego rapsodu (zwrotki 8 – 11) zawiera asocjacje związane z pamięcią. Początkowy motyw zapomnienia:

Ja sam z harmonią obeznany młodą
Własnego ciała, nie chciałem odmiany...
I siadłem smutny nad letejską wodą,
Nie usta moje myjąc – ale rany.

[I, I, 8, 57 – 60]

– łączy się z rozwiniętym w strofie następnej obrazem ran:

Wszakże letejską przykładając wodę
Do ran – by pamięć boleści straciły –

[I, I, 9, 65 – 66]

– ten, z kolei, kojarzy się ze śmiercią, czyli snem:

Nie jedną poniósł na pamięci szkodę,
Nie jeden obraz stracił senny, miły. [I, I, 9, 67 – 68]

– sen zaś z jutrzrenką:

Jutrzrenek greckich różaną pogodę
Duchy mu nagle ręką zasłoniły, [I, I, 9, 69 – 70]

– a jutrzrenka ze świtem, czyli początkami dziejów, które chce sobie przypomnieć ówże bohater:

A pokazały – jako świt daleki –
Umiłowaną odtąd – i na wieki! [I, I, 9, 71 – 72]

Skojarzenie zamykają przedstawienia „gwiaździc”, które kojarzą się ze świtem ze względu na to, że „mają w świetle tęczowe kolory” (I, I, 10, 74) oraz z utratą pamięci ze względu na odniesienia do „letejskiej zapomnienia wody” (I, I, 11, 84).

Historiozoficzny obraz krwawych początków dziejów Polski został zbudowany ze skojarzeń. Jest przewrotny. Opowieść o narodzinach Polski powstała w wyniku skojarzenia zjawisk łączących się z procesem zapominania. Te zjawiska, które przychodzą na myśl, gdy skupiamy się na zagadnieniu zapominania, składają się w obraz pierwotnej Polski. Fakt rozważania tego, co stało się w praczasach i czego już dzisiaj nie pamiętamy, wiąże się z rozpamiętywaniem tego, co stanowi ślad owych wydarzeń. Kojarzące się z zapominaniem fenomeny takie, jak woda, rany (obmywane wodą) oraz śmierć (sen), zdają się mówić nie tylko o mechanizmach działania umysłu, lecz również ewokować legendarne dzieje.

Zabieg poetycki, którym posłużył się Słowacki, posiada uzasadnienie. Przedstawienie Polski składa się z tego, co zapomniane (dokładnie: z tego, co ewokuje samo zjawisko zapominania). W skład prezentacji wchodzi ból, będący wynikiem ran odniesionych w trakcie kształtowania się państwowości (wojny). Jest tym uczuciem, o którym nie chcielibyśmy pamiętać. Poeta wspominał o nim, gdyż ból towarzyszył narodzinom Polski.

Król-Duch pozostaje w zgodzie z romantycznym schematem poematu o wzroście indywidualnego umysłu, wyznaczonym przez *The Prelude* Wordswortha, w tym sensie, że utrzymuje w mocy zależność między myślą a światem. Zdaniem wydawców *The Prelude*, radość Wordswortha płynąca z faktu, iż wywodzi się z Natury i pozostaje jej częścią, była równoważona wiarą w możliwość podporządkowania świata własnej, twórczej wrażliwości¹⁴. W *Królu-Duchu* owa równowaga została zachwiana. Pojęcie „twórczej wrażliwości”, zastosowane w badaniach nad poematem Słowackiego, nabiera nowych sensów. Twórca nadał jej autonomiczny status.

W jego koncepcji umysł jest nie tylko receptorem zbierającym bodźce płynące z zewnątrz, lecz wytwórcą autonomicznego świata. Kształtuje, a nie wspomina, dzieje – jest twórcą historii.

¹⁴ W. Wordsworth, *The Prelude 1799, 1805, 1850*, dz. cyt., s. 24.

Wojciech Piotrowski
(Piotrków Trybunalski)

WACŁAW RZEWUSKI W POEZJI KRZEMIEŃCZAN

Dzisiaj, kiedy wiemy już wszystko lub prawie wszystko o niegdyś budzącej tyle zachwyty postaci syna Seweryna Rzewuskiego wyróżniającego się – jak poświadczają jemu współcześni i ci, którzy będą budowali przez lata jego literacką legendę – znajomością języków i kultury orientalnej, hipiki i budowaniem wizji „państwa kozackiego”, można dokonać kolejnej już próby opisu i interpretacji literackich wizji tej postaci. *Duma o Wacławie Rzewuskim* napisana przez Juliusza Słowackiego między majem a październikiem 1832 roku jest jednym z trzech utworów, jakie o tej postaci napisali krzemieńczanie. To wyróżnienie terytorialne jest tu istotne, gdyż postać Rzewuskiego była przez przeszło dziesięciolecie (1812–1824/1825) z tym miejscem – Krzemieńcem – związana i to tutaj zrodziło się i w literackiej refleksji okrzepło podanie o Emirze.

Wacław Seweryn Rzewuski, syn Seweryna – jednego z przywódców konfederacji targowickiej, wnuk Wacława Rzewuskiego – pana na Podhorcach, był ostatnim w tej linii rodu potomkiem męskim. Wykształcony w Wiedniu, ożeniony z daleką powinowatą Rozalią Lubomirską, córką Aleksandra, kasztelanówną kijowską, z niemałym trudem uwolnioną z więzienia, dokąd ją zawiodła ironia historii – matka była zwolenniczką królowej Marii Antoniny i nieopatrznie nie porzuciła Paryża w czasach rewolucji francuskiej, została stracono na gilotynie. Rozalia odzyskała wolność w roku 1795, po tym, jak uwolniona z więzienia hrabina Hohenlohe, przyjaciółka matki, sprawiła, iż, wstawił się za młodą Polką rząd pruski. Po tych wydarzeniach córka wraz z ojcem osiedli już w kraju w dobrach opolskich i józefowskich, skąd, już jako sierota, odwiedzała Puławy. Tu poznał ją młody Seweryn. Relacje między małżonkami nie układały się wzorowo i choć biografowie Rzewuskiego zgodnie stwierdzali, iż ze strony małżonka uczucie do żony było prawdziwe, to jednakże zaznaczają, że poglądy ich różniły się znacznie: „żona reprezentowała przekonania do ostateczności posuniętego legitymizmu, mąż zaś był uosobieniem rewolucji”¹. Nic zatem dziwnego, iż Rozalia Rzewuska osiadła z dziećmi w Opolu, a jej mąż w Sawranii, choć przemieszkował również: w Kuźminie, Krzemieńcu, Łanowcach i Kowlu.

¹ Dr Antoni J. (Rolle), *Emir Rzewuski*, w: *Wybór pism*, t. 3, *Sylwetki literackie*, Kraków 1966, s. 16; Zob. też: J.K. Ostrowski, *Wacław Rzewuski w literaturze i sztuce – prawda i legenda*, w: *Orient i orientyzm w sztuce*, Warszawa 1986, s. 193-219.

Pasję do kultury i języka Orientu przez pewien czas z mężem przejawiała i żona, ale był to z jej strony tylko kaprys. Wkrótce Seweryn Rzewuski został sam. Otoczył się starszymi od siebie badaczami kultury Wschodu – Janem Potockim (przyrodnim wujem), Henrykiem Julianem Klaprothem, Ramizem-baszą, admirałem tureckim, wygnańcem, zamieszkałym pod Mikołajowem, z którym poznała go ukochana siostra Maria, żona Jarosława Potockiego, mieszkająca w Sitkowcach.

Zamiłowanie do nauk humanistycznych przyszły orientalista dzielił w tym czasie z licznym gronem reformatorów życia intelektualnego w Polsce. Jego osiągnięcia w zakresie kultury orientalnej doceniono w Warszawskim Królewskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk, powołując go w 1815 roku na członka korespondenta², Towarzystwie Naukowym w Getyndze – którego był członkiem i ośrodkiem badań orientalistycznych w Wiedniu, z którym współpracował³.

Nie dziwi więc, iż pojawiwszy się na dłużej w rodzinnych majątkach na Wołyniu, szybko zawarł przyjaźń z Tadeuszem Czackim. Około roku 1811 podążył do Krzemieńca przejęty pomysłami założyciela Gimnazjum Wołyńskiego. Relacje między nimi szybko ustały. Wydarzenia roku 1812 rozdzieliły Rzewuskiego i Czackiego na zawsze. Pierwszy powrócił do Krzemieńca, gdy drugi w początkach 1813 roku musiał niemal u progów miasta (w Dubnie) pożegnać życie. Hrabia zjawił się w Krzemieńcu jeszcze przed pogrzebem założyciela Gimnazjum i skomponował *requiem* na cześć zmarłego, które wykonała sprowadzona specjalnie do miasta orkiestra. Śmierć przyjaciela nie osłabiła współpracy właściciela Sawrania z Gimnazjum i środowiskiem krzemienieckim, a od 1818 roku Liceum Wołyńskim.

Wspierał badania florystyczne Guiberta Józefa Gottlieba (Willibalda) Bessera i Antoniego Andrzejowskiego, opracował program nauki języków orientalnych, które miały być prowadzone w Krzemieńcu, w czym szkoła miała być zapleczem przyszłych studentów Uniwersytetu Wileńskiego, a może nawet ośrodkiem w tym zakresie dla Wilna konkurencyjnym. Pierwszy okres współpracy Wacława Seweryna Rzewuskiego z Krzemieńcem trwa do roku 1815, maksimum 1817. Niespokojny hrabia z zainteresowań naukowych przerzuca się na działania praktyczne – opuszcza kraj i udaje się na Bliski Wschód w poszukiwaniu koni arabskich, których hodowlę miał zamiar rozwinąć w Sawranii, ale, jak twierdzą inni, na życzenie cara Aleksandra I, który chciał wzbogacić swe stadniny o konie arabskie⁴. Powrót do kraju w 1820 roku przysparza hrabiemu sporo sympatii, a opublikowane w „Dzienniku Wileńskim” fragmenty pamiętników z owej wschodniej wyprawy po paru latach⁵ stały się przyczyną przeistoczenia jej bohatera w postać literacką, którą sam Emir akceptował⁶.

² Zob. A. Kulecka, M. Osiecka, D. Zamojska, „...którzy nauki, cnotę, Ojczyznę kochają”, *znani i nieznanymi członkowie Towarzystwa Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk. W dwusetną rocznicę powstania Towarzystwa*, Warszawa 2000, s. 261-262.

³ Tamże, s. 262

⁴ M. Inglot, *Legenda emira (O Wacławie Rzewuskim)*, w: tenże, *Wieszcz i pomnik. W kręgu XIX- i XX-wiecznej recepcji dzieł Adama Mickiewicza*, Wrocław 1999, s. 85.

⁵ Utwór powstał w styczniu 1828 roku, a opublikowany został w styczniu 1829.

⁶ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Farys*, w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, red. J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka,

Wizję Adama Mickiewicza akceptował także Juliusz Słowacki, który *Farysa* czytał już w Warszawie, dokąd przyjechał po dłuższym, ostatnim już swoim pobycie w Krzemieńcu.

Była to pierwsza, lecz nie ostatnia kreacja literacka Wacława Seweryna Rzewuskiego, jaką on sam zamierzał zaprezentować światu. Sprowadzenie koni arabskich pobudziło wyobraźnię hrabiego. Cóż wadziło połączyć obraz wolnego Beduina z marzącym o wolności kozakiem. Idea stworzenia państwa kozackiego, choćby enklawy, stawała się hrabiemu po powrocie na Ukrainę coraz bliższa. Nie on jeden o tym myślał.

W Krzemieńcu, do którego Rzewuski zaglądał po powrocie z północnej Afryki, hrabia słynący ponoć z dobrego głosu i przyjemnego dla ucha śpiewu, miał dać koncert, śpiewając niektóre partie razem z Angelicą Catallani (20 i 21 marca 1820 roku). Na jednym z dwóch koncertów danych przez tę słynną śpiewaczkę w miesiąc po śmierci Alojzego Felińskiego⁷ znalazł dla swych planów politycznych pobratymców zwłaszcza pośród młodych ludzi. Jednym z nich był Tymko Padurra⁸, który miał to szczęście, iż zauważył go Rzewuski. Nie wiemy, na ile akceptacja przyszłego poety dla dum pisanych w języku rodzimym nastąpiła już w trakcie prawdopodobnych kontaktów osobistych Padurry z Rzewuskim w Krzemieńcu, a na ile dopiero podczas tułaczego życia poety, który po nauce nie powrócił do rodzinnego Daszowa, ale tułał się po dworach znajomych. Za aprobatą Emira często przebywał w jego posiadłościach: Sawranii na Ukrainie, Kuźminie na Wołyniu i w Konstantynowie.

Zamiar Rzewuskiego wskrzeszenia siczy zaporoskiej zaakceptowany przez Padurkę w latach 1828–1829 przeobraził się w szczególną między nimi współpracę. Poeta w przebraniu lirnika przemierzał Ukrainę, głosząc sławę kozacką i zapowiadając zbrojne powstanie. Równoległe z nim wędrował także lirnik Widor, śpiewając piosenki do tekstów Tymka Padurry. Wybuch powstania w Królestwie mógł sprzyjać planom Wacława Rzewuskiego, ale obnażył też nieprzygotowanie do realizacji snutych zamierzeń.

Padurra, jako znak współpracy z atamanem kozackim w minionych latach, pozostawił dumę *Zołotaja boroda* (*Złota broda*) – charakterystycznej dla postaci Emira.

No on o tem dobrze wie,
Słynie szczęśliwie jak woda
Kiedy z nami zahula
Złota Broda...

Nie godzi się dłużej spać
Atamańskiej dziecinie,
Ona winna dobrze znać

A. Witkowska, M. Zielińska, Warszawa 2001, s. 145.

⁷ Alojzy Feliński powołany został na dyrektora Liceum Wołyńskiego we wrześniu 1819 roku, a zmarł w nocy z 22 na 23 lutego 1820 roku. Wspólny koncert z włoską śpiewaczką był raczej niemożliwy.

⁸ T. Padurra w Krzemieńcu zjawił się około 1820 roku – poszerzał tu swoje gimnazjalne wykształcenie zdobyte w Winnicy na sześć lat trwających kursach wyższych, dających wówczas wykształcenie pół-wyższe. Idea wolnej Ukrainy, prawa do własnego języka podniesionego do rangi języka literackiego nie była wówczas obca jego rówieśnikom: Maurycemu Gosławskiemu, Tomaszowi Olizarowskiemu, Tytusowi Szczeniowskiemu, Adamowi Pieńkowskiemu. Zob. też: T. Padurra, *Utwory wybrane*, wstęp R. Radyszewski, Kijów 2012.

Jaka rozkosz na pustyni.

Przyjdź do nas miły Lachu,
Przyjdź polski hetmanie:
Dziuba w białe rączki kłaśnie
Jak ty siądziesz na konia...

A mołódców drużyna
Wykrzyknie hurra! Na tyle,
Podrzuci czapki, pokłoni się
Złotej Brodzie!...

W roku przystąpienia Wołynia do powstania listopadowego Wacław Seweryn Rzewuski buduje kolejne wcielenie Emira – tym razem ostatnie. Na czele oddziału, nie trzystu kozaków – jak chce tego podanie – lecz jedynie kilkudziesięciu⁹ – Rzewuski rusza do powstania i po paru mało znaczących potyczkach wprowadza swoje wojsko do bitwy pod Daszowem (14 maja 1831), czyli walnego spotkania powstańców południowych ziem Rzeczypospolitej z wojskiem rosyjskim. Błąd taktyczny generała Benedykta Kołyszki i jego szefa sztabu Józefa Orlikowskiego sprawił, iż część wojsk polskich została bez osłony, skazana na bezpośredni atak ognia artylerii rosyjskiej. W tej liczbie był też oddział Emira. Bitwa była przegrana, wojsko poszło w rozsypkę. Wśród zaginionych, zatem nieodnalezionych na polu walki – był Wacław Seweryn Rzewuski Emir. Zrodzoną w tym miejscu i czasie literacką przypowieść (legendę) o śmierci kozackiego atamana stworzyli Juliusz Słowacki i Michał Budzyński.

Wszyscy poeci (z wyjątkiem Tymka Padurra i, podobno, Adama Mickiewicza) piszący o Emirze poznawali go z cudzych relacji, z opowieści, wspomnień, a może nawet nie on był pierwotnym bodźcem do napisanych utworów. Pomysł *Farysa* zrodził się w drodze, podczas burzy¹⁰, o *Dumie...* zaś Słowacki powziął myśl na wiadomość o śmierci Jana Januszewskiego, który zginął w tej samej co Emir bitwie¹¹, choć informacje o samym Emirze mógł mieć znacznie wcześniej z jego pamiętnikarskiej relacji w „Dzienniku Wileńskim”, a także od matki czy wuja. Tymek Padurra i Michał Budzyński podjęli bliski sobie temat – wszak tylko jeden z nich był blisko Rzewuskiego już wówczas, gdy ten tylko roił o państwie kozackim, współdziałał z „atamanem” w urealnianiu jego planu, drugi brał udział w powstaniu i podobne wydarzenia wojenne nie były mu obce, a Rzewuski mógł wydawać się bliski bohaterom Fryderyka Schillera, którego był Budzyński był solennym tłumaczem. Gdy powstawał poemat *Wacław Rzewuski. Fantazja*¹², Budzyński mieszkał w Belgii jako nauczyciel dzieci Wincentego Tyszkiewicza i tylko rozmowy oraz wspomnienia o minionych latach mogły być przyczyną podjęcia pracy literackiej na ten temat.

⁹ W bibliotece im. Wiktora Baworowskiego znajduje się rycina kolorowa, wydana w Norymberdze, przedstawiająca szwadron kozaków sformułowany w 1831 roku przez Wacława Rzewuskiego. Zob. J. Juszczyk, *Polskie Kozaki z województwa podolskiego pod dowództwem Wacława Rzewuskiego byłego arabskiego emira w 1831 r.*, s. 93-94; F. Wrotnowski, *Historia powstania w 1831 r. na Wołyniu, Podolu, Ukrainie, Żmudzi i Litwie*, Lipsk 1875, t. 1.

¹⁰ Zob. J. M. Rymkiewicz, hasło *Farys*, w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 144.

¹¹ Zob. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1960, s. 144.

¹² Zob. M. Budzyński, *Wspomnienia z mojego życia*, Poznań 1880.

Skupienie uwagi na *Dumie o Wacławie Rzewuskim* Słowackiego nie ma za zadanie w tym wypadku dokonania kolejnej interpretacji tego utworu, dobrze już opisanego i zanalizowanego¹³, lecz ukazanie go w kontekście innych podobnych tematycznie realizacji poetyckich, do których znajomości poeta się przyznaje. Przedstawione rozważania skupiają się na swoistej retrospekcji w dwóch co najmniej kwestiach: jak już istniejące utwory (Padurry i Mickiewicza) mogły pokierować wyobraźnią Juliusza Słowackiego oraz jaką kreację bohatera otrzymaliśmy w czterech (a nawet pięciu, przy dodaniu *Dumy Wido* Wincentego Pola) utworach inspirowanych czynami Wacława Rzewuskiego Emira. Prace młodego poety trzeba ukazać także w kontekście zabiegów poetyckich, których przecież był w pełni świadomy – wiemy wszak już, iż sugerujący formę wiersza tytuł, zwodzi¹⁴.

Zasady, jakim odpowiadała konstrukcja dumy w jej wielorakich odmianach: staropolskiej, historycznej, sentymentalnej czy ukraińskiej, Juliusz Słowacki znał dobrze, jeśli nie z podręczników swego ojca, to lektury utworów literackich. Bardziej zapewne odczuwał jej romantyczną (ukraińską) odmianę, niż klasyczne wzory rozpatrywane w poetykach początku wieku XIX. Krystyna Poklewska zwraca także uwagę na amfibrachiczną strofę, która bliska jest ludowej melicy ukraińskiej i ma, jak w wierszach Padurry, oddawać linię melodyczną pieśni kozackich. Poeta jednocześnie, w warstwie form narracyjnych i motywie, przełamuje wszystkie dotychczas obowiązujące dumę zasady: nie jest to дума staropolska ani bliska jej дума historyczna. Słowacki sugeruje, co prawda w jednym z motywów, możliwość sięgnięcia po dumę romansową (motyw kochanki), lecz szybko się z niej wycofuje. To prawda, poeta nie przywiązuje się do żadnego z obiegowych wzorców tego gatunku, ale igra wszelkimi jego odmianami. Dlatego może tak trudno było historykom literatury, od Juliusza Kleinera poczynając, o czym pisze badaczka tekstu, ustalić przynależność gatunkową utworu. Czesław Zgorzelski, odchodząc od sporów o jednoznaczne określenie gatunkowe tego utworu konstatawał: „Miniaturowy poemacik (...) Ścisłej poemacik balladowego pokroju, do tradycji dum historycznych nawiązujący: utwór, który swój sens historyczny wyraża za pomocą fabuły”¹⁵.

Duma o Wacławie Rzewuskim nie ma nic wspólnego z Mickiewiczowskim *Farysem*, choć sygnały płynące z tekstu, wskazują, iż Słowacki tekst Mickiewicza znał, bo przecież nawiązał do motywu jeźdźca pędzącego na swym rumaku, ale, gdy u Mickiewicza pęd konia jest owym wyzwoleniem, znakiem wolności, oderwania od świata i ludzi, ba, przewyższania wszystkiego i wszystkich, gdy jest w nim ta żywiołowość, która jest podstawą organizującą cały utwór, to Słowacki motyw ten buduje na zaprzeczeniu spodziewanego nawiązania – wstrzymuje pęd konia, wskazuje na zmęczenie, niemoc, bowiem jakże inaczej mógłby zapowiedzieć śmierć bohatera. Mickiewiczowski *Farys* jest znakiem potęgi człowieka nad światem, rycerz Słowackiego jego przeciwieństwem – zna-

¹³ Zob. J. Bachórz, *O polskim egzotyzmie romantycznym*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, pod red. M. Żmigrodzkiej, Wrocław 1974, s. 274.

¹⁴ K. Poklewska, „Pieśń stepowa” Juliusza Słowackiego. „Duma o Wacławie Rzewuskim” wobec odmian gatunkowych dumy, „Prace Polonistyczne” 1994, nr 48.

¹⁵ Cz. Zgorzelski, *Liryka młodzieńcza*, w: *Liryka w pełni romantyczna*, Warszawa 1981, s. 25.

kiem kłęski. Jedyne sygnałem wolności może być parokrotnie przywołane w utworze niebo znaczone gwiazdami, choć w perspektywie całego utworu jest to bardziej znak przeznaczenia, losu zapisanego w gwiazdach. Nie mogło być inaczej. W *Farysie* oddany został moment najwyższego szczęścia – wolności, w *Dumie o Waclawie Rzewuskim* – kłęski i poniżenia. Krystyna Poklewska pisze, iż w *Dumie* Słowackiego nie rycerskość jest wychwalana, lecz wartość najwyższa – wolność¹⁶, jeśli śmierć jest rzeczywiście wyzwoleniem.

Niech dziś więc mogiła
Ma łzy, nie skargi wygnańca¹⁷.

Pisze też, iż nie ma w tym utworze dumy romansowej – rozstanie (rozłąka) kochanków jest pozorna. Pojawiająca się wzmianka o kochance, dziewicy stepowej, dźwięczy tu przywołaną przez Tymka Padurrę dziewczyną „Dziubą, ... co w białe ręce kłaśnie/ Jak ty siądziesz na konia”. W ujęciu „nadwornego poety Emira” zapowiedź przywództwa Rzewuskiego nad Kozakami, to wizja ziszczenia marzenia o wolnej Ukrainie. Słowacki obraz ten musi odwrócić, oddać prawdę: samobójczy gest dziewczyny stepowej, z zupełnie innej sfery kulturowej – wszak to arabska kochanka – jest zapowiedzią kłęski nie tylko Emira, ale całej Ukrainy. Ironia poety sięga szczytu. Zabraną dziewczynie kindżał posłuży bezimiennemu chłopu – wykonawcy wyroku cara: „Śpiącego od cara najęty chłop zabił”, choć czynił to: „...rękami drżącymi”.

Takie pierwsze odczytanie jest jednak zbyt jednoznaczne. Wydaje się, iż ów chłop ma w sobie coś z pacholęcia z *Marii* Malczewskiego. Jego sens jest znacznie bogatszy niż tylko doraźne odczytanie. Bliski jest znakowi „porażki”, konsekwencją planów i niespełnionych zamierzeń Emira, ale także znakiem rozczarowania tych, w imieniu których snuł swe plany. Dla bohatera, który poprowadził innych na śmierć, nie ma miejsca wśród żywych. Wszystko zapowiada kłęskę Emira. Słowacki dokładnie zaplanował motywy swej dumy i precyzyjnie rozłożył je w utworze:

– motyw sztyletu:

Żyj długo bądź zdrowa – bądź zdrowa, dziewico stepowa,
Twój sztylet położy mnie w grobie.

Bo kiedy już przeszłość, ten step mi zakryje,
Gdy żyć będzie ciężko, to sam się zabiję,
Bo dziką mam duszę. Więc sztylet mieć muszę,
Twój sztylet mieć muszę przy sobie.

¹⁶ K. Poklewska, tamże.

¹⁷ Ten fragment *Dumy o Waclawie Rzewuskim* nie dotyczy bohatera, lecz przywołuje dzieje oficera, którego rozkaz przyczynił się do kłęski Polaków w bitwie pod Daszowem – Józefa Orlikowskiego, absolwenta Gimnazjum Wołyńskiego. Zob. *Słownik biograficzny oficerów powstania listopadowego*, Warszawa 1998, t. 3; PSB, Wrocław, t. XXIV, s. 207-208; R. Przybylski, *Krzemień. Opowieść o rozszardku zwyciężonych*, Warszawa 2003, s. 171-172; W. Piotrowski, *Słownik krzemieńczan 1805-1832*, Piotrków Trybunalski, s. 226-227.

– motyw samotności jako przeciwieństwa wolności:

Smutnego niosły arabskie latawce
 (...)

Więc jechał samotny, nieznanym nikomu,
 Lecz jeszcze z dziecina, od wrót swego domu
 Odwrócić chciał konia i jechać na błonia,
 Gdzie błędzą jak wiatr Beduini

– motyw zmęczenia:

Lecz konia podkowy rozkute od krzemion,
 I koń był zmęczony...
 (...)

O koniu! Mój koniu, gdzie twoje zalety?
 Czyś może się rozkuł deptając bagnety?
 Czyś złaman w kul wietrze? Stój koniu, opatrzę
 (...)

– motyw nienawiści:

Do cara pieśń doszła – wściekłością się pienił
 I głowę Emira na ruble ocenił;
 (...)

A w Moskwie z dział bito na górze pokłonnej
 I miasto się trzęsło od pieśni studzwonnej.
 Cieszył się car ruski, że Emir Rzewuski
 W stepowym śpi cicho kurhanie.

– motyw grobu:

Odwiedzał Proroka grobowce.
 (...)

dziewico stepowa
 Twój sztylet połóż mnie w grobie
 (...).
 Gdy żyć będzie ciężko, to sam się zabiję,
 (...)

A niwa do stóp kłaniała się złota,
 (...)

Lecz druhów nie było... Pod zimną mogiłą
 Posnęli, gdy błędził w pustyni.
 (...)

po stepach płynęli,
 Po smutnych kurhanach przeszłości.
 (...)

Pieśń z echem odsyła stepowa mogiła,
 (...)

W stepowym śpi cicho kurhanie¹⁸.

¹⁸ Zob. W. Pyczek, *Motywy pasyjne w liryce wielkich romantyków. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Lublin 2008, s. 95.

Poeta *Dumą o Waławie Rzewuskim* wpisuje się w „szkołę ukraińską” *en dépit*. Gdy Malczewski, Goszczyński i Zaleski tworzą trzy schematy: szlachecki, hajdamacki i ludowy, to Słowacki wzory te składa i niszczy, spopiela w ironii historii. Jest w tej *Dumie* pogłos dumy Niemcewiczowskiej – zwłaszcza tej o Kniaziu Glińskim, choć postacie to krańcowo różne. Rzewuski w kreacji poety z Krzemieńca wbrew samemu sobie jest więźniem historii, bardziej nawet niż panem samego siebie. *Farys* Mickiewicza – jakby na przekór sytuacji poety – daleki jest od historycznych uwarunkowań, podobnie jak bohater *Złotej brody* Tymka Padurry. Niemcewicz i Słowacki sytuują swych bohaterów pomiędzy swobodą wyboru a uwarunkowaniem historii. Żadna z opcji nie wyzwala bohatera. Wpisana w historię postać nie jest zdolna niczego, wbrew tej historii, zrealizować. Rapsod śledzi dzieje swego bohatera z perspektywy zdarzeń minionych: powrót z podróży, organizacja wysnutych z marzeń planów (budowa państwa kozackiego), zapowiedź wyzwolenia, kreśli dzieje pozornego powstania „państwa kozackiego”. Jest w tym utworze pogłos dumy romansowej (mgliście zarysowany obraz kochanki), jest echo dumy rycerskiej, jest i дума kozacka:

Emira Kozaki, gdy błądzą przez wrzosa,
Umieją pieśń dziką rozłamać na głosy.
Pieśń z echem odsyła stepowa mogiła,
Pieśń grzmiąc: „Ho urra! Nasz Emir!”

Zostaje ona podbudowana i natychmiast rozbita, najpierw sceną jednoczenia i zapowiedzi wyzwolenia, by przejść niemal natychmiast w ich zanegowanie.

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

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

Ironia tego fragmentu jest ponad wszelką miarę: zapowiedziana w *dzień Pańskich narodzin* wspólnota¹⁹, początkowo zapowiada oczekiwane wyzwolenie, by, zmieniając się w klęskę, wpisać bohatera w krąg oddających życie. Lecz śmierć Waławia Rzewuskiego nie jest tu ikoną śmierci Chrystusa, którego zdradzono i zabito, by wiara ogarnęła świat, lecz klęską tego, który nie zrozumiał mechanizmu historii. Dopiero zestawienie nowotestamentowego obrazu z konsekwencją rzeczywistości z innego wymiaru ironizuje całą sytuację.

Duma o Waławie Rzewuskim staje się skargą tych, co emigrowali, za tych, co zginęli. Odwraca proporcje, desakralizuje bohaterów. Kolejne odwołania do postaci *Emira* będą już tylko roztrząsaniem tematu klęski i niespełnienia.

¹⁹ „Z przyjaciół swych kołem/ Połamał opłatek i spożył.”

Michał Budzyński swą wizję rozpatrzy na tle zarówno dziejów kraju nad Wisłą, jak i dziejów rodu Wacława. Zastosowana przez autora podwójna przesłona narracyjna ma stworzyć pozory obiektywizmu. Narrator „bezpośredni” opisuje jedynie zdarzenia zewnętrzne, kreśli sytuację kraju nieszczęśliwego: „Znasz li tę ziemię/pełną kości rozrzuconych i kwiatów, na których krew”²⁰, by, sugerując pozorną wędrówkę, przejść do bliższego planu opowieści:

Więc lepiej głos twój niechaj zaszeleści,
W melancholijnej, rodzimej powieści.
Gdzie nasze kłosa bujne, ukraińskie,
Złote Podolskie i płowe Wołyńskie,
Gdzie nasze dziewy kraśne jak jutrzienka²¹.

Przedmiotem uwagi nie jest tu postać Wacława, lecz sytuacja polityczna roku 1830–1831 i błędy popełnione w trakcie organizacji insurekcji listopadowej. Między innymi nierównoległość działań bojowych:

Rodzinną Rusi! Że pośród dzieł grzmotu
Nie uskrzydliła synów twoich lotu
Na pomoc braci, boś ty jak gadzina
Żelazną klatką w koło opasana.
W głębi twe piersi jad zemsty tłumila,
I wyglądała od rana do rana
Ażeby godzina bojowa wybiła²².

Na wykreowany obraz narrator nakłada głos Starca-Wernyhory. Stanisław Makowski pisał o tej kreacji literackiej:

Prezentuje się tu Wernyhora, wystylizowany – tym razem zgodnie z ludową wersją podania – na powracającego zza grobu, czy też z zaświatów Kozak:
Ja z mogierlnika, gdzie pół wieku spałem,
Wciągnąłem życie, wziąłem ubiór stary,
Żeby poigrać z moim orłem białym,
Obaczyć moje rodzinne obszary –.²³

Sam zaś kreuje się na obrońcę:

Bom ja jest obrońcą
Nie tylko Rusi, Donu, Zaporozża
Lecz całej Polski.²⁴

²⁰ M. Budzyński, *Wacław Rzewuski, poemat-fantazja*, Bruksela 1841, s. 3.

²¹ Tamże, s. 3.

²² Tamże, s.4.

²³ Tamże, s.11.

²⁴ Tamże, s.20.

Snuta początkowo wizja wolnej Rusi i Polski:

Tobie mój synu, dałbym atamaństwo
I liczne wojska Krymu i Nogaju,
Żebyś odrodził Jagiellonów państwo,
Zaniósł swobodę do ruskiego kraju
(...)
Polska swobodna od końca do końca
Znów się rozciągnie po dwa morza brzegi
Nie naruszona w żadnej kraju piędzi.
Trzech najeźdźników orłami swoimi
Za Odrę, Dniepr, Karpaty zapędzi²⁵.

– nie od Waława Rzewuskiego zawisła, gdyż:

Rzewucha szuka hetmańskiej buławy
Co się z rąk jego wyślizgnęła ojców.

I w snutej dalej wizji, na uwagę Emira:

Czy moja sława Grafa i Emira
Dla moich piersi pola nie otwiera
(...)
Co mój rod świetny mogło zniżyć?

– odpowiada:

Zdrada!

Opowieść Budzyńskiego stara się być analizą przyczyn klęski bitwy pod Daszowem. Autor radykalny w swych poglądach skłonny jest dopatrywać się jej i całego powstania w niesnaskach szlachty, jej niezdecydowaniu. Waława Rzewuski okazuje się na tym tle niezawinioną ofiarą a to zaszłości rodzinnych, a to szlacheckich swarów. W monologu włożonym w usta umierającego *Emira* narrator wyłożył nie tylko pochwałę jego czynu (mimo zastrzeżeń zgłoszonych wcześniej), ale także – w końcowej refleksji narratora – własne rozczarowania i nadzieje:

Przychodzisz, starcze, dotrzymałeś słowa,
Za chwilę duch mój rzuci ziemskie brzegi
I w grobie spocznie zakrwawiona głowa
(...)
Mnie chwil niewiele do życia zostało,
Ale to czoło, co się krwią oblało
Świadczy żem wytrwał w ostatniej godzinie.
Gdy darń nad grobem moim się rozwinie
Ty powiesz starcze jak walczył Rzewuski
Gdy szło o wolność naszej ruskiej ziemi.

²⁵ Tamże, s. 21. Wizja Polski opartej o granice nakreślone w poemacie autor wyjaśnia w przypisie, jako wizję usłyszaną z ust członka konfederacji barskiej, który słyszał je ponoć od samego Napoleona. Zob. M. Budzyński, *Wacław Rzewuski*, s. 86.

(...)
Nie ma Rzewuchy w Ojczyściej krainie
Na rusztowaniach krew proroków płynie.
W Zachodniej stronie oblicza wygnańców
Wciąż się zwracają do rodzinnych krańców
(...)
O Boże! Przyspiesz chwilę zmartwychwstania
Żeby choć umrzeć w naszej polskiej ziemi.

Trzech krzemieńczan – Padurra, Słowacki i Budzyński – w różnym (choć bliskim sobie) czasie, lecz w odmiennych wizjach poetyckich wykreowali postać Wacława, o którego „ducha” otarli się za młodościowych swych lat. Dokonane zestawienie prób interpretacyjnych nie miało być znakiem rywalizacji twórców, a jednak Juliusz Słowacki potrafił znacznie więcej kunsztu wydobyć już samym ukształtowaniem formy, jak i sposobem opracowania tematu.



William Turner, *Deszcz, para, szybkość*, 1844

Marek Dybizbański
(Opole)

FIKcja I AUTENTYK W POEMACIE DYGRESYJNYM. WOKÓŁ PODRÓŻY DO ZIEMI ŚWIĘTEJ Z NEAPOLU

Romantyczny poemat dygresyjny we współczesnej refleksji teoretycznoliterackiej funkcjonuje poniekąd jak muzealny eksponat, który obok XVIII-wiecznych powieści Sterne'a i Diderota wypada wymienić przy definiowaniu autotematyzmu. Poza tym jednym znamieniem nowoczesności zdaje się on uchodzić za materię oddaloną od spraw kontrowersyjnych, wobec których teoria literatury czuje się zobowiązana zajmować stanowisko. Kompozycyjnie wydaje się zbyt dopracowany, by mógł korespondować z eklektyzmem czy dekonstrukcją. Demonstracyjna jawność powiązań międzytekstowych, nierzadko jeszcze w samym utworze ironicznie komentowana, ogranicza przydatność metod komparatystycznych, a warstwa aluzji nieliterackich (politycznych, socjologicznych, obyczajowych, towarzyskich itd.) przesuwają badawczą aktywność w dziedzinę żmudnej dokumentalistyki. Tam zaś czyhają następne pułapki, gdyż pracy towarzyszy nieustannie świadomość, że współczesna teoria toleruje – jako nieszkodliwe dziwactwo – klasyczną biografistykę, ale pod warunkiem usytuowania jej poza obszarem właściwego literaturoznawstwa, co oznacza, że jakkolwiek wynik poszukiwań archiwalnych podlegać może teoretycznej interpretacji, to już środkiem dla niej w odniesieniu do dzieł literackich być raczej nie powinien¹.

W tych warunkach świadomy wybór do analizy utworów realizujących formułę gatunkową, która wymusza stosowanie tak nieatrakcyjnych metodologii, zawiera pewien aspekt heroizmu. Zadośćuczynieniem zaś mogą się okazać ustępstwa teorii wywołane zmianami zachodzącymi w samej literaturze. Oczywiście dla wykorzystania tych ustępstw nie wystarczy zauważyć, że znamionujące prozę współczesną przemieszanie autentyku (rozumianego jako „odbicie realnego, jednostkowego faktu [...] odniesionego do sfery osobistego doświadczenia pisarza jako człowieka z krwi i kości”)² z powieściową fikcją występowało już w dziewiętnastowiecznym poemacie. Teoria tej „autobiografizującej” prozy może bowiem odesłać do ustaleń genologicznych, w świetle których poemat dygresyjny tym różniłby się od dwudziestowiecznej powieści, że tam obszar

¹ Zob. J. Sławiński, *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, w: *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992.

² J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 208.

przenikania autentyku został precyzyjnie wytyczony, objęty granicami autorskich wtrąceń i wyraźnie oddzielony od warstwy fabularnej, której fikcyjność, umowność, kreacyjność była nieustannie podkreślana³. I jakkolwiek można by na konkretnych przykładach wykazać, że nie każda realizacja gatunku przestrzegała ściśle tych rozgraniczeń, to i tak najbardziej nawet nieśmiało przypuszczenie podejmowania w dzisiejszej prozie na nowo strategii pisarskich sprawdzonych w literaturze dawnej naraża na zarzut naciąganego uwspółcześniania relikwów przeszłości.

Bezpieczniej będzie zatem poprzestać na zderzeniu postaw metodologicznych oraz języków historii i teorii literatury nad tym jednym literackim przypadkiem. Niech się obie dyscypliny wzajemnie naświetlają.

W sposób znamieny dla atmosfery strukturalistycznego terroru otwierał omówienie jednego z aspektów poematu Słowackiego Leszek Libera:

Zazwyczaj tak różne [...] wewnętrzne struktury dzieła literackiego jak bohater, narrator, obraz autora i już ponoć wyrzucony poza obręb dokumentu twórczego autor, w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* są strukturą jednolitą i tożsamą. W każdej z tych ról występuje sam Juliusz Słowacki. I jakkolwiek współczesne teorie literatury niechętnym okiem spojrzą na takie ujednoczenie, to niewątpliwie szło Słowackiemu o to, aby czytelnik uznał prawo pisarza do jawnego pisania o samym sobie.⁴

Monografista *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* w roku 1993 – nie bez powodu – uznawał za konieczne tłumaczenie się czy przeproszanie za ujednoczanie tych kategorii, mimo że już wcześniej Jerzy Jarzębski dostrzegał w bieżącym życiu literackim pewne zakłócenia w tradycyjnym schemacie relacji nadawczo-odbiorczych. Wywołał je znamieny dla czasów powojennych rozkwit „prozy operującej ostentacyjnie już nie realistyczną czy werystyczną wizją rzeczywistości, ale wprost zawieszającej fikcjonalność narracji”⁵. Utwory, które z jednej strony „zalecają się jako opisy zdarzeń prawdziwych”, a z drugiej „równocześnie dopuszczają zmyślenie, literackość, czasem celową mistyfikację”⁶, kreują różne kategorie bohaterów-odbiorców (świadków wydarzeń, uczestników opisanych sytuacji, sportretowanych znajomych autora)⁷.

W swoich formach „pierwotnych”, zrodzonych z doświadczenia wojny i okupacji, zjawisko to, charakterystyczne dla literatury drugiej połowy XX wieku i jakże oddalone od tego doświadczenia, które przekazywał dygresyjny poemat Słowackiego, wydaje się punktem odniesienia całkowicie chybionym, a użycie go w tej funkcji mogłoby wręcz uchodzić niestosowność. Wszelako ewolucja tych fikcyjno-autentystycznych hybryd poczęła je z czasem odrywać od uwarunkowań ściśle historycznych i kierować w stronę

³ Zob. J. Brzozowski, [hasło:] *Dygresyjny poemat*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994.

⁴ L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 130.

⁵ J. Jarzębski, *Kariera autentyku*, w: *Studia o narracji*, red. J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński, Wrocław 1982, s. 208.

⁶ Tamże, s. 208.

⁷ Zob. tamże, s. 221.

pewnej uniwersalizacji. Przywołując przykłady *Medalionów* Nałkowskiej (manifestujących wypieranie fikcji przez autentyk) i opowiadań Borowskiego (przedstawiających, pod danymi rzeczywistego autora, „narratora-bohatera wyrażającego »statystyczną« prawdę o ludziach zlagrowanych”)⁸, Jarzębski wskazuje na tkwiące u źródeł zjawiska pisarskie zmagania z etycznym problemem lojalności wobec poległych bohaterów historii prawdziwej, zagrożonej próbami kleceni fikcyjnych fabuł⁹. Wkrótce jednak doszło do przemieszczenia wątpliwości etycznych:

(...) najpierw wynikały one raczej z poczucia nadmiernej wagi życiowych faktów, które miała odmalować literatura – teraz fakty z wolna tracą swój ciężar gatunkowy i wytwarza się sytuacja obustronnej korozji wartości: podejrzone stają się zarówno same zdarzenia (materiał utworu), jak i pisarskie rzemiosło fabulatora. Swoją godność odzyskać mogą jedynie wspierając się wzajemnie: fakty nabierają wagi poprzez literackie opracowanie – fabularyzacja zachowuje sens i wartość tylko oddając się w służbę autentykowi.¹⁰

Swoistemu zabezpieczeniu przed kojarzeniem tak zuniwersalizowanej już w swych intencjach i formach współczesnej literatury autentystycznej z podobnymi przypadkami wcześniejszymi służyć ma wskazana w rozprawie Jarzębskiego trojaka geneza zjawiska, zasadzona na przecięciu wpływów 1) literatury faktu, 2) autobiografizmu i 3) autotematyzmu. Cechą wyróżniającą literaturę powstałą w wyniku tego skojarzenia ma być „nie tyle nawet nowa poetyka (sic!), ile raczej aliaż trzech typów problematyki”¹¹ oraz – w ostatecznym rezultacie – sproblematyzowana sama troistość pochodzenia i problematyki: „literatura zadaje sobie pytanie, co w niej jest istotnie ważne – czy opisanie świata, czy ekspresja osobowości autora, czy literackość?”¹²

Jak na ironię – trzem źródłom wskazanym przez Jarzębskiego odpowiadają w monografii Libery tytuły trzech rozdziałów, które poemat Słowackiego określają jako „romantyczny reportaż”, „pamiętnik autorski” i „traktat poetycki”.

Traktat poetycki w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* – według Libery – realizuje się poprzez dygresyjną dyskusję z modelowym odbiorcą, zaprojektowanym jako czytelnik ograniczony fałszywym gustem, arystotelesowskim pojmowaniem kategorii *mimesis* i – można powiedzieć – pseudokulturą literacką ukształtowaną przez potoczne wyobrażenia o estetyce romantycznej. W kreacji instancji nadawczej (autora–podmiotu–narratora) obowiązuje z kolei (inaczej niż w *Beniowskim*) zasada autoironii, która w miejsce poetyckiego geniusza podsuwa kreację „biedzącego się rymami wierszoklety”¹³. Obok szczyrych wyznań własnego pisarskiego niedołęstwa („[...] biedny wierszokleta, / [...]”

⁸ Tamże, s. 218.

⁹ Zob. tamże, s. 218.

¹⁰ Tamże, s. 218.

¹¹ „Z literatury faktu: kwestia relacji pomiędzy „prawdą” indywidualnego, autentycznego zdarzenia – a „prawdą” świata jako całości; z autobiografizmu: pytanie, czy w nas samych, w naszych życiowych przypadkach, nie tkwi czasem uniwersalny klucz do wszelkich wydarzeń; z autotematyzmu wreszcie: problem warunków kreacji powieściowego świata, kłamstwa literackich konwencji i jego przełamania.” Tamże, s. 217.

¹² Tamże, s. 217.

¹³ L. Libera, dz. cyt., s. 149-153.

/ Zaczęłam pisać, teraz z wielką biedą / Biję się w głowę, jak zakończyć credo” IV, ww. 182-186) pojawiają się w tekście skargi na te autorskie utyskiwania rozbijające ciągłość narracji. Ujawniana tym sposobem absurdalność strategii korygowania dygresji dygresjami, grożącej wielopiętrową rozbudową przeszkód w prowadzeniu fabuły, zderza się jednocześnie z wyrazami dezaprobaty dla przegapienia okazji do kolejnej dygresji. Komentarze autotematyczne przeczą więc sobie wzajemnie¹⁴.

Szczególnie wyraziście ta pisarska niezdarność podmiotu mówiącego – czy raczej jego niewiara we własny poetycki warsztat – zarysowuje się przy porównaniu z *Beniowskim*, gdzie roi się od „skreślonych w dobrym samopoczuciu poetyckim wirtuozerskich przechwałek”¹⁵. Wszakże – zauważa Libera – „ optymizm twórczy *Beniowskiego* związany jest ze znamieną redukcją ambicji i perspektyw teoretycznych”¹⁶. W ostatecznym więc rozrachunku bardziej wiarygodny dzięki pogłębieniu refleksji okazuje się nadawca *Podróży do Ziemi Świętej*.

W dygresjach *Beniowskiego* idzie tylko o obrazowe i eufoniczne walory języka oraz o sprawność poety. Nie pojawia się natomiast w ogóle problem schellingiańskiego poety demiurga, owo hiperromantyczne wyobrażenie o metamorfozie słowa w rzecz. Oktawy są raczej kunsztownym popisem wirtuoza, między innymi w celu pokonania wrogów – sekstyny filozoficznym i estetycznym wykładem sceptyka, głosem krytyka romantycznej teorii języka poetyckiego.¹⁷

To porównanie dwóch kreacji, podporządkowanych dwóm różnym celom, zyskuje dodatkową wymowę w perspektywie współczesnych teoretycznych zawirowań. Rozróżnienie dwóch rodzajów autotematyzmu stało się bowiem udziałem refleksji dwudziestowiecznej. W pracach Michała Głowińskiego posłużyło za jedno z kryteriów umożliwiających wytyczenie granicy między pisarstwem autobiograficznym a stylizowanym, przy czym pierwszemu rodzajowi odpowiadać miał autotematyzm, który można by nazwać właściwym, rzeczywistym czy autorskim, drugiemu zaś – autotematyzm konwencjonalny, kreowany, stylizowany.

[...] cechą charakterystyczną [powieści-dziennika] jest to, że – za wzorem dziennika intymnego – przedstawia podmiot narracyjny w trakcie pisania, [...] Czy jednak dzięki temu powieści-dzienniki biorą udział w szerokim i tak charakterystycznym dla prozy XX wieku procesie wprowadzania w obręb powieści rozważań na temat jej powstawania, reguł pisania itp.? [...] Wydaje się, że w powieści-dzienniku refleksje o pisaniu, będące jednym z elementów stylizacji, odnoszą się wyłącznie do poczynań pseudo-diarysty jako autora dziennika i nie mają na uwadze reguł obowiązujących w sztuce powieściowej, nie mają tym bardziej, że ten typ powieści usiłuje udawać autentyk, a więc nie powieść.¹⁸

Klarowność podziałów zaproponowanych przez Głowińskiego zamącił jednak sam proces rozwojowy prozy XX wieku, którego cechą znamieną okazało się zacieranie granic gatunkowych. W tym stanie rzeczy Jarzębski zgłosił zapotrzebowanie na „punkt

¹⁴ Zob. tamże, s. 154.

¹⁵ Tamże, s. 156.

¹⁶ Tamże, s. 156.

¹⁷ Tamże, s. 156.

¹⁸ M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 98-100.

zerowy”, analogiczny do punktu zaprojektowanego przez Kazimierza Bartoszyńskiego dla Ingardenowskich „miejsz niedookreślenia”. I jak tam, tak i tutaj „punkt zerowy” miał być określany przez konwencję. Tyle że w przypadku miejsc niedookreślenia o jego stosowalności decydować miała stabilność konwencji, regulującej objętość zbioru miejsc (większą w powieści realistycznej, mniejszą na przykład w klasycznej tragedii, gdzie brak informacji o zestawie obiadowym bohatera nie wchodzi w skład zbioru, gdyż znajduje się w ogóle poza „światem nieprzedstawionym”)¹⁹. Natomiast dla współczesnych relacji między prawdą a zmyśleniem w literaturze o ustanowieniu „punktu zerowego” zdecydować miało dopiero naruszenie norm pozwalających dawniej na wydzielanie takich par jak pamiętnik – powieść-pamiętnik, dziennik intymny – powieść-dziennik, kolekcja epistolograficzna – powieść w listach. W rezultacie „punktem zerowym” stać się miał nie tyle normowany konwencją obszar charakteryzowania utworu (jak w propozycji Bartoszyńskiego), ile sama konwencja obierana za punkt odniesienia przy opisie utworów łamiących ją. Przykładowo „normalna” powieść stanowiłaby „punkt zerowy” dla *Transatlantyku* Gombrowicza, a wobec *Dziennika* tegoż autora pełniłby tę funkcję dziennik intymny²⁰.

Trudno jednak przyjąć to rozstrzygnięcie bez zastrzeżeń, skoro nie wiadomo, dlaczego „konwencją zerową” dla *Transatlantyku* nie może być pamiętnik, a dla *Dziennika* powieść stylizowana na dziennik. Status „punktu zerowego” przydzielony przy utworze Gombrowicza konwencji powieściowej oznaczałby, że *Transatlantyk* nie jest, a raczej nie do końca jest powieścią. A przecież sam twórca tej teorii za charakterystyczne znamię prozy współczesnej uznaje nie pojedyncze gesty łamania wybranych konwencji, ale powszechną „skłonność do zacierania granic pomiędzy tymi konwencjami, a szczególnie – mieszanie gatunków z natury fikcjonalnych (jak powieść czy opowiadanie) z tymi, które operują rzeczywistymi faktami (reportaż, dziennik itd.)”²¹. Wydawałoby się, że wszelka płynność, grząskość, mętność uniemożliwia wytyczenie linii demarkacyjnych, bowiem graniczne słupki „punktów zerowych” potrzebują stabilnego gruntu.

A właśnie w kształcie gatunkowym *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* – i to kolejny aspekt odróżniający ją od *Beniowskiego*, poematu o wyraźnie zarysowanym bohaterze i wyraźnie obmyślonej fabule – sytuuje się na podobnym pograniczu (literacko-„autentystycznym”): między poematem a romantycznym reportażem zwanym ówczesznie „podróżą”²².

Leszek Libera kwestię rozstrzyga jednoznacznie na korzyść „podróży”-reportażu, uchylając „poematowość” utworu (odpowiednik dzisiejszej „powieściowości”) spostrzeżeniem o braku fikcyjnego bohatera.

¹⁹ Zob. K. Bartoszyński, *Teoria miejsc niedookreślenia na tle Ingardenowskiego systemu filozoficznego*, w: *Wypowiedź literacka i wypowiedź filozoficzna*, Warszawa 1982.

²⁰ Zob. J. Jarzębski, dz. cyt., s. 212-213.

²¹ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 213.

²² O cechach gatunku zob. S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1988; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu (1800–1850)*, Kraków 2003; M. Kalinowska, *Podróż grecka jako gatunek literacki, czyli o pewnej hipotezie badawczej*, w: *Album gdańskie. Prace ofiarowane profesorowi Józefowi Bachórzowi na siedemdziesiątą rocznicę urodzin i pięćdziesięciolecie pracy nauczycielskiej*, red. J. Data i B. Oleksowicz, Gdańsk 2009.

Romantycy swoje reportaże nazywali „podróżami” i dysponowali podstawowym kryterium teoretycznym gatunku, jakim jest maksymalna przyległość obrazu literackiego (świata przedstawionego) do sprawdzalnej w praktyce rzeczywistości pozaliterackiej. Stwarzając „ramową” dla całej pieśni I sytuację opisu podróży, Słowacki wydaje się zapewniać te warunki z dużą sprawnością. [...]

Realistyczny opis, reportażowa – jakbyśmy dziś powiedzieli – poetyka utworu Słowackiego wydaje się już na wstępie lektury oczywistością, jednak jest to teza polemiczna wobec ugruntowanej tradycji określania utworu jako poematu. Brak fikcyjnego bohatera powinien być w tym względzie argumentem rozstrzygającym na niekorzyść tradycyjnej tezy.²³

Można sobie wyobrazić, że zestawienie: „podróż”-reportaż i poemat (gatunek niefikcyjny i gatunek fikcyjny) funkcjonuje w tych rozważaniach tak, jak w analizach utworów współczesnych funkcjonuje np. para: dziennik intymny i powieść-dziennik. Ta ostatnia w rozprawie Jarzębskiego wytyczała przestrzeń dla przekraczających ustalenia Głowińskiego dzienników Gombrowicza, Konwickiego, Stachury, które z dziennika intymnego przejęły konstrukcję czasu, sukcesywność powstawania i „sylwiczną wprost” różnorodność tematyki, a z powieści – „założenie z góry publicznego odbioru i wprowadzenie celowej konstrukcji całości”²⁴.

Wyjaśnienia wymaga może kwestia ukształtowania czasu. Według Głowińskiego w obu odmianach dziennika (literackiej i nieliterackiej) obowiązuje terażniejszość, z tym że w dzienniku intymnym nachylona jest ku przyszłości, w powieści-dzienniku zaś – ku przeszłości. Ponadto uwspółcześnianie zapisu w powieści-dzienniku dokonuje się w sposób tradycyjnie powieściowy – poprzez odtwarzanie scen z przeszłości i ponowne ich przeżywanie niejako w obecności czytelnika. W dzienniku intymnym proces aktualizacji zachodzi dzięki ujednoczeniu w jednym bloku czasowym czasu przeżywania i czasu pisania (to znaczy, że obok czasowników w czasie przeszłym występują czasowniki o położeniu niejednoznacznym – czas terażniejszy czy tryb przypuszczający mogą wskazywać równie dobrze na czas przeżywania, jak i czas pisania)²⁵.

Warto przyjrzeć się chociażby sytuacji zarysowanej już w I pieśni *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* – obserwowaniu miasta ze wzgórza Posolipo przy domniemanym grobie Wergiliusza.

Najpierw, w strofie 19, autorski narrator powiada: „O! Neapolu! [...] Patrzę na ciebie z grobu Wirgiliusza” [I, w. 109-111]²⁶. Dalej, w strofach 21 i 22, obserwacja – z tego samego miejsca! – ulic Neapolu odbywa się w przeszłości, a jednocześnie zjawiska obserwowane zachodzą w czasie i przeszłym, i terażniejszym:

Tylko po Chiai i po Margelinie
I dą przeciwne sobie dwa rynsztoki,
Rój mrówek le z i e i rząd karet p ł y n i e –
Wszystko się r u s z a. Grób wieszczą wysoki
Właśnie tam stoi, dove fa il torso

²³ L. Libera, dz. cyt., s. 28-30.

²⁴ J. Jarzębski, dz. cyt., s. 215.

²⁵ Zob. M. Głowiński, *Powieść a dziennik intymny*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 89.

²⁶ Cytaty z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* według edycji: J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. IV, Wrocław 1952. Wszystkie podkreślenia moje M. D.

Ulica. Z grobu p a t r z a ł e m na Corso.

A choć p r z e j e ż d ż a ł w prześwietnej osobie
 Królewic mały, choć mu się rój k ł a n i a ł,
 Jam się nie s k ł o n i ł, bom s i e d z i a ł na grobie.
 Maształerz j e c h a ł i kijem r o z g a n i a ł
 Mrówki idące w przeznaczenia drogę
 Z królewicami... Gdzie? zgadnąć n i e m o g ę.

(I, w. 121-132)

Można by sądzić, że owo końcowe „nie mogę” odnosi się do czasu pisania, a nie przeżywania, ale trzy strofy dalej (26), zawracając z dygresji o krytycznych analizach *Boskiej komedii*, poeta oznajmia: „Z grobowca wieszczą w i d z ę, jak nad głową / Wulkanu księżyc w y s u n ą ł s i ę b i a ł y” [I, w. 151-152].

W następującej zaraz potem dygresyjnej apostrofie do męczenników narodowych (strofy 28 i 29) czas terażniejszy przeplata się z przyszłym:

O! gladiatorzy wydarci ludowi
 W godzinie zgonu i mrący na słomie,
 I d ę powiedzieć o was Chrystusowi
 Pod jego krzyżem w Jego męki domie.
 I d ę zapytać głośno w Oliwecie,
 Gdzie się zbudzicie i zmartwychwstaniecie?

I tam, gdzie Chrystus zapłakał sam w sobie,
 Z oliwy bladej gałązki r w a ć b ę d ę,
 A jeśli znajdę, że już śpicie w grobie,
 Liśćmi płaczu p o s y p i ę t ę grzędę,

(I, w. 163-172)

Wreszcie zmiana punktu obserwacyjnego komunikuje start z terażniejszości w przyszłość: „Lecz c h o d ż m y w miasto” [I, w. 211].

Jeśli konstrukcja czasu nie przesuwą wyraźnie *Podróży do Ziemi Świętej* w stronę kreacji na autentyk, to można spojrzeć na inną cechę charakteryzującą twory – zdaniem Jarzębskiego – nieklasyfikowalne w ramach tradycyjnej opozycji. Sukcesywność powstawania wymienionych przykładowo dwudziestowiecznych dzienników poświadczana była przez samych autorów – w ich reakcjach na sygnały odbiorców, listy czytelników przesyłane do redakcji czasopism drukujących dzienniki.

W przypadku niepublikowanej za życia autora *Podróży do Ziemi Świętej* oczywiście mowy o tym nie ma. A jednak ukształtowanie narracji poematu przesuwą go w stronę form bardziej charakterystycznych dla doświadczeń współczesnych niż te, które w swych analizach utworu wymieniał historycy literatury. Zarówno Juliusz Kleiner, jak polemizujący z nim wielokrotnie Leszek Libera pisali bowiem o pamiętniku. Kleiner stwierdzał, że – wbrew autorskim sugestiom – „poemat nie jest pamiętnikiem, pisany pod wrażeniem chwili, lecz jako temat ma zamkniętą, minioną całość wrażień podróżniczych”²⁷ (czyli *de facto* j e s t pamiętnikiem, udającym tylko, że rejestruje

²⁷ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, t. II, s. 105.

wrażenia na bieżąco). Libera, odnotowawszy autorskie zabiegi zmierzające do „utożsamienia czasu narracji i czasu zdarzeń” (takie jak użycie czasu teraźniejszego, mieszanie rzeczywistości tekstu i rzeczywistości pozatekstowej, datowanie listów poetyckich nie według czasu ich powstania, ale zgodnie z przebiegiem podróży i datą pobytu w danym miejscu), wnioskował, że celem Słowackiego była „taka pamiętnikarska struktura narracji”, która buduje wrażenie „spontanicznej rejestracji faktów”²⁸.

Ależ w takim razie nie jako pamiętnik (w XX wieku trochę skompromitowany przez piętno sarmackiego rodowodu), lecz jako dziennik (współcześnie nobilitowany przez słynnych filozofów i pisarzy europejskich) komponował swój poemat Słowacki (według Zofii Stefanowskiej, bardziej nowoczesny inteligent niż narodowy wieszcz)²⁹.

Zastosowanie chwytów typowych dla dziennika w narracji *Podróży do Ziemi Świętej* opisał Roman Dąbrowski. Co więcej, jako zauważalne w dziele Słowackiego, a typowe dla nieliterackich dzienników intymnych, badacz wskazał takie cechy, jak „brak całościowej wizji prezentowanego świata”³⁰ oraz „koncepcja narratora, który nawiązuje dialog z odbiorcą, zmieniając przy tym nastrój, temat i hierarchię ważności podejmowanych spraw”³¹. Podkreślając, że taka kreacja podmiotu mówiącego „dopuszczalna jest także w dzienniku”³², Dąbrowski przywołał spostrzeżenie Głowińskiego, wedle którego w dzienniku „można pisać o wszystkim [...], a przejście od jednej kwestii do drugiej nie wymaga w ogóle uzasadnień”³³. Nie dopowiedział jednak, że właśnie według rozróżnień zaproponowanych przez Głowińskiego obie odnotowane w poemacie Słowackiego cechy dziennika oddalają *Podróż do Ziemi Świętej* od literackich form stylizowanych na gatunki pisarstwa osobistego (powieść-dziennik, jak każda powieść, przedstawia konsekwentnie budowaną akcję i podlega regułom kompozycyjnym, które same w sobie stanowią już wyraz prezentowanej w utworze wizji świata³⁴).

Z drugiej strony – nie trzeba nawet rozpatrywać stopnia wykończenia całości ani dociekać źródeł decyzji Słowackiego w sprawie druku. Wystarczy rzut oka na kunsztowność stroficznej budowy utworu, by stwierdzić, że ten fikcyjny dziennik z podróży uzyskał jednak formę ukształtowaną według reguł gatunku literackiego – poematu. W konstelacji ówczesnych gatunków reportażowo-literackich *Podróż do Ziemi Świętej* sytuuje się więc chyba podobnie, jak we współczesnej panoramie form piśmiennictwa autobiograficznego odnajdują się wymienione przez Jarzębskiego twory pośrednie – dzienniki traktowane przez autorów i czytelników jako substytuty powieści, problematyzujące na nowo zagadnienie autobiografizmu³⁵.

²⁸ L. Libera, dz. cyt., s. 127.

²⁹ Zob. Z. Stefanowska, *Słowacki jako nowoczesny inteligent*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

³⁰ R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 29.

³¹ Tamże, s. 31.

³² Tamże, s. 31.

³³ Cyt. za: tamże, s. 31.

³⁴ Zob. M. Głowiński, dz. cyt.

³⁵ Zob. J. Jarzębski, dz. cyt., s. 214-215.

I tu wypadałoby zapytać o rodzaj paktu zawartego w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu*. Spośród wskazanych rozdziałów książki Leszka Libery tytuły dwóch pierwszych – *Romantyczny reportaż* i *Pamiętnik autorski* – odpowiadają w zasadzie dwóm podstawowym postawom autobiograficznym, które – podejmując wcześniejsze rozstrzygnięcia Philippe’a Lejeune’a³⁶ – wyróżniła w początkowej fazie swych badań Małgorzata Czermińska.

Konieczne wydaje się naszkicowanie dwu zasadniczych odmian postawy autobiograficznej: ekstrawertywnej, gdzie przez pryzmat doświadczeń „ja” oglądamy świat, i introwertywnej, gdzie świat jest tylko źródłem impulsów do przeżyć rozgrywających się wewnątrz „ja”. Pierwszą znajdujemy w literaturze pamiętnikarsko-wspomnieniowej, jest to postawa świadka, w której dominuje opisowość, zbliżająca wypowiedź tak pisaną do reportażu, literatury faktu. [...]

Drugi krąg problemów wyłania się w związku z postawą autobiograficzno-eseistyczną. Tu wartością poszukiwaną jest osoba, podmiot poznający i przeżywający. Opisowość stanowi tylko podstawę do refleksji. Jeżeli można mówić o dokumentarności, jest to przede wszystkim dokument osobisty, wiarygodność może być zagwarantowana wyłącznie na obszarze życia wewnętrznego. Odchodzimy tutaj od literatury faktu do literatury wyznania.³⁷

W charakterystyce strategii narracyjnych – w obu rodzajach postawy autobiograficznej obsługiwanych przez gramatyczną formę pierwszej osoby – autorka przyrównała „ja” mówiące autobiografa-eseisty do „ja” lirycznego, wygłaszającego „monolog niezależny od czegokolwiek poza mówiącym”³⁸. Przy postawie ekstrawertywnej pierwsze rozpoznania zweryfikował nieprzewidziany zrazu kierunek przyrostu materiału badawczego. Początkowo w każdym razie mogło się wydawać, że „wypowiedź pamiętnikarza-świadka przypomina raczej monolog postaci dramatu, nieuchronnie uwikłany w przebieg wydarzeń zewnętrznych”³⁹. Później okazało się, że analogia z dramatem lepiej charakteryzuje inną jeszcze, nową postawę, a „ja” mówiące „ekstrawertywnie” wykazuje w gruncie rzeczy podobieństwo do narratora epickiego. Nawet w projekcie odbiorcy – przy postawie ekstrawertywnej uzyskującym kształty czytelniczej zbiorowości współczesnych lub potomnych („wy”), przy introwertywnej – przybierającym cechy jednostki („ty”)⁴⁰.

W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* postawa świadka ujawnia się oczywiście w partiach reportażowych (niezależnie od „podwójnego dna metaforyzowania i paraboli”, gdyż – jak zauważył Libera – mimo że chwilami „normatyw gatunku »podróży« wydaje się rozsadzony zabiegami poetyckimi, metaforyzacją, śmiałymi skrótami ideowymi”⁴¹, to przecież „i dzisiejsza typologia gatunku uwzględnia odmianę reportażu artystycznego, ukierunkowanego na efekt typizacji przynależny beletryście”⁴²). A więc nakreślenie panoramy Neapolu, aluzje polityczne (przywołanie niedawnych powstańców zrywów we Włoszech), obserwacje socjologiczne na ulicach miasta, opis statku

³⁶ Ph. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, „Teksty” 1975, z. 5.

³⁷ M. Czermińska, *Postawa autobiograficzna*, w: *Studia o narracji...*, dz. cyt., s. 229.

³⁸ Tamże, s. 230.

³⁹ Tamże, s. 230.

⁴⁰ Zob. tamże, s. 230.

⁴¹ L. Libera, dz. cyt., s. 29.

⁴² L. Libera, dz. cyt., s. 29.

parowego i zachowań pasażerów na pokładach pierwszej i drugiej klasy – wszystko to składa się na realistyczno-sprawozdawczą warstwę utworu, w kolejnych pieśniach coraz silniej wypieraną przez opis podróży imaginacyjnej, ale wciąż obecną.

Od początku bowiem nad „opisem podróży rzeczywistej” nadbudowana zostaje „poetycka podróż imaginacji” – mówiąc określeniami Libery, a według terminologii Czerwińskiej „świadcstwo” przechodzi w „wyznanie”. Tu mieszczą się wspomnienia z dzieciństwa, zapisy snów, złośliwa rozprawa z Ludwiką Śniadecką, a także – według Libery – autokreacyjne zabiegi podmiotu autorskiego formujące figury pielgrzyma i Chrystusa.

Śledząc kierunki obu podróży, cytowany badacz odnotowuje punkty, w których się zbiegają, rozchodzą, albo zastępują (tzn. kiedy spoczynek czy bezruch w ramach jednej podróży uruchamia „akcję” drugiej). Nie zawsze więc zachodzi jednoczesność, ale znamienne jest już sam fakt zespolenia obu odmian postawy autobiograficznej w jednym utworze.

Oczywiście można by powiedzieć, że „wypreparowane” teoretycznie odmiany w konkretnych realizacjach – nawet gatunkowo określonych – niekoniecznie muszą występować w postaci czystej, a więc pozostawać w relacji skrajnego przeciwieństwa.

Jednak Słowacki nie tyle dopuszcza przenikalność obu postaw – świadectwa i wyznania – ile świadomie je ze sobą zderza. Mało tego – manifestuje syntezę realistycznego opisu i poetyckiego zmyślenia w takich na przykład deklaracjach:

Jutro kurierem wyjeżdżam do Lecce,
Jutro więc zacznę śpiewać Odysseą
Albo wyprawę o Jazona runach
Na nowej lutni i na nowych strunach.
(I, w. 297-300)

Tego rodzaju manifestacje twórczej wszechwładzy nad tekstem – jako nieprzystające do strategii „świadcstwa” – Libera umieszcza po stronie „wyznania” jako znaki ekspresji autorskiego „ja”. Wydaje się jednak, że taka demonstracyjna dowolność zbliża już postawę bohatera-narratora do tej formuły, której realizacje we współczesnej literaturze autobiograficznej skłoniły Czerwińską do zmodyfikowania pierwotnego schematu i zastąpienia dawnego układu dwubiegunowego figurą trójkąta, dookreślonego już w tytule książki: *Autobiograficzny trójkąt. Świadcstwo, wyznanie i wyzwanie* (Kraków 2000). Trzy bieguny pozwalają się w skrócie scharakteryzować za pomocą kilku haseł: (1) „świadcstwo” – nastawienie na świat zewnętrzny – postawa ekstrawertywna – epicki charakter relacji; (2) „wyznanie” – nastawienie na „ja” mówiące – postawa introwertywna – konstrukcja podmiotu mówiącego zbliżona do „ja” lirycznego; (3) „wyzwanie” – nastawienie na czytelnika „ty” – postawa świadomej prowokacji – sytuacja komunikacyjna pokrewna sytuacji projektowanej w dramacie.

Typ ostatni – według spostrzeżeń Czerwińskiej – wyodrębnił się dopiero w drugiej połowie XX wieku, w utworach kontynuatorów metody zaprezentowanej w *Dzienniku Gombrowicza*, drukowanym w „Kulturze” od roku 1953. Strategia Gombrowiczowskiego „wyzwania” realizuje się najpierw w formach gramatycznych.

Oprócz typowego dziennikowego „ja” diarysta wprowadza drugą osobę. Zwraca się do nas *per* Ty i Wy, używając tych form w różnych tonacjach: od ironiczno-zartobliwej niby felietonowej zaczepki, poprzez różne sposoby perswazji, pouczenia, karcenia aż po gniewne serio apelu i pytania. [...] Posługuje się także formą osoby trzeciej, mówiąc o sobie „on” we wstawkach, napisanych stylem udającym komentarz dopisany *ex post* przez biografę lub wydawcę, objaśniającego czytelnikowi niedopowiedzenia i kwestie sporne.⁴³

Ponadto czytelnik bywa zaskakiwany zmianami klasyfikacji – jeśli można się tak wyrazić: doznaniowej – poszczególnych doświadczeń diarysty, przekształcającego koszmar w żart, a głupawą historyjkę o krowie w poważny wywód filozoficzny⁴⁴. I jeszcze „Gombrowicz wciąga czytelnika w świat fantastycznych mikrofabuł, w świat pełnych napięcia sytuacji, eksplodujących kpina i grozą. Rozgrywiają się one tylko w myślach, pobudzonych nagle jakimś błahym szczegółem”⁴⁵.

W poemacie Słowackiego gramatyczna druga osoba – liczby zarówno pojedynczej, jak mnogiej – już w pieśni I występuje w tak rozmaitych wariantach, że prowokuje nawet skojarzenia z różnymi konwencjami. Strofę 10 otwiera zwrot „Wierzcie mi”, który formą liczby mnogiej powinien teoretycznie po stronie odbiorczej projektować jakąś czytelniczą zbiorowość, wpisywaną w układ znamieny dla „pamiętnikarskiej” postawy ekstrawertywnej. Kontekst jednak sytuuje ten układ w perspektywie ironicznie dwoistej: „Wierzcie mi jednak, że lepsza od rymu / [...] / Para mnie gnała z Marsylii do Rzymu” (w. 55-57). Porównanie ciężaru dwóch „napędów” – parostatku i poezji, rozstrzygnięte w dodatku prowokacyjnie na korzyść pierwszego – implikuje wszak dwoistość świata przedstawionego, podporządkowanego jednocześnie założeniom literackiej kreacji i wymogom reportażowej autentyczności. Na przestrzeni sześciu wersów strofy poetyckość przechodzi w realizm („Do Neapolu zaś przywiózł veturyn”, w. 58), a nawet w autentyk, skoro woźnica („veturyn”) okazuje się godnym polecenia organizatorem przewozów pasażerskich pojazdami konnymi (karetami i kabrioletami, w. 59), który „zowie się Paretti” (w. 60). Adresat rekomendacji zorganizowanej przez wyrażenie „Zalecam wszystkim” (w. 60) przybiera postać w miarę typowego dla postawy ekstrawertywnej odbiorczego „wy” – w miarę, gdyż oznacza wyraźnie zbiorowość współczesnych, nie potomnych.

Rozmaitość tonacji – drugi wskazany w rozprawie Czerwińskiej wyróżnik strategii autobiograficznego wyzwania – w utworze tego typu co *Podróż do Ziemi Świętej* jest praktycznie nieunikniona. Widać ją zarówno w kontrastowej stylistyce całych pieśni – wszak „humorystyczny *Nocleg w Vostizy* sąsiaduje ze skargą tułacza-patrioty” (Kleiner)⁴⁶ – jak i we wzajemnym oddziaływaniu pobliskich strof – na przykład „patetyczna reminiscencja romantycznych spisków” umieszczona jest obok „antycywilizacyjnej inwektywy”(Libera)⁴⁷.

⁴³ M. Czerwińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 42.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 42.

⁴⁵ Tamże, s. 43.

⁴⁶ J. Kleiner, dz. cyt., 111.

⁴⁷ L. Libera, dz. cyt., 27.

I wreszcie punkt trzeci – „świat fantastycznych mikrofabuł”. Tą nazwą spokojnie można objąć widoczny w poemacie Słowackiego zestaw środków służących autorowi – w interpretacji Libery – do egzekwowania swych praw własności tekstu, zapisu, fabuły:

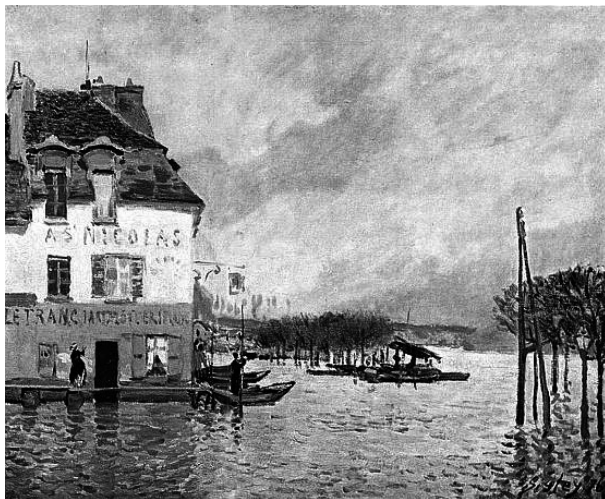
Autor ucieka się tu do różnych forteli, niektóre odcinki swej podróży odbywa we wcieleniu Don Kichota, Eneasza, Odysa, Jazona, hetmana Żółkiewskiego, a nawet trupa. Dobitna to zarazem manifestacja, iż podróż odbywa się po obszarach własnych doznań i wyobrażeń, iż jest to podróż bez czasu. Niekiedy porządek opisu, w generalnym zamyśle realistyczny, zawiera elementy cudowności, które w imię rzekomej jednolitości i linearności relacji właśnie tę jednolitość i linearność rozbijają⁴⁸.

Za przykłady służą w cytowanym krytycznym opisie fragmenty tekstu poświęcone fantastycznym podróżom poetyckiego diarysty na fidze (V, w. 226-234) i na upiorze (I, w. 292-295).

Gdyby z zapisanych tu spostrzeżeń miały wynikać jakieś wnioski o nowoczesności Słowackiego, to trzeba by jeszcze przypomnieć, że zespolenie wszystkich trzech odmian postawy autobiograficznej w jednym dziele odnotowano dopiero w *Dzienniku pisanym nocą* Herlinga-Grudzińskiego (gdzie kronika z życia epoki nasycona zostaje silnym ładunkiem pierwiastka osobistego i jednocześnie ubarwiana zmyśleniami później demaskowanymi), czyli w dzienniku już „pogombrowiczowskim”⁴⁹. Ale przecież chodziło tylko o konfrontację postaw metodologicznych oraz języków historii i teorii literatury wokół jednego literackiego tekstu.

⁴⁸ L. Libera, dz. cyt., s. 127.

⁴⁹ Zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt...*, s. 44-49.



Alfred-Sisley, *Powódź w Port-Marly*, 1876

III

OD KOMEDYI DO TRAGEDYI



Francisco Goya, *Y no hay remedio* (*Bez ratunku*), 1814

Irena Szczepankowska
(Białystok)

PRAWO I SĄD W DRAMATACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Za interesujący obszar twórczości dwu najwybitniejszych przedstawicieli polskiego romantyzmu: Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego – poetów, których talent, poglądy, wrażliwość estetyczną i preferencje pisarskie tak często się porównuje w badaniach literaturoznawczych, biograficznych, psychologicznych i innych – uznają problematykę, najogólniej mówiąc, prawno-sądową, niebędącą, jak dotąd, przedmiotem szerszych analiz porównawczych tego rodzaju. Chodzi zarówno o obecność elementów języka czy dyskursu prawniczego w ich dziełach – jako badaczka historii polskiego języka prawnego jestem tym zainteresowana w szczególności¹ – jak i kwestii ważniejszych zapewne z punktu widzenia interpretatorów twórczości tych poetów, takich jak: stosunek do prawa jako istotnego regulatora życia społecznego, relacje między obowiązującym prawem a wolnością jednostek (najpierw obywateli szlacheckiej republiki, a następnie poddanych władcy absolutnego), konflikt między nakazami prawnymi a zasadami moralnymi, przykazaniami religijnymi czy normami obyczajowymi itp.

Od razu należy stwierdzić, że zakres obecności tej problematyki w dziełach obu twórców uzasadnia znaczącą dysproporcję w zakresie uwagi badaczy, jaką poświęcono każdemu z poetów. Dzieła Mickiewicza, zwłaszcza *Pan Tadeusz*, w którym interesujące nas problemy zajmują wiele miejsca, doczekały się znaczącej, choć nieobfitej, literatury (mam tu na myśli w szczególności analizy lingwistyczne, ale dokonane na tle historycznoprawnym²). Twórczość Słowackiego jest zaś pod tym względem słabo rozpoznana. Znajdujemy w niej wszakże odniesienia do interesującego nas obszaru zagadnień, choć zupełnie inne, niż w dziele Mickiewicza, aspekty tej sfery aktywności władzy i społeczeństwa są brane pod uwagę i inna jej ocena zawarta jest w dziełach autora *Balladyny*.

Pytanie o Słowackiego nasunęło mi się w związku z rozważaniami na temat stosunku Mickiewicza do kultury prawnej republiki szlacheckiej oraz jej językowego obrazu w epopei, o której napisano, że „obrzędowość prawna zastąpiła [w niej] mito-

¹ Problematyce tej poświęciłam między innymi opracowanie monograficzne pt. *Język prawny I Rzeczypospolitej w „Zbiorze praw sądowych” Andrzeja Zamoyskiego*, cz. I: *Pojęcia prawne*, cz. II: *Wypowiedzi normatywne*, Białystok 2004.

² Zob. M. T. Lizisowa, *Prawem sądzić, czyli o języku Statutów litewskich w „Panu Tadeuszu”*, Kraków 1998; M. Zarębina, *Poeta wśród prawników. O „Panu Tadeuszu” inaczej*, Kraków 1999.

logię ludową”³, że jej bohaterowie mówią językiem statutów Wielkiego Księstwa Litewskiego⁴, niezwykle ważnych ksiąg w domowych archiwach szlacheckich. Pytanie o Słowackiego w tym kontekście jest zasadne jeszcze i z tego powodu, że to właśnie Słowacki, a nie Mickiewicz, studiował prawo na Wydziale Nauk Moralnych i Politycznych Akademii Wileńskiej, kończąc edukację z tytułem „kandydata obojga praw”; to subtelny romantyk z Krzemieńca („dziewiętnastoletni bajronista”), jak żartobliwie konstatuje biograf, w 1829 roku „na życzenie matki” podjął pracę urzędnika w „oddziale sekretariatu jeneralnego komisji skarbu, gdzie najbogatsza młodzież i krewni ministra pracowali”⁵, a zdobytą tam wiedzę potrafił potem z powodzeniem wykorzystać, inwestując na paryskiej giełdzie niewielkie środki finansowe.

Zainteresowanie „prawnictwem”, jak to wówczas określano, miało zupełnie inne uwarunkowania w przypadku każdego z twórców: Mickiewicz poznał język statutów litewskich już w dzieciństwie, słuchając dyskusji swojego ojca (nowogródzkiego adwokata) z kolegami po fachu, a odkrył go ponownie – jak źródło symboli kulturowych i nieskażonej poezji – na studiach w Wilnie, podczas których miał okazję znaleźć się wśród prawdziwych pasjonatów i poszukiwaczy „starożytności słowiańskich”, żywo zainteresowanych dziejami obyczajów i prawodawstwa ojczyzney (Joachima Lelewela, Ignacego Daniłowicza i innych). Młodszy Słowacki nie miał już takiego szczęścia do pedagogów⁶, mniej też zapewne miał okazji do słuchania wykładów czy analizy źródeł z zakresu dziejów polsko-litewskiego prawodawstwa (w oficjalnym programie studiów ten przedmiot nie mógł być preferowany); studiował prawo z przyczyn raczej praktycznych (aby zapewnić sobie w przyszłości posadę urzędniczą jako zwyczajowo wówczas wybierane przez synów szlacheckich źródło utrzymania), niż z zamiłowania. O edukacji tej biografowie piszą dość lekceważąco, na przykład tak:

W r. 1825 Słowacki zapisał się na uniwersytet. Rzecz jasna, że młodziutkiego poetę nęcił wydział filozoficzny, ponieważ jednak matka marzyła o „wysokim stopniu hierarchii cywilnej” dla swego jedynaka, a do zrobienia „kariery cywilnej” potrzebne było ukończenie wydziału prawnego, więc Słowacki, chcąc matce dogodzić, zapisał się na ten wydział. Trzy lata poświęcał się niemiłym sobie zresztą studiom, więcej czasu trawiąc nad poezjami, niż nad kodeksami.⁷

³ M. T. Lizisowa, dz. cyt., s. 37.

⁴ Chodzi, oczywiście, o prawodawstwo szesnastowieczne wprowadzające i utrwalające przemiany polityczno-gospodarcze i kulturowe w Wielkim Księstwie Litewskim zmierzającym do unii realnej z Koroną Królestwa Polskiego. Mickiewicz znał zapewne trzecią, obowiązującą jeszcze do lat 40. XIX wieku, wersję statutów z 1588 roku. Słowackiemu zaś mogła być znana druga wersja (z 1566 roku), zmodyfikowana następnie i funkcjonująca jako tzw. statut wołyński w województwach włączonych do Korony po unii lubelskiej.

⁵ P. Chmielowski, *Wstęp biograficzno-krytyczny*, w: *Pisma Juliusza Słowackiego*, t. 1, wyd. M. Bodek, Lwów 1925, s. IX.

⁶ Po czystce dokonanej przez Nowosilcowa na uniwersytecie nie wykładają już Leleweł, Gołuchowski czy Daniłowicz, ale pozostali jeszcze w czasie studiów Słowackiego znakomici nauczyciele i znawcy prawa, jak: Żegota Onacewicz, Aleksander Korowicki czy Józef Jaroszewicz (zob. na ten temat: L. Janowski, *Lata uniwersyteckie Słowackiego*, Lwów 1909).

⁷ P. Chmielowski, *Wstęp...*, dz. cyt., s. VIII.

Nie ma powodu nie dowierzać opinii Pawła Chmielowskiego, jeśli się zważy, że Słowacki nie zrobił jednak kariery urzędniczej i raczej nie szczycił się specjalnie swoim prawniczym wykształceniem, choć skromność nie była istotną przypadłością jego charakteru. Ambicje robienia takiej „kariery” pod carskimi rządami nie mogły przynosić chwały synowi kraju podbitego, co też może uzasadniać ignorowanie tego epizodu biografii twórcy przez badaczy, mających świadomość roli, jaką odegrali lojalni wobec władzy prawnicy i urzędnicy (także Polacy) w okresie zaborów. Następująca opinia znajduje pewne uzasadnienie przynajmniej w stosunku do części z nich:

...Paskiewicz pacyfikował kraj przy pomocy polskich urzędników, polskich sędziów śledczych, kancelistów i policjantów, stójkowych i cyrkułowych. Polskimi rękoma nader skutecznie dławił polski ruch niepodległościowy.⁸

Sąd ten wymaga jednak pewnego złagodzenia: uwzględnienia sytuacji narodu, zwłaszcza w okresie przedpowstaniowym, kiedy ograniczony zakres swobód służył jeszcze uzasadnieniu postaw legalistycznych części społeczeństwa – hołdującej tradycji, w której nie mieścił się zamach na króla – skierowanych przeciwko wszelkim tendencjom spiskowym i rewolucyjnym. Sam Słowacki odniósł się do tego tragicznego rozłamu w *Kordianie*, o czym będzie jeszcze mowa. Wydaje się jednak, że niedocenywanie studiów i zainteresowań prawniczych Słowackiego wynika przede wszystkim z przywiązania potomnych do pewnego wizerunku poety – „bajronisty” właśnie, estety w życiu i wrażliwego romantyka, żyjącego w świecie własnej wyobraźni. Angażowanie się w „nudne” zajęcia z zakresu prawa czy ekonomii do tego wizerunku nie pasuje, kłóci się raczej w powszechnym przekonaniu z tym, co mamy na myśli, mówiąc o „pięknie Słowackiego”. Prawnictwo nie było zapewne ulubionym przedmiotem studiów autora *Balladyny* ani wymarzoną dla niego zajęciem w życiu, jednak ślady nabytej kompetencji i autentycznego zainteresowania pewnymi aspektami prawa zasługują na uwagę w jego twórczości.

Wróćmy raz jeszcze do dzieła Mickiewicza po to jedynie, by skonstatować, że o ile autor *Pana Tadeusza* interesuje się prawem we wszelkich jego przejawach: językowym, moralnym, obyczajowym, politycznym (zainteresowanie to znajduje wyraz w całej jego twórczości), o tyle Słowacki skupia się przede wszystkim na jednej, choć bardzo istotnej kwestii, którą można by ująć lapidarnie jako „prawo wobec zbrodni”, a dokładniej – formułując od razu tezę, którą chcę dalej uzasadniać – „bezsilność prawa i sądu wobec zbrodni”. Słowackiego bowiem interesuje przede wszystkim dramat ludzkiej egzystencji, w wielu wymiarach, a stosowanie prawa (realizowanie zasad porządku społecznego, zapisanych w ustawach) jest tylko jedną z odsłon tego dramatu. Tragedia – szekspirowska z ducha – jest najchętniej uprawianym przez niego gatunkiem twórczości, a *genus iudiciale* jako rodzaj retoryczny znajduje najlepsze zastosowanie w dramacie, szczególnie w scenach sądu nad zbrodniarzem. W takiej ekstremalnej sytuacji ma się ujawnić istotna wartość prawa. Bohaterowie Słowackiego nie odwołują się do niego po to, by rozstrzygać „spory o charcim ogonie” (jak soplicowska szlachta), lecz wówczas, gdy chodzi o sprawy wagi najwyższej.

⁸ W. Śliwowska, *Kilka uwag do portretu polskiego spiskowca XIX wieku w świetle dokumentów, w: Style zachowań romantycznych*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986, s. 34.

Zacznijmy od *Balladyny* – z kulminacyjną sceną publicznego sądu, kończącą dramat, w którym kolejno wszystkie szlacheckie postacie padają ofiarą zbrodniczych zamiarów tytułowej bohaterki, objawiającej się w dodatku oszukanemu tłumowi poddanych w glorii sprawiedliwej królowej. Sąd ma zatem przywrócić zachwiany porządek moralny; wykryć i ukarać zbrodniarkę, aby sprawiedliwości stało się zadość. Ważne i zgodne z wielowiekową tradycją Słowian było publiczne odbywanie sądu, gdyż oprócz wymierzenia kary przestępcy, rolą sądu było zawsze odstraszenie potencjalnych przestępców; udzielenie nauki moralnej⁹ i danie satysfakcji ludowi, który mógł przekonać się naocznie o nieuchronności kary i doświadczyć mocy prawa.

Czy sąd w *Balladynie* wypełnił te zadania?

Sceneria została odpowiednio zaprojektowana; świadkowie zawezwani; właściwe formuły – wypowiedziane i rytuały sądowe – zachowane. Przed publicznością zgromadzoną na placu odbywa się jednak nie sprawiedliwy sąd, lecz groteskowy spektakl, wszelkiej sprawiedliwości urągający. Kluczowy świadek (Kostryń), jak wszyscy inni wcześniej, tuż przed zeznaniem zostaje zamordowany; jedyna żyjąca i niewinna ofiara zbrodniarki – jej własna matka – skazana z mocy prawa na tortury, umiera, bo nie chciała wydać córki; sprawca zbrodni pozostaje niewykryty, a uwielbiana królowa, która wydała sprawiedliwy wyrok na zbrodniarza, ginie w tym samym momencie od uderzenia pioruna. Tłum zgromadzony na placu nie wie przecież, że to królowa jest winna zbrodni; nie wie, „co sądzić o piorunie”. Może przynajmniej czytelnik dramatu, który śledził wydarzenia, jest usatysfakcjonowany zakończeniem: zbrodniarka nie uniknęła wszak śmierci. Lecz jeśli nie z woli sądu, a jedynie przez przypadek; nie z wyroku Boskiej Opatrzności, a raczej – za przyczyną ciemnych sił, które od początku w dramacie płaczą losy ziemskich istot, to czy mamy powód do moralnej satysfakcji (pomijając już to, że taka satysfakcja byłaby przejawem dość barbarzyńskich instynktów)? Czy mówiąc „winna zbrodni”, *Balladyna* rzeczywiście zdaje sprawę z własnego rachunku sumienia, czy tylko wydaje wyrok, bo nie może zaprzeczyć logice dowodów procesowych? Czy żałuje swych czynów i byłaby gotowa je odpokutować, co byłoby prawdziwym triumfem dobra nad złem i cenną nauką moralną? – tego się nie dowiemy, gdy zbrodniarz ginie od pioruna albo zostaje zamordowany przez kata.

Nie prawo, lecz bezprawie (jako zaprzeczenie wszelkiego porządku) triumfuje w *Balladynie*. Ziemiński sąd okazuje się bezsilny wobec zbrodniczych instynktów ludzi i fatalizmu ich losów, a cały dramat (łącznie ze sceną sądu) ilustruje zamiar sformułowany w odautorskim prologu:

Wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumowi ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie, z nieprzewidywanych owoców, które wydają drzewa ręką ludzi szczeni. ¹⁰

⁹ W słowiańskiej przestrzeni kulturowej nie istniało bardzo długo w świadomości społecznej przejęte z teorii rzymskich prawników rozróżnienie „ducha” i „liter” prawa. Prawo – zgodnie z etymologią prasłowiańskiej podstawy *prav-*, niosącej znaczenie: ‘to, co jest proste, prawidłowe, nieodchylone od pionu’, przenośnie: ‘słuszne, sprawiedliwe, takie, jak powinno być’ – było zawsze interpretowane jako narzędzie sprawiedliwości, słuszności, dobra, czerpiące swoją moc i sankcję z „prawa naturalnego” o Boskiej proveniencji.

¹⁰ J. Słowacki, *Balladyna. Tragedia w pięciu aktach*, w: tegoż, *Dziela wybrane*, red. J. Krzyżanowski,

W *Balladynie* wszyscy obrońcy ładu ponoszą klęskę: prawodawcy, sędziowie, szlachećni ludzie czynu (Kirkor). O ile jednak wysiłkowi tych ostatnich (jak Winkelried, Agamemnon, Samuel Zborowski) przypisuje poeta w innych swoich dziełach określony sens, o tyle ustawodawcom i sędziom nie szczędzi zazwyczaj zjadliwej ironii. Tu znów warto dostrzec inny punkt widzenia Mickiewicza, u którego podziw dla ludzi czynu łączył się z wiarą w sens działań prawodawców. Mickiewicz (marnotrawny, co prawda, ale jednak syn Oświecenia) sam aspirował do obu tych ról za przykładem Napoleona, który nie tylko zwyciężał w bitwach, ale dał również Europie ceniony kodeks prawny. O tym zaś, jak autor *Balladyny* traktował prawotwórczy zapał władców, możemy wnioskować choćby z monologu Grabca, którego Goplana – szatańskim sposobem – czyni królem:

Trzeba zaraz nałożyć podatek.
 Słuchajcie mnie... a kodeks niech będzie wykuty
 W spróchniałej jakiej wierzbie. Odtąd brać w rekruty,
 I zubry, i zające, i dziki, i łosie.
 Kwiaty, jeżeli zechcą kąpać listki w rosie,
 Niech płacą, rosę puszczam w odkupy Żydowi,
 Niech wódką zapłaci. Każdemu szpakowi
 Kazać nie myśleć wtenczas, kiedy będzie gadał...
 Zabronić, aby sejmik jaskółczy usiadał
 Na trzcinach i o sprawie politycznej sądził.
 Wróblów sejmy rozpędzić; ja sam będę rządził
 I wiesział, i nagradzał (...).¹¹

Oto do czego służą ustanowienia prawne, ten tak pożądany ład społeczny – zdaje się kpić poeta, tworząc parodię władcy stanowiącego prawa. Prawodawca, najwyższy sędzia i jednocześnie człowiek korzystający z prerogatyw władzy i wszelkich pokus, jakie ona niesie („– Któż skazał? – Prawo. – Któż miał prawo? – Sam król”¹² – oto istota tragicznego paradoksu), to nierzadko ta sama osoba. Stojąc ponad prawem, zaprzecza jego istocie, często je gwałci, zamiast być jego stróżem. „Będąc sędzią, byleś katem”¹³ – mówi Feniksana, bohaterka Calderonowskiego dramatu, sparafrazowanego przez polskiego poetę, do swego ojca i zarazem króla, który wydał „wyrok haniebny” na Don Fernanda, chcąc zmusić księcia do uległości. Maria Stuart, bohaterka wczesnego dramatu Słowackiego, prefiguracja *Balladyny*, „uosabia – jak pisze Alina Witkowska – pokusy władzy niekontrolowanej, która uzasadnia samą siebie i jest dla siebie prawem moralnym”¹⁴:

Któż ma prawo mnie sądzić? Ja osądzę siebie,
 Ludzie u stóp moich, nade mną Bóg w niebie.¹⁵

t. 3: *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław – Gdańsk 1983, s. 331, w. 16-22.

¹¹ Tamże, akt III, sc. IV, s. 431, w. 624-635.

¹² Dialog taki toczy się między Feniksaną a Don Fernandem – zob. J. Słowacki, *Księżę Niezłomny*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. VII, Wrocław 1956, s. 59, w. 786-789.

¹³ Tamże, s. 104, w. 863.

¹⁴ A. Witkowska, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1986, s. 152.

¹⁵ J. Słowacki, *Maria Stuart. Drama historyczne w pięciu aktach*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, dz. cyt., akt II, sc. VII, s. 32, w. 208-209.

Podobnie jej mąż Henryk nie zamierza zdawać się na żaden sąd, planując zemstę na Rizziu; gotów raczej przyjąć za swoje credo Douglasa – „prawem siła”:

Ja mam stawać przed sądem? W purpurze, w koronie,
 Ja, Henryk? Przeciw Rizzia mówić w podłej sprawie?
 Ten Włoch nikczemny, może w sądzie uwolniony,
 Znów mi będzie urągał? – Nie – ręce zakrwawię,
 Bo zgon jego obfite przyniesie mi plony (...).¹⁶

Władca, który sytuuje się ponad prawem lub sądząc, wykorzystuje je do prywatnej zemsty, podważa wszelki porządek i neguje sens prawa jako źródła sprawiedliwości. Czy jednak całkowite poddanie władcy prawu gwarantuje jej realizację? Czy ślepa Temida naprawdę wciela ideał sprawiedliwego prawa? Jej bezstronność musi być nie-ludzka, a sąd, w którym nie ma miejsca na „sumienie” i „miłosierdzie” (to pojęcia często przeciwstawiane kategoriom „prawa” i „sądu” w dramatach Słowackiego), przeradza się często w zbrodnię w majestacie prawa. W sądzie Balladyny – która nie może ufać swojemu sumieniu, więc stara się ściśle stosować nakazy zapisane w ustawach – nie ma miejsca na łaskę wobec matki, odmawiającej świadczenia przeciwko córce. Nie może też na nią liczyć bohater *Księcia Niezłomnego*, oskarżający władcę o brak litości, która jest jego „prawem”: „Prawo, przez Boga wyrzute / Któreś ty w sercu zagłuszył”¹⁷. Kanczlerz, który kilkakrotnie poucza Balladynę, by sądziła wedle „sumnienia”, sam ucieka się do „litery prawa”, roniąc krokodyle łzy, gdy matka Balladyny umiera podczas tortur. Maria Stuart – bohaterka wcześniejszego dramatu Słowackiego – waha się, czy nie przebaczyć oskarżonym o spisek, ale ulega argumentacji Rizzia, który przekonuje, że kara jest konieczna z nakazu prawa:

Rizzio:
 Królowo! zbrodnia czeka zasłużonej kary
 (...)
Maria:
 Wiara każe przebaczyć.
Rizzio:
 Bóg ma kary w niebie,
 Jesteś na tronie, karać od Boga masz prawo
 (...)
 Wyrok swój usłyszają,
 Niech straszny piorun zemsty na zdrajców uderza.¹⁸

Bezwzględne stosowanie prawa ma być usprawiedliwieniem okrucieństwa; uwalnia władczynię od osobistej odpowiedzialności za decyzję, która przez to miałaby zyskiwać walor bezstronności. Jednak władca, jak każdy sędzia, jedynie „ma prawo” wymierzania kary, co oznacza, że „nie musi” z tego prawa korzystać. Bezstronny sąd to złudzenie budowniczych ładu, bezlitośnie demaskowane przez Słowackiego. Na ślepa

¹⁶ Tamże, akt II, sc. VI, s. 18-19, w. 268-272.

¹⁷ J. Słowacki, *Księżę Niezłomny*, dz. cyt., s. 59, w. 537-538.

¹⁸ Tenże, *Maria Stuart*, dz. cyt., akt I, sc. I, s. 9, w. 74, 77-79, 84-85.

Temidę często powołują się sędziowie, wydając surowe wyroki, choć w rzeczywistości dają wyraz ludzkiej potrzebie zemsty, a przynajmniej braku empatii. W dramatach Słowackiego często mówi się o zemście w kontekście sądu nad zbrodniarzem (aktorzy jego tragifarsowych „dram” nawet Opatrzności przypisują zsyłanie na nieszczęśników „pio-runów zemsty”), choć sprawiedliwe stosowanie prawa miało właśnie – w myśl założeń wszelkich prawodawców – przeciwstawiać się barbarzyńskiemu zwyczajowi rodowej (plemiennej) wendety i samosądom wynikającym z folgowania mściwym instynktom. Istota prawa polega na tym, iż jego stosowanie wyklucza działania motywowane nienawiścią czy zemstą. Trzeba sobie z tego zdawać sprawę, by docenić ironię zawartą w oksymoronicznym „lapsusie” Kanclerza, który poucza Balladynę: „Pani, ty milczysz? Takiej nieprawości/ Mszczą się okropnie nasze mądre prawa”¹⁹. Pozorną bezstronność sądu demaskuje fakt, że gdy sędziowie przychodzą do sądenia samych siebie („Sąd się od drugich zaczyna./ A zakończy się na sobie”²⁰) lub swoich bliskich, chętnie korzystają z prawa łaski.

W *Śnie srebrnym Salomei* sąd Regimentarza przeradza się w strasliwą rzeź wobec buntowników (ukraińskich chłopów), którzy popełniali zbrodnie, przy czym sędzia, daleki od bezstronności – proszony o okazanie miłosierdzia – odwołuje się do bezwzględności prawa, mającej jakoby sankcję anielską, zdradzając zarazem wyraźnie zamiar zemsty i pogardę dla proszących:

(...) ja was śmiercią ukarzę,
 Jako węzom jad czarny odbiorę,
 A na waszą udaną pokorę,
 Nie uważam – ściąć im lby – i w kawały
 Poćwiertować!²¹
 (...)
 Wiedźcie zaś, że to, co robię
 W imieniu swoim i syna
 Z aniołów idzie nakazu.²²

Gdy jednak srogi, lecz we własnym przekonaniu sprawiedliwy, Regimentarz przechodzi do sądenia siebie i syna, przyznając „(...) obaśmy winni”²³, znajduje argumenty za – jakby to ujęli prawnicy – „nadzwyczajnym złagodzeniem kary”, interpretując milczenie martwego przyjaciela, którego czyni „bezstronnym” sędzią w groteskowej scenie samosądu, jako intencjonalny akt przebaczenia i darowania kary.

Możni w szlacheckiej Rzeczypospolitej, często sędziowie we własnej sprawie, okazywali nierzadko okrutną surowość wobec niżej postawionych, sami pewni bezkarności. W niedokończonym dramacie Słowackiego *Wielki Kanclerz (Zamojski)* – wezwany na sąd pośmiertny przez szlachcica Samuela Zborowskiego, którego kazał ściąć z powodu

¹⁹ Tenże, *Balladyna*, dz. cyt., akt V, sc. IV, s. 160, w. 824-825.

²⁰ J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1955, t. VI, akt V, s. 236, w. 137-138.

²¹ Tamże, akt V, s. 233, w. 52-56.

²² Tamże, akt V, s. 236, w. 239-241.

²³ Tamże, akt V, s. 237, w. 150.

osobistego konfliktu – chętnie korzysta z majestatu, nazywając siebie „stróżem krwi i prawa” i przypisując sobie niemal boskie prerogatywy, niekwestionowane przez żaden ziemski sąd:

Kto mi u prawa sąd o to wytoczył,
Że ciebie ściałem...²⁴

– pyta retorycznie Zborowskiego:

(...)

Bo we mnie był duch..., co części wydziela,

Granice kreśli... ledwo Chrystusowi

Ugięty – prawa narodu stanowi

I ma moc – z Boga.²⁵

Nic zatem dziwnego, że banita Zborowski nie znajduje za życia adwokata, który chciałby stawać w jego obronie. Sąd pośmiertny nad wielkim kanclerzem i zwykłym szlachcicem nie jest jednak w dramacie tylko sądem nad sarmacką republiką, w której prawo nie było równe dla wszystkich, nawet w obrębie stanu szlacheckiego; jest przede wszystkim dowodzeniem wyższości „praw” jednostki (ducha) do nieskrępowanego rozwoju i burzenia wszelkich form społecznych nad „prawem kardynalnym ciała”, tj. prawem zachowania ładu, rozumianego jako skostniałe formy życia społecznego. Gra definicyjnie ustalonymi znaczeniami „prawa” pojmowanego podmiotowo (‘uprawnienie do czegoś’) i przedmiotowo (‘nakazy i zakazy obwarowane sankcjami’) w pojęciowo spolaryzowanym polu semantycznym „wolności/ niewoli”, „ducha/ ciała”, „życia/ śmierci” jest podstawą retorycznej konstrukcji „mowy obrończej”, która wypełnia większą część niedokończonego dramatu Słowackiego. „Martwej” sile prawa, stojącego na straży „ciała”, przeciwstawia adwokat Zborowskiego wolność i władzę „ducha”: „Pan Bóg o ducha dba – i formy krwawe / Niszczy”²⁶. Duch – „wieczny rewolucjonista” – może nawet zawieszać „prawa natury”, a zatrzymanie jego pochodzenia do doskonałości jest zbrodnią nie tylko przeciw człowiekowi, ale i przeciw narodowi i samemu Bogu, z którego duch czerpie energię.

W mowie zdradzającej wysoką kompetencję w „prawnictwie”, znajomość języka prawnego (nie wyłączając terminów łacińskich) i konwencji przemawiania w sądzie samozwańczy adwokat Zborowskiego przeprowadza „dowód zbrodni”:

Primo. Probandum est... że ducha droga

Przez Polskę idzie... za nią ginąć każe...

A to finalnym tu celem wykażę,

Choć mam pisane na to dokumenta.

Secundo. Dowieść muszę, że ta święta

Sprawa... w skarżącym była – żywą, czerstwą,

²⁴ J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. XIII, cz. I: oprac. J. Kleiner, J. Kuźniar, Wrocław 1963, akt V, s. 193, w. 239-240.

²⁵ Tamże, akt V, s. 195, w. 248-251.

²⁶ Tamże, akt V, s. 216, w. 1171-1172.

Młodą... a na niej spełniono morderstwo,
 Do którego się defendent – przyznawa.
 Tertio. Dowiodę, że odtąd ta sprawa
 Przez odebranie tu duchowi ciała
 I przez wzrost tamtych – we krwi zatrzymała,
 A stąd ponosi swoje wielkie szkody
 Sam Bóg... a na to pokażę dowody
 Straszne... przez żaden sąd nie odepchnięte (...).²⁷

Dość przewrotnym zabiegiem poety jest wykorzystanie rytuału sądowego i terminów prawniczych, a więc ustalonych konwencji społecznych i językowych (docenienie ich perswazyjnej wartości), w celu zanegowania istotnego sensu obowiązującego prawa, jego treści i zasad. Z punktu widzenia „ducha wolności i władzy” legalizm pogrobowców szlacheckiej Rzeczypospolitej, ugodowość wobec zaborcy nie mogły znaleźć uznania w oczach Słowackiego. Krytyczny stosunek wobec tej tradycji, która nie pozwalała „zwykłych zjadaczy chleba w aniołów przerobić”, ujawnił się już w *Kordianie*. Klęska spiskowych zamiarów bohatera – niedoszłego zamachowca – nie oznacza przecież sympatyzowania autora z postawami tych uczestników „sądu w podziemiach”, którzy ludzili się zachowaniem „substancji narodu” za cenę ustępstw wobec cara, popadając przy tym w jakąś absurdalnie schizofreniczną sytuację, w której sąd (z definicji jawny i publiczny) staje się sądem podziemnym; przemoc najeźdźcy zostaje zalegalizowana w akcie koronacji cara, a zamach na agresora uznany za zbrodnię.

W *Kordianie* bowiem także mamy sąd nad „zbrodniarzem”, tyle że potencjalnym, planującym dopiero swój czyn. I ten „przestępca” osądza siebie sam. Sąd nad samym sobą (sąd sumienia) to bowiem właśnie jedyny rodzaj sądu dla człowieka, który przekroczył (lub zamierza to zrobić) granice postępowania, wyznaczone prawem. Nie może być osądzony – w jego przekonaniu – sprawiedliwie na mocy praw, które sam zawiesił. Tylko sumienie jako wrodzone (o boskiej proveniencji) poczucie dobra i zła może dostarczyć kryterium oceny własnych czynów i sprawić, że dana osoba utwierdzi się w przekonaniu o ich słuszności lub wejdzie na drogę ekspiacji. Tylko taki „samosąd” ma wartość zarówno z punktu widzenia jednostki, jak i zbiorowości – zdaje się mówić poeta ustami adwokata w *Samuelu Zborowskim*:

(...) prawo stoi pod naszym zarządem,
 Pókiśmy mali... to jest naszym panem,
 Lecz gdyśmy silni, to nam pod kolanem,
 Jak wywrócony anioł ognia leży.
 Więc jeśli cud jest – to do nas należy,
 Byliśmy z łona Boga wzięli ducha (...).²⁸

Bohaterowie Słowackiego, którzy dopuszczają się zbrodni w myśl obowiązującego prawa (Jan Bielecki, Wojewoda w *Mazepie*, Kordian) sami, można rzec, wymierzają sobie karę, wobec której śmierć z wyroku sądu byłaby pustym gestem. Ustanowione prawa i sądy, dokonujące w istocie zemsty w imieniu narodu (rządzących), są wyrazem

²⁷ Tamże, akt V, s. 199, w. 459-472.

²⁸ Tamże, akt V, s. 202-203, w. 597-602.

bezsily, usankcjonowaną przemocą, która żadnego dobra nie tworzy. Taka jest właśnie – dość konsekwentnie w dramatach Słowackiego rozwijana – ocena prawa jako stróża porządku społecznego i narzędzia tzw. sprawiedliwości. Z jednej strony – jako zbiór „przeżytych form” życia społecznego, pozbawione szacunku dla wolności duchowej człowieka (jego sumienia), prawo bywa tylko nieludzką maszynierią wykorzystywaną przez słabych duchem, ale nierzadko dysponujących „prawem miecza”, przeciwko silnym. Wówczas samo prawo jest źródłem zła; uniemożliwia duchowy rozwój jednostki i zbiorowości.

Z drugiej strony, jeśli celem prawa (i procedury sądowej), wcielającego nienaruszalne zasady etyczne, miałyby być obudzenie w zbrodniarzu poczucia winy, to konsekwencją powinno być miłosierdzie i danie szansy osądzonemu na zadośćuczynienie. Skazanie z kolei „nienawróconego” zbrodniarza na śmierć jest już tylko wyrazem bezsily prawa wobec zła tkwiącego w człowieku. Przyznaje to poniekąd Pustelnik w rozmowie z Balladyną²⁹, gdy najpierw daje jej szansę moralnej ekspiacji, a sobie (i nam) nadzieję na odbudowanie wiary w człowieka, w sens ładu moralnego, pytając zbrodniarkę, czy chciałaby, żeby jej ofiara powróciła do życia.

Odpowiedź negatywna wyzwala w starcu bezsilny gniew; groźenie Balladynie cierpieniem wiecznym i sądem Boga jest już tylko wyrazem nadziei na zrealizowanie sprawiedliwości poza prawem, nie na Ziemi – tej „szalonej matce szalonych”, gdzie na żaden ład, żadną zaprojektowaną przez człowieka sprawiedliwość liczyć nie można, gdzie zdani jesteśmy – czy to w roli sędziów, czy przestępców lub ofiar, naiwnych obserwatorów lub uczonych – na własne kruche sumienie i nieprzewidywalne, irracjonalne z ludzkiego punktu widzenia, skutki działania przypadku czy przeznaczenia?

²⁹ Zob. J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., akt III, sc. III.

Elżbieta Dąbrowicz
(Białystok)

OWOC SPRÓCHNIAŁEGO DRZEWA

Rzecz, którą chcę dziś Państwu w jakimś ułamku przedstawić, szkicuję na marginesie większej pracy, niedawno zamkniętej, a podnoszącej kwestię autorytetu publicznego – „ojców narodu”, „powag narodowych” – jak wtedy mawiano, w literaturze (czyli: w piśmiennictwie) pierwszej połowy XIX wieku. Słowackim z osobna tam się nie zajęłam, aczkolwiek autor *Kordiana* w kwestii autorytetu miał do powiedzenia niejedno. W dramatach swoich i poematach nie schylał głowy ani przed królami, ani przed papieżami, ani przed prezesami. Ojcom kazał cierpieć nieludzkie męki, moralne i fizyczne. Nie wzdragał się przed motywami królobójstwa, ojcobójstwa, wieszczobójstwa. Z pasją tropił i obalał „spróchniałe” trony, ołtarze, cokoly. Otwierał na przestrzał puste groby. Sam autorytetu wśród współczesnych nie dostąpił, padł natomiast ofiarą autorytetu uznanego. Mickiewicz jednym zwięzłym zdaniem na lata ukierunkował recepcję twórczości, określił tożsamość publiczną młodszego konkurenta, a poniekąd wręcz ukierunkował jego poszukiwania poetyckie.

Na zdanie o pięknym kościele bez Boga natknął się Słowacki nawet w liście od własnej matki, kiedy napisała do niego z pretensjami o *Sen srebrny Salomei* i radziła mu, by następnego swego utworu nie drukował pośpiesznie, ale zaczekał aż będzie mógł nań spojrzeć okiem chłodnym niczym na dzieło cudze¹. W odpowiedzi poeta bezlitośnie wypomniął matce jej intencje.

Więc Ty chcesz, abym ja przez pryncypium zwyczajne świata, to jest emulacyjną zazdrość, postępowal i tę brał za podstawę i duszę moich czynów – to jest: jeżeli przeczytałbym jaki własny poemat, a pomyślał: ach! teraz Adam pęknie z zazdrości, albo Szekspir wróciwszy z grobu omdleje... to w takim razie... powinien bym być kontent z siebie?...².

¹ Treści listu Salomei można się tylko domyślać z repliki Juliusza.

² Uwagę cytowaną poprzedził fragment o pamiętnym zdaniu Mickiewicza: „Drugi gorszy grzech popełniłaś cytując mi zdanie Adama, które on umiejący dobrodusznie a głęboko uragać, rzucił przed piętnastu laty, przeczuwszy, że ta plotka, gorsza stokroć niż artykuł dowodami wsparty biegała po kraju – ludzie leniwi wzięli ją i przyjęli za zdanie powszechne; przez piętnaście lat stanowiła ona w niejednym niby szacunek mojej osoby – niejeden, już na słowo Ad[ama], nigdy nie zajął do pustego kościoła poezji moich – jam to wszystko przełamał upornie idąc krok w za krokiem – nie artykułami gazetowymi, ale samym wnętrzem pism moich – ta plotka już jak nietoperz czarny gdzieś ulatywała w kąt niebios – a Ty mi ją z całą świeżością nową oddałaś w liście”.

J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: *Dzieła*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1959, t. XIII, s. 468 (list z lutego 1845 r.).

Słowacki, wedle własnego mniemania, wypowiedzianego w roku 1845, „emulacyjną zazdrością” nie dawał się powodować, ale jako ktoś taki właśnie był przez lata całe, za życia i później postrzegany. „Powszechnie sądzono, że ja cierpię, bo mam czoło smutne – a czoło mam smutne dlatego, że większym od siebie zazdrozczę (...)”³. Wedle rekonstruowanej tu opinii powszechnej był więc Słowacki niespełnionym aspirantem do najwyższych godności w panteonie poetów. W roku 1845 o takim kimś myślał ze wstrętem. Tak samo jak o muzyce Chopina, porównanej w cytowanym liście do „emetyku”⁴ – środka na wymioty. Tak samo jak o poetyce *Indiany* George Sand, napisanej w taki sposób, że to, co „ohydne” wydaje się „anielskie”⁵.

Wystąpienie obecne chcę poświęcić rozważeniu tożsamości publicznej Słowackiego, a więc tożsamości, która tworzy się na bieżąco między uczestnikami życia publicznego, w sieci ich wzajemnych kontaktów i komunikacji. Uwagi niniejsze biorą początek także z innego jeszcze marginesu; z drobnych notatek, poczynionych podczas lektury jednej z ostatnich obszernych pozycji poświęconych Słowackiemu – książki *Ironia i mistyka* autorstwa Jarosława Ławskiego (Białystok 2007)⁶. Rozprawa ta jest dla mnie dogodnym punktem wyjścia, gdyż sytuuje się najdalej jak tylko można od problematyki, którą obrałam. Poeta jako osoba publiczna w ogóle nie mógł się w niej pojawić. Ponad trzysta stron z dobrze ponad pięćset zajmuje w niej interpretacja *Horsztyńskiego*, utworu pisanego w 1835 roku, którego autor w ogóle nie zdecydował się, a nawet – co stwierdzał w genewskim liście do matki z 24 maja 1835 roku – nie zamierzał opublikować⁷. Jak wiadomo, tytuł dramatu pochodzi od wydawcy⁸. W książce Ławskiego *Horsztyński* jest ważny jako utwór hiperironiczny, ironicznie prowadzący historię o ironicznym do granic bohaterze, dramat ironiczny, że aż strach (co należy rozumieć dosłownie i tym razem bez ironii). Ale też – co już nie takie straszne – wielostronnie intertekstualny. A w końcu stanowiący sprężystą trampolinę do późniejszych odkryć genezyjskich.

Wielostronicowa, drobiazgowo, głęboko wnikająca w subtelnosci tekstu analiza Ławskiego nadaje *Horsztyńskiemu* wagę niesłychaną⁹, w czym bynajmniej nie przeszkadza

³ Tamże, s. 465.

⁴ „Jest zwyczajem Anglików, zwłaszcza w klasie piwowarów i ludzi grubych, krwistych organizacji, że comiesięc używają emetyku, a bez tego zabiegliby krwią, obrośli sadłem, stracili wszelką myśl i energiją. Dla tych ludzi Bóg stworzył dawno emetyk, a teraz przysłał doskonalsze lekarstwo, to jest enerwującą muzykę Chopina”. Tamże, s. 467.

⁵ Tamże, s. 470.

⁶ Pełny tytuł: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*.

⁷ „Bóg wie, dla kogo piszę i kiedy wydruk[uję]. Zdaje] mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności – i bardziej rozwiane zarysy...”. J. Słowacki, dz. cyt., s. 244 (list z 24 V 1835 r.). Nie wykluczał jednak, że matka dramatu kiedyś przeczyta. I potomność.

⁸ Antoni Małecki, który po raz pierwszy opublikował dramatu i dał mu tytuł, zdecydował się na wyróżnienie *Horsztyńskiego* dlatego, że postać ta wydawała mu się jaśniejsza od pozostałych: „szlachcic lepszej przeszłości”, w którym autor zgromadził „wszystkie promienie dodatnich światła, kontrastujących z pośpnością tego obrazu”. A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, Lwów 1866, t. I, s. 237.

⁹ „Bez tej presji ironiczno-wątpliwego spojrzenia, odzierającego ‘ja’ i byt z iluzji po iluzji, nie byłoby nigdy odkrycia, iż pod strumieniem ‘wahającej się’ myśli płynie wartko strumień Ducha, dostępnego, posiadającego *genesis* i *telos* w Bogu. Który może okazuje się z ludzkiej perspektywy okrutny jako

dza badaczowi fakt, że dramat miał charakter wypowiedzi intymnej poety. W interpretacji Ławskiego bowiem utwór ten stanowił podmiotową, wyobraźniową „katabazę”, która z czasem sownie się poecie opłacała, choć nie w kategoriach opłacalności ogólnie zrozumiałych. Pomysł to śmiały i efektowny, a w dodatku o poważnych skutkach dla utartych już szlaków interpretacyjnych, porządkujących naszą wiedzę o twórczości Słowackiego. Wyniesienie *Horsztyńskiego* – paradoksalnie za sprawą figury „katabazy” – sprawia, że problem przedmystycznego kryzysu języka, dotąd wiązany z *Beniowskim*, zostaje cofnięty o lat pięć, przez co mocna pozycja *Beniowskiego* zostaje radykalnie nadszarpnięta, choć też autor *Ironii i mistyki* swego zamachu specjalnie nie nagłaśnia, ani się nim nie napawa. Tyle że *Beniowski* nie jest mu już potem do niczego potrzebny. Dzięki tej eliminacji dramat ironisty tym łatwiej może utrzymać wymiar wyłącznie podmiotowy, wobec historycznego kontekstu suwerenny, oderwany od publicznego życia słowa i literatury. Tym sposobem Słowacki Ławskiego wyzwala się spod presji i opresji swojego czasu. Każdy z omawianych przez badacza utworów staje przed nim niczym bezkresny „las” motywów, symboli, stylizacji¹⁰, po którym można błędzić do upadłego czy raczej do wyczerpania zasobów własnej erudycji.

Pisany w 1835 roku *Horsztyński*, aczkolwiek przez samego autora nie dopuszczony do obiegu czytelniczego, nie jest wszakże dla zagadnienia tożsamości publicznej poety całkiem stracony, skoro podejmuje – bo tak też jest – temat wówczas gorący wśród rozpolitykowanych, rozczytanych w prasie i broszurach emigrantów. Na swój tylko użytek i bez osobistego ryzyka Słowacki ze szwajcarskiego zacisza włącza się w rozruchowe dyskusje o polskiej historii ostatniego sześćdziesięciolecia. Wchodzi w spór z impetem, bez żadnych zahamowań, bez troski o narodowe morale. Mieści w swoim dramacie za jednym zamachem konfederację barską, targowicką i powstanie wileńskie roku 1794.

Z rozległej debaty emigracyjnej lat 30. przywołam dwa tylko momenty, w konfrontacji z którymi *Horsztyński* powie być może, o co nie był pytany w książce *Ironia i mistyka*. Będą to publikacje z roku 1834: Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* i Mochackiego *Powstania narodu polskiego w r. 1830 i 1831*.

Horsztyński jest nie tylko bliski *Panu Tadeuszowi* w czasie (listowy komentarz do lektury *Pana Tadeusza* zamieścił Juliusz w liście do matki z 18 grudnia 1834 roku), ale też zbliża się doń problemem relacji między ojcem-zdrajcą a synem, nienawiścią sąsiedzką magnacko-szlachecką, wreszcie Litwą jako miejscem akcji. Można się nawet zastanowić, czy dramat zlokalizowany na Litwie i pokazujący „próchniejący” świat, świat w którym stawia się szubienice, w którym lud wyje jak „hiena” – nie jest aby huraganową szarżą na słodką Litwę Mickiewiczowską, na ojczyznę kojącą „jak zdrowie”. W *Panu Tadeuszu* z targowicą na sumieniu żyć się da i można nawet – po latach i bliźnach – stać się wzorcowym patriotą. W *Horsztyńskim* targowiczanie ginie na stryczku, a jego syn najpewniej wysadzi się w powietrze. Ojcowska wina jest brzemieniem nie do udźwignięcia i nie do przetworzenia w cokolwiek innego. Żadnego „Kochajmy się”

kruszyciel form, ale nie jest ironistą, choć na ironię zezwala. Dlaczego? By strumień przemian rwał coraz szybciej naprzód. Taki, wydaje się, będzie za pięć lat transcendentny sens ironii”. J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, s. 349.

¹⁰ J. Ławski, dz. cyt., s. 352.

w tym świecie nie będzie. Konfederat barski, wróg śmiertelny targowiczanina, zażyje trutkę na szczury w majątku jeszcze własnym, ale zagrożonym przejęciem za długi. Niedgdy dumny z miana konfederata barskiego, potraktuje siebie jak budzącego wstręt gryzonia i mimo woli zrówna się z karłem, którego podczas wileńskich bachanalií wyrzucono z okna: „Skońał wijąc się jak robak na ostrzu żelaznym...”¹¹.

Powtórzmy: jak robak. Mickiewiczowski książd Robak, chociaż Robak przecie, wstrętu w czytelniku nie budzi.

Szczęśny, którego imię nieodparcie kojarzyłoby się ówczesnemu czytelnikowi z imieniem zdrajcy Szczęśnego Potockiego, mówi na koniec: „Nie widzę żadnej drogi przed sobą... zdaje się że chodzę po gzymsach zamku...(…) Ale co robić?... powiedz, wahająca się myśli, co robić”¹². Stary konfederat wyjaśnia mu we wcześniejszej scenie, że „sprężyną każdego wahania się” jest śmierć. A precyzyjniej „bojaźń śmierci”. Horsztyński wie, co mówi, kiedy mówi: „Śmierć jest coś okropnego – bardzo okropnego”¹³. A Mickiewicz...? Mickiewicz ma pewność, której Szczęśnemu właśnie brakuje jak powietrza. Na początku *Pana Tadeusza* oświadcza spokojnie: „tak nas powrócisz cudem na ojczyzny łono”... Aby finałowe „kochajmy się” zabrzmiało poważnie, Mickiewicz musi pierwiej uporać się z targowicą, zdjąć z niej klątwę, podejrzanym otworzyć drogę powrotu do zasługi patriotycznej. Zgoda narodowa jest niezbędna, żeby dało się wykorzystać nagle szansę w razie kolejnej wielkiej wojny, która – to pewna – zatrząsie Europą. Pamięć o przeszłości trzeba wtopić w uświęcone lokalne rytuały, które osadzone we własności ziemskiej i wraz z nią zagwarantują wspólnocie polskiej dotrwanie do następnej zawieruchy.

Mochnacki w *Powstaniu narodu polskiego* także, na swój sposób, podejmuje rewizję tradycji w imię ciągłości historycznej. Zmaga się z obezwładniającym doznaniem klęski¹⁴. Namawia swoich czytelników, by zamiast widzieć przeszłość polską jako pasmo przegranych, zobaczyli w jednym rzucie całą, kompletną tradycję walk niepodległościowych, począwszy od konfederacji barskiej. Zakończone porażką kolejne powstanie należy zamienić w lekcję, która pomoże wygrać zryw następny, a jeśli nie następny, to następny lub jeszcze następny. O klęskach nikt nie chce opowiadać, nikt nie chce takich opowieści słuchać. Czemu dziwić się nie ma co; w rzeczy samej historii Polski nie można i nie należy przedstawiać jako pasma klęsk. Trzeba w niej widzieć jeśli nie spełnienie, to przynajmniej podejmowane realne szanse, by przegrana, właściwie zdiagnozowana, wskazała sposoby i drogi do zwycięstwa.

Z *Horsztyńskiego*, w którym między konfederacją barską a powstaniem wileńskim musiało upłynąć czasu bardzo niewiele, a już na pewno nie lat przeszło dwadzieścia, jak w rzeczywistości historycznej, Mochnacki dowiedziałby się, że żadna lekcja czer-

¹¹ J. Słowacki, Horsztyński, w: *Dzieła*, t. VI, s. 403.

¹² Tamże, s. 409.

¹³ Tamże, s. 352.

¹⁴ „Po rozbiorach Polski nic innego nie widzimy w tym kraju tylko same klęski, jedne z drugich wpływające; nic innego nie postrzegamy tylko ustawiczość nieszczęść publicznych, które zaledwo na chwilę przerwały zawodne polski fortuny”. M. Mochnacki, *Powstanie narodu polskiego w r. 1830 i 1831*, Paryż 1834, t. I, s. 1.

pana z przeszłości nie jest możliwa. Skomprimowanie czasu akcji pokazuje, że sytuacja kryzysowa dramatycznie ożywia poprzednią sytuację kryzysową. Przeszłość wraca z biologiczną dosłownością, a nie pod postacią użytecznych nauk, z upływem czasu wychłodzonych, dających się już dyskursywnie ująć i zastosować praktycznie. Konfederat-Horsztyński opowiada o kaźni swoich żołnierzy.

Sluchajcie mnie, bo i to wspomnienie nie może zawsze leżeć w sercu moim... Kiedy mnie wzięto w niewolę... wieczorem, wieczorem to było... dwóch Moskałów wprowadzili mię do kaplicy – pamiętam... cmentarz cały ocieniony lipami. Na cmentarzu – okropnie! ... dwudziestu moich żołnierzy, zakopani w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy... skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi... jedna spojrzała na mnie, przysięgam wam, że spojrzała na mnie!...¹⁵.

Dalej Horsztyński opowiada, co czuł, kiedy wypalano mu oczy. Nim stracił wzrok, widział starego nagiego żołnierza, któremu Moskale wygrawerowali na ciele znaki munduru. Można zasadnie pomyśleć, że oprawcy wypalili swej ofierze oczy, aby obrazy kaźni, ostatnie, jakie konfederatowi dane było widzieć, zostały z nim na zawsze. Ironicznie zapewne sceny owe do niego wracają, kiedy potem dobiegają go, ślepego, przyspiewki żeńców.

PIEŚŃ ŻNIWIARZY

Pożęli żyto, pożęli jarkę,
Niechaj nam pan da na wódki czarzę.
Plon żyta plon ze wszystkich stron...

HORSZTYŃSKI

Plon żyta... pochlebiamą mi ci ludzie... plon żyta...¹⁶.

W przywołanej przed chwilą rozmowie, w której Horsztyński opowiada o kaźni konfederatów, Szczęsny na opowieść tę reaguje przedstawiając własną historyjkę o rzezi, którą sprawił w „ptaszarni” na Bielanach (niczym Sak w *Panu Tadeuszu*). Dyskurs o przeszłości w jego manierze konwersacyjnej podlega fragmentacji jak wszelkie doświadczenie potoczne, z zasady nadmierne, chaotyczne, stłoczone.

Słowacki podnosząc głowę znad ukończonego rękopisu *Horsztyńskiego* mógłby też skomentować inną ważną dla Mochnackiego ideę. Otóż autor historii lat 1830–1831 stwierdzał, że przyszłe powstanie ma szansę na powodzenie tylko pod warunkiem, że obejmie również Litwę. Pokazywał, ile potencjału insurekcyjnego zmarnowało się na Litwie za ostatniego powstania.

Podczas „rewolucji” przedstawianej w rękopiśmiennym dramacie Słowackiego lud wileński najpierw wyrzyna Moskali, następnie bierze się za wieszanie oskarżonych o zdradę polskich magnatów, potem rusza do rabunku ich posiadłości. Nie ma tu, jak u Mochnackiego, miejsca dla ludu, któremu ojczyzna w głowie, który „ciągle śpiewa *Jeszcze Polska nie zginęła*”.¹⁷ W dziele Słowackiego próżno szukać wiary w „siłę dźwi-

¹⁵ J. Słowacki, dz. cyt., s. 300.

¹⁶ Tamże, s. 362.

¹⁷ M. Mochnacki, dz. cyt., s. 5.

gania się z każdego upadku¹⁸. Kiedy Horsztyńskiemu rozmówca przynosi pogłoski o powstaniu w Wilnie, ten natychmiast gasi iskrę zapału: „Księżu, nie masz nadziei, że będziemy jedli czerwone renety z mojej szkółki – a spodziewasz się owoców na spróchniałym drzewie!”...¹⁹ Konfederat barski nie wierzy w owocowanie spróchniałego drzewa, tymczasem Mochnacki obserwuje przyrost „mocy” narodowej od barskich czasów do powstania listopadowego²⁰.

To, co dla Słowackiego i Mochnackiego wspólne, bo i takie koligacje myśli można między nimi znaleźć, nie dotyczy Litwy, ani ludu, ani nadziei, lecz ironii. W opowieści historyka znalazło się dla niej zastosowanie w części o Królestwie kongresowym, „budowie skleconej na prędcie, dla oka, bez fundamentów”, pod rządami wielkiego księcia Konstantego. Po piętnastu latach rządów „Arlekina z buławą w ręku” (to o księciu) domek z kart, którymi monarchowie zagrali na kongresie wiedeńskim rozpadł się nareszcie. „Los tej ironii względem nas dalej pomknąć nie chciał, może też i nie śmiał²¹. Pod piórem Mochnackiego książę jest istotą monstualną, hybrydą pół-człowieka, pół-zwierzęcia, pół-Europejczyka, pół-Azjaty. „Za dni jego ludzie byli na kształt figur woskowych, albo chorągiewek, które powiew każdego wiatru w coraz inną stronę obraca²². Wpływ jego rządów na poddanych był fatalny.

Tyran niehumaniczny serca, lecz podniosłego umysłu, gnębiąc lud zostaje w zgodzie z samym sobą, i jest Tyberiuszem albo Ryszardem. Oburza nie poniża. Zaostrza dowcip, zemstę uciśnionych, ale nie kazi charakteru, nie podaje go w śmiech szyderski²³.

Polakom w Królestwie nie było dane zaznać prawdziwej tyranii, tyranii serio, w stylu Tyberiusza albo Ryszarda. Śmieszny i straszny Konstanty bawił się nimi jak lalkami, najzupełniej świadomie próbował co znakomitszych złowić w sieć „bezwstydu²⁴. Teatr marionetek, którego tyle w *Horsztyńskim*, nie musiał być szekspirowski z ducha, przejęty z europejskiej biblioteki. Ironia, twierdzi Mochnacki, była w Królestwie doświadczeniem powszednim. Likwidacja Królestwa, przedstawiana bez cienia żalu tyleż w planie autorskich idei, ile w trybie relacji historycznej, była dla Mochnackiego równoznaczna z uwolnieniem od absurdu i wyjściem ku powstaniu permanentnemu, dzięki któremu marionety mogłyby wrócić do swej ludzkiej, męskiej postaci. Inaczej w *Horsztyńskim*. Szczęsny przed „rewolucją” żałuje, że nie umarł w łonie matki, a po tym, jak mu powieszono ojca, marzy o regresie do dzieciństwa. Dziecku można wmówić wszystko, nawet że widzi co innego niż widzi. Pamiętamy scenę między Szczęsnym i Michasiem:

SZCZĘSNY

To, co widziałeś przez dziurkę od klucza, był to obrazek, taki jak ten...

¹⁸ Tamże, s. 1.

¹⁹ J. Słowacki, dz. cyt., s. 298.

²⁰ M. Mochnacki, dz. cyt., s. 11.

²¹ Tamże, s. 248.

²² Tamże, s. 249.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 245.

MICHAŚ

A dlaczego ludzie się ruszali?

SZCZĘŚNY

Ja ci powiadam, że tata śpi – a to był obrazek...²⁵

Tata śpi. Nie został wcale powieszony.

Słowacki jako autor *Horsztyńskiego* nie podchwytuje Mickiewiczowskiego „Kochajmy się”, ani też nie wspomaga Mochnackiego w przetwarzaniu klęski w lekcję pożyteczną dla narodu dobijającego się niepodległości. Na tle ich propozycji obrócenia przeszłości ku wspólnemu pożytkowi, wersja Słowackiego przedstawia się nader destrukcyjnie. Poeta jednakże odmawia im racji nie jawnie, na widoku publicznym, lecz w duchu, w niepublikowanym rękopisie, bez żadnych dla siebie następstw w postaci reakcji zwrotnych, jakie by niechybnie nastąpiły, gdyby dramat podał do druku.

Jak bardzo stosunek Słowackiego do tradycji różni się od obu wspomnianych autorów – można zobaczyć, oglądając *Horsztyńskiego* przez pryzmat wstępu do *Skarbcza historii polskiej* Karola Sienkiewicz z roku 1839.

Nago, jak na sądach Bożych, Polska wytrzymać dziś musi próbę ognia. Pozbawieni wszelkich obcych pomocy, stać tylko mozem między Bogiem a Prawdą. Jeśli w przeszłości naszej, której dziećmi jesteśmy, suma złego przewyższa sumę dobrego, dziedzictwem naszym śmierć. (...) Lecz jeśli ta stara Polska, ta kochana Matka nasza, przekazała nam na przebój przez lata nie dobre, wśród win i błędów, niepokalany talizman życia, jeśli nam przekazała miłość gładzicielkę grzechów – ani owe dawne grzechy, ani dzisiejsza ruina, ani bramy piekielne, nie przemogą siły odrodzenia naszego²⁶.

W *Horsztyńskim* nie ma owego „jeśli”, które dawało Polsce szansę. Co ciekawe, było ono jeszcze w *Kordianie* opatrzonym mottem z *Lambra*: „ożywię ogień, jeśli jest w iskierce”. Natomiast z *Horsztyńskiego* wniosek płynie jednoznaczny – „dziedzictwem naszym śmierć”. Dzieje się tak, mimo że w obu tych dramatach prześwituje doświadczenie powstańcze autora, który był świadkiem zdarzeń z końca listopada 1830 i który sam w błysku chwili wyrósł na poetę „rewolucji”. W „Nowej Polsce” pisano wtedy o nim jako jedynym „śpiewaku”, któremu „rewolucja użyczyła poetyckiego natchnienia”²⁷. Jego pierwszy powstańczy wiersz – *Hymn* – wydrukowano w „Polaku Sumiennym” 4 grudnia 1830 roku, a zaraz potem w wielu innych miejscach. W cytowanej już „Nowej Polsce” pisano:

Śród płomienistej nocy 29 listopada, wśród huku dział, szczęku oręża i okrzyków radosnych powstającego narodu objawiła się muza tego najmłodszego z naszych wieszczów. Jego *Hymn* i *Kulik* przejdą wraz z rewolucją w pamięć dalekiej potomności²⁸.

Słowacki-poeta urodził się w noc listopadową. Francuz Lemaitre pisał o *Hymnie*, że został opublikowany „nazajutrz po wypędzeniu Rosjan”²⁹, a zatem w wolnej już Polsce.

²⁵ J. Słowacki, dz. cyt., s. 292.

²⁶ K. Sienkiewicz, *Skarbiec historii polskiej*, Paryż 1839, s. XV.

²⁷ „Nowa Polska” 1831, nr 40 (z 13 II 1831 r.).

²⁸ Tamże.

²⁹ *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826–1862)*, oprac. B. Zakrzewski, K. Pecold,

Takiej Polski Mickiewicz nie widział. W *Horsztyńskim* używa się słowa „rewolucja”, ale próżno w nim szukać podniosłej aury *Hymnu*, nawiązującego do *Bogurodzicy* – „ojców naszych śpiewu”, przypomnianej w *Śpiewach historycznych*. *Hymn* zdawał się opiewać chwilę, którą zapowiadał Julian Ursyn Niemcewicz w wierszu adresowanym niegdyś do Szczęsnego Potockiego, kiedy ten uchodził jeszcze za patriotę:

Lecz bojaźń duch odwagi i niszczy i tłumi,
 Polak darów twych nawet, dziś użyć nieumi,
 Mężu! długo Twe hufce bez walek zwyczaj
 W niedoleżności patrzeć będą na wstyd Kraju,
 Tyś ie dał Polsce, Ty ie natchniesz duchem męstwa,
 Lecz przyszłość chyba będzie widzieć ich zwycięstwa (...).
 Przyjdzie czas, kiedy Polak snem twardym uśpiony
 Porwie się hukiem kotłów i trąb uderzony
 A pamiętny krzywd dawnych, mężny, niecierpliwy
 Uzbroion wyidzie w pole słuszney zemsty chciwy³⁰.

W wierszu Słowackiego strwożony carski dwugłowy orzeł ucieka na północ. A w *Pieśni legionu litewskiego* za jeźdźcami kierującymi się ku „Jagiellońskiej stolicy” – „Orły! Orły! Orły lecą”³¹. Obraz orłów, „orłów pobitych”, których martwe skrzydła mają natchnąć impetem widmową husarię, wróci w przedziwnym obrazie z pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*.

Raz, gdy z dalekiej wracałem wyprawy,
 A piorunów się różne malowidła
 Przez długi deszczu włos świeciły krwawy,
 Ja i rycerze ujrzełiśmy skrzydła
 Orłów pobitych... W tak wielkiej ilości,
 Jak na cmentarzach gdzieś Germanów kości.
 (...)
 Pierze leżała zmokłe... lecz niektóre
 Skrzydła sterczały z piasku (...)
 A wtem ujrzałem, że rycerstwo bierze
 Skrzydła i wtyka sobie za pancerze³².

W barskich wspomnieniach Horsztyńskiego nie ma orlich skrzydeł w żadnej postaci. Nie ma „ducha męstwa”, za którym tęsknił Niemcewicz. Zapytany przez Szczęsnego o rycerskie (jak możemy się domyślać), „piękne, słońcem oświecone wspomnienia”, starzec opowiada, jak dowodził jazdą, odmłodził, „z rozwianym włosem”, ale myślał o „białym gołębiu”, którego rad byłby posłać z czułym liścikiem do żony. Kończył

A. Ciemnoczołowski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1963, s. 31.

³⁰ J.U. Niemcewicz, *Do Jasnie Wielmożnego Stanisława Szczęsnego Potockiego Woiewody Ruskiego w Anniversarz Ofiarowanego Przezeń Rzeczypospolitey Reymentu i 24 Harmat*, wyd. broszurowe, b. m., b. d.

³¹ J. Słowacki, *Pieśń legionu litewskiego*, w: *Wiersze*, nowe wydanie krytyczne, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 65.

³² J. Słowacki, *Król-Duch*, w: *Dziela*, t. V, s. 17-18.

zaś sentymentalne wspomnienie nieoczekiwanym zdaniem w stylu opowieści wiarusa: „Mości panie, zbiliśmy wtenczas dwa kara-bataliony na miazgę...”³³. Zbili „na miazgę”. Z miazgi tej nie sposób już odtworzyć budującej sceny batalistycznej, krzepiącego lekarstwa na „bojaźń”. Zresztą, kiedy Horsztyński z „miazgi” wspomnień ratuje gołębia dla Sally, w pierwszej chwili wydaje mu się, że pomyślał o nim przed „bójką” (nie „bitwą”) z Moskalami, potem dopiero przypomina sobie, że gołąb przeleciał mu przez myśl po zwycięstwie. Pamięci sfragmentowanej nie da się użyć ku podtrzymaniu wspólnotowego dziedzictwa, które skądinąd poza pamięcią nie daje się pomyśleć.

Zmierzam do konkluzji.

W *Horsztyńskim* nie ma powrotu do świetnej przeszłości ojców. Rewolucja nie przynosi ożywczego haustu wolności. Osaczony ze wszystkich stron Szczesny może uciec tylko w śmierć. Która, jak mówił mu stary konfederat barski, jest czymś okropnym, a mógłby pewnie powiedzieć, że ohydny. Albo może wybrać, tłumiąc wstyd, życie przeciw godności i cnotcie. Poniekąd w zgodzie z opinią wypowiedzianą przez tegoż Horsztyńskiego:

(...) дума так jest silna w człowieku, że wystawiony na wybieranie między życiem a śmiercią, wstydzi się wybrać życie myśląc, że się tym wyborem upodli – i myśli że się poświęca³⁴.

Wszelako Słowacki-autor ma przed sobą inną jeszcze drogę ucieczki. Odślania ją w poemacie *W Szwajcarii*, poemacie który w zestawieniu z *Horsztyńskim*, gdzie rzecz idzie reinterpretację narodowej przeszłości – jest prawdę powiedziawszy poematem o niczym. A mimo to przynosi ważkie rozstrzygnięcie. Pośrednio mówi bowiem o tym, że jeśli „dziedzictwem naszym śmierć”, to tym większe prerogatywy uzyskuje indywidualne, prywatne życie duchowe. Wobec całkowitego rozpadu życia wspólnotowego, pozostają „ja”, zwłaszcza „ja” pogrążone w przeżyciu estetycznym. *W Szwajcarii* „ja” wolne od jakichkolwiek zobowiązań wspólnotowych tworzy sobie miejsce rozkoszne wykreowane z daru języka i poezji.

Dlaczego Słowacki powstrzymał się od publikacji *Horsztyńskiego*? W książce *Ironia i mistyka* pojawia się kilka hipotetycznych odpowiedzi. „*Horsztyński* Słowackiego robi wrażenie dramatu, którego wyląkł się sam autor”³⁵. Albo też: wstyd mu było wszystkich bezeceństw tam wypowiedzianych i niewypowiedzianych, wstyd przed matką, której imieniem obdarował młodą żonę starego Horsztyńskiego. Albo: jest to dzieło dumnego elitarysty, którego stać na luksus pisania dla siebie. Albo: jest to forma zaaplikowanej sobie, intymnej autoterapii. Każda z tych odpowiedzi sugerowanych przez Ławskiego brzmi prawdopodobnie. Żadnej wykluczyć się nie da. Ale warto jeszcze do tego zestawu co nieco dorzucić.

Jeśli uznać, za czym optuję, że wniosek płynący z *Horsztyńskiego* sprowadza się do stwierdzenia: „dziedzictwem naszym śmierć”, autorska decyzja o publikacji oznaczałaby jedno z dwojga. Albo autor drastycznie ujmując kwestie tradycji i rewolucji chce wywołać reakcję obronną, pobudzić do publicznej dyskusji czy choćby zastanowienia

³³ J. Słowacki, *Horsztyński*, s. 300.

³⁴ Tamże, s. 352.

³⁵ J. Ławski, dz. cyt., s. 38.

i tym sposobem zapobiec stanowi rzeczy przez siebie samego ukazanemu, albo też publikuje, bo dokładnie tak sam myśli, myśli wedle śmierci tradycji, zarzynanej w aktach terroru i klótniach, wobec czego wszystko mu już jedno, co o jego diagnozie rozpacznej pomyślą inni. Co by pomyśleli? Nietrudno przewidzieć. W tym drugim wypadku okazywałoby się bowiem, że jednak rzeczywiście jabłko padło niedaleko od jabłoni (przyszowanej, bo chodzi o ojczyzna), którą Mickiewicz napiętnował w III części *Dziadów*. Stwierdzenie, że nie ma w nas życia, silnie cuchnęło apostazją. Jeśli nawet w nas życia nie ma, to jeszcze nie musi znaczyć, że nie ma go gdzie indziej. Adam Gurowski w 1834 roku ogłosił, że Polska nieodwracalnie legła w gruzach po to, by ostatecznie przekonać się o witalności Rosji³⁶ i uznać wielkość imperium.

Słowacki *Horsztyńskiego* nie opublikował. W sytuacji, w jakiej postawił go Mickiewicz, znalazł wyjście najlepsze z możliwych. Zamierzył dramat jako świadectwo pośmiertne, zapis intymny świadomości uwolnionej od patriotycznych tabuizacji i lęku przed łatwą do wyobrażenia lawiną podejrzeń ze strony rodaków³⁷. „Ktoś to wszystko – ktoś – wyda na świat – może mały Stasio, jak dorośnie”³⁸

Na koniec chcę rozważyć hipotezę jeszcze inną, bardziej „ludzka” i przyjemną. W grudniu 1834 roku pisał matce o lekturze *Pana Tadeusza*, który go oczarował, wzruszył i zdumiał. Wspominał też o szczęściu domowym poety, który właśnie się ożenił i zażywał idylli domowej z małżonką utalentowaną muzycznie, w gronie przyjaciół. „Co za sprzeczność z moimi samotnymi wieczorami” – konstatował smętnie³⁹. O *Horsztyńskim* można by powiedzieć, że jest utworem „sprzecznym” z epopeją Mickiewicza. Nie polemicznym wobec niego, (jak *Kordian* wobec *Dziadów*) ale właśnie „sprzecznym”, może nawet zawistnie sprzecznym. Że jego początek: „Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów – a kończą się fałszywym zerwaniem strun – stłuczeniem harfy” podyktowany został wściekłą bezsilnością poety wobec poetyckiej magii gry Wojskiego na rogu i koncertu Jankiela; jak wiadomo fragmenty te wywarły na nim silne wrażenie. Że dramat swój pisał prozą na przekór Wojskiemu i Jankielowi. A wreszcie niewykluczone, że po napisaniu dramatu zawstydził się samego siebie, własnej małostkowości i paradoksalnej uległości wobec Mickiewicza, który jednym gestem, jednym zdaniem narzucił mu kompleks syna zdrajcy, odbierając tożsamość z czasu listopadowego debiutu, efemeryczną, jednodniową lecz wyrazistą. Widoczne w Mickiewiczowskim arcydziele zabiegi wokół ciężącego na Soplicach stygmatu zdrady, mające na widoku włączenie do narodowego dziedzictwa również zasług wniesionych przez co pośledniejszych adherentów targowicy, musiały zabołec Słowackiego w dwójnasób.

³⁶ *La vérité sur la Russie et sur la révolte des provinces polonaises*, Paris 1834.

³⁷ W roku 1834 Adama Jerzego Czartoryskiego demokraci jednego z zakładów emigracyjnych ogłosili „nieprzyjacielem polskiej emigracji”. Opublikowali też oświadczenie przeciw „zdradzieckiej amnestii”, którą miał rzekomo przywieźć do Paryża ks. Drucki-Lubecki. Omawiający te akty Andrzej Nowak konstatował: „W polemice wychodźczych ugrupowań wzajemne oskarżenia o ukryte związki z Rosją staną się też w następnych latach chlebem powszednim.” – A. Nowak, *Między carem a rewolucją. Studium politycznej wyobraźni i postaw Wielkiej Emigracji wobec Rosji 1831–1849*, Warszawa 1994, s. 90.

³⁸ J. Słowacki, *Listy do matki*, s. 234.

³⁹ Tamże, s. 222.

Ironicznego *Beniowskiego*, w którym znów podjął temat barski, poprowadził już nie jako „sprzeczność” w stosunku do *Pana Tadeusza*, ale jako rycerski pojedynek na publicznej arenie. W *Beniowskim* okazał też bezwstydnie dumę ze swego panowania nad językiem giętkim niczym róg Wojskiego. Rzucono się o nim pisać ze wszystkich stron podzielonej emigracji.

Decyzją o zachowaniu *Horsztyńskiego* w prywatnym archiwum – bez względu na to, dlaczego tak postanowił – poeta nie tylko zataił go przed współczesnymi czytelnikami, ale utrudnił do niego dostęp czytelnikom przyszłym. Rozstawiając w dramacie grę luster, ironii, samozaprzeczeń, okrucieństw i drwiny, utrudnił im lekturę dramatu w kontekście publikacji czasowo bliskich. Tymczasem w kontekście emigracyjnych nowości roku 1834 *Horsztyński* wskazuje być może klucz do odpowiedzi na pytanie o motywy nagłego wyjazdu Słowackiego z powstańczej Warszawy. Mochnacki w swych dziejach powstania nie ukrywał złożoności insurekcyjnego doświadczenia:

(...) gdzieśmy żyli życiem przyspieszonym, prędszem jak zwyczajnie, brzemieniem przeszłością i przyszłością; gdzie nagle i niespodziewanie na jaw wyszło to wszystko co kiedykolwiek Polska miała w sobie wielkiego i małego, mocnego i słabego⁴⁰.

I jeszcze twierdził, że historia takiego powstania „jest więcej nauczająca niżeli poprzednich, bo je wszystkie w sobie zawiera”. Sądząc po *Horsztyńskim*, Słowacki odniósł wrażenie analogiczne. Powstanie w jego przeżyciu okazywało się doświadczeniem skrajnie trudnym do zniesienia. Nie do zniesienia. Mochnacki frenezję rewolucji przedstawiał od dodatniej strony. Wierzył bądź chciał wierzyć, że nadmiar da w końcu syntezę. Doświadczenie minione, jakby nie było dramatyczne czy tragiczne w doznaniu prywatnym, nie przepadnie, posłuży jeszcze nam wszystkim w przeszłości.

Słowacki widział rzecz inaczej, gorzko⁴¹. Próba narodowego zmartwychwstania wywołała pospólne demony przeszłości. Rozdrapała blizny narodowej pamięci. Uwolniła z pęt skrywane urazy i łaknienia. Przekroczyła ludzkie miary i nic już nie będzie, jak było. A co będzie, Bóg raczy wiedzieć.

⁴⁰ M. Mochnacki, dz. cyt., s. 12.

⁴¹ Autorki artykułu *Gorzkie arcydzieło* gorzyc dramatu pojmują odmiennie. Nieco ją też czytelnikowi osłodziły, dając wyraz przekonaniu o wyjątkowości *Horsztyńskiego* w literaturze polskiej, pomijając odniesienia do doświadczeń powstańczych autora oraz wskazując estetyczne powinowactwa z utworami literatury niemieckiej czy francuskiej. Por. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak i M. Gumkowski, Warszawa 1996, s. 122-123.



Stanisław Bergman, Śmierć Ellenai, olej, 1890,
Muzeum Podkarpackie w Krośnie

Jakub Michał Pawłowski
(Szczecin)

MIĘDZY STARCEM A DZIECKIEM: O HRABIEGO SZCZĘŚNEGO INICJACJI W TEATR OKRUCIEŃSTWA

„A my gotowi chwytać dźwięk harfiany?”
J. Słowacki, *Samuel Zborowski*, V, w. 682.

„Tęskno-dziko i żałośnie...”

Początek *Horsztyńskiego* bywa interpretowany jako pesymistyczna zapowiedź finału. Stosunkowo często wypowiedzi otwierające utwory dramatyczne, w tym szczególnie tragedie (a tak kwalifikuje omawiany dramat sam poeta, choć jest to tragiczność szczególna, ironiczna)¹, bywają traktowane jako klucz interpretacyjny dzieła, zawierający bezpośrednie wskazanie najczęściej symbolicznych źródeł jego dramatyczności (tu tragiczności). W odniesieniu do *Horsztyńskiego* nakierowana na fatalizm interpretacja pierwszej frazy zawiera pokusę, by cały dramat poddać analizie w duchu swoiście hamletyczno-pesymistycznym². Uznanie takiej kwalifikacji, jakkolwiek uprawnione,

¹ Jakkolwiek sam tytuł dzieła jest sporny, to kwalifikacja gatunkowa nie może budzić wątpliwości, osobną kwestią pozostaje interpretacja tej kwalifikacji; pozostałe tragedie Słowackiego to: *Ballałdyna*, *Lilla Weneda*, *Mazepa*, *Księżę Niezłomny*; *Mindowe* to „obraz historyczny”, *Maria Stuart* to „drama historyczne”, *Kordian* to „część pierwsza trylogii”, *Beniowski* to „dramat nie dokończony”, *Ksiądz Marek* to „poema dramatyczne”, *Sen srebrny Salomei* to „romans dramatyczny”, *Walter Stadion*, *Samuel Zborowski*, *Agezylusz*, *Zawisza Czarny*, – brak dookreślenia gatunkowego w rękopiśmie, *Księżę Michał Twerski* to „fragment dramatyczny”, mianem dramatu określane jest *Fantazy*, a także fragmenty: *Wallenrod*, *Złota czaszka*; zagadnienie „ironicznej tragiczności” dramatu analizuje J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 41 i n.; badacz stwierdza, iż szczególny rodzaj tragizmu dzieła nie stanowi jedynie pochodnej tragiczności literackich intertekstów (Hamlet, *René*), ulega bowiem wzmocnieniu; dodatkowo autor analizy stawia pytanie o możliwość pojawienia się tragizmu w dziele (a jeśli tak, jakiego rodzaju), zwłaszcza „wobec skumulowania ironicznych, kwestionujących, deziluzyjnych gestów, obejmujących przede wszystkim język utworu i (sic!) samą w końcu ironię”; badacz grupuje także 12 najistotniejszych kompleksów obrazowo-tematycznych.

² Poetę miała oczarować „krytyczna melancholia księcia duńskiego, więc zjawiał się w *Horsztyńskim krewniaku Hamleta*”, C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Lwów – Brody 1911, s. 34; nie można przy tym pominąć, iż późniejsi badacze postrzegają Szczęsnego jako „Hamleta à rebours”, patrz chociażby: J. Trznadel, *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*, Warszawa 1989, s. 54 i n., gdzie badacz wspomina o odwróceniu w omawianym dziele wielu szekspirowskich scen i motywów; por także: M. Janion, M. Żmigrodzka, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, par. 168.

domaga się dookreślenia i (obszernego) komentarza. Pierwsza wypowiedź Szczęsnego:

Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów – a kończą się gwałtownym zerwaniem strun – stłuczeniem harfy...

(I, I, w. 1 i n.)³

– bywa odczytywana jako zapowiedź dramatu komunikacji i smutnego, niemal apokaliptycznego finału. Zniszczenie instrumentu objawiać ma destrukcję świata⁴, a co najmniej upadek samego bohatera.

Co znamienne, w tekście brak jest samego fizycznego tłuczenia harfy (pojawia się natomiast przedziwny gest tłuczenia dzbana, akt II, I, didaskalia po w. 225), poeta wielokrotnie powraca do samego instrumentu. Zauważyć należy, że obrazem harfy w dramacie posługiwać się będą kobiety. Zawsze też ich wypowiedzi będą nakierowane na wytworzenie niemal intymnej przestrzeni pomiędzy nimi a mężczyznami (bratem, kochankiem, ojcem). Za uznaniem pierwszego zjawienia się harfy jako znaku finalnego przemawia późniejsze zestawienie go z obrazem konania:

AMELIA

Milczała długo... struny arfy mojej zaczęły grać same smutnie i powietrzną jakąś pieśń – potem zdawało mi się, że jakiś głos kobiety jęknął – i z płaczem mówił: „Ojciec twój kona...”

(III, II, w. w. 419-421)

Do rozstrojonej harfy i jej dzikiego grania porównywany jest natomiast sam Szczęsny:

SALOMEA

Pan dziś jesteś jak moja biedna harfa. Muzyk z Wilna nie przyjechał i nie naciągnął strun... Chciałam grać wesołą piosenkę mężowi, a z rozstrojonej harfy wychodziły takie dzikie tony, że nie mogłam dokończyć.

SZCZĘSNY

I rozplakałaś się może pani, że harfa tak dziko grała...

(I, II, w. 395-399)

Motyw harfy okaże się przydatny dla wyrażenia niepokojącego i niepozbanionego subtelnego erotyzmu oczekiwania na nadejście Szczęsnego, w tym kontekście staje się także znakiem bliskości (zestrzajania dusz).

AMELIA

Mój najmiłszy, będę ciebie czekać i nastroję moją harfę... Pocałuj braciszka, Michasiu, pójdziemy spać...

(V, II, w. 84-85)

³ Wszystkie cytaty dramatu za: J. Słowacki, *Dziela*, pod. red. J. Krzyżanowskiego, tom VI, Wrocław 1959; z tego wydania pochodzą także cytaty z *Godziny myśli* (tom II), *Beniowskiego* (tom III), *Grobu Agamemnona* (tom IV); pozostałe dzieła poety przywołuję za: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. XII, cz. 2, Wrocław 1961 (*Zawisza Czarny*), t. VI, Wrocław 1955 (*Książdz Marek, Sen srebrny Salomei*), t. XIII, cz. 1, Wrocław 1963 (*Samuel Zborowski*), tom XVI, Wrocław 1972 (*Król-Duch. Rapsody nie wydane za życia poety*).

⁴ W takim tonie konstatuje choćby: J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 51, powiadając o „zbiorowym doświadczeniu destrukcji”, konsekwentnie jednak podkreślając znaczenie ironii.

Z powyższego wynika, że motyw harfy pojawia się w dramacie nieprzypadkowo, nie stanowi poetyckiego ornamentu. Poeta konsekwentnie go rozwija i posługuje nim jako zwornikiem symbolicznym przez cały tekst dzieła.

Nie pierwszy to zresztą raz, gdy sam motyw niszczenia liry pojawia się w literaturze. Za przykład posłużyć może stosunkowo bliski poecie Chateaubriand⁵: w jego *Męczennikach* w akcie III lira Cymodocei pęka i wydaje straszliwy dźwięk, zwiastujący tragedię. Słowacki spaja początek tragedii z jej końcem wyeksponowaniem motywu stłuczonej harfy jako figury zamknięcia (która staje się także „figurą ironicznego otwarcia”)⁶. W tym sensie motyw ten wpisuje się w szerszy topos ciszy i tragicznego milknięcia strun⁷. Należy w tym miejscu poczynić jedno zasadnicze zastrzeżenie, skoro bowiem dramat nie ma finału (w sensie fabularnym), nie może być mowy o jednoznacznej interpretacji takiej zawierającej ślad finału figury. Brak jest bowiem rzeczywistego obrazu, z którym miałyby ona być skonfrontowana w procesie interpretacji.

Nie można w tym miejscu pominąć złożoności samego gestu tłuczenia instrumentu oraz mistrzostwa poety w operowaniu paradoksem. Eksponuje on gest kategoriyczny, gwałtowny, stanowczy, związany z graniem, wieszczaniem, kreowaniem, nie przesądza jednak, komu dane będzie wykonanie tego gestu, czy wypowiadającemu pierwsze zdanie Szczęsnemu, a jeśli tak, czy jako niewprawnemu grajkowi, czy człowiekowi złamanemu, czy wreszcie jako odrzuconemu wieszczowi.

Analiza powyższego fragmentu musi obejmować mistyczne predylekcje poety i sens tego rodzaju figur symbolicznych, budowanych na odwróceniu znaczeń. Nade wszystko jednak musi uwzględniać rzeczywistą ironię poety, zwłaszcza w podejściu do takich znamion wieszczania i poetyzowania, jak szarpanie strun harfy. W tym sensie jej stłuczenie nie musi zapowiadać ani kresu poezji, ani kresu świata, ani tym bardziej fatalnej pozycji samego bohatera. Na równych prawach może ukazywać zarówno niemożność wieszczania, jak i stanowić zapowiedź prawdziwego wizjonerstwa, wymagającego odrzucenia gestów i przedmiotów konwencjonalnych oraz ich poetyckich zobrazowań.

Motyw harfy wchodzi w liczne asocjacje kulturowe⁸. Ezoteryczna historia harfy-liry, obejmująca jej mityczny początek, wpisuje w symbolikę instrumentu zarówno realny ból, jak i waleczność-bohaterstwo i zdolność do ofiary⁹. Wiara, iż towarzyszy ostatniej drodze władców i bohaterów, czyni z niej przedmiot-medium, pomost pomiędzy światami. W tym

⁵ Przypomnijmy *René* uważany jest za intertekst *Horsztyńskiego*, patrz choćby: L. Kamiński, *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1984, s. 362, hasło: *Horsztyński*, za nim także J. Trznadel, *Polski Hamlet...*, dz. cyt.

⁶ Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt., s. 49.

⁷ Tamże. Badacz przywołuje inne dzieła literackie epoki, operujące tym toposem – *Konrada Wallenroda*, *Marię*; wskazuje także jego funkcjonowanie we wczesnych dziełach poety (*Jan Bielecki*, *Lambro*, *Mnich*, *Żmija*).

⁸ Patrz choćby: J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków 2006, 230, 156.

⁹ Poza oczywistymi koneksjami z Orfeuszem, Apollonem, Muzami, warto przywołać kilka kontekstów: umeryjskie harfy, choćby te znajdujące się w londyńskim British Museum, na swoich końcach mają przytwierdzone głowy byków, wkładano je do grobowców; z bohatersko zabitego Świętego Byka harfę tworzy Gilgamesz; harfą ciska w gniewie Herkules; wg mitów i podań północnych dźwięk harfy towarzyszył zmierzchowi nordyckich bogów.

sensie nie może dziwić, iż to Hermes-Merkury, ów przewodnik dusz, uchodzi za jej wynalazcę. Wyraża także potrzebę wolności (dawni Celtowie i „nowożytni” irlandzcy harfciarze)¹⁰. W motywie harfy istotne jest właśnie owo rozpięcie pomiędzy czymś a czymś, bez tych dwóch biegunów harfa traci swoją symboliczną nośność. W słynnej *Obronie poezji* P. B. Shelley w motywie harfy eolskiej dostrzega przedziwny splot działających czynników wewnętrznych i zewnętrznych¹¹. Istotna jest także postać harfisty, nabierająca szczególnego znaczenia przy antropomorfizacji samego instrumentu.

Tworząc poetyckie obrazy z wykorzystaniem motywu harfy (także spowinowaconej z nią i używanej wymiennie liry) Słowacki eksponuje kilka powtarzalnych tropów. I tak motyw ten może: 1) wyrażać antynomię prawdy i fałszu (ukazującą ją odpowiednio dźwięki prawdziwe, fałszywe, oraz kategorie harmonii – rozstrojenia), 2) stanowić obraz świata i jego mechanizmów¹², 3) wyrażać potencjał zbiorowości, zwłaszcza narodu, oraz metamorfozę tego, co jednostkowe w to, co powszechne¹³, 4) wyrażać moc pojedynczych bytów (koneksje między bytami, całościową ich relację ze światem i dalej z uniwersum, Stwórcą, muzyką świata”, „muzyką kosmosu”), co przejawia się porównaniem ich do instrumentu¹⁴.

Jak zauważyłem, poeta posługuje zarówno motywem harfy, jak i liry. Często przeciwstawia harfie lutnię¹⁵. Wśród harf wymienia z kolei harfę Eola. Jakkolwiek możliwe jest odkrywanie pól semantycznych kreowanych przez różne instrumenty strunowe, poprzez wyodrębnianie ich, nie jest to zabieg konieczny¹⁶. Poeta często odwołuje się za pomocą różnych instrumentów do tych samych lub zbliżonych treści. W tym sensie można by rzec, iż harfa i lira mają wspólny symboliczny rytm¹⁷. I tak harfa Wenedów

¹⁰ Harfa znajduje się w herbie Irlandii, w XVII wieku notujemy szczególne zagęszczenie wędrownych harfiarzy, z którymi brutalnie mieli się rozprawiać Brytyjczycy, niszcząc – co ważne – także instrumenty.

¹¹ P. B. Shelley, *Defence of Poetry*, w: *Shelley's Literary and Philosophical Criticism*, ed. J. Shawcross, London 1909, s. 129.

¹² Patrz choćby: *Król-Duch*, III, I, w. 134-136:

A co dziwniejsza, że świat cały taki
Był jako harfa... różnym ludzkim głosem
Oddana niby na walkę i bitwę (...).

¹³ Patrz choćby: *Beniowski*, VII, w. 116-117:

Słuchałem... a duch moją wyobraźnię
Przestroił wówczas na harfę narodu (...).

¹⁴ Tak słucha swego Pana Manduła, *Zawisza Czarny*, red. D, II, w. 150-157; motyw drzew jako harf bożych pojawia się w *Księdzu Marku*, II, w. 804; dusze kochanków jako harfy Eola pojawiają się natomiast w *Beniowskim*, VIII, w. 180.

¹⁵ Choćby w *Agezylauszu*, II, IV, w. 338-344, poeta przeciwstawia harfę eolską dawnej lutni o trzech strunach.

¹⁶ O specyfice harfy eolskiej patrz: M. Strzyżewski, *Romantyczne piękno arfy eolskiej Juliusza Słowackiego* w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. I: *Principia*, pod red. J. Ławskiego, K. Korotkicha, G. Kowalskiego, Białystok 2012, s. 455-474.

¹⁷ Por. J. E. Cirlot, wprowadzenie do *Słownika symboli*, dz. cyt., s. 34 i n., gdzie autor opierając się na poglądzie R. Schneidera, formułuje tezę, że różne symbole odwołujące się do tych samych albo zbliżonych treści (symbolicznych), łączy wspólny rytm, nawet wówczas, gdy w sensie zewnętrznym symbole te są od siebie odległe.

(*Lillę Wenedę* uznać należy za dramat prawdziwie harfiany) może się pojawić ponownie w innym dziele, tym razem jako lira. Zmiana samej nazwy przedmiotu rzadko kiedy oznacza zmianę treści symbolicznej, która wyraża.

W motywie harfy – jak przy żadnym innym przedmiocie – wybrzmiewa w sposób kompletny ambiwalencja i stan zawieszenia samego poety (rozciągnięcia strun i wewnętrznego „rozdarcia”), jego rozgoryczenie, rozczarowanie. Nie swoją wszakże niemocą, ale brakiem audytorium i odpowiednio wzniosłego tematu pieśni. Widać to szczególnie w pierwszych strofach gorzkiego *Grobu Agamemnona*, w którym „ja” autorskie tożsame jest z podmiotem lirycznym i gdzie początkowo zainspirowany duchem homeryckim podróżnik powiada:

Niech fantastycznie lutnia nastrojona
Wtóruje myśli posępnej i ciemnej;
Bom oto wstąpił w grób Agamemnona,
I siedzę cichy w kopule podziemnej,
Co krwią Atrydów zwalana okrutną.
Serce zasnęło, lecz śni. – Jak mi smutno! (w. 1-5)

– dostrzegając z wolna przepaść pomiędzy kondycją współczesnych a światem przeszłych wielkości, po którym zostały już tylko groby:

O! jak daleko brzmi ta harfa złota,
Którą mi tylko echo wieczne słyhać!”
„Tylko się słońcu stała większa szpara,
I wbiegło złote, i do nóg mi padło.
Zrazu myślałem, że ten co się wdziera
Blask, była struna to z harfy Homera; (w. 7-12)

– by skwitować z rozżaleniem:

I wyciągnąłem rękę na ciemności,
By ją ułović i napiąć i drżącą
Przymusić do łez i śpiewu i złości
Nad wielkiem niczém grobów i milczącą
Garstką popiołów: – ale w mojem ręku
Ta struna drgnęła i pękła bez jęku.

Tak więc – to los mój na grobowcach siadać
I szukać smutków błahych, wiotkich, kruchych.
To los mój senne królestwa posiadać,
Nieme mieć harfy i słuchaczów głuchych
Albo umarłych – i tak pełny wstrętu...
Na koń! chcę słońca, wichru, tętentu! (w. 43-54)

W myśli poety polskość jest dopiero formowana, a czyny Lachów nie mogły się równać z wielkością Greków. Naród polski staje się dopiero, poeta-wizjoner czyni z niego wspólnotę mistyczną, poprzez wydobyć jego duchowej esencji. Naród ciosany jest w obliczu potencjalnego zatracenia (niewoli). Niegotowość pieśni, jej niewystarczający

i nierówny hymnom patos i smutek poeta ujawnia w pierwszych wersach *Księdza Marka*:

Mam taką harfę Eola
W Anielnikach, nad strumykiem,
Lecz jej struny tak nie Graja
Z szumem liści, ze słowikiem,
Tęskno – dziko i żałośnie,
Jak ta pieśń co w hymny rośnie. (I, w. 3-8)

Niewiele znaczy dźwięk harfy eolskiej wobec pieśni, co „święta jak organów granie” – *Pieśni Konfederatów* i „śpiewu” mistycznego Karmelity. We fragmencie tym – czego nie można pominąć – poeta wyjawia pierwsze cechy pieśni-hymnu: ma być tęskna, dzika i żałosa. Sama harfa nabiera też wymiaru wyraźnie mistycznego (pierwiastki solarne), poeta wspomina wszak o stawianiu się harfą:

Na którą Duch Boży dmucha;
Aż słońce się ludziom odsłoni; (I, w. 467-468)

Weselne harfy, „co grają różnym tonem,” o których poeta wspomina w akcie III (w/ 678-680) zdają się być obrazem całego narodu¹⁸. Różnorodność (wielotonowość) służy jego rozwojowi, o ile wspólnota posiada ton główny i stroiciela: „Bo ja ojczyzny być muszę/Duchem stróżem patronem” (w. 684-685). Komentując proces powstawania *Księdza Marka*, poeta dzieli się z Zygmuntem Krasińskim muzyczną metaforą własnego przeznaczenia:

Przed Tobą wszakże, jedynym moich niegdyś, w złych czasach przyjacielem... przed człowiekiem, który wtedy niskość mojego ducha nieraz podnosił i stroił... muszę stanąć jako instrument, który chociaż przez Anioły dziś jest strojony, wszakże kluczowi swojemu dawnemu odpowiada¹⁹.

Harfa bywa rekwizytem wieszczą, wszelako wówczas, gdy wydaje z siebie pieśń równą hymnom. Właściwym przeznaczeniem strun jest granie „hymnu świata”²⁰. W tym

¹⁸ W *Księdzu Marku* pojawi się znamienne określenie Baru jako „harfy płaczu”, III, w. 656.

¹⁹ Tamże, dodatek, s. 127.

²⁰ Patrz: *Godzina myśli*, I strofa:

Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczery,
Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny,
Zbłąkanymi głosami wiecznie wniebowstępny
Wpada między grające przed Jehową sfery,
Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia ta przekłeta
Co nas takim piastunki śpiewem sen kołysze.
Szczęśliwy, kto się w ciemnych marzeń zamknął ciszę.
Kto ma sny i chwilach prześnionych pamięta;

Por. także: J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt., s. 49-50, gdzie badacz analizuje pierwszą strofę poematu w kontekście toposu figury zamknięcia, wszelako dostrzegając, iż „głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczery” są „ziemią wygnania wyobraźni Słowackiego, z której wyprowadza on bohatera <z odwróconym na przeszłość obliczem> w <świat ciemny>”, a „w *Horsztyńskim* poeta dokonuje operacji odwrotnej, tekst jest swoista katabazą, zejściem w jeszcze mroczniejsze sfery

sensie zniszczenie tego przedmiotu, urastającego zresztą do rangi swoistego pandemium, może oznaczać kres pieśni fałszywych i otwierać nas na okres prawdziwej poezji, poniekąd i wieszczona. Etap ten bazować będzie – co ważne – na obrazach rzeczowych traum i okrucieństw, stanowiąc rodzaj preludium do krwawej poezji królów-duchów. Zniszczenie harfy może wyrażać niegotowość poety, przedmiotu albo audytorium. Bezżyteczny instrument wymaga dostrojenia (nawet gdy jest nim człowiek, w tym sam poeta) lub odrzucenia.

Słowacki nie ma nabożnego stosunku do pewnych utartych kulturowych gestów. Zwykł także rozsadzać tworzące je metafory. Pochówek harfy-Lilli kończy, co prawda, erę harfiarzy i panowania Wenedów, nie kończy jednak bytowania samego przedmiotu, który wchodzi w fazę życia ukrytego (ważnego w perspektywie ezoteryczno-mistycznej), by znów powrócić choćby w *Śnie srebrnym Salomei*, wydobyta z kurhanu lirą, czy wprost w *Królu-Duchu*. Razem z instrumentem powraca uduchowiony naród. Pojęcie kresu-finału to zresztą jedna z bardziej nieuchwytnych kategorii w wyobraźni Słowackiego. W odniesieniu do omawianego motywu słowem kluczem zdaje się być: transformacja, rozszerzanie światów; i tak harfa pradawnych Wenedów staje się lirą ukraińskiego ludu, a król Wenedów – Wernyhorą.

Poza *Horsztyńskim* gest tłuczenia harfy albo liry pojawia się w *Śnie srebrnym Salomei* i *Zawiszy Czarnym*.

Laura, zdziwiona nieprzystępnością, tajemniczością Zawiszy Czarnego („Zaprawdę charakter dziwny/co powiem, wszystko mu jedno...”, Red. D, I, w. 1055-1056), udowadniając, iż stać ją na wejście w rejestry smutne i wzniosłe („Śmiać się nie będę przez grzeczność/Stać się dziką, ponurą”, w. 1039-1040), przywołuje motyw liry:

Panie, sztuką niepowszedną
 Uczona paluszki chyże
 Puszcząć po srebrzystej lirze,

 Na wielką przyszłam naukę...
 Lecz jeśli ty – człowiek broni,
 Nie lubisz, jak lira dzwoni
 Ja moje liry potłukę
 I będę cichą niemową,
 I piosenki nie zamruczę,
 A gdy odejdiesz, na nowo
 Palce moje grać wyuczę, (w. 1057-1067)²¹

Rycerz powstrzymuje Laurę od destrukcji instrumentu i szerzej: od ucieczki od tonów dziko-ponurych:

Nie tłucz lir, dobre są czasem,
 Kiedy je słuchać pod lasem,
 Przy miesiącu...z kwiatów wonią
 Pieśń, co po rycerzach dzwonią. (w. 1068-1071)

rozpoznania świata: w dziedzinę mroku, brak sensu”.

²¹ Z kolei motyw złotej harfy otwiera *Zawiszę Czarnego*, Red. D, w. 16, w rzutach zaniechanych, XXVI, s. 536, pojawia się także postać „lirnika lasu”.

Owo „czasem” staje się kluczem do wywodu Zawiszy, znów bowiem pieśń liry ma sens, gdy „dzwoni po rycerzach”, a więc wówczas, gdy zagrzewa ich do bohaterstwa albo gdy o bohaterstwie prawi. Nie można przy tym pominąć, że – podobnie jak w *Horsztyńskim* – motyw tłuczenia lir pojawia się w relacji pomiędzy kobietą i mężczyzną, których łączy szczególne powinowactwo, bliskie więzi erotycznej, ale pozbawione fabularnego dookreślenia (Laura jest traktowana przez Zawiszę platonicznie, on zaś oddany jest swojej mistycznej misji, romans z nią nie zostanie rozwinięty; podobnie relacja Szczęsnego i jego siostry, wykraczająca – zwłaszcza ze strony Amelii – poza miłość siostrzaną, nie zostanie spointowana realnym incestem; nie jest przy tym pewne, czy prawdziwie jest jego siostrą).

Sen srebrny Salomei pulsuje motywem liry (jej graniem). Sprzężona z obrazem kurhanu pojawia się już w jednej z pierwszych wypowiedzi Leona (I, w. 77-78), zapowiadając późniejsze zjawienie Wernyhory (w akcie I mowa o starcu siedzącym w jamie i mówiącym „bez talentu”, w. 85-89). O Wernyhorze wspomina kolejno Salomea (I, w. 238), Księżniczka (motyw „srebrnych lir”, w. I, 305-315, III, w. 516 i dalej: IV, w. 383-384, w. 33-34). Anusia (II, w. 60-61), Pafnucy (III, w. 130-140, pośrednio także w. 585, gdy mówi: „Ach dumy w grobach ucichną”), Regimentarz (IV, w. 12-25, gdy mówi o „lirowych” dziadach), Sawa (najpewniej dziad z białą broda, znający stepowe gadki do Wernyhora, IV, w. 321-329, dalej wprost: w. 358-359, IV, w. 494-495), czyli wszystkie z wyjątkiem kozackiego buntownika postaci, sam lirnik zjawia się dopiero w akcie V. Jego nadejście jest zapowiedziane, przestrzeń wypełnia się z wolna oczekiwaniem na jego przybycie i dźwiękiem smętnej muzyki spod kurhanu.

Jego przybycie możliwe jest dopiero po otwarciu kurhanów, Wernyhora przybywa z grobu. Anonsowany jest przez Regimentarza jako „król lir” (V, w. 280), sam przedstawia się jako „lirny król ostatni”, który dobywa stepowej liry, zakopanej przez Lacha. Odkrywamy w Wernyhorze rys króla harfiarzy z *Lilli Wenedy*, a jego w jego lirze – ułożoną w trumnie świętą jego córecę: harfę, co „Jak zakłęta upiornica/Jako Lachów niewolnica” (w. 294-308). Starzec odnalazłszy lirę, tuli ją i płacze, wokół niego zasiadają pieśni, „jak na sejmy”, a pośród nich „Duma Boża” (w. 310-346). Pierwsze słowa Wernyhora kieruje do Regimentarza, to jemu objawia cel swej misji: chce go pożegnać z duchem swego ludu (w. 354-356). Transformacja motywu liry nastąpi jednak w dialogu z Księżniczką, której przypomni się jako dawny piastun i odkryje przed nią tajemnicę, iż dzień jej zaślubin stanie się dniem zagłady jego ludu (w. 404-411), zapowiadając także wybudzenie Salomei ze srebrnego letargu (w. 420-422). Po słowach:

Podobna Ty do Widunki,
Wszystko sen i prawda szczerą!
Pierwej...moja srebrna lira,
Rozbita i odemknięta, (w. 429-433)

– pojawiają się znamienne didaskalia: *Tłucze lirę o podłogę i wyrzucone z niej papiry oddaje Księżniczce*, po czym wyjaśnia, iż rozporządził „Wszystkiem, nad czym ja był panem/Lirą, pieśnią, wychowanką” (w. 436-437). Gestem Prospera tłukącego ma-

giczną łaskę, zdejmującego czarodziejski płaszcz, pozbywającego się ksiąg, огоłocony ze znamion swej mocy lirnik zapowiada odejście. Akt tłuczenia liry nie kończy bynajmniej jej żywota. Bez zalegających w jej wnętrzu dokumentów niemożliwy jest finał dramatu, sam Wernyhora zapowiada swój powrót i wielka misję:

Pryde – w łańcuch żurawiny,
 Pryde – lirą tchnąć jak kwiaty,
 Pryde – z serca pić jak z czary,
 Pryde – z piersi czerpać wiary,
 Pryde – iskry wziąć z ogniska.
 Ten dziad, co tu lirę ciska
 Jak fałszywą sorokówkę
 Taj z trupami na wędrówkę
 Wietrznym koniem teraz pędzi,
 Naprowadzi wam łabędzi
 I rycerzy i hetmanów. (w. 484-494)

– ale i kolejne upokorzenie liry (w. 508). Gest tłuczenia instrumentu nie staje się więc gestem daremnym, ale koniecznym etapem wielkiej dziejowej misji, u wrót której odchodzący duch jednego narodu natchnie mocą inny naród i wyda z siebie wieszczą (motyw łabędzi²²). „Ten dziad, co lirę ciska” staje się prorokiem odnowienia, odkrywając wizyjne moce także w Księżniczce. I znów między kobietą a mężczyzną, odkrywającymi tajemne powinowactwo, pojawia się przedziwny gest tłuczenia liry, tym razem jako rzeczywisty, dokonany akt. Trudno w nim dopatrywać się gestu finalnego, wieszczącego koniec końców. To bardziej odkrycie twórczego rejestru apokalips, w których koniec kreuje nowy początek.

Należy w tym miejscu zauważyć, że gest pochówku liry oraz motyw jej zniszczenia pojawia się w historii Wernyhory zawartej w poemacie *Beniowski*²³. W opowieści tej lira dodatkowo nabiera cech instrumentu szatańskiego, Wernyhora zaś porównywany jest do:

(...) dawnych czarodziei
 Których Tassowe malowało pióro...
 W *Jerozolimie* (XI, w. 186-187)

²² O motywie wieszczenia, zespolonym z częstym u poety obrazem łabędzi w kontekście postaci Eoliona z *Samuela Zborowskiego* i *Wacława* patrz: J. M. Pawłowski, *O obrazach „czarnej młodości” w Juliusza Słowackiego „Samuelu Zborowskim”*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego...*, dz. cyt., s. 656-657.

²³ Poeta otwiera historię Wernyhory agonią i pogrzebem przedostatniego lirnego króla (Zaboja), który przed śmiercią usiłuje zniszczyć lirę, finalnie instrument włożony jest razem z jego zwłokami do kurhanu; Wernyhora staje się ostatnim królem-lirnikiem, przejmując złożoną w kurhanie lirę, uprzednio kładąc się obok niej, historia ta przewija się przez pieśń VI, VII, IX, XI, XIII; w pieśni VI poeta wspomina o tym, że poprzednik Wernyhory nie mógł rozłamać liry, co oznaczał, iż kto inny będzie na niej grał; z kolei o spaleniu liry wprost mowa w *Odmieinnym opracowaniu historii Wernyhory*, s. 627, w tekście znajduje się wymowne wyjaśnienie powodów, dla których lira powinna być zniszczona:

A potem prosił, abym lirę spalił
 I do mogiły wysypał popioły...
 Inaczej straszne ją wezmą anioły...

Gdyby nie wygląd ponury wiejskiego dziada, trudny do przyjęcia dla polskiej szlachty:

(...) to z jego idei
Może by... wówczas... wykwitnęła nowa
Polska... – jak chcemy dziś... święta, duchowa... (w. 190-192)

– mógłby on zostać uznany co najmniej za proroka. Wraz z zamilknięciem dzięki pieśni lirników odchodzą i lud, i Ukraina:

Teraz już nie ma... tej z pieśnią przyjaźni,
Ze starym ludem nie zażyłości,
(...)
Są jeszcze u was ludzie sercem prości...
Ale już nie ma u proga
Ludu...co wnosi pieśń...i imię Boga. (w. 49-50, 54-56)

W poemacie tym poeta od motywu pogrzebanych pieśni Wernyhory znamienne przechodzi do własnej twórczości:

(...) lirnik popchnął na zawiasie
Drzwi – i w dalsze go grotę wygłębienia
Zawiódł, gdzie dziwne rzeczy wyszły z cieni,
O których – inna moja pieśń nadmieni. (w. 245-248)

– ustanawiając pomost pomiędzy dawnym a nowym wieszczaniem. Pieśń bowiem nie ginie, póki istnieje swoista „sukcesja liry”, obejmująca konieczną gestykę, bliską językowi magii i mistycznej poetyce odwróceń.

Także znamienny gest uderzania Mieczysława w kurhan (*Król-Duch*, III, II) w żaden sposób nie może być odebrany jako gest bezczeszczenia mogiły, tylko jako konieczny gest wzbudzenia ducha przodków, może nawet narodzin formacji kulturowej²⁴. Podobnie z tłuczeniem harfy, które nie może być w takim kontekście odczytywane jako wieszczanie kresu kresów, a jedynie magiczny gest, otwierający nową rzeczywistość. Odwrócenie znaczeń to wszak paradoks z wolna wyłaniającej się z wyobraźni poety mistyki.

Z powyższego wynika, że motyw harfy-liry w całej swej paradoksalności zapowiada coś istotnego. Przywoływane fragmenty dzieł pokazują, iż zjawieniem tego instrumentu poeta dotyka stanów szczególnego przesilenia, przerzucając most w stronę mistyki i patosu (rozumianych jako dzikość, smętność, ponurość). Należy przy tym pa-

²⁴ Por. J. M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, napisana pod kierunkiem prof. D. Dąbrowskiej w Zakładzie Literatury i Kultury XIX Wieku Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Szczecińskiego, obroniona w dniu 2 lipca 2012 roku, niepublikowana, rozdział: *Słowacki solarny*.

miętać, że w pierwszej frazie dramatu mowa jest o piosenkach, nie o pieśniach świata, które Słowacki często ubytawia, antropomorfizuje. Zastana rzeczywistość nie ma swojej pieśni, w której, parafrazując Mickiewicza, i siła, i dzielność, i nieśmiertelność. Piosenki, twory trywialne, rozpoczynają się fałszywymi akordami, tkwi w nich błąd *ab initio*. Muszą więc transformować w pieśni.

Znakiem przerwania fałszywej symfonii świata jest właśnie gest tłuczenia harfy. Stosunkowo konwencjonalny i niezbyt oryginalny, transformuje w znak przemiany świata. Tam, gdzie umiera niezdolna do zwycięskiej pieśni harfa (*Lilla Weneda*) – tam zaczyna się jej żywot ukryty, z niej wieszcz wydobędzie pieśń. Na niej zagra na nowo. Ale Szczęsny nie jest jeszcze wieszczem, a Słowacki dopiero komponuje treść przepowiedni-rewelacji, w tym sensie *Horsztyński*, jeśli eksponuje motyw ironii, to takiej, która odnosi się do własnego wieszczenia. Szczęsny aspiruje do prorokowania-działania w chwili niebędącej jeszcze „chwilą świata”, gdy proroctwo nie jest jeszcze gotowe, nie zostało objawione.

Dziecko-medium

W I scenie dramatu Słowacki prezentuje Szczęsnego w stadium „nieczynnego życia”. W tym sensie omawiane dzieło słusznie interpretować można jako dramat kreujący bohatera²⁵. Aktywizuje go dopiero obraz okrucieństwa. Co wymowne, narratorem pierwszej traumy czyni poeta dziecko (hrabiego Michasia), które powiada:

Ale posłuchaj no, braciszku, co ja widziałem. Papa nasz nalał wielką dudkę szklaną – i zawołał: „Zdrowie naszej Kasi!” – Otóż kiedy zawołał: „Zdrowie naszej Kasi”, wszyscy wstali jak świecek – a jeden staruszek, biały jak gołąb, siedział na końcu stoła... i nie wstał. Nasz tata zamalował go w papę... paf!... i staruszek wyrzucił się jak moja drewniana lalka...

(I, I, w. 89-95)

Brat Szczęsnego to dziecko, nie zaś – częsty u Słowackiego – młodzieniec o cechach dziecka (często także na poły starzec). Między dziecięctwem a starością rozciągnie natomiast (niczym harfę) samego Szczęsnego. Jego metafizykę wyznaczać będą dwa punkty: dziecięctwo i wizyjna, bliska śmierci starość (istotne granice romantycznego poznania)²⁶. Treść obserwacji Michasia bohater jednoznacznie (i raczej bez ironii) określa mianem okropności (w. 96). Jednocześnie zauważyć należy, iż poeta decyduje się na obciążony sporym ryzykiem zabieg, wzmagający dramatyzm omawianej sceny: relatywizuje bowiem przedstawiony przez Michasia obraz na dwóch poziomach. Na pierwszym sam Szczęsny usiłuje przetransformować obserwację braciszka z obrazu traumy w obrazek (nasuwa się tu jako analogia antynomia pieśń – piosenka).

²⁵ Por. J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt., s. 40, gdzie badacz komentuje stanowisko J. Kleinera.

²⁶ T. Makles, *Głos w dyskusji*, w: *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6 – 7 grudnia 1982 r.*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, s. 386, gdzie autor stwierdza, iż dzieciństwo i śmierć to przestrzenie przekroczenia granicy.

Idź mi zaraz, chłopcze, do siostry! To, co widziałeś przez dziurkę od klucza, był to obrazek, taki jak ten...

(w. 100-101)

Szczęśny wykorzystuje przy tym jego dziecięctwo i nieświadomość, a co najważniejsze, przetwarza pierwszą wypowiedź Michasia kilka wersów wcześniej, kiedy ten zjawia się (wpada) roześmiany, co skutkuje wymownym dialogiem:

SZCZĘSNY

Z czego się śmiesz, chłopcze?...

MICHAŚ

Przez dziurkę od klucza patrzałem do jadalnej sali... Tata nasz z piórem brylantowym, piękny jak w książce obrazek Pana Boga...

(w. 82-85)

Michaś widzi w hetmanie ikonę Boga Ojca, odbierając go po dziecięcemu na poziomie estetycznym. Intuicja Szczęsnego podpowiada mu inny obraz ojca – okrutnika i zdrajcy. Poeta nakłada więc dziecięcą ikonkę na prawdziwy obraz ojca tyrana. Oba wyobrażenia dzieli jednak ruch, celnie wypunktowany przez Michasia pytaniem: „A dlaczego ludzie się ruszali?” (I, I, w. 102). Zauważyć przy tym należy, że Michaś tworzy obraz tego, co w istocie Szczęśny chce zobaczyć. Przed zjawieniem się dziecka starszy syn hetmana monologuje, czyniąc treścią wywodu małość ojca. Tuż obok jego figury poeta sytuje nicłość:

Jak oświecone prawe skrzydło pałacu! Ojciec ucztuje w gronie pochlebników – i płaci za śmiech i żarty; bo żarty i śmiech stały się prawdziwie rzadkim towarem w Polsce... O smutek! Smutek! Czasem jakaś błyskawica pokazuje mi nicłość wszystkiego, a nawet nicłość samej myśli marzącej o nicości... Czasem zdaje mi się, że świat wart małpiarskich przmyśleń się twarzy...

(I, I, w. 74-80)

W ten sposób powstaje konstrukcja dwupoziomowa, nicłość spotęgowana, na którą składają się zarówno małość postaw ojca, jak i ogólniejsza autorefleksja Szczęsnego. W świetle przywołanego fragmentu Michaś urasta do roli medium treści zalegających w Szczęśnym, aż do ich nazwania w scenie II i wydobywania w ostatnim akcie dramatu.

Na drugim planie procesu, który nazwałem relatywizowaniem obrazu przywołanego przez Michasia, podobnemu zabiegowi poddany zostaje sam Szczęśny. Ksiński zapętlą dojrzewającą świadomość bohatera opowieścią zgoła satyryczną, w której uderzony przez Hetmana starzec:

(...) zwał się pod stół – a potem nagle skoczył na nogi i zaczerwieniony...

SZCZĘSNY:

Co?...zara-bał mego...

KSIŃSKI:

Nie!...nie! uklonił się i wyszedł (...)

(I, I, w. 122-125)

Następuje proces swoistej ironizacji traumy, na którą to Szczęsny pozostaje jednak głuchy. Znow też opowieść, w tym przypadku komiczna, wyraźnie odnosi się do domniemanego stanu Szczęsnego i pojawia się po jego słowach: „Czy ty myślisz, że gram komedią” (I, I, w. 120). Przy czym opowieść Michasia wyrażała autentyczne pragnienia Szczęsnego, słowa Ksińskiego pojawiły się jako komentarz do przypisywanej mu pozy komedianta.

Hamletyczno-nihilistyczne stany Szczęsnego interpretowane są przez postronnych pospolicie – jako zakochanie (poeta często odwołuje się do tego rodzaju klisz). To również próba świadomego zmylenia czytelnika-widza. Tak naprawdę Szczęsny marzy o czym innym: o wielkiej inicjalnej zbrodni. Opowieść Michasia stanowi introdukcję do wyzwolenia w Szczęsnym mrocznych pragnień. Stanowi pierwszy znak wewnętrznego rozdygotania bohatera i zarazem przywołaniem „negatywnej źródłowości”²⁷. Wyzwalaczem utajonych treści okazuje się natomiast narracja Horsztyńskiego. Mamy więc do czynienia z dwoma narratorami okropieństw, podobnie jak w *Śnie srebrnym Salomei* (tamże: Pafnucy i Sawa). Obu dzieli bariera wieku i odmienność percepcji²⁸. W „romansie dramatycznym” pojawia się natomiast jeden realnie przeżywający traumę bohater (Semenko; reszta teatru okrucieństwa pojawia się w warstwie narracyjnej), podczas gdy w *Horsztyńskim* na plan pierwszy poeta wysuwa intencje, zamierzenia, fantazmaty.

Starzec-lustro

Mąż Salomei staje się drugim po Michasiu narratorem okrucieństw, niejako przypadkowo, na skutek pytania Szczęsnego. Jest medium czekającym na wyzwalające pytanie, co zbliża go do figury wieszacza-sfinksa. Staje się lustrem rodzących się postaw Szczęsnego²⁹. Ten bowiem rodzi w obliczu innych ludzi, bytów, w tym Innego³⁰, przy czym owym Innym może być także: samo okrucieństwo i jej upiory. Narrator to przedziwny, mający świadomość tak smutku świata, wobec którego nie stanie się rozweselającym arlekinem, jak i własnego niedołęstwa. Jest ślepy i stary, mówi o tym otwarcie (III, I, w. 301-302). Świadomość, otwartość narracji i posługiwanie się kilkoma kodami wypowiedzi (innym wobec Salomei, innym wobec Hetmana, innym wobec Szczęsnego), ocierające się o prowokację, to pierwsze znamiona starości w omawianym utworze. Przy pierwszym spotkaniu bohaterów młodzieniec epatuje cokolwiek egzaltowaną zazdrością dla ślepoty Horsztyńskiego, którą starzec wychwytuje, czyniąc zeń rodzaj pokrępowania. Stanowi dlań także asumpt do autoironii: „Widzisz, księżu, że mi ktoś jeszcze na świecie zazdrości” (I, II, w. 247-248). To wzmaga także w sposób oczywisty potrzebę opowie-

²⁷ Celne określenie J. Ławskiego, *Bo na tym świecie Śmierć. Studia o czarnym romantyzmie*, Gdańsk 2008, zwłaszcza: s. 28 i n.

²⁸ Por. J. M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa...*, dz. cyt., s. 275-323.

²⁹ Nie sposób pominąć w tym miejscu cennej obserwacji Marii Kalinowskiej, iż Sforka, Hetman i właśnie stary konfederat stanowią odbicia egzystencji Szczęsnego i przesądają o sposobie prezentacji jaźni Szczęsnego, w: tejsze: *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 143. Badaczka omawia także szczegółowo relację Szczęsnego i tytułowego bohatera dzieła.

³⁰ Tamże, s. 139 i n.

dzenia o tym, co widział przed oślepieniem. Poruszamy się więc konsekwentnie w obrębie kategorii mówienia-widzenia (i ich absencji). Pragnienie starca Szczęsny podsycą (oczekiwaną?) prowokacją:

Ten, komu wypalono gromnica rai wielkości oczy rozumu, oczy nadziei... który w krainie myśli błądzi jak ślepy... Ty musisz mieć piękne, słońcem oświecone wspomnienia, panie Horsztyński...

(I, II, w. 249-252)

Fragment ten kumuluje różne przesłanki procesu uwidaczniania-projeckji, związanego z interioryzacją, na którą skazany jest (przede wszystkim podług literackich wyobrażeń) każdy ślepiec. Poprzez utratę „oczu rozumu” i „oczu nadziei” ślepiec-wizjoner, jeśli nawet nie miewa przyszłych widzeń, to konserwuje i wyjaskrawia przeszłe doświadczenia. W tym sensie, każdy wieszcz sięga, bądź po interpretowaną mistycznie przeszłość, bądź po objawione jutro. Znamienne, że Szczęsny, chcąc wyłowić treść schowaną w psychice ślepcy, odwołuje do kategorii solarnej. Analiza twórczości Słowackiego nakazuje ze szczególną uwagą punktować momenty zjawienia się motywu słońca³¹. W przypadku omawianego dramatu nie może być mowy o dojrzałym solaryzmie, znamionującym późniejszą jego twórczość, a stanowiącą wyznacznik jego teatru okrucieństwa, wszelako motywy te nie mogą być pominięte przy analizie treści dzieł wcześniejszych. Obraz słońca, skontaminowany ze ślepotą, więc stanem niewidzenia, stanowi u poety zapowiedź rodzącej się przemiany. Słowackiemu najczęściej chodzi o bolesne słońce mistyków. A tam gdzie pojawia się u niego słońce, z czasem pojawi się i krew³².

Wypowiedź młodego hrabiego wymaga od starca wejścia w konwencję Szczęsnego, tj. w pierwszej kolejności potwierdzenia albo zaprzeczenia „miłego” charakteru własnych wspomnień. Horsztyński stwierdza: „Tak, mam miłe wspomnienie...”, po czym opowiada:

Raz koło Baru, na wielkim polu, przychodziło do walki z Drewiczem. Piękny był ranek – tak cicho. Skowronki tylko śpiewały – na prawo był lasek brzozowy – za nami (...) ...mości panie, było miasteczko z blaszanymi wieżami. Dowodziłem całą jazdą... Marsz, marsz!... Pomyślałem sobie: Co teraz robi moja żona?... Spojrzałem na zegarek, bo jeszcze miałem oczy, na zegarku była piąta godzina... Ha! żona moja śpi, spokojna jak dziecko, ani wie, że tu jej stary mąż, jak młody chłopiec, z rozwianymi włosami, z dobytym pałaszem krzyczy: „Marsz! marsz!...” Myślałem, że zginę, a żona moja będzie spała spokojnie w godzinę śmierci mojej... Było mi smutnie i miło... Jeszcze mi wtenczas przyszło do głowy jakieś dziwne zachcenie; chciałem być mieć przy sobie białego gołębia z mojej wioski. Nie, prawda! to po wygranej bójce, kiedy odpoczywałem w lasku brzozowym, przyszło mi takie zachcenie, żeby to wysłać gołąbka z listkiem, ołówkiem napisać: „Buzi, moja Sally!...” Mości panie, zbiliśmy wtenczas dwa kara-bataliony na miazgę...

(I, II, w. 253-272)

Początkowo narracja tytułowego bohatera snuje się idyllicznie. Piękny ranek, pole, las, ale i bitwa. I Bar, a jeśli tak – to i zniszczenie, apokalipsa, ale i mistyczne cuda, wią-

³¹ Por. J. M. Pawłowski, *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa...*, dz. cyt., s. 244-274, rozdział *Słowacki solarny*.

³² Tamże.

zanie ziemi, tak z piekłem, jak i z niebem³³. Tak, jak w biblijnej Jerozolimie. Słowacki ma jeszcze dwie takie konkretne przestanie: nadgoplańskie piaski i Nowogród, miejsca szczególnej misji, szczególnego doświadczenia³⁴. Jest rzecz jasna także step, przy czym jako przestrzeń niedookreślona, nieznaną, „niegeograficzna”, często *ab initio* funkcjonuje jako metafora³⁵.

Owo „miłe” wobec treści przywołanego widzenia nabiera szczególnie ironicznego charakteru. Należy przy tym pamiętać, że ironia u Słowackiego graniczy z mistyką i że – nierzadko – wyprzedza ją, a nawet zapowiada³⁶. Po tej części wypowiedzi tytułowego bohatera Szczęsny planuje odejście, ale w drzwiach pojawia się Salomea. Szczęsny zostaje i słucha dalszej części wywodu:

A kiedy, a kiedy... Słuchajcie mnie, bo i to wspomnienie nie może zawsze leżeć w sercu moim... Kiedy mię wzięto w niewolę... wieczorem, wieczorem to było... dwóch Moskalów prowadzili mię do kaplicy – pamiętam... cmentarz cały ocieniony lipami... na cmentarzu – okropnie!... dwudziestu moich żołnierzy, zakopani w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy... skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi... Jedna spojrzała na mnie, przysięgam wam, że spojrzała na mnie!... A pod wielką lipą ujrzałem jakiegoś białego człowieka... nagi – stary. – Na piersiach miał wycięte mieczem wyłogi – w ciele wycięte wyłogi ułańskiego munduru. Spojrzał na mnie i rzekł: „Żegnaj mi, panie Horsztyński”... Nic mu nie odpowiedziałem. Bóg mię skarze w godzinę śmierci mojej za to, że nic nie odpowiedziałem temu człowiekowi w godzinę męki... Ale bo też ja nie mogłem rozplakać się jak dziecko... Był to Grzegorz, stary rybak z pobliskiej wioski... musiałeś go znać, panie Szczęsny, to twój chłop...

(I, II, w. 282-300).

Na pierwszym planie rozdzielonej wypowiedzi Horsztyńskiego poeta przywołuje jego młodość. Bohater kreśli obraz siebie sprzed lat jako zuchwałego wojownika i herosa. Poprzez odwołanie się do młodości uzyskuje w tej chwili status w sensie poznawczym równy Szczęsnemu, przy jednym wszelako zastrzeżeniu, że młody hrabia byłby zdolny do jakiegokolwiek czynu. Horsztyński nie odwołuje się do realnych możliwości Szczęsnego, a jedynie kreuje wizję jego potencjalnej przyszłości. Co ważne, ten proces swoistej fraternizacji metryk (biografii) zaburza (paradoksalnie) Salomea, która w reakcji na dość niewinną, dworską opowieść Szczęsnego, stanowiącą zapis jego młodzieńczych eskapad (w. 328-343), zarzuca mu wręcz kpinę: „Pan żartuje z nas smutnie...”, po czym w reakcji na jego wyjaśnienie: „Na Boga... to wszystko prawda... przyniosę Pani książkę, będziesz łaskawa przeczytać mężowi kilka o moich dziełach”, upomina go słowami: „Pan hrabia był dzieckiem” (w. 345-349). Uwaga ta wykracza poza zwykły zarzut infantylizmu, kwitujący jego mitomanię, skłonność do bajkopisarstwa. Tworzy bowiem odległość pomiędzy aktualnym młodzieńczym statusem Szczęsnego i zrewitalizowaną młodzieńczością jej męża. Zbliża także Szczęsnego do kondycji innego niezwykłego dziecka dramatu – hrabiego Michasia.

³³ Beniowski, *Książd Marek*.

³⁴ *Książę Michał Twerski*.

³⁵ Step pojawia się tam, gdzie geograficznie go nie ma i być nie może, taki niedookreślony geograficznie step występuje choćby w *Zawiszy Czarnym*.

³⁶ Tak u J. Ławskiego, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt.

Powstaje więc antynomia młodzieniec (cofnięty do figury dziecka) i starzec (cofnięty do figury młodzieńca). Szczęśny na tyle skutecznie obchodzi zarzut Salomei, że jej mąż wyraźnie uniesiony kwituje: „Młodzieńcze, rozumiem ciebie... Dajesz mi wieniec laurowy na moje siwe włosy...” (w. 352-353). Powinowactwo statusów zostało odzyskane. Transmisja wizji okropieństw (od starca do młodzieńca) biegnie dalej.

Na drugim planie Horsztyński anonsuje siebie jako męża-kochanka. Znow (paradoksalnie i poza własną świadomością) Horsztyński uzyskuje status równy Szczęsnemu, wszak obaj kochają tę samą kobietę. Fragment o białym gołębiu zdaje się przesadzonym i cokolwiek tkliwym wyznaniem miłosnym. Hiperbolizacje te nastawione są na konkretny cel: mają obudzić w Szczęsnym ducha walki oraz transformować go z filozofa-kochanka w męża-wojownika. Jeśli Horsztyński domyślałby się flirtu Szczęsnego z Salomeą, wówczas podkreślanie miłości do jego żony mogłoby służyć wzbudzeniu w młodzieńcu poczucia winy i zawstydzenia, byłoby wówczas swoistym znakiem ostrzegawczym.

Na trzecim planie pojawia się obraz traumy, wypełniony wizją gadającej, odciętej głowy (motywu ważnego w twórczości poety) oraz figurą krwawego ułana. Ta ostatnia odegra znaczącą rolę w późniejszym okresie twórczości: ułan o krwawych wyłogach wkroczy wszak jako pierwszy do Słonecznej Jeruzalem w *Samuelu Zborowskim*³⁷.

Pojawia się także wielka (może nawet wyolbrzymiona) wina własna, grzech obojętności i podszyta miłosierdziem potrzeba odkupienia. Zadośćuczynienie rybakowi poprzez opiekę nad jego córką, przerucone na syna hetmana, to pierwszy „praktyczny” skutek narracji starego konfederata. Naświetlenie wątku opieki nad Maryną stanowi efekt mistrzowskiego włączenie fragmentu narracji-obrazu do fabuły dzieła.

Poruszony wypowiedzią Horsztyńskiego młody Kossakowski dopytuje, przynosząc wywód na poziom najbardziej osobisty i bolesny:

SZCZĘŚNY

Powiedz mi, panie Horsztyński – jakiego uczucia doznawałeś, kiedy ci gromnicami oczy wysmalano?

HORSZTYŃSKI

Zrazu ból wielki – potem niby klucie szpilek... a kiedy zdzierano z rzęsami skorupę zastygłego wosku, aby... Czy żona moja jest w pokoju?

(I, II, w. 309-315)

Samo pytanie Szczęsnego jawi się jako retoryczne, zastanawia natomiast cel dociekliwości hrabiego. Albo więc Szczęśny chce sprowokować starca do wypowiedzi możliwie osobistej, traumatycznej, przez to oczyszczającej, albo zapis jego cierpienia stanowi nieodzowny szczegół „techniczny” wizji, która z wolna się w nim pojawia (w tym sensie potrzebuje możliwie wielu szczegółów tego rodzaju doznań). Pierwsza opcja skutkowałaby wyzwoleniem szczególnego dramatyizmu w zestawieniu z „lekcją cierpienia”, jaką zamierza dać konfederatowi ojciec Szczęsnego w kolejnej scenie dramatu:

Ha, panie Horsztyński! jeszcze jedna broń przeciwko tobie! Gdzie twoje stare serce, panie Horsztyński? Nauczę ciębie cierpieć. – Pójdź tu!

(I, III, w. 446-448)

³⁷ *Samuel Zborowski*, V, w. 703.

Hetman, pointujący sens cierpienia i okrucieństwa („Czyny wielkie zawsze są ponure barwą... i smutne nastroczą myśli”, I, III, w. 526-527) musiałby być uznany za szczególnie nikczemnego, niosąc naukę cierpienia temu, którego ból został wyartykułowany tak namacalnie i bezpośrednio.

Za drugą ewentualnością przemawia ton, w jaki Szczęsny popada po narracji konfederata, który otwiera jedną z błyskotliwych, ironicznych fraz zdaniem: „Bóg się nie mięsza do wypadków światowych...”. W zdaniu tym znajdujemy czytelny komunikat o stanie świadomości bohatera, który zaczyna dojrzywać do prawdy o bezkarności zła, wolnego wszak od reakcji nieobecnego Boga. Igrzyska toczą się jeszcze bez arbitra. Jeszcze, bo Szczęsnemu (a może i samemu Słowackiemu) nie jest znana moc duchów. Taka nieobecność boskiej sankcji stanowi przestrzeń dla nieskrępowanych, wielkich czynów, dla działania w ogóle. Nakazuje to w młodym Kossakowskim dostrzec rys postaci demonicznej i rodzącego się w nim swoistego okrucieństwa *in statu nascendi*. Genetyczne uwarunkowania okrucieństwa (ojciec – syn) nie są znoszone nawet przez przeciwstawne racje. Co więcej, przeciwstawność tych racji staje się bądź dyskusyjna, bądź mniej istotna. Ważna jest bowiem walka dwóch potęg, nie zaś jej wynik. Szczęsny dziedziczy część cech swego „czyniącego” ojca. Esencjonalną przesłanką okrucieństwa w dojrzałym mistycznym okresie twórczości będzie przede wszystkim zdolność do czynu, pozbawiona zresztą kwalifikacji moralnych. Sam czyn okaże się w pełni możliwy w swoistym „stanie okrucieństwa”, znanym z innych utworów wieszczą (zwłaszcza mistycznych).

Opowieść ślepcy jawi się więc jako wypowiedź pełnokrwista, wielowątkowa i wielopoziomowa. Po „przeżyciu” tej narracji Szczęsny faktycznie odczuwa rodzaj powinowactwa z konfederatem. Wprost mówi, że chciałby być taki jak on (I, II, w. 354-355). Jednocześnie następuje dookreślenie dokonującego się dotychczas w bohaterze przesilenia, noszącego znamiona kryzysu tożsamości. W tej samej wypowiedzi poeta wprowadza do wyводу hrabiego kategorię „ja” wraz z komentarzem: „Ludzie tak dziwnie są stworzeni od Boga, że zawsze przywiązują się do tego słowa j a”. Poeta nie mówi wprost o szkodliwości takiego przywiązania, naświetla jednak istotny problem. Szczęsny ukazany zostaje jako ten, który tylko luźno przywiązany jest do własnego „ja”. (To „ja” uderzy jeszcze w akcie V, II, w. 109 w znamienym ciągu.) Pod wpływem opowieści starca rodzi się w nim gotowość do przekroczenia aktualnego statusu. Własną metamorfozę kwituje Szczęsny następująco:

Pan Horsztyński opowiadał o wielkich cierpieniach; słuchałem wtenczas uderzeń mego serca... i na Boga! – co uczułem w sercu, powiedzieć nie mogę... Coś okropnego urodziło się w wnętrznościach mojej myśli... jakaś szalona duma...

(I, II, w. 381-385)

Po drugiej rozmowie ze starcem sam postrzega swoje okrucieństwo jako uformowane:

O! zabiłeś mnie wzgardą... teraz gotów jestem na
Wszelkie niegodne postęпки będę z nimi.

(III, I, w. 92-93)

Jest ono wyzwalane jest w procesie wypowiedzania-wsluchiwania w narracje stanowiące zapis realnych traum, a więc poprzez tworzenie obrazu. Obrazy cierpień transformują z kolei w okrutne czyny. Okrutne myśli tworzą okrutną przestrzeń. Szczęśny zaczyna działać w proteście przeciwko złu (wzruszony opowieścią starca o niesprawiedliwościach świata) albo uniesiony wizją okrucieństwa jako kwintesencji aktywności. Poeta pozostawia bohatera w zawieszeniu. Jeszcze nie nakazuje mu wybierać. Testuje go na naszych oczach. W okresie późniejszym odpowiedzi staną się bardziej jednoznaczne i radykalne. Póki co, Szczęśny inicjowany jest w bezkierunkowe i bezźródłowe zło świata i sam stanowi rodzaj figury-projektu. Powyższa konstatacja znajduje potwierdzenie w samym tekście dramatu w odpowiedzi Księdza na pytanie Horsztyńskiego: „Ten młodzieniec jest wielkim, ale niedokończonym tworem Opatrzności” (I, II, w. 234-235). To także Ksiądz dostrzega w nim początek przesilenia: „Widzę, że w jego sercu jest jakaś okropna walka” (w. 424).

W tym sensie bohater jest na naszych oczach stwarzany. W laboratorium tym istotną kategorią pozostaje samo słowo przenoszone na metafizyczny poziom pieśni. Słowem tworzony jest sam Szczęśny (*vide*: narracje dziecka i starca) i on sam z wolna zaczyna postrzegać mowę jako oręż twórczości. Romantyczna antynomia pieśni i czynu daje efekt szczególnego napięcia. W takim stanie młody hrabia jako Orfeusz wchodzi w „ciemny nurt życia” – a jego zejście w otchłań, owo dostrzeżone przez badaczy misteryjne *katabasis*, jest także zejściem – poszerzeniem granic języka³⁸. Tworzenie (jeszcze subtelnie) poeta łączy z okrucieństwem:

SZCZĘŚNY

Cicho! – Wiecie wy, że my stworzymy kraj z brązową twarzą dawnych narodów? – Miecz będzie dłutem... Serce kraju ukształcimy na wzór żelaznego wołu Dionizjusza. – Będzie ryczeć okropnie paszczą ognistą na cztery końce świata – jękiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy i męczenników... Czy serce wasze bije litością?... Ojcowie nasi mieli prawo zabijania, a my nie możemy wystawić teatru gladiatorów na zahartowanie serca dzieci naszych (...).

(IV, II, w. 354-362)

Dopiero w ramach wchodzenia w świat (i pod spód świata, w jego otchłań, niczym Wernyhora po swą lirę), swoją inicjację w okrucieństwo Szczęśny zaczyna postrzegać jako przemianę i atrybut dojrzewania:

Jak sen dziwnie odświeża i hartuje myśli. Zdaje mi się, że gotów jestem” zacząć drogę czynnego życia. – Myślałem o śmierci jak o ostatnim schronieniu. Nie! Zacznę jeszcze walczyć z wypadkami i z ludźmi – wytrzymam spojrzenie ojca i pokonam go spokojnością czoła...

(V, II, w. 88-92)

Szczęśny stoi już u progu swej zbrodni inicjalnej (formującej). Poeta ciągiem pojęć-

³⁸ W starożytnych kultach, głównie misteryjnych, zejście w otchłań, także samo miejsce takiego zejścia (konkretna przestrzeń – katabazjon), obecne w micie Demetry, Orfeusza, Dionizosa, por. K. Kerényi, *Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*, tłum. I. Kania, Kraków 2004, s. 161); autorskim pojęciem katabazy, schodzeniem w mrok świata i języka, operuje J. Ławski, *Ironia i mistyka...*, dz. cyt., konsekwentnie od s. 49; badacz ukazuje dzieło jako dramat języka, który poeta poddał próbie ironicznego rozpoznania, a nawet zniszczenia, tamże, s. 45.

-miejsc: „Warszawa – Wilno – Polska cała – naród – ja” uderza weń niczym bezlitosnym burzowym powiewem (zastanawia przedziwny „pęd” tych pojęć). Na końcu stoi owo rozstrzygające „ja”, na poły wielkie (choć jeszcze nie „JA” z *Samuela Zborowskiego*), na poły liche wobec Polski i narodu. I wieszcz więc, i ofiara zbyt wielkiej, nieodgadnionej i mgliście zaoferowanej misji. Tuż przed formacją Szczęsny nie potrafi odnaleźć więzi ze światem, nie mieści się w jego symfonii:

Orszak ogromnych wypadków przesuwają się przed moimi oczyma. Jak się weń wmieszać – jak stanąć – gdzie?... Czym być?... Czym będzie mój ojciec?... O! ja mu się rzucę do nóg i będę płakał jak dziecię prosząc za biednymi ludźmi, co się miotają w ogromnej sieci wypadków. Zdaje się, że słyszę krzyk rewolucyjny ozywających gruzów (...).

(V, II, w. 110-115)

Zagubienie przecina modlitwą, by objawić mu własne dojrzewanie jako obojętność wobec rzezi, jako umiejętność transformowania realnych obrazów w teatr okrucieństwa:

Boże wielki! ja się dawno nie modliłem do Ciebie, a teraz czuję serce moje, wołające z głębi wnętrza o litość nad nami!... Nad nami? Czym ja jestem? Ja nie powstałem!... Krzyczę między czterema murami wtenczas, kiedy inni umierają w milczeniu... Będę spokojnie patrzył na walkę ludu jak na rzeź gladiatorów... W imię Boga idę skonać.

(w. 115-122)

Odwołanie do starożytnego Rzymu pojawia się w scenie następującej po pierwszej rozmowie ze starym konfederatem:

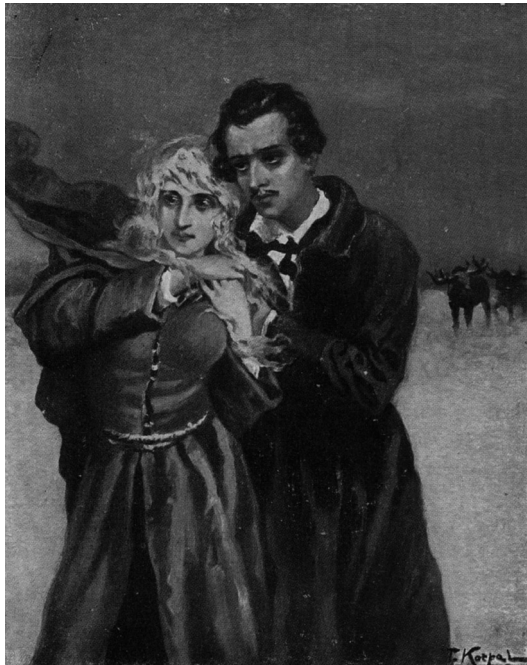
Gdybym co zaczął – skończyłbym... To bieda, że nic zacząć nie mogę... Gdybym był Rzymianinem, zacząłbym od okropnej rzeczy... Wczoraj śniło mi się o niej... a oczy miałem otwarte...

(I, IV, w. 569-572)

Jego czyn pozostaje wciąż fantazmatem. Jednak nie przez niemoc, inercję Szczęsny nie może działać, lecz przez brak sankcji duchowej, uzasadniającej ten czyn. Szczęsny spotyka się ze światem duchów, przy czym spotkanie to pozostaje dlań niezrozumiałe, nadto, nikt mu nie wierzy, iż spotkał Cień Ojca. Także więc i on sam nie może być dostatecznie pewien mocy działającego Ducha. A jednak to właśnie po tym spotkaniu bohater ostatecznie się aktywizuje.

„Modlitwę” kończy Szczęsny odwołaniem do Boga Ojca. Sam ojciec jako figura wszechwładna pojawia się także w pierwszej inicjalnej narracji Michasia. To także Hetman kwituje okrucieństwo jako stan właściwej aktywności („czynnego życia”). W preludium finału Szczęsny coraz bardziej zaczyna przypominać napiętą harfę. Jego myśli pulsują („Warszawa – Wilno – Polska cała – naród – ja”), on sam rozciągnięty między dzieckiem a starcami (Horsztyńskim jako narratorem okrucieństwa i Hetmanem jako działającym Duchem).

Hamletyzowaniem ucieka od okrucieństw, a tłukąc harfę (brak dosłownego aktu w tekście dzieła), wybiera samego siebie albo staje się prawdziwym wieszczem, odrzucającym konwencjonalne gesty. Stan zawieszenia bez finału dodatkowo wzmacnia enigmatyczną, „harfianą” wymowę.



Tadeusz Korpala, *...udali się oboje na północ*,
pocztówka z serii *Anhelli*, ok. 1913.

Jarosław Ławski
(Białystok)

„SZCZĘSNY PAN”. O *HORSZTYŃSKIM* JULIUSZA SŁOWACKIEGO

*Raz król zwierząt, by swojej chimerze dogodził,
Tym chodem laził na drzewo, jak po ziemi chodził,
Ale gdy się daremnie przez długi czas biedzi,
Spojrzy w górę, a ślimak na wierzchołku siedzi.
Na widok tak nikczemny złość go mocna bierze:
„Jak – rzecze – wleźć tam mogło to tak podle zwierzę?”
„Dziwię się – rzekł mu ślimak – żeś tego nie wiedział:
Kto się czołgać nie umie, nie będzie tu siedział?”
I mnie też to nienawiść sprawiło i biedę,
Że się nie czołgam, ale moim krokiem idę,
Ale żebym do zgonu miał być nieborakiem,
Wolę być lwem w nieszczęściu niż szczęsnym – ślimakiem!*

Tomasz Kajetan Węgierski¹

„Ja”-nic

Dziwnie, naprawdę niezwykle „ochrzcił” bohatera poeta! Nazywając właśnie Szczęsnym bohatera sparaliżowanego przez swą niedziałającą wolę, bohatera, wokół którego rozgrywają się wypadki dziejowe, a także rozlewa zbiorowe i indywidualne nieszczęście, Słowacki dał powód do ironicznych interpretacji. Tak, wiemy: Szczęsny to zatem – na prawach najprostszej ironicznej przewrotności i podwójności znaczeń – heros nieszczęśny, nieszczęśliwy, skuty przez los, a nade wszystko przez otchłanne tajemnice: nieszczęśliwych miłości do być może aż do trzech kobiet (Salomei, Amelii, Maryny), tajemnicę miłości-nianawiści do ojca, Hetmana, a także niewyjaśnionej przyjaźni z Nieznajomym².

¹ T. K. Węgierski, *Moja ekskuza do księdza Gracjana Piotrowskiego*, tekst z lat 1776/1777, cyt. za: http://pl.wikisource.org/wiki/Moja_ekskuza_do_ksi%C4%99dza_Gracjana_Piotrows...

² Bezpośredni kontekst interpretacyjny szkicu tworzą prace: T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego żywot i dzieła na tle współczesnej epoki*, t. I, Kraków 1909; M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, w: tejsze, *Los, miłość, sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003; M. Janion, M. Żmigrodzka, *Gorzkie arcydzieło*, w: *Trzyście arcydzieł romantycznych*, red. E. Kiślak, M. Gumkowski, Warszawa 1996; M. Kuziak, *Słowacki ironiczny. O „Horsztyńskim”*,

Można, ryzykując niewiele, powiedzieć: w kreacji nieszczęsnego Szczęsnego, hetmańskiego syna, który nim cokolwiek zrobi, zgłębić musi nierozstrzygalne pytanie o to, „co to ja?” – otóż doszły do głosu w naszej literaturze najbardziej awangardowe tendencje literatury europejskiej. Słowacki wydobył bohatera Polaków spod skorupy historiozoficznych mitów i projekcji (rzymski katolicyzm, sarmatyzm, prowidencjalizm, mesjanizm), wyrwał go też ze sfery utopistycznych rojeń, charakterystycznych dla tej części kultury polskiej, która przyjęła jak objawienie mądrości Oświecenia (racjonalizm, deizm, utopie szczęścia, hedonizm i libertynizm).

Nieszczęśnik Szczęsny obraca się więc między t r a d y c j ą , której ślad nosi w sobie jako syn Hetmana, a n o w o c z e s n o ś c i ą , której z rozmachem zażywał jako paź na dworze mecenasa artystów, lecz także zepsutego króla Stasia. Ale żaden z niego ni Sarmata, ni libertyn. Jest – w najgłębszym sensie – egzystencjalistą, dostrzegającym z jaskrawością nicość przepróchniałej tradycji i infantylną pustkę utopii oświeceniowej. Między tymi dwiema nicościami rozpięty... skupia się na tej trzeciej: na „nic”, którym jest jego „ja”.

„Ja” czleka, jak na ironię! – „szczęsnego”.

Prosta intuicja każe wierzyć, że jeśli takie „ja”-nic nazwał Słowacki właśnie *Szczęsnym*, to oczywista, iż w gruncie rzeczy chodzić mu tylko mogło o ironicznie zdemaskowane „ja”-nic, „ja” nieszczęsne, nieszczęśliwe. Nie sądzę jednakowoż, by tak było. To zbyt proste. I skąd właściwie ten „Szczęsny”?

Prawda, że problem bohatera jest tu w istocie zagadnieniem ontologicznym. Jak działać, zmieniać świat, skoro działający uświadomił sobie swoją własną nieoczywistość? Jak ratować Rzeczpospolitą, będąc niczym, „niczem”? Działające „nic” i niedziałające „nic” – to zaiste to samo. Jeśli nie ma „ja”, „mnie” – to jak mogę istnieć wobec innych, jak możliwa jest miłość, domagająca się przecież ekspresji, afektacji, erotycznej pasji, gdy zakochany – by było barwniej: aż w kilku kobietach – jest tylko oznaczonym przez społeczną funkcję hetmańskiego syna i imię-życzenie efemerycznym „ja”, które ani wie, kim jest, ani się w swoim jestestwie może pojąć³.

Przełomowość *Horsztyńskiego* i całego dramatu na tym się zasadza, iż artykułuje on pytania egzystencjalne i epistemologiczne, z a n i m heros romantyczny zacznie działać.

w: tegoż, *Fragmenty o Słowackim*, Słupsk 2001; J. Ławski, *O ironio! Rzec o Juliuszu Słowackim*, „Śląskie Studia Polonistyczne” nr 2, Katowice 2012.

³ Oczywiście, dla człowieka wierzącego są to pytania bezprzedmiotowe. Por. C. Tresmontant, *Istnienie duszy*, w: tegoż, *Problem istnienia Boga*, przeł. W. Krzyżaniak, Warszawa 2001, s. 384: „Istnienie duszy nie potrzeba więc *udowadniać*, jak udowadnia się istnienie Boga, przyjmując świat za punkt wyjścia. Istnienie duszy dane jest w postrzeganiu bezpośrednim, gdyż sam żywy organizm *jest* żywą duszą, która nadaje kształt materii. Kiedy patrzę na żywą istotę, nie patrzę tylko na *ciało*, ale również i równocześnie żywą duszę. Kiedy doznaję okaleczenia, dosięga ono nie tylko *ciała* odrębnego od duszy. Nie potrzebuję jak Malebranche zadawać sobie pytania, dlaczego to ów uraz cielesny odczuwa moja *dusza*. Kiedy mężczyzna z kobietą zaznają się wzajemnie i jednoczą się tu również dusze, osoby. Jeśli istoty ludzkie jednoczą się bez wzajemnej miłości, choć okłamują się wtedy wzajemnie, pozostaje przecież faktem, że ich zjednoczenie nie jest tylko *fizyczne* ani *cielesne*: jednoczą się one ze sobą, *ciała* ich bowiem nie są czymś innym od nich samych. Istoty te *zaznają się*”.

Sarmacki przodek najpierw działał lub nie, potem... potem nie następowało nic. Pytania o „ja” nie było. Oświeceniowy utopista dla przeciwwagi z religijną zapamiętałością przyjmował stoickie, epikurejskie, materialistyczne i libertyńskie dogmaty w imię nowoczesnego fresku rajy na ziemi: Utopii. A tu, nagle, w samym oku cyklonu historycznego kreśli Słowacki bohatera rodem z otchłani nicości, któremu – właśnie z głębi tego „Nic” patrząc – nicością zda się wszystko. Prócz miłości. Jeśli więc nazwał go z ironią owym imieniem nieszczęśników – *Szczęsnym* – to chciał powiedzieć coś znacznie ważniejszego, niż to, co komunikuje prościutka ironia semantycznego „przewrotu w przód”: szczęśny → nieszczęśny.

Myśl Szczęśnego (i Słowackiego) ślizga się po powierzchni tego, co chce uchwycić i czym w zasadzie jest i nie jest, to znaczy „ja”. Nieprzypadkowo dyskurs o podmiocie wspierają w *Horsztyńskim* ironiczne parafrazy Kartezjańskiego *cogito ergo sum* (a. V, sc. II: „myślę... więc żyję...”), starotestamentowego imienia Boga „Jestem, Który Jestem” (a. I, sc. II: „jestem... czem jestem”; a. II, sc. IV: „Zaczynam być, czem jestem”)⁴ i wariacje na temat bohaterów Platona rozprawiających o miłości i śmierci (Fedon, Fajdros, Sokrates).

Szczęśny to bohater znaczeń głębokich i najgłębszej samowiedzy, a zarazem... ślepiec⁵. W punkcie startowym dramatu oznacza to, że jest to postać posiadająca bogate życie wewnętrzne, ale takie, którego nie potrafi wyrazić, gdyż spięta, zahipnotyzowana jest przez fundamentalne pytanie onto- i epistemologiczne: nie kim jestem, lecz właśnie c z y m jestem? Czym jestem jako „ja”? Inaczej jeszcze: nie tyle jako „ja”, ile kiedy zapytuję „co to ja?”.

Skoro więc nieoczywiste jest tutaj to, co zdawać by się mogło najoczywistsze, to jest „ja”, to jedynym nośnikiem znaczeń, wspornikiem tożsamości staje się imię. Sarmaccy pradziadowie Szczęśnych i Horsztyńskich działali, bo ich podmiotowa samowiedza nie opuszczała sfery tautologicznej samoidentyfikacji, mówiącej, że „ja” to „ja”, i basta! Lub kontentowali się samowiedzą ofiarowaną przez kościelny autorytet egzegetów Pisma, mówiących, że za całą wiedzę o tym, kim są, powinien starczyć im status „dzieci Bożych”, obdarzonych duszą.

U Słowackiego dusza znika, *psyche* dusi się w tyglu niewypowiedzianych tajemnic miłosnych, a „ja”-nic patrząc w siebie widzi tylko myśl... pytającą o siebie. Zamiast odbicia Narcyza – pustka wpatrująca się w pustkę. Nie wiadomo, co to „ja”, ale przecież Szczęśny wie, że istnieją myśli, które przynależą do „ja”. Lecz – jak promienie słońca nie są słońcem, tak myśli należące do „ja” nie są samym „ja”. Oczywista nieoczywistość! A wszystko to w perspektywie granicznych, ostatecznych pytań: o śmierć/nieśmiertelność, o Boga/nicość⁶.

⁴ Kwestie te szczegółowo omawiam w książce: J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, Rozdział II: „Do czego zmierzasz ironią taką?” „Horsztyński” jako ironiczna katabaza języka i wyobraźni, s. 38-349. Niniejszy tekst powstał niezależnie od tej pracy.

⁵ Zob. 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.

⁶ Blisko tu do figury podmiotu („Nikogo”), którą M. Sokołowski odnalazł (o dziwo!) u Mickiewicza: „Stworzył postać, która, tak jak Gustaw, pozostaje, chciałoby się powiedzieć, czystą negacją, ne-

Nie ma w tym świecie ani diabła, ani pytań o spersonifikowane Zło. Diabeł i zło to nieszczęście i niepoznanie. Diabeł to „samo-nie-poznanie”, a więc ostateczny paraliż, stupor melancholii, to jęki ironiczných tyrad, pełnych sarkazmu odzywek, zagłuszających owo „nic”, które nie może przekształcić się w nie-„nic”, w „ja”, w pewność Boskiej samowiedzy, że „jestem, który jestem”. A tu pytania Szczęsnego idą aż do końca:

Czekaj... w grobie się nie nie śni... Czy sądzisz, że myśl jest tak silna, że ją nie mogą całkiem stargać wypadki okropne życia?... Czy dusza jest nie wypaloną nigdy lampą?... Czy ziemia grobowa może jej dać nowe kolory i siły wilgocią... jak kwiatowi?... Czy dlatego niszczy ciało, aby dusza śnić mogła? Więc niszczy coś – dla niczego.... Zastanów się... i postaw się na moim miejscu... i myśl... Gdybyś ty mógł teraz rozwiązać tę zagadkę wszystkich religii na świecie.... Ja nie mogę do nieba zanieść pamiątkę tej nocy.... A jeżeli nie będę pamiętał o tem, czem byłem... coż znaczy to słowo: będę?... (a. V, sc. III)⁷

W okolicznościach takiej niewiedzy, w sytuacji horrendalnego pomnożenia, inflacji pytań przy niedoborze odpowiedzi imię staje się pieczęcią, oparciem, a właściwie fundamentem tożsamości. Odróżnia i określa: płciowo, społecznie, symbolicznie. Imię znaczące tak bezpośrednio, jak *Szczęśny*, mówi jeszcze więcej! Może być ono ironicznym urąganiem z cech nosiciela. Trochę podobnie jest w *Horsztyńskim*. Może jednak także emanować tragicznością. A wtedy – i tak dzieje się z tym bohaterem – głębokie znaczenie imienia nie odsłania się w dziecinnie prostej gry ironii (*szczęśny/nieszczęśny*), ale draży szczelinę ku jeszcze głębszym wymiarom.

Ironia jest napierającym ruchem znaczeń, który nie zatrzymuje się po pierwszej wolcie semantycznej, zamieniającej Szczęsnego w ironiczną figurę Nieszczęsnego. Zamienia go, ale to znaczy, że czyni zeń poprzez okoliczności uczuciowe (miłość do siostry Amelii, do mężatki Salomei, uwiedzenie chłopskiej córki Maryny) i historyczne (ruina ojczyzny, ojciec-zdradca) figurę tragiczną. I to taką figurę tragiczną, która – patrz: cytaty powyższy – do ostatniej chwili nie przestaje zadawać pytań o *gnosis*, wiedzę, poznanie. Tym samym zyskuje tę wiedzę, tym samym pytający jawi się sobie jako posiadający odpowiedź.

Bohater musi przejść przez najcięższą próbę, zawołać *de profundis*, z otchłani krzyknąć i wyć, by w końcu otrzymać odpowiedź... od siebie. By zrozumieć, że poza myślą nie ma innej materii, z której mógłby zlepić swą tożsamość.

W *Horsztyńskim* to właśnie „myśl” jest fundamentem podmiotowości. Tym zaś czymś, co tę myśl scala, buduje ją jako działające „ja”, jest natomiast niemożliwa, zakazana, objęta sferą tabu miłość: do siostry (z elementem kazirodczej perwersji), do cudzej żony, do ojca (jakimkolwiek byłby łotrem, trzeba go kochać, a zarazem pozwolić, by go zabito jak zdracę-drania...), do rodziny, którą symbolizuje Michaś. Miłością nie mogą tu zostać nazwane ani żądza, ani seksualne spełnienie w miłosnym związku ze zmitologizowaną chłopką Maryną. Miłością nie jest tu *amor patriae* czy entuzjazm dla jatki, jaką wydaje się Szczęsnemu insurekcja. Wobec erotycznego spełnienia i wobec dylematu

gatywem podmiotu” – M. Sokołowski, *Nikt tylko Mickiewicz*, Gdańsk 2008, s. 229. Zob. na innym biegunie projekt antropologii: K. Kościuszko, *Nowa formuła monadologii*, Olsztyn 2007.

⁷ J. Słowacki, *Horsztyński. Tragedia w pięciu aktach*, cyt. za: tegoż, *Dziela wszystkie*, pod. red. J. Kleinera, t. VIII, opr. W. Bełza, J. Kleiner, W. Floryan, Wrocław 1958. Kolejne cytaty lokalizują w tekście głównym, podając nr strony po cytacie. Tu: s. 361.

działania muszą się w Szczęsnym samookreślić osoba i obywatel⁸. Ale nie musi „ja” głębokie. Ciało musi się zmysłowo nasycić, a obywatel winien się opowiedzieć. Niemniej: ani kochać, ani ratować ojczyzny nie może „ja”, które jest nicością i urągającą samej sobie nieoczywistością. Dlatego to sam Słowacki prowadzi bohatera nie ku szczęściu/nieszczęściu w związkach miłosnych, nie ku szczęściu/nieszczęściu w obywatelskim działaniu, lecz ku temu, by reintegrował on w sobie to „ja”, które rozpadło się, czy też zostało utracone. A może jeszcze chodzi o „ja”, bez którego bohater – inaczej niż jego ojcowie – się urodził; i to od razu w epoce, kiedy już nic nie jest pewne, a wiry historii wysysają wszystkich w katastrofalny wymiar zupełnego fatalizmu⁹.

Stary świat Sarmacji i landszaft oświeceniowej Utopii, podszyte historiozoficznym i egzystencjalnym kiczem – oba te bieguny muszą zginąć, pokazać swe nicstwo, by jak Fenix z popiołów zrodził się Felix → Szczęsny. Bohater „szczęsny”, bo przez nieszczęścia i tragiczne doświadczenia narodził się jako „ja”, jako „ja”-myśl-miłość. Jest to inicjacyjna droga adepta, który wchodzi najgłębiej w ciemności nocy, niewiedzy i stamtąd krzyczy do Boga o ratunek, zmiłowanie i łaskę przemiany...

Warszawa – Wilno – Polska cała.... naród.... ja. – Orszak ogromnych wypadków przesuwają się przed moimi oczyma – jak się weń wmieszać – jak stanąć – gdzie.... czem być.... czem będzie mój ojciec... O! ja mu się rzucę do nóg i będę płakał jak dziecię, prosząc za biednymi ludźmi, co się miotają w ogromnej sieci wypadków. Zdaje się, że słyszę krzyk rewolucyjny ozywających gruzów.... Boże wielki! ja się dawno nie modliłem do Ciebie, a teraz czuję serce moje wołające z głębi wnętrzości o litość nad nami.... Nad nami... Czem ja jestem – ja nie powstałem.... krzyczę między czterema murami wtenczas, kiedy inni umierają w milczeniu.... Będę spokojnie patrzył na walkę ludu jak na rzeź gladiatorów.... W imię Boga... idę skonać.... (a. V, sc. II, 353)

– W końcu, nawiązując i do biblijnego „Jestem, który jestem”, i do *cogito ergo sum* Kartezjusza staje na krawędzi podmiotowego samotworzenia jako „ja”-myśl, które w imię miłości musi podjąć decyzję. Tylko to i takie „ja” może zapytać: „powiedz, wahająca się myśli, co robić?...”

NIEZNAJOMY

O, jakże ty złamany **nieszczęściem**....

SZCZĘSNY

I owszem, myślę.... więc żyję.....

NIEZNAJOMY

Czekam ciebie z drugiej strony rzeki.....

⁸ Gdy spojrzeć na uczucie Szczęsnego i Maryny, a także jego relacje z Salomeą i Amelią, widać, że nie ma w nich nic z radości, o której piszą apologety miłości i moralści. Zob. J. Guitton, *Mój mały katechizm*, przeł. Szafranski, Warszawa 1980, s. 34: „Prawdziwa miłość jest wesoła, radosna, czysta, ma czysty uśmiech, a jej oczy patrzą prosto w twarz. Fałszywa miłość jest smutna. Miłość prawdziwa nie myśli o sobie. Miłość fałszywa, nawet jeśli zdaje się myśleć o innych, myśli o przyjemności, jaką od nich zaczerpnie. Miłość prawdziwa jest wspaniałomyślna, ma szerokie spojrzenie, chciałaby widzieć wokół siebie wiele radości, stara się pomnażać życie.”

⁹ Zob. w tym kontekście prace: M. N. Jakubowski, *Z dziejów pytania o sens polskich dziejów*; ks. J. Kożuchowski, *Postęp a problem końca historii. Dyskusja J. Piepera z I. Kantem i filozofią postępu (J. G. Fichte, J. Görres, F. Novalis)*, „Humanistyka i Przyrodznawstwo” nr 12, Olsztyn 2006.

SZCZĘSNY

Nie żegnamy się.....

(*Odchodzi [NIEZNAJOMY.]*)

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

(*KSIĄDZ wchodzi.*)

(a. V, sc. II, 361; podkr. – J. Ł.)

Oto złamany „nieszczęściem” Szczęsny wykląda wszystko bezpośrednio. Jak się domyślamy – a domysł styka się tu z pewnością – wkrótce wahająca się myśl powźmie plan działania: zamek ze Szczęsnym wyleci w powietrze. Czyżby więc Szczęsny istotnie był tylko Nieszczęsnym? Nie. Ironia, jaką na owym „ja”-nic zasiewa, a potem zbiera Słowacki, jest naprawdę wyższego rzędu¹⁰. Dopytajmy więc: a gdy tak Szczęsny to raz mówi „jestem niczem”, to pyta „co to ja?” – o co właściwie pyta? Duszę, ducha, duchowość, podmiot, osobę?

Choć pyta o to wszystko po trosze, jego zapytanie jest *ego*-centryczne, kieruje się ku nowocześnie rozumianemu podmiotowi. Ku „ja”. Siła zapytania i kontekst każą odeśłać do czegoś więcej niż abstrakcyjne *ego*. Tu gra się o wielkie „Ja”, wielkie *Ego*, które zrodzić się może w ogniu historycznej, kosmicznej i osobistej katastrofy¹¹. Ruina „historii” jako oświeceniowego, racjonalnego projektu etycznego w momencie, gdy zaborcze wojska wkraczają do Rzeczypospolitej pod hasłem... obrony tolerancji, aż nadto się tu uwidoczniła. *Historia magistra vitae est?* No nie. Historia to deprawatorka dzieci wieku. Historia demoralizuje.

Od wewnątrz patrząc: to polskie piekło wyniszczające kraj od środka prowadzi do upadku. Niepotrzebni są Rosjanie, żeby bezhołowie i zawiść zatrąły kraj. Z krajem jako organizmem państwowym sypie się w proch, co gorsza, ojczyzna idealna, zbudowana z mitów, z wiary w Opatrzność, co czuwa nad Sarmacją, z wiary, iż Najświętsza Panienska z częstochowskich, wileńskich czy poczajowskich wizerunków, Królowa Polski, zasłoni ten miły kraj przed cynicznymi zbrodniarzami. Tak więc historia wali się tu jednak jak kolos, co stał na glinianych nogach. To właściwa sceneria narodzin Wielkiego „Ja”.

Także intymna scenografia owej „indywiduacji” poraża rozmachem: trzy naówczas

¹⁰ Znakomicie, choć nieobszernie, pisze o ironii w *Horsztyńskim* Gizela Reicher-Thonowa: *Ironia Juliusza Słowackiego w świetle badań estetyczno-porównawczych*, Kraków 1933.

¹¹ Dramat Słowackiego – rzecz można – cały wyrasta z epoki po Kartezjuszu. Także w tym znaczeniu, o jakim pisze Jerzy Kopania: konieczności wydobycia i akceptacji wrodzonej idei Boga, będącej warunkiem prawomocności wszelkich aktów poznawczych: „Podobnie pisał do Clerseliera: *Albowiem, chociaż idea Boga tak bardzo jest odcisnięta w umyśle ludzkim, że nie ma osoby, która nie posiadałaby w sobie zdolności poznania jej, nie przeszkadza to jednak temu, że wielu ludzi może przejść przez całe swoje życie nigdy nie przedstawiając sobie wyraźnie tej idei*. Tak więc i w tym wypadku jedynie od woli człowieka zależy, czy uświadomi on sobie treść wrodzoną jego umysłowi; nawet wrodzoność idei Boga nie implikuje konieczności poznawczej. Podkreślana tak mocno przez Kartezjusza autonomia umysłu ludzkiego wykluczała jakąkolwiek ingerencję Boga w sferę umysłową człowieka. Jeżeli człowiek ma być niezależny w swym myśleniu, a więc autentyczny w swym człowieczeństwie, to Byt Najwyższy nie może wpływać na działanie jego woli.” – J. Kopania, *O poznaniu Boga według Kartezjusza*, w: tegoż, *Boski sen o stworzeniu świata*, Białystok 2003, s. 34.

występne uczucia, trzy związki z kobietami. Znów: wszystko jakby bez świadomości grzechu, bez staropolskiej mitologii Karnawału, po którym przychodzi Popielec. Inaczej niż dawniejsi czytelnicy, nie wątpię, że Szczęsnego z wszystkimi tymi kobietami łączy uczucie. Jakie – to inna kwestia. Inna jeszcze – czy tylko z nimi, i czy tylko z „przyzwoitymi” kobietami? Czyżby młodość na dworze króla Poniatowskiego nie miała erotyczno-libertyńskiego wymiaru? Kim do tego jest Niaznajomy? By ten rozmach uczuciowej i emocjonalnej katastrofy spotęgować, Słowacki wiąże Szczęsnego synowską miłością z ojcem jurgielnikiem, przyjaźnią z Nieznajomym, braterską miłością z Michasiem. O co więc pyta? O „ja”. W tym pytaniu o „ja” jest już pytanie o duszę, którą Oświecenie przepędziło z chrześcijańskiego i naukowego projektu człowieczeństwa, z salonów, a nawet kościołów:

W ubiegłym wieku – epoce upojeń mechanicystycznym materializmem – z ust lekarza wyszło owo osławione i bez końca odtań powtarzane powiedzenie: „Uwierzyłbym w istnienie duszy, gdybym odnalazł ją pod mym skalpelem”.

Gdyby w rozumieniu tego lekarza chodziło o zobaczenie na własne oczy, tzn. o znalezienie duszy pod skalpelem w – włoskach, to rzeczywiście, miałby on na to niewielkie widoki...

Jeśliby wszakże chodziło o wiwisekcję i o doszukanie się duszy u żywej istoty, to wcale by nie trzeba sięgać aż po skalpel wystarczyłoby przyjrzeć się jakiegokolwiek żywej istocie, gdyż ona jest żywą duszą. Nie ma potrzeby dokonywać tu sekcji, wystarczy otworzyć oczy.¹²

Inaczej niż uważa Claude Tresmontant: u Słowackiego w pytaniu o „ja” nie chodzi o cielesność zjednoczoną z duchowością, ani o osobę jako figurę jedności duszy i ciała. U Słowackiego pieczęcią *Szczęsny* ostemplowano „ja”. I tylko „ja”. Niezbadane są drogi ironii. Ani Słowackiego, ani jego bohatera nie rozgrzewa poznawczo lekcja anatomii ciała, spektakl dla gawiedzi. Tu chodzi o anatomię „ja”.

Teatr imion

Oczywiście, czytelnika dramatu Słowackiego interesuje także, skąd – dokładnie i bezwarunkowo – pisarz powziął myśl, by nazwać bohatera znaczącym imieniem Szczęsny. Nie był to wybór przypadkowy.

Poeta stworzył prawdziwy teatr imion. Wiemy, iż zmienił pierwotną w tej materii koncepcję. W zachowanych szkicach kilku scen, najpewniej stanowiących echo pierwotnego zamysłu, bohaterowie nosili inne imiona.

Słowacki, dobierając je postaciom, kierował się wieloraką motywacją: potrzebował imion i nazwisk h i s t o r y c z n y c h, które mocno osadzały dramat w epoce dziejowej degrengolady (tu: rodzina Kossakowskich – Hetman Szymon i wspomniany jego brat biskup Józef, obaj powieszani przez lud)¹³. Z tym kręgiem powiązał też antywzór szla-

¹² C. Tresmontant, dz. cyt., s. 384-385. Zob. fascynujący szkic: J. Barański, *Spektakl anatomiczny jako nowożytna postać teatralizacji śmierci*, „Humanistyka i Przyrodoznawstwo” 9, Olsztyn 2003. O okrucieństwie w kontekście literatury dobitnie pisze Irena Jokieli: *W pułapce koszmara (Jerzy Kosiniński)*, w: tejsze, *Ocalić Kartezjusza. W kręgu literatury XX wieku*, Opole 2004.

¹³ Józef Kazimierz Kossakowski (1738–1794), zwolennik Targowicy i Katarzyny II, powieszony w Warszawie 9 maja 1794 podczas insurekcji kościuszkowskiej. Wspomina o nim złośliwie Szczę-

chetnego patriotę o polskim nazwisku, wzór emblematycznego Sarmaty, barszczanina, Polaka (tu: Ksawery Horsztyński, ale i Ojciec Prokop, Świętosz, Michaś).

Drugi typ motywacji miał naturę estetyczną, osadzał postać poprzez nadane jej imię w kontekście literackim bądź kulturowym, tworzył pole odniesienia i napięcia zarazem intertekstualnego i interkulturowego (tu imiona takie, jak: Amelia, Malwina, Maria, Salomea).

Trzeci typ imieniotwórczy tworzą wszystkie antroponimy, które poprzez swą łatwo (zbyt łatwo?) rozpoznawalną etymologię nacechowane były z naczeniem owo (tu: Szczęsny, Sforca, Nieznajomy, Wyrwik, Skowicz, Garnosz, Hajduk). Widać przecież, że autor dramatu nie tylko bawi się imionami, lecz wprost zachęca nas byśmy patrzyli na nie przez głębsze znaczenia, jakie niosą. I w te etymologie wciska się wszechobecna tu ironia: Szczęsny owładnięty jest nieszczęściem, a sympatyczny skądinąd Sforca wariuje, uznawszy się za potomka Sforzów z Italii. W skrócie rzecz ujmując, owa literacko-histeryczna semantyzacja imion, które stają się tu maskami, określającymi charakter człowieka, jego los, wyglądałby – uwzględniając ironiczną intencję dramatopisarza – następująco:¹⁴

Ksawery Horsztyński – postać fikcyjna, reprezentant Polski sarmackiej, typ idealny Polaka, potraktowany z ironią tragiczną. Imię i nazwisko zapewne rozumiał Słowacki jako znaczące: Ksawery – imię utworzone na cześć świętego Franciszka Ksawerego, czyli Franciszka z Xavier w Hiszpanii, znanego misjonarza (1506–1552); Horsztyński to pierwotnie *Korsztyn* lub *Korsztyński* – we wszystkich odmianach widziałbym ten sam rdzeń znaczeniowy, który semantyzuje imię Kordian: *cor* – serce; *stein* – słowo niemieckie, spolszczone jako „sztyń”, tj. skała, kamień. *Cor* + *stein* – a zatem byłby to bohater, w którym łączy się symboliczna wymowa serca i skały, zamku, twierdzy, warowni. Bohater o sercu jak twierdza/skała. Oczywiście nabiera to sensu w świetle ironii tragicznej, gdy starzec popełnia samobójstwo, zwyciężony przez los. Gdy mści się także na Hetmanie – mści bez litości.

Dodajmy, iż imię Ksawery nosi jednak niesławny zdrajca XVIII-wieczny, hetman Franciszek Ksawery Branicki (1730–1819).

Salomea – imię matki Słowackiego, jakże dlań ważne; od hebrajskiego *šalom* – pokój i pomyślność. Bez wątpienia matki poeta nie łączył z ewangeliczną Salome, która „wytąnczyła” wyrok śmierci na Jana Chrzciciela (Mk 6, 14-29; Mt 14, 1-12), lecz kto wie, czy nie pamiętał na przykład o błogosławionej Salomei z *Żywotów świętych polskich* ks. Piotra Skargi¹⁵. Imię to ma w kontekście całej twórczości Słowackiego pewien

sny, ironicznie „chwaląc” ojca: „Co?... Oto mówiłem, że lepszy od brata swego – a nam stryja Biskupa... bo nie włożył fioletowej sukni –” (a. I, sc. I).

¹⁴ Zob. M. Szargot, *Imiona-maski w twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Onomastyka literacka*, red. M. Biolik, Olsztyn 1993. Także: E. Borysiak, *Kobiety ewangeliczne w tytułach literackich i filmowych oraz dzieł malarskich*, w: *Chrześcijańskie dziedzictwo duchowe narodów słowiańskich*, Seria II: *Wokół kultur śródziemnomorskich*, t. 2, *Historia, język, kultura*, pod red. Z. Abramowicz i J. Ławskiego, Białystok 2010, s. 211-221.

¹⁵ Ks. P. Skarga SJ, *Żywoty świętych polskich*, Kraków 1986. Tu: *Żywot świętej Salomei, fundatorki klasztoru św. Jędrzeja panienek w Krakowie, z tegoż klasztoru wzięty, z starodawna na pergaminie pisany. Żyła około roku Pańskiego 1240*. Bł. Salomea, klaryska, żyła: 1212–1268.

wymiar autointertekstualny, pojawia się przecież w tytule *Snu srebrnego Salomei*, czy w finale *Księdza Marka*, gdzie Żydówka Judyta przyjmuje imię Salomea. Ważne jest tu brzmienie imienia: egzotyczne, nieco pretensjonalne i dostojne, zakończone tym w polszczyźnie obcym brzmieniem „-ea”. Słowacki nadawał imię Salomea z myślą o matce takim bohaterkom, które jej, wychowanej na kulturze sentymentalnej Polce, podobać się nie mogły¹⁶. Pierwotnie postać żony konfederata nosiła imię *M a r i a*. Czy jednak w kontekście wizerunku ostrobramskiego nie brzmiało to zbyt bluźnierczo? A może zmienił to imię, bo imienia *Maria* ze względu na cześć dla N. M. Panny nie nadawano prawie aż do XIX wieku? A może otwierało ono zbyt szerokie pole kulturowych i intertekstualnych asocjacji? Tak czy inaczej: Marię zmienił w Salomeę.

Szymon Kossakowski – Hetman, postać historyczna (1741–1791), figura osadzająca bohaterów i cały dramat w świecie wielkich magnackich rodów XVIII stulecia, którym przypisano zgubę kraju; symbol zdrady, zupełnego zaprzędania Katarzynie II i haniebnej śmierci, podobnie jak jego brat *Józef Kossakowski*; biskup-labuś, a przy tym zdolny pisarz¹⁷.

Michaś – zdrobnienie jest tu ważniejsze od etymologii (hebrajskie: *mikael* – „któż jest taki jak Bóg”): jest on jednym z trzech „odbić” Szczęsnego; deminutywy wskazywałyby na niewinność dziecięcą, którą Szczęsny postradał; Michaś wnosi do dramatu jednak także tonację infantylnego okrucieństwa i czasem bezmyślności (relacja o starcu uderzonym przez Hetmana: a. I, sc. I; modlitwy dziecka do „Bozia”: a. V, sc. II).

Amelia – pierwotnie *Malwina*, siostra Szczęsnego: Słowacki zmienił jedno imię o literackiej tradycji, czyli *Malwinę* (imię stworzone przez Jamesa Macphersona w *Pieśniach Osjana*, pochodzenia celtyckiego lub germańskiego, w Polsce w utworach Ludwika Kropińskiego lub Marii Wirtemberskiej)¹⁸, na inne, to jest *Amelię* (pochodzenia germańskiego, jest skrótem od imion zawierających człon *amal-*, takich jak choćby *Amalgunda*). Trudno wątpić, że jest to imię aluzyjnie nawiązujące do bohaterki Chateaubrianda, którą – jak Szczęsnego z *Amelią* – łączy z bratem więź uczuciowa o charakterze kazirodczym; *Amelia* u Słowackiego jest też echem Szekspirowskiej *Ofelii*, która powinna iść do klasztoru, podług słów *Hamleta*. Imię to nosi także bohaterka *Mazepy*. Jego pierwotną wersję napisał, a potem zniszczył poeta w Szwajcarii, gdzie stworzył też *Horsztyńskiego*.

Ojciec Prokop – typ duchownego z czasów saskich; imię, jak przystało na zakonika kapucyna, brzmi nieco obco, ale i tak właśnie podobne imiona osób duchownych brzmią do dziś (greckie *prokope* – rozwój i postępek). Spowiednik *Salomei*.

Świętosz – zapewne imię ironicznie znaczące: od „święty”; tu dobry, wierny, ale niezbyt mądry sługa *Horsztyńskiego*, typ staropolskiego famulusa.

¹⁶ O kulturze intelektualnej *Salomei Słowackiej* pisze zajmująco: Z. Sudolski, *Salomea Słowacka Bécu*, w: *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 2004, s. 108-121.

¹⁷ Bp. J. Kossakowski był komediopisarzem, nade wszystko autorem dwóch postępowych (sic!), do dziś cenionych powieści: *Ksiądz Pleban* (1786) i *Obywatel* (1788). Dodajmy tylko półzartem, że nazwisko Kossakowski może się kojarzyć z „kosą” i dalej „śmiercią z kosą”. Czy jednak kojarzyło się Słowackiemu? Wątpię.

¹⁸ M. Wirtemberska, *Malwina czyli Domyślność serca* (1816); L. Kropiński, wiersze *Motyl do Malwiny*, *Czas do Malwiny*. *Malwina* to literackie imię Marii Wirtemberskiej (1768–1854).

Ksiński, Karzeł, Sforca, Wyrwik, Skowicz, Garnosz (Trombonista), Sługa, Hajduk – postaci z kręgu Hetmana, uosobienia lizusostwa (Ksiński), podłości (Karzeł), głupoty i spodlenia moralnego (Ksiński, Wyrwik, Skowicz) lub błazeńskiej, nieco kordialnej głupoty (Sforca, Garnosz); we wszystkich przypadkach narzucają się jakieś znaczenia wpisane w te imiona: Ksiński – może od „iksa”; Karzeł – u Słowackiego symbol zdegenerowanego człowieczeństwa, wyrażającego się w niskim wzroście i pokracznej figurze, a nade wszystko wyładowującego kompleks niższości w intrygach, szyderstwie, złości; Sforca – urojony potomek książąt Sforza z Mediolanu, syn zarządcy „sfory” psów, co u Słowackiego ma znacznie pejoratywne, jak pies w ogóle¹⁹; Karzeł i Sforca to być może osobliwa konstrukcja sobowótowa, tworząca ironiczne przeciwieństwo mądrego królewskiego błazna Stańczyka; Wyrwik – od „wyrwać” (język), jękała i ironiczny „Demostenes”, wyrzucający z siebie słowa bełkotu (a. II, sc. II); Skowicz – narzuca się tu asocjacja ze skowytami i wyciem; Garnosz – chyba związany z „garnkiem”, końcówka *-osz* nadaje temu imieniu „cieply” wydźwięk (jak Święt-*osz*), pokazany jako „muzykant”, „trombonista”; Sługa i Hajduk – postaci podległe władzy Hetmana, by tak rzec, w stanie czystym, co wyrażają ich imiona oznaczające: podporządkowanie (Sługa) i wojską podległość (Hajduk).

Świat hetmańskich sługusów jest tu więc światem charakterystycznym, niemal zupełnie – wyjąwszy Garnosza, Sforkę i jego żonę Małgorzatę (imię bohaterki *Fausta* Goethego) – negatywnie waloryzowanym. To społeczność pelzających wokół pana „l u d z i p o k ł o n n y c h” (o Ksińskim: a. II, sc. IV), to sfora i psiarnia, służalcza hałastra.

Maryna – imię o kontrowersyjnej etymologii; z jednej strony łączone z imieniem Maria, którego byłaby chłopką, schłopiałą odmianą; z drugiej strony wskazuje na jego pochodzenie odprzymiotnikowe, łacińskie: *marina* – morska. W tym pierwszym odczytaniu oddaje ono wiernie chłopskie pochodzenie kochanki Szczęsnego, którą nauczył on czytać, kochać, a w końcu postanowił z posagiem wydać za... chłopca. We wtórym odczytaniu jako *Marina/Morska* jest ona przecież porównywana przez Szczęsnego do Nereidy Wilii (a. II, sc. II), jednej z córek Nereusa i Doris, wnuczek Okeanosa, uosobienia fal morskich, słowem: do morskiego bóstwa. Oba znaczenia, jak sądzę, łączą się tu i mają ironiczny wydźwięk: pierwsze demaskuje erotyczny związek hetmanowicza z prostą chłopką, której ojciec bohatersko zginął z rąk Moskali, co jest policzkiem wymierzonym bezczynnemu synowi magnata; drugie zaś zdziera maskę fałszu, pseudo-mitologicznej stylizacji Szczęsnego, który seksualną satysfakcję maskuje mitologicznym kamuflażem, uwznioślającym niewyniosły, cielesny związek. Pamiętajmy, że imię Maryna ma też wielką tradycję literacką, związaną z Maryną Mniszchówną, żoną cara Dymitra Samozwańca (*Agaj-Han* Krasieńskiego z 1833 roku!)²⁰. Czy to jednak kontekst dla Maryny z *Horsztyńskiego*? Jeśli tak, to daleki.

Nieznajomy – właściwie bezimienny. Prócz Michasia (mit arkadyjskiego dzie-

¹⁹ O psie u Słowackiego: A. Kotliński, *Zimne gwiazdy Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, D. Zawadzka, Białystok 2007, s. 179-190.

²⁰ Zob. Z. Krasieński, *Agaj-Han*, wstęp Z. Suszczyński, Białystok 1998; wątek Maryny podjął również Puszkina w *Borysie Godunowie* (1824).

ciństwa) i Hetmana (ambiwalencje miłości-nienawiści, *Haßliebe* między Szczęśnym i jego ojcem) to trzecia postać będąca odbiciem, czy też sobowtórem lub *alter ego* Szczęśnego. Tym razem określenie „nieznajomy” – właśnie w kontekście tegoż odbicia odnosi się do Szczęśnego. Postać Nieznajomego to pytanie zadane tożsamości Szczęśnego: kim jesteś, kim chcesz być? W głębokim sensie to Szczęśny jest sam sobie „nieznajomy”, a akcja dramatu ma charakter nie inicjacyjny, lecz indywidualny, powinna bowiem spod skorupy ironii, jaką odgradza się od świata Szczęśny, z magmy jego nieświadomych pragnień, wydobyć samouświadomione i samookreślające się „ja”. W tym sensie dramatowi patronuje grecka mądrość wyryta nad drzwiami wyroczni w Delfach: poznaj samego siebie. A zatem jest to dzieło wyrosłe przekornie z ducha Platona i Sokratesa, ich dialogu i maieutyki, których niemożliwość i nieskuteczność w świecie nowożytnej katastrofy egzystencjalnej i historycznej bezwzględnie obnaża. Mimo wszystko, Szczęśny poznaje sam swoje „ja”: zaznając jednak ironii tragicznej i ironii losu.

Jak się można przekonać, kosmos dramatu Słowackiego nie ma nic wspólnego z przypadkiem. I tu autor zarządza znaczeniami tekstu bezwzględnie. Właściwie w *Horsztyńskim* najmniej jest... świata, a więc przyrody, szczegółów topograficznych i architektonicznych. Liczą się ludzie i relacje między nimi. W centrum dramatu stoi nie Horsztyński, jak zdecydował Antoni Małecki nadając tytuł dziełu (fatalnie zdecydował!), ale Szczęśny²¹. To on jest osobowym, antropologicznym centrum, osią, wokół której kręca się, wirują inne postaci dzieła, znajdując tragiczne samopoznanie (Amelia, Salomea) bądź zagładę (Horsztyński, Hetman). Tylko on, stojąc bez ruchu, obdarzony jakąś nadludzką siłą wewnętrzną, zmienia wypadki, niczego właściwie nie czyniąc. Nie tyle durzy się „w...”, nie tyle kocha „z...”, ile pozwala, by go kochano, by sam bezwolnie kochał już to Marynę, już to – może... – Salomeę i Amelię. Oto heros nowożytny: Rolanda zastąpił nie Orland szalony, lecz melancholik.

Zauważył kiedyś, formułując pryncypia swego chrześcijaństwa, G. K. Chesterton: „Zawsze łatwiej jest upaść niż stać, istnieje wiele kątów nachylenia, umożliwiających upadek, ale tylko jeden umożliwiający zachowanie równowagi”²². – Ach, do Szczęśnego to się nie odnosi: on wciąż stoi, choć przecież już upadł. Upadł, a jakby wciąż dumnie trzymał się na nogach. Nieszczęśny. Kim jest?

Słowacki czyta „Pamiętniki Janczara”

Szczęśny, wiemy, to bohater nieszczęśliwy. W pewnym sensie także dla interpretatora, bowiem... zbyt łatwo tu o odczytanie ironicznej antyfrazy „nieszczęśności”. Słowacki jak gdyby podrzuca ją nam, byśmy przyjęli to proste znaczenie za dobrą monetę. Wcale zgrabnie imię tłumaczy wtedy nieszczęścia bohatera. Ale Słowackiemu trzeba

²¹ A. Małecki, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła w stosunku do współczesnej epoki*, wyd. III, Lwów 1901, t. 2, s. 28-29. Małecki odrzucił Szczęśnego jako tytułowego bohatera, uznając go za „naturę tak pod moralnym względem nijaką” i „biernie tylko działającą”.

²² G. K. Chesterton, *Ortodoksja. Romanca o wierze*, przeł. M. Sobolewska, Warszawa – Ząbki 2007, s. 178.

ufać w ograniczonym stopniu. Czasem ostentacyjnie prowadził intertekstualne gry, także imionami bohaterów, nierównie jednak częściej po prostu maskował źródła inspiracji, a czasem zastawiał sidła na czytelnika, zwodził go, lecz bywało, iż igrał intertekstualnymi kalamburami, których rozwiązanie wymagało erudycyjnego szaleństwa, no i szczęścia. Chyba tak jest ze Szczęsnym... nieszczęsnym!

Wątpię, by poeta prowadził jakieś gry na poziomie głębokiej etymologii słowa „szczęście” [pierwotne znaczenie: ‘dobra część, dobry, pomyślny udział, dział (np. przy podziale zdobyczy, majątku)’]²³.

Na najprostszym poziomie Słowacki czytał to imię właśnie jako odpowiednik łacińskiego *feliks* (*felix* – szczęśliwy, błogosławiony, urodzajny)²⁴. Imię Feliks ma wielką tradycję, bo w Polsce po raz pierwszy notuje się je w 1422 roku. Posiada też tradycję inną: to imię Stanisława Szczęsnego Potockiego, zrazu patrioty, potem sprzedawczyka, który po symbolicznej egzekucji dokonanej na jego obrazie w czasie insurekcji kościuszkowskiej niemal zapisał się w niewolę carycy niesławnymi słowami: „Sceny okrucieństwa w Polsce przekonały mnie, że nie powinienem mieć innej ojczyzny, jak tylko cesarstwo WCMości. Od tej chwili szczyć się tym, że jestem jedynie i niepodzielnie jednym z najwierniejszych Jej Poddanych”²⁵. Ten piewca Targowicy także słowem poetyckim²⁶ ma więc to samo imię, co bohater dramatu, czego przecież nie mógł nie wiedzieć Słowacki! Przed Szczęsnym rysuje się właśnie dylemat historycznego zdrajcy: pójść z Rosją przeciw tradycjom Konstytucji 3 Maja, czy pozostać wiernym ojczyźnie, zdradzając interesy magnackiego rodu. Przecież jednak Słowacki daleko wychodzi poza historyczny kontekst. Analogie między jednym i drugim Szczęsnym wyczerpują się w momencie, gdy Szczęsny z dramatu odsłania i przesłania nam swe wnętrze, owe głębie ducha, z którego wyjawia się jego „ja”, podczas gdy Potocki pozostał ofiarą mentalności wielkopańskiej. Obaj są hulakami i birbantami, ale to Szczęsnemu z dramatu przysługuje w tym przypadku d u m n e miano libertyna i cynika, a więc w głębokim sensie kogoś obdarzonego zmysłem i zdolnością filozofowania. Obaj wyrastają z gleby wolnomyślicielskiej epoki, kiedy chwieją się trony i wiary epoki znakomicie, lecz ze zgrozą odmalowanej przez Stefana Witwickiego w latach 1833–1835 w szkicu *O wieku Stanisława Augusta*:

Myśl ludzka, niedawno rozwiązana z wędzidla religii i na zupełną puszczonej niepodległość, dla owego szatu dzikiej swej wolności była, można powiedzieć, w stanie pijanym, dziwnie z siebie rada, bezpieczna i pohutnywająca. Teraz przez sam czas powoli się wytrzeźwiająca, jest smutna, żalująca a przynajmniej ponura, strwożona. Wszędzie obwołują okropne zepsucie, wszędzie widzą naocznie, iż dzięki buntowi rozumu i podeptaniu wiary, rozkołatana społeczność jest właśnie w takiej niemocy i takim niebezpieczeństwie, w jakim byłby dom,

²³ W. Boryś, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków 2005, s. 598, hasło: *Szczęście*.

²⁴ J. Grzenia, *Nasze imiona*, Warszawa 2002, s. 101-102, hasło: *Feliks*.

²⁵ Cyt. za: W. Tokarz, *Szczęsny Potocki w czasie insurekcji kościuszkowskiej*, w: tegoż, *Rozprawy i szkice*, opr. S. Herbst, Warszawa 1959, t. 1, s. 357. Niemal identyczne słowa wypowiedział hetman Szymon Kossakowski w liście do Katarzyny II.

²⁶ O poetyckim dorobku Szczęsnego Potockiego patrz: E. Aleksandrowska, *O poezjach Stanisława Szczęsnego Potockiego*, w: *Wiersze Józefa Kablańskiego i Stanisława Szczęsnego Potockiego – zapomnianych poetów Oświecenia*, opr. E. Aleksandrowska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1980, s. 219-240.

z pod którego wyjętoby podwaliny. Ale ludzie XVIII. wieku, sprawcy tego stanu rzeczy, byli mówię do najwyższego stopnia z siebie radzi i pyszni. Poeci, filozofowie, encyklopedyści, książęta, królowie, ba nawet moskiewska carowa nie mogli nacieszyć, że się w owym szczęśliwym, w owym wielkim wieku porodili, który przez filozofię i przez tolerancję rozbił i obalił zabobony, wypatrzył i precz wymiół przesady, wyśmiał i potargał fanatyzm, a oświatą odział się jak szatą godową!

W Polsce tedy radość także. Król, filozof i tolerant, panowie i panie z głównym przybytkiem filozofii i tolerancji, chcą mówić z Paryżem, w jak najściślejszych i nieustannych stósunkach.²⁷

Podczas gdy Szczęśny u Słowackiego woła *de profundis* do Boga o litość, Szczęśny historyczny nie łamie sobie głowy wyrzutami sumienia. Mimo wszystko: potencjał literacki tej postaci, Szczęśnego Potockiego, był ogromny. Nie mam wątpliwości, że dramatyczny Szczęśny nosi ze sobą cień tej postaci, tak jak w imaginacji nosił go Słowacki, blisko zaprzyjaźniony z synem Szczęśnego Potockiego, wirtuozem Aleksandrem Potockim (1798–1868)²⁸, znał się z braćmi Józefem i Hermanem Potockimi. W ogóle wielu znał w życiu Potockich. No i któż nie słyszał wtedy o tych Polkach, co wyszły za Potockich: Klaudynie z Działyńskich Potockiej (1801–1836), Delfinie z Komarów Potockiej (1807–1877), czy wszystkich paniach Potockich, z którymi związany i skoli-gacony był Zygmunt Krasiński²⁹.

Jeszcze jeden czynnik był tu ważny: w Szwajcarii, gdzie powstał *Horsztyński*, Słowacki fascynuje się *Marią* Malczewskiego i jej autorem. Ten poemat zaprzyjaźniona z Malczewskim familia Januszewskich, a więc bliska rodzina Słowackiego, czyta zaraz po wydaniu w 1825 roku. W tym kręgu zapewne wcześniej, bo jeszcze przed powstaniem listopadowym, dopatrywano się związków *Marii* z historią małżeństwa Szczęśnego Potockiego i zamordowania jego żony Gertrudy Komorowskiej z rąk siepaczy nasłanych przez ojca Szczęśnego. W 1838 roku Augustyn Bielowski wydaje *Marię* wraz z dokumentami historii Szczęśnego i Gertrudy, w 1838 roku Słowacki pisze *Wacława*, będącego kontynuacją losów bohatera *Marii*, który już bezpośrednio utożsamiany jest ze Szczęśnym Potockim. Szczęśny Potocki w pisanych w 1838 roku *Poemach Piasta Dantyszka o piekle* (wydane: 1839) zostaje mieszkańcem piekiel jako „wzór” zdrady³⁰.

Wszystko to układa się całość, pozwalającą mniemać, iż zapisując imię Szczęśny na kartach dramatu, miał Słowacki przed okiem wyobraźni postać Potockiego-zdrajcy. Tylko, że... no właśnie, Potocki mimo wszystko zostaje zdrajcą. Los Potockiego tkwi jako potencjalność w losie syna Hetmana, ale jednak nie dopełnia się w ten sam sposób. Przeciwnie! Zatem?

²⁷ W. Witwicki, *O wieku Stanisława Augusta*, w: tegoż, *Wieczory pielgrzyma. Rozmaitości moralne, literackie i polityczne*, wyd. III, Lipsk 1866, s. 180.

²⁸ O Aleksandrze Potockim zob. J. Łojek, *Dzieje pięknej Bitynki. Opowieść o życiu Zofii Wittowej-Potockiej (1760–1822)*, Warszawa 1982.

²⁹ Zob. o Potockich: Z. Sudolski, *Krasiński. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1997.

³⁰ Zob. S. Makowski, *Słowacki – kontynuator Malczewskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1996, nr 2 (335). Zob. częściowo polemiczną wobec naszego odczytania pracę: M. Saganiak, „*Horsztyński*” Juliusza Słowackiego, czyli o tym, jak trudno być bohaterem romantycznym, w: *Stolica i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana Profesor Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk, M. Stanisz, Warszawa 2012.

I tutaj niespodzianka. Otóż – przekonuję – motyw nieszczęsnego Szczęsnego wy-
płynął w dramacie pod wpływem lektury. Motywowany był zresztą przez ironiczne od-
czytanie słowa „szczęsny”.

Po kolei: 7 listopada 1834 roku w liście pisany z Genewy Słowacki prosi matkę o przyspieszenie wysyłki „starych kronik”, które obiecał mu Józef Mianowski³¹. W słynnym liście z 24 maja 1835 roku – jedynym, gdzie Słowacki donosił o pisaniu *Horsztyńskiego* – pisze matce: „Teofilowie powieźli z sobą kronikę Kromera i dzieła mego Ojca. Nie widząc prawdziwie, czy się z nimi zobaczę, nie wiem, kiedy i jak dójdą mi te książki”³². 20 października 1835 roku odbiera poeta paczkę z książkami. Z wzmianki Salomei Słowackiej wiemy, iż chciała ona jeszcze w listopadzie 1834 roku posłać synowi „Kronikę Strykowskiemu i Bielskiego”³³. Według dotychczasowych ustaleń „kronikę Kromera Słowacki otrzyma dopiero w październiku następnego roku; prześle mu ją Teofil, nie Balińscy”³⁴. Trudno to podważyć – ślad przesyłki jest w liście Słowackiego. Trzeba jednak przypomnieć, że chodzi o wielotomowe wydanie *Kroniki polskiej Marcina Bielskiego* w latach 1823–1833 w Zbiorze Pisarzy Polskich, przygotowane przez Antoniego Gałazowskiego, którego to księgarza znał Słowacki jeszcze z czasów warszawskich³⁵.

W tymże Zbiorze Pisarzy wydał Gałazowski jeszcze w 1828 roku *Pamiętniki Janczara Polaka przed rokiem 1500 napisane* (Warszawa 1828), ale też choćby *Żywot człowieka poczciwego* Reja i *Pisma* Łukasza Górnickiego.

Na koncepcję bohatera w *Horsztyńskim* zapewne wpływ miały *Pamiętniki Janczara*, być może też poezje Jana Kochanowskiego i *Jerozolima wyzwolona* Tassa w przekładzie Piotra Kochanowskiego. *Pamiętniki* zainspirowały kreację Szczęsnego i częściowo Horsztyńskiego, Kochanowscy chyba kreację „archetypicznego” szlachcica, ziemianina Sarmaty: „Prawdziwą rozkoszą dla mnie są oba Kochanowscy. Co dzień odczytuję ich dzieło. Jak ten K[ochanowski] był spokojny i szczęśliwy w swojej chacie – z żoną, z dziećmi”³⁶. Ironiczne echa tych wyobrażeń znajdziemy w *Balladynie* (marzenia Kirkora o szczęściu rodzinnym). Być może inspiracje pismami Kochanowskich, których otrzymał Słowacki w okresie przepisywania *Kordiana* (na jego karty więc trafić nie mogły), przenikają aż do obrazu ruiny szlacheckiej arkadii, do obrazu dworku Horsztyńskiego.

A *Pamiętniki Janczara*? Skąd się wzięły u Słowackiego? Wolno przyjąć, iż najpóźniej dotarły one do Słowackiego z tym samym transportem książek co Kochanowscy i pi-

³¹ J. Słowacki, *Listy do matki*, opr. Z. Krzyżanowska, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. VI, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1990, s. 181. Dalej tom ten oznaczam skrótem: *Ldm*.

³² *Ldm*, s. 204.

³³ *W kręgu bliskich poety. Listy rodziny Juliusza Słowackiego*, opr. S. Makowski, Z. Sudolski, red. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960, s. 590.

³⁴ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, opr. E. Sawrymowicz, współpraca S. Makowski, Z. Sudolski, Wrocław 1960, s. 226.

³⁵ Zob. tamże, s. 107 i s. 111. Gałazowski sprzedawał w swej księgarni *Kulik* Słowackiego (9 I 1831 – koniec stycznia 1831).

³⁶ *Ldm*, s. 153; list: *Genewa, 1834 r. 27 kwiet.*

Por. J. Ławski, *Pan Słowacki*, w: *Debaty Artes Liberales*, T. V, *Co Słowacki ma nam dziś do powiedzenia?*, red. M. Kalinowska, J. Kieniewicz, Warszawa 2012.

sma Euzebiusza Słowackiego³⁷. Byłby to jednak *terminus ante quem*. A więc działałoby to się w epoce nasilonego zafascynowania staropolszczyzną, kiedy Słowacki stylizuje się „czarnolesko”: „Czasem marzę, że kupię u Michalskich Julinki i mieszkać w nich będę jak Kochanowski w Czarnolesiu”³⁸. *Pamiętniki* musiał wtedy Słowacki przeczytać tuż przed lub w czasie tworzenia dramatu o Szczęsnym. Nie była to klasyka tak znana, jak liryka Kochanowskiego. Nie wspominał więc o nich w listach, ale napomknął na kartach *Horsztyńskiego*, gdzie do obrazu heroicznej staropolszczyzny, która żyje przeszłością tak jak ślepy starzec, pasowały znakomicie.

Dzieło Serba Konstantego Mihailowicia z Ostrowicy z końca XV wieku uważano jeszcze wtedy za dzieło Polaka.

Można przypuszczać, że *Pamiętniki Janczara* pisarz otrzymał wraz z Kochanowskimi, wysłane przez Karola Hausnera z Brodów, odebrane w listopadzie 1833 roku w Genewie. Byłby to pewniejszy *terminus post quem*. Trudno inaczej pojąć wzmiankę o nich w dramacie o *Horsztyńskim*. Kiedy starzec dopytuje się o zachowanie żony, Książd usiłuje zmienić temat pogawędki:

HORSZTYŃSKI

Księżu, straciłem oczy i widzieć nie mogę jej anielskiej twarzy. Czy ona zawsze tak piękna, jak była....

KSIĄDZ

Zdaje mi się, że zawsze piękna....

HORSZTYŃSKI

Ale nie tak wesoła jak niegdyś....

KSIĄDZ

Dosyć zawsze wesoła... Czy chcesz, panie *Horsztyński*, to ci przeczytam jaki rozdział z *Pamiętników Janczara*....

HORSZTYŃSKI

Dziękuję, księżu... już późno. Słuchaj... zdaje mi się, że żona moja nie tak wesoła jak dawniej....
(*Chwila długa milczenia.*) (a. I, sc. II. 265)

Po co ta wzmianka o *Pamiętnikach*? Wszystko staje się jaśniejsze po ich lekturze. Otóż zawierają one kilkadziesiąt razy powtórzony zwrot „szczęsny pan” lub słowo „szczęsny”, którym świta, otoczenie i służba zwracają się do tureckiego władcy. Nagromadzenie tej apostrofy do szczęsnego pana jest imponujące, musiało uderzyć wyobraźnię Słowackiego. Kilka przykładów:

- Szczęsny panie, toć są głowy naokrutniejszych nieprzyjacioł twoich (41)
- Szczęsny panie, stało się... (57)
- Szczęsny panie, toć jest głowa niejakiego nieprzyjaciela twego... (64)
- Szczęsny panie, to masz głowę naokrutniejszego nieprzyjaciela... (75)
- Szczęsny panie, nie czyn tego... (86)³⁹

³⁷ Przy tym Kochanowskich czytał Słowacki przez opinie swego ojca Euzebiusza. Zob. *Ldm*, Genewa, 30 listop. 1833 r., s. 139.

³⁸ *Ldm*, Genewa 1834, d. 3 stycznia, s. 142.

³⁹ *Pamiętniki Janczara czyli Kronika turecka Konstantego z Ostrowicy napisana między r. 1496 a 1501*, wydał J. Łoś, Kraków 1912.

Podobnych zwrotów jest w *Pamiętnikach Janczara* o wiele więcej. Pojawiają się w tych fragmentach, które najbardziej mogły Polaka zaintrygować: klęski pod Warną (1444), walk z hospodarem wołoskim Władem Diabłem zwanym Draculą, który nabijał posłów tureckich na pal. Słowa *szczęśny*, *szczęście* i *nieszczęście* w ogóle są tu często używane. I to w osobliwym kontekście: okrucieństwa. Cesarz Turków co rusz kogoś ścina, rozcina, przecina na pół, to znów wrogowie wbijają kogoś na pal, torturują lub sieką. To były „klimaty” okrutnej wyobraźni Słowackiego. Ile razy, popatrzmy, zwraca się tu poddany do cesarza „Szczęśny pan”, przynosząc mu głowę wroga! Słowacki nie mógł takiego tekstu zbyć. Można się zastanawiać, czy przywołanie *Pamiętników* w *Horsztyńskim* to intertekstualna gra. Nie jest to pewne. Już raczej rzekłbym, że to zmyłka, fałszywy trop, mający przesłonić, ile wziął poeta ze staropolskiego tekstu.

A jak się potem ta figura *szczęśnego pana* pleni w dramacie... Karzeł o Szczęśnym: „pan Szczęśny” (a. I, sc. I) (tu też: „pan Sforca”, „pani Horsztyńska”, „pan Horsztyński”, „panie Ksiński”, „pan Hetman”, „pan Hetmanowicz”). Szczęśny: „Witam cię, panie Horsztyński!”, na co ten ostatni ripostuje: „Siadaj, mój sowizdrzale...” (a. I, sc. II). W dramacie panuje prawdziwa mania „panowania”, mówienia sobie per „pan”, „pani”. Z tego wysokiego tonu bohaterowie jednak co raz popadają w mowę inwektyw, jak Hetman w dialogu z Horsztyńskim: „Panie Horsztyński...”; Starzec: „Panie mój Miłościwy”; Hetman: „Podła szlachciuro!”; Horsztyński: „Co?... Jesteś w moim domu... Miłościwy Panie...” (a. II, sc. I). Jest jasne, iż także tę oficjalną mowę intytulacji zagarnia tu ironia.

W kluczowej scenie, gdy Szczęśny zwodzi młodzież zgromadzoną na zamku Hetmana, kilkadziesiąt (*sic!*) razy słyszymy zwroty: „Panowie...”, „pan Hetmanowicz”, „Mości Panowie”, „pan...”, „panie Hrabio”, „panicz”. No i oczywiście jest tu w hiperironicznych kontekstach użyta forma „panie Szczęśny”, gdy Ksiński na przykład mówi do Szczęśnego: „Koledzy! widzę, że nasz Hetman... w różowym humorze... Wszak hetmanisz nam, panie Szczęśny...” (a. IV, sc. II, 340). Ironicznie znaczy to: jakież z ciebie szczęściarz, wielki panie, że nami, zgrają łajdaków, dowodzisz. Nieco dalej dialog jest jeszcze ostrzejszy. Gdy Szczęśny ma grać o swój los w karty, [GŁOS] mówi: „Faraonik... Panie Hrabio, spróbuj **szczęścia**...”, na co Szczęśny odpowiada osłupiały: „**Szczęścia?**...” (340). I stawia los swój, ojca, młodzieży i kraju na... jedną kartę. Kiedy ironicznie podsumowuje swój szalony czyn, tę grę w karty, mówiąc: „Ha..., zapomniałem spytać o cel wyprawy?”, wstrząśnięty Ksiński wyjąknie: „Jak to... Żartujesz, p a n i e S z c z e ś n y ... Sprawa twojego ojca – sprawa narodu...”

„Szczęśny pan” to zatem figura władcy, potężnego władcy, to spełniony sen o potędze i czynie, którego nie może dopełnić Szczęśny z *Horsztyńskiego*. Władza, moc, autorytet, a nawet okrucieństwo i bezwzględność, które fascynują Szczęśnego, gdy przypomina sobie Rzymian i gladiatorów – to wszystko dramatopisarz znalazł w *Pamiętnikach Janczara*. Nieszczęśny Szczęśny jest paniczem czy nawet paniczykiem, lecz pragnie stać się nieironicznym „szczęśnym panem”.

Potwierdza tę interpretację wpisanie w strukturę *Horsztyńskiego* niemal obrazowych cytatów z *Pamiętników Janczara*. Ale: bez intertekstualnego adresu. Słowacki nie chciał, by te cytaty zidentyfikowano. Przecież *Janczar* nie był, mimo wszystko, lekturą „masową”. Fragmenty te przypisał poeta do postaci Horsztyńskiego. Obrazują one jego patriotyczne męczeństwo. Czytelnikowi dramatu wydaje się, iż Słowacki przywołał ja-

kieś rzeczywiste bestialstwo żołnierzy moskiewskich, pastwiących się nad pokonanymi konfederatami barskimi. Okrucieństwa w XVIII stuleciu między Polakami i Rosjanami nie brakowało. Opowiada *Horsztyński* z pewną chęcią o oczach, które mu gromnicami wykapali Moskale. Na sugestię Księdza „A gdyby też Wilno powstało...” ripostuje: „To mu gromnicami wykapią oczy” (a. I, sc. II). Okrutny motyw zostaje zaraz po przybyciu *Szcześniego* rozwinięty w opowieści o wypaleniu oczu Ksaweremu *Horsztyńskiemu*:

(...) dwóch Moskalów prowadzili mię do kaplicy – pamiętam... cmentarz cały ocieniony lipami... na cmentarzu..... okropnie!... dwudziestu moich żołnierzy zakopani w mogiłach po szyję. Moskale kosili głowy..... skoszone głowy toczyły się czasem pod moje nogi.... jedna spojrziała na mnie – przysięgam wam, że spojrziała na mnie..... A pod wielką lipą ujrzałem jakiegoś białego człowieka... nagi – stary. – Na piersiach miał wycięte mieczem wyłogi – w ciele wycięte wyłogi ułańskiego munduru.... Spojrzał na mnie... i rzekł: Żegnaj mi, panie *Horsztyński*..... (...) Był to Grzegorz, stary rybak z pobliskiej wioski.... (...) (a. I, sc. II, 268)

Zauważmy, że to *Szcześniego* „przez zazdrość”, jak mówi, dopytuje się o szczegóły z tego okrutnego widowiska:

SZCZĘSNY

Powiedz mi, panie *Horsztyński* – jakiego uczucia doznawałeś, kiedy ci gromnicami oczy wysmalano?...

HORSZTYŃSKI

Zrazu ból wielki – potym niby klucie szpilek. – A kiedy zdzierano z rzesami skorupę zastygłego wosku – Aby.... Czy żona moja jest w pokoju?...

Szcześniego chciałby być jak *Horsztyński*, stać się figurą bohatera z narodowego martyrologium. Pragnąłby być – bodaj ślepym – panem, szczęsnym panem swej woli. Jak „cesarz” Turków, który okrutną metodę zemsty, przeniesioną przez Słowackiego z *Pamiętników Janczara* na karty *Horsztyńskiego*, zastosował osobiście, wypalając gromnicami oczy zabójcy *Mechmetbaszy*, a potem wycinając mu skórę na ramionach:

A gdyżęchmy leżeli na tym polu, wieczór wyszedł *Machmetbasza* (z) stanu swego z dwiema komornikami na przechadzanie, a on *Tatarzyn* dybał nań, mając łuk w ręce i s (s)trzałami, a doczekawszy go, albo (z) strachu albo z nieśmienia strzelił, ale szpatnie, i uderzył *Machmetbaszę* pod same czoło między oczy, który natychmiast padł, a komornicy zawoławszy bieżeli po niem i jęli go, a nazajutrz rano powiedzieli *Cesarzowi*, co się *Machmetbaszy* przygodziło. *Cesarz* przyjechawszy sam k niemu, tak mu tego było żal, aż płakał. A tedy onego *Tatarzyna* związanego przed się przywieść kazał, a położył go wznak na ziemi i kazał sobie 2 świece woskowe grube przynieść zapalone, a gdy się nawięcej rozgorzały, wstąpił sam *Cesarz* na pierwszą jedną nogą a obrócił świece na doł (ogniem), aby wosk z płomieniem kapał na oczy jego tak długo, aż mu musiały wyleźć. Potym kazał кату, aby mu dwa kawalca skory wydarł przez wszystkie plecy aż na ramiona; a cały tydzień żyw był; myślając jemu co dzień ine męki zostawili go podle drogi, aż go psi zjedli.⁴⁰

Szcześniego, pamiętajmy, wciąż powraca do wyobrażeń o okrutnych Rzymianach. Wprawdzie wprost nie napisał tego Słowacki, ale marzy on, by zostać bodaj tyranem-okrutnikiem, despotą, krwawym dyktatorem niczym tyran *Dionizjusz* (właściwie: *Falaris*), który we wnętrzu wykonanego z brązu byka palił żywcem przeciwników (a. IV,

⁴⁰ *Pamiętniki Janczara*..., dz. cyt., s. 98-99, rozdz. XXXII.

sc. II). To też motyw z dramatu, motyw, który porywa młodzież słuchającą Szczęsnego w zamku Hetmana⁴¹.

Lecz Szczęsny nie jest bohaterem ani z jednego, ani z drugiego planu. Może anachroniczne dociekania genezy tej postaci ujawniają i potwierdzają fakt dobrze znany: to heros o spętanej woli, trochę Szczęsny Potocki (ten miał też osobliwe życie osobiste, piękna Zofia Wittowa trafiła na karty francuskiego fragmentu powieści o *Królu Ladawy* Słowackiego), a więc jest w nim potencjał wielkiego, demonicznego zdrajcy. Trochę jednak byłby to „szczęsny pan”, król, cesarz, władca, po prostu *fi g u r a w o d z o w s k a*, która mogłaby ocalić kraj. To także bohater „zrobiony” z literatury: z *Hamleta* Szekspira i *Renégo* Chateaubrianda, z Wertera Goethego i z buntowników Byrona, w końcu z Wacława Malczewskiego. Ma ich duszę, ale, by tak rzec, kształtem biografii przypomina figury kończącej się epoki staropolskiej: Szczęsnego Potockiego i cesarza Turków, a nawet w jakiejś mierze szlachciców Reja i Kochanowskiego czy dworzanina Górnickiego jako paż króla Stasia.

Nie wątpię, że hetmanowicz jest Szczęsnym nie przez wzgląd na swych zachodnioeuropejskich antenatów literackich, lecz ze względu na Wacława z *Marii*, Stanisława Szczęsnego Potockiego, uosobienie renegata w zmonstrualizowanej wersji, ze względu na żywą pamięć o rodzinie Szczęsnego Potockiego, z którego potomkiem poeta się przyjaźnił (młody Słowacki był ponadto już w 1827 roku w Zofiówce)⁴². No i bardzo ważną, jak sędzę, rolę odegrała tu językowa figura potężnego wodza i władcy, do którego otoczenie zwraca się „szczęsny pan”, jak do okrutnego władcy Turków. Taką to zagadkę, niespodziankę ukrył poeta w obrazowo-językowej warstwie dramatu o nieszczęsnym panicyzku.

I jeszcze puenta oczywista – w rzutach pierwotnych dramatu Szczęsny nosi imię *E d w i n*. Dlaczego? Bo to germańskie, *k r ó l e w s k i e* imię oznacza... *s z c z ę ś c i e*, pomyślność, przyjaciela. Edwin też był więc budowany wokół koncepcji bohatera jako „szczęsnego pana”.

Edwin, dopowiem, to także imię, które dźwiękowo może się kojarzyć z Baldwinem – imieniem królewskim, które nosili królowie Jerozolimy z czasów krzyżowców (Baldwin IV Trędowaty, Baldwin V). Słowacki lubił takie gry, asocjacje, szczególnie budowane na podstawie imion obcych (patrz: *Derwid*, *Gwinona z Lili Wenedy*)⁴³.

Nie-Szczęśny ślimak i Szczęśny lew...

Figura antropologiczna „szczęsnego pana”, bo taki w istocie jest sens nadania bohaterowi imienia Szczęsny, stanowi osobowe i intelektualne centrum dramatu. Per-

⁴¹ J. Słowacki, *Horsztyński*, wyd. cyt., s. 343: [Szczęsny:] „Serce kraju ukształcimy na wzór żelaznego wołu Dionizjusza. – Będzie ryczeć okropnie paszczą ognistą na cztery końce świata – językiem zamkniętych i palonych we wnętrzu nędzarzy... i męczenników...”

⁴² *Kalendarz życia i twórczości...*, dz. cyt., s. 59: „Wspomnienie Tulczyzna znajdzie (...) wyraz poetycki we fragmencie francuskiej powieści *Le roi de Ladawa* oraz w *Wacławie*. Szczególnie w tym poemacie o Szczęsnym Potockim wyraźne są echa zwiedzania pałacu i parku tulczyńskiego. W *Le roi de Ladawa* górują natomiast wspomnienia z Zofiówki”.

⁴³ Zobacz rozprawę dr Iwony E. Rusek w niniejszym tomie.

spektywa postrzegania wszystkich spraw tego świata przez tę przeklętą i błogosławioną kwestię podmiotu, jego ontologicznego statusu – jest tu wszechobecna. Co znamienne: w V akcie zyskuje wymiar refleksji eschatologicznej, gdy Szczęśny pyta z największą egzaltacją poznawczą: „A jeżeli nie będę pamiętać o tem, czem byłem... cóż znaczy to słowo: będę?...” (a. V, sc. II). Egzystencjalno-eschatologiczne rozgorączkowanie Szczęśnego służy przecież ostremu, najostrejszemu postawieniu wzajem najściślej powiązanych kwestii: kto to „ja”, czem jestem? Kim będę po śmierci? Kim jestem w relacji wobec Boga?

Nie ma tu – wbrew pozorom – dylematu: jest Stwórca, czy nie ma Boga? On – Bóg – jest! Znajdujemy za to straszliwą wizję świata, w którym z koniecznością współistnieją: nieogarnione, nieoczywiste, pragnące samopoznania „ja”, miotające się w libertyńskiej żądzy zaznania miłości, dalej istnieje świat w stanie wrzenia i chaosu, który ogarnąć może tylko złowroga siła figur takich, jak Katarzyna II czy Hetman. I, jakby było mało, nad horyzontem egzystencji oraz historii zawieszony został horyzont Boskiego Istnienia.

To Bóg, który jest, ale do którego bohaterowie – schatyzowani wewnątrznie w rozprzegającym się świecie – już nie mogą się modlić. Aż do czasu, kiedy pojawi się jakieś, bodaj śladowe, „ja”. Wyraźniej powiedział to Słowacki we wstępnej redakcji sceny I aktu III w dialogu przed pojedynkiem ślepego starca, co stracił oczy, i oślepionego przez życie i świat mężczyzny: „Edwin: Wszak los powinien być sędzią...” / Korsztyn: Los... / Edwin: I Bóg –”⁴⁴.

Los i Bóg, pomiędzy nimi podmiot.

Los przybył z imaginarium antycznego – Bóg zda się tu chrześcijańskim Stwórcą. By ten podmiot wydobyć z niebytu, by go dookreślić, ująć, by zbliżyć się do odpowiedzi, co znaczyć może „ja będę” w perspektywie nieskończoności i nieśmiertelności, poeta przywołał szereg konstrukcji personalnych, figur-metafor wyrażających pragnienie istnienia naprawdę – zarówno poprzez doświadczone i świadczone zło, jak też poprzez dobro. Szczęśny to zatem: człowiek niepotrzebny z utopijnego Eldorado⁴⁵; to konstrukt posiadający aż trzy cienie, sobowtóry, drugie „ja”: ojcowski (jest i nie jest swym ojcem), Michasia (utracił dzieciństwo, nie może być już dzieciąco ufny), Nieznajomego (bo w rzeczy samej nie może się zdecydować, kim jest). Jako nieokreślone „ja” jest figurą rodem z teatralno-literackiej rekwizytorni: komediantem i aktorem tragedii, sowizdrzałem i marionetką, w jakiś sposób nawet pajacem, błaznem i postacią komedii dell’arte. Jako istota poszukująca „ja” i... tak!... poszukująca świata, bo bywa nazywany przecież cynikiem, to Diogenes z Synopy, szukający w biały dzień z lampą człowieka.

Ma ciemne wnętrze: jako heros z furią dążący do opanowania świata siłą to Dionizjusz/Falaris, pałący żywcem wrogów we wnętrzu byka z brązu. To Anty-Konrad we wcieleniu tyrana, które się spełnia. To Rzymianin, gladiator, mężny i okrutny wojak,

⁴⁴ Zob. M. Kalinowska, *O losie w „Horsztyńskim”*, dz. cyt., s. 37: „Los i Bóg to dwaj bohaterowie dramatu, dwie siły wyznaczające napięcia jego świata poetyckiego (...)”.

⁴⁵ Pisze o tym motywie ze znawstwem M. Jochemczyk: „*Obywatelstwo w kraju niepotrzebnych*”. O „*Horsztyńskim*” Juliusza Słowackiego, w: *Intymność wyrażona (2)*, red. M. Tramer, A. Nęcka, Katowice 2007.

wreszcie Rzymianin samobójca (choć czy stoik?). Maską libertyna nie służy tu przecież pochwała erotyki, którą podmiot doprowadzałby do kresu spełnienia, by jak Mirabeau wulgarnie „oddać duszę w ojcowskie objęcia Szatana”⁴⁶, lecz staje się wyrazem poznawczej rozpaczy i dumnym odporem danym światu prostych, kościelnych, moralistycznych odpowiedzi na nierozstrzygalne pytania. Szczęśny to libertyn znużony libertynizmem, jak podmiot z wiersza Węgerskiego:

Nie mam w ustach czułości ni bzdurzę o cnocie,
Nikt mię jednak przy podlej nie zastał robocie.
Dla zysku nic nie czynię, prawdę mówić lubię,
Nieprzyjaciół skrytymi podstępny nie gubię.⁴⁷

Prawdziwie – spójrzmy na motto mej rozprawki – jest to ktoś, kto nie pełza przed światem, ludźmi i karierą, ktoś, kto podpisałby się pod buntowniczym *credo* wszystkich nieszczęśliwych z powodu swej wielkości: „Ale żebym do zgonu miał być nieborakiem, / Wolę być lwem w nieszczęściu niż szczęśnym – ślimakiem!”.

Wielki i... nieistniejący jako „ja” podmiot kreuje Słowacki jednak w perspektywie projektów antropologicznych, stanowiących swoiste *superego* Szczęśnego: to projekt Pła-toni-skiej nieśmiertelnej duszy, która kocha piękno; projekt biblijnej tożsamości o niepodważalnej konstytucji: „Jestem, który jestem”; projekt sparafrazowanego Kartezjańskiego *cogito ergo sum*, które przeobraża się w „myślę, więc żyję”⁴⁸.

Z kolei pragnienie siły objawiającej się w świecie historycznym wyrażają tu inne maski: rzymskiego gladiatora, heroicznego Sarmaty, konspiratora i potężnego „szczęśnego pana”.

Nie mam pewności czy nawiązanie do *Pamiętników Janczara* uważał Słowacki za rozpoznawalny trop literacki. Chyba tak – bo była to wtedy lektura popularna, kilka lat potem o *Pamiętnikach Janczara* będzie mówić Mickiewicz w Collège de France⁴⁹. Czyżby jednak był to chwyt obliczony albo na odbiorcę z I połowy XIX wieku, albo na erudyte? Nie wiem. Całe dzieło Słowackiego to wielka asocjacyjno-erudycyjna pułapka. No i nie można zapominać, że tekst nie poszedł jednak do druku. Ale i nie trafił w ogień...

⁴⁶ H. G. de Riquetti hrabia de Mirabeau, *Moje nawrócenie czyli Wyznania libertyna*, przeł. i opr. M. Bratuń, Wrocław 1993, s. 155.

⁴⁷ T. K. Węgerski, *Moja ekskuzja do księdza Gracjana Piotrowskiego*, dz. cyt., w. 1-4.

⁴⁸ O istnieniu nieśmiertelnej duszy zobacz: sceptycznie – J. Kopania, „*Anima naturaliter platonica*”. *O zmierzchu platońskiego rozumienia duszy*, w: tegoż, *Boski sen o stworzeniu świata*, dz. cyt.; afirmatywnie – C. Tresmontant, *Problem istnienia Boga*, dz. cyt.; apologetycznie – H. Urs von Balthasar, *Cordula albo o świadectwie chrześcijanina*, przeł. F. Wycisk, Kraków 2002; opisowo – I. Bittner, *Romantyczne „ja”*. *Studium romantycznego indywidualizmu*, Warszawa 1984; T. Kobierzycki, *Filozofia osobowości. Od antycznej idei duszy do współczesnej teorii osoby*, Warszawa 2001.

⁴⁹ Zob. J. Ławski, *Nie tylko Janczar, ale Polak. Mickiewicz czyta „Pamiętniki Janczara”*, w: *Miscellanea literackie i teatralne (od Kochanowskiego do Mrożka). Profesorowi Janowi Okoniowi przez przyjaciół i uczniów na 70. urodziny zebrane*, red. K. Płachcińska, M. Kuran, t. 2, *Tradycje literackie i teatralne*, Łódź 2010.

A zatem: jakież bogate to „ja”, jak uposażone w figury wyrażające jego negatywności, jego nijakość i jego pragnienie niepodważalnego samoukonstytuowania się w akcie podmiotowego rozeznania.

Szczęśny to nie tylko bohater nieszczęśny. Szczęśny ma być jako osoba, syn, brat i kochanek, obywatel i indywiduum – właśnie nieszczęśny, by przeprowadziwszy nieujęte jako „ja” podmiotowe głębie przez próbę nicości, pustki i rozpacz, wyłonić z tych głębi podmiotowych „ja” jako nie tylko k o g o ś , ale i c o ś . Szczęśny wie, że jest, wie, że istnieje jako ktoś – Szczęśny pogrążony w nieszczęściu. Nieszczęście przekonująco mówi człowiekowi cierpieniem, że on e g z y s t u j e . Tu pytanie i pragnienie poznawcze idzie dalej: jestem, ale czym – w ontologicznym sensie – jest to tajemnicze „ktoś”? Czy to „coś” – w znaczeniu nieśmiertelnej duszy? A nawet jeśli zginę, to czy i jak będę w wieczności, z pamięcią i świadomością, czy też bez nich? Ale „szczęśny pan” nie zaznaje tu *gnosis*, czyli poznania w klasycznym, gnostyckim sensie⁵⁰. I owszem: mamy pragnienie *gnosis*, ale realizowane negatywnie jako libertyńskie odrzucenie świata, jako filozoficzną deziluzję. A kiedy bohater dochodzi już do tej liminalnej świadomości, kiedy musi podjąć decyzję, określić się jako „ja” – wtedy następuje wybuch.

Z zamkiem pewno zginie i on, Szczęśny. Czy wyłoniło się już jego „ja”? Tak.

Bo być „ja”, to decydować i działać. To w y b ó r , a nie samo tylko myślenie określa nas jako „ja”. W autoanalizie i medytacji łatwiej zatracić „ja”, rozpuścić je w kwasach sylogizmów i odmętach zranionej świadomości przekonującej, że wszystko przecie nieoczywiste lub złe na tym świecie.

Przypadek sprawił, że zachowany fragment V aktu kończy się słowami skierowanymi przez Szczęśnego do własnej myśli, władzy sądenia i woli. Nie pyta: czym jesteś myśli ma? On zapytuje myśl o to, czego do siebie nie dopuszczał: „c o r o b i ć ?”

Jak czubek góry lodowej wyłania się tu z nieoczywistości, nieświadomości i niewiedzy „młode” *ego*. Ironia tragiczna, rzekłbym: absolutna ironia tragiczna polega na tym, że robić oznacza tu zniszczyć i zgładzić. Nie pozostać beczynną marionetką to tyle, co wysadzić w powietrze całe dziedzictwo pradziadów i ojców: zamek i siebie. Bo Szczęśny też jest „dziedzictwem” swego ojca-zdrajcy, którego kocha i zabija. Zabija, bo kocha. Alternatywą dla coś „robić” było na przykład doszczętne zgranie się w teatrze libertyńskiego użycia, które tak oto plastycznie Włodzimierz Spasowicz odmalował, pisząc o Węgierskim:

Wszystkim on tu dokuczył swym złośliwym, ostrym językiem, który nie przebaczał nawet samemu królowi, a Węgierskiemu zjedną niezliczone mnóstwo nieprzyjaciół. W r. 1779, wskutek napisania paszkwilu na Imperatorową, był przymuszony opuścić dwór i udał się zagranicę, gdzie prowadził wesole, rozpustne życie. Środków materyalnych dostarczała mu szczęśliwa gra w karty. Był we Włoszech, Francji, w Ameryce, w Anglii; wyczerpawszy na koniec swe siły – wszelkimi możliwymi zbytkami, umarł na suchoty w Marsylii, w 33 roku żywota. Węgierski patrzył na życie, jako na szumną orgię, jako na nieustanną maskaradę; był-to epikurejczyk i opiewał jedynie filozofię rozkoszy. Mistrz na polu sarkastycznego dowcipu, w wyrażeniach zaprawnych solą atycką, najbardziej zbliża się do Woltera.⁵¹

⁵⁰ Chyba aż zbyt łatwo odnajduje się gnozę we wczesnych dramatach Słowackiego, choćby w *Kordianie*. Widzę w tym nadmiar poznawczego optymizmu badaczy.

⁵¹ W. Spasowicz, *Dzieje literatury polskiej przełożone z rosyjskiego*, wyd. II, przejrzał i poprawił

Szczęśny idzie inną drogą:

„Po wybiciu godziny 12. w nocy ta Pogoń podnosi pałasz i uderza orła rossyjskiego – podnosząc pałazza pociągnie sznurkiem za cyngiel pistoletu i wszystko będzie..... popiołem.... błyskawicą.... niczem.... Uczyn to!...” (a. V, sc. II, 360).

Właśnie: uczyn to!

Popiół, błyskawica, nic – akt zniszczenia świata oznacza, o dziwo, ironiczną fuzję rozbitych elementów podmiotu. Oto ironia najwyższego rzędu: stworzenie „ja” przez zniszczenie osoby i świata, narodziny woli w akcie destrukcji podmiotowych i osobowych podstaw jej istnienia. *Horsztyński* ledwie stwarza przyczółek podmiotowego istnienia, wydobywa „ja” ze stanu „ja”-nicości czy gorszego jeszcze: kondycji „ja” jako magmy uczuć, myśli, stanów melancholicznych i ironicznnych aktów. Szczęśny to pierwszy z bohaterów Słowackiego, którzy muszą spłonąć, by się narodzić⁵². Kordian przeżywa tylko deziluzję i zawieszenie. Balladyna ginie, by w *Epilogu* narodził-odstąpił się mistrz Poeta. Szczęśny płonie. Wielki Wybuch narodzin podmiotowości...

Słowacki ustanawia ten przyczółek „ja” również dlatego, by znaleźć miejsce, z którego zaatakować mógłby rozpanoszoną w dramacie ironię⁵³. Ironiczno-tragiczne ustanowienie podmiotu w akcie autodestrukcji w dłuższej perspektywie całego życia służyć ma u Słowackiego przekroczeniu także poziomu „ja”, zejściu w sfery prekognitywne, przedmyślowe, tam, gdzie już czekać będzie na świadomość Słowackiego jego własne objawienie, samoobjawienie nieśmiertelnego, Boskiego Ducha⁵⁴.

A wtedy śmierć może robić z ciałem to, co Szczęśny w nieszczęściu zrobił z zamkiem, z sobą, z historią i z ironią: wysadzić je w powietrze. Zyskać „ja”, a potem, w okresie religijnej przemiany po 1842 roku, otworzyć się na projekt czegoś głębszego niż „ja”, bo na niezniszczalną „jaźń”. – Oto projekt poznawczy, który inauguruje *Horsztyński*.

Tak więc nieszczęśny „Szczęśny Pan” przeobrazi się w wyższą figurę „Króla-Ducha”, „ja”-nic odstąpi się jako „ja”-Bóg; „będę” zostanie zrozumiane jako „istnienie wieczne”, „co robić?” znajdzie odpowiedź w nakazie metamorfozy wewnętrznej i samodoskonalenia.

Rozpacz Szczęśnego, jego ironia, melancholiczny paraliż, jego tragiczne spętanie przez życie, a nawet jego obrzek woli – wszystko to spotęgowane do niemożliwości – mówią nam coś poza sferą dosłowności. Mówią, że są świadectwem upojenia istnieniem, którego poeta maksymalista – taki, jak Słowacki – pragnie zaznać poza ironią

A. G. Bem, Warszawa 1885, s. 166. Zob. J. Snopek, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986.

⁵² Zob. M. Bajko, *Symbolika ogniwa w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*, w: *Symbolika mistyczna w poezji romantycznej. Słowacki i inni*, red. G. Halkiewicz-Sojak, B. Paprocka-Podlasiak, Toruń 2009.

⁵³ W rozpaczliwej ironii widzę tu ślad podobny do postawy Heinego, ale i najzupełniej serio prowadzony zamysł docierania do tego, co Nieprzedstawialne. Zob. prace: T. W. Adorno, *Rana imieniem Heine*, w: tegoż, *O literaturze. Wybór esejów*, wybór L. Budrecki, przeł. A. Wolkowicz, Warszawa 2005; A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007.

⁵⁴ Duchowe dziecięctwo byłoby objawem dojrzałości poety? Zob. Z. Zarębianka, *Mężczyzna jak(o) dziecko. Oblicza niedojrzałości: Piotruś Pan i Mały Książę*, w: *Duchowość mężczyzny*, red. J. Augustyn SJ, Kraków 2008.

i tragicznością, poza dobrem nawet i złem, poza „ja” i nie-„ja”, nicością i istnieniem, poza światem i ludźmi. To istnienie właściwe Bogu. Właśnie o tym, o upojeniu istnieniem, świadczą wszystkie nieszczęścia Szczęsnego.

Musi to być szczęśliwe istnienie władcy i nieśmiertelnego: Szczęsnego Pana.



Tadeusz Korpala, *...i wypiękniato na niej ciało*,
pocztówka z serii *„Anhelli”*, ok. 1913

Emilia Świdarska
(Białystok)

WIELOOSOBOWY TEATR *BALLADYNY*

Juliusz Słowacki ukazuje w *Balladynie* wszechwładzę ironii jako *principium creationis*, uwypukla swoją autorską dominację nad tworzonym dziełem, co zaznacza już w przedmowie skierowanej do Zygmunta Krasińskiego:

Balladyna jest tylko epizodem wielkiego poematu w rodzaju Ariosta, który ma się uwiązać z sześciu tragedii, czyli kronik dramatycznych. Cienie już różne ludzi niebyłych wyszły ze mgły przedstworzenia i otaczają mnie ciżbą gwarzącą: potrzeba tylko, aby się zebrały w oddzielne tłumy, ażeby czyny ich ułożyły się w postaci piramidalne wypadków, a jedną po drugiej garstkę na świat wypychać będę; i sprawdzą się może sny mego dzieciństwa. Bo ileż to razy patrząc na stary zamek, koronujący ruinami górę mego rodzinnego miasteczka, marzyłem, że kiedyś w ten wieniec wyszczerbionych murów nasypię widm, duchów rycerzy; że odbuduję upadłe sale i oświecę je przez okna ogniem piorunowych nocy, a sklepieniem każę powtarzać dawne Sofoklesowskie „niestety”! A za to imię moje słyszane będzie w szumie płynącego pod górę potoku, a jakaś niby tęcza z myśli moich unosić się będzie nad ruinami zamku. – O! nie mów mi, że z dzwonek polnych większa ozdoba ruinom niż z tego wieńca myśli, w które je ubierze poeta: bo choć róże rosnące na ruinach pałacu Nerona rozwidniały nam pięknie te gruzy, to jednak jaśniej ów duch Irydiona, któregoś ty pod krzyżem w Kolosseum położył i nakrył złotymi skrzydłami anioła¹.

Epilog *Balladyny* jest również rodzajem nawiasu ironicznego, podkreślającego potęgę autora, dominującego nad utworem oraz zamykającego „kapryśność (...) fasady i konsekwencję szkieletu architektonicznego”².

Edward Csátó zauważa, że Juliusz Słowacki w *Balladynie* posługuje się kategorią gry, całemu utworowi przyprawia „ariostyczny uśmiech” i bawi się literacką ironią.

¹ J. Słowacki, *Dziela wybrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 3, *Balladyna*, opr. E. Sawrymowicz, Wrocław 1989, s. 331-332. Wszystkie cytaty pochodzą z analizowanego dramatu niniejszego wydania, dalej oznaczam je skrótami *B* i po nim podaję numer strony.

² Edward Csátó, *Szkice o dramatach Słowackiego*, Warszawa 1960, s. 101. Z bardzo bogatej literatury przedmiotu dotyczącej *Balladyny* podam tylko: M. Fik, *Odkrywanie „Balladyny”*, w: *Przeciw, czyli za*, Warszawa 1983; M. Inglot, *O motywie korony w „Balladynie”*, w: *Nie tylko o „Kordianie”*. *Studia nad twórczością Juliusza Słowackiego*, Wrocław 2002; H. Markiewicz, *Metamorfozy „Balladyny”*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2; J. Maślanka, *Gorzkie dzieło Juliusza Słowackiego – „Balladyna”* w: *Arcydzieła literatury polskiej. Interpretacje*, t. 1, red. S. Grzeszczuk, A. Niewola-Krzywda, Rzeszów 1987; P. Paziak, *Uwagi o semantyce nazw kolorów – bieli i czerwieni w „Balladynie”*, „Poradnik Językowy” 1997, z. 2; M. Kalinowska, *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*, Toruń 2003.

Recepcja dzieła poprzez ariostyczne ujęcie oraz ironię romantyczną pozwala badaczowi stwierdzić, iż utwór dedykowany poecie ruin jest „wyrafinowaną opowieścią o śmiesznych i smutnych wydarzeniach, splątanych w bajeczny kalejdoskop i skłaniających do zastanowienia przez to, że ten kalejdoskop okazuje się tak bardzo podobny do życia”³.

Ironiczne wariacje ulokowane w dramacie są kluczem interpretacyjnym prowadzącym do odkrycia wyższych układów znaczeniowych. Słowacki świadomie i celowo igra z tradycją, z utartymi motywami, przywołuje fantastyczne przygody, przemiany, cuda i perypetie. Autor *Balladyny* przesyła ironiczny uśmiech swoim postaciom: Filonowi, stworzonemu na kochanka Goplany, Grabcowi – królowi dzwonnkowemu, Goplanie, zwiewnej, eterycznej, kochającej zwykłego pijanicę, ale także Matce, Pustelnikowi, Kirkorowi, Alinie wykreowanej na idealną żonę hrabiego Kirkora⁴. Tę metodę, na podstawie której funkcjonuje akcja dramatu, określa Kleiner mianem „kaprysu przypadku”⁵, będącego jednocześnie zasadą świata. Według Kubackiego natomiast, fabuła *Balladyny* przypomina „konwencjonalny sztafaż, który pozwala ponawiać na sobie dygresje stanowiące istotny miąższ dzieła”⁶.

Słowacki, ironizując, bawiąc się, uśmiechając się ironicznie, inicjuje zarazem grę z odbiorcą. Do tej zabawy literackiej umiejętnie angażuje czytelnika, kusząc go niezwyklej kreacją romantycznej heroiny – Balladyny. O ile Kirkor, Wdowa, Alina, Pustelnik, Goplana, Chochlik, Skierka, Grabiec uwikłani zostali przez poetę z Krzemieńca w pajęczynę przypadku, nielogiczności jako prawidła stałego, o tyle postać Balladyny jest manifestacją możliwości kreacyjnych Słowackiego, a sama ironia stanowi środek będący instrumentem dochodzenia do prawdy. Można powiedzieć, że tak jak autor dramatu króluje nad swoim dziełem, tak siostra Aliny panuje nad elementami świata przedstawionego utworu.

„Ironia, która oznacza świat podwójnie, jest (...) świadomością faktu, że sam człowiek jest podwójnie przez los oznaczony, że gra i reżyseruje swe przedstawienie, że jest tym, który warunkuje, ale i tym, który jest warunkowany, że skłonny jest uznać swe najgłębsze tajemnice za skarb indywidualności i że niczego tak chętnie nie pokazuje jak wnętrza szkatułki”⁷. Taka właśnie definicja ironii romantycznej została wpisana w *Balladynę*. Juliusz Słowacki, tworząc wieloosobowy teatr *Balladyny*, dokonuje absolutyzacji ironii rozumianej jako zasada twórcza (*principium creationis*). Czyni główną bohaterkę dzieła aktorką i reżyserem zarazem, pozwala jej wpisywać się w spektrum ról oraz narzucać innym swoje uwagi reżyserskie. Poczynania żony Kirkora są także wielogłosową opowieścią „ja” kobiety romantycznej, która kreuje „teatr duszy”, próbując zaprezentować wielość różnych „ja” sprzęgniętych w jednym⁸.

³ E. Csató, dz. cyt., s. 91.

⁴ Zob. tamże, s. 95.

⁵ Zob. tamże, s. 96.

⁶ Tamże, s. 94-95.

⁷ W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 165. Zob. w kontekście ironii następującą interpretację dramatu: J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”. Opanowywanie i ekspresja ironii*, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

⁸ Zob. M. Piwińska, *Człowiek i bohater*, w: *Problemy polskiego romantyzmu*, Seria II, red. M. Żmirodzka, Wrocław 1974, s. 77.

Teatr ról

Balladyna jest tą bohaterką, która aranżuje sceny w teatrze życia, ma również ambicję teatralizować świat przedstawiony, w którym partycypuje, który podporządkowuje sobie jak reżyser adaptujący swoje spostrzeżenia, koncepty na deskach teatralnych. Protagonistka jest „motorem akcji oraz czynnikiem determinującym dla innych postaci przemiany sytuacji”⁹.

Bohaterka wykreowana przez autora *Mazepy* odgrywa zarówno role czysto ludzkie: córki, siostry, żony, kochanki, kobiety, jak i społeczne: chłopki, szlachcianki, królowej. W każdym przypadku nie potrafi utrzymać się w „obsadzonej” roli, ma pretensje o kompetencje inscenizatorskie i bardzo umiejętnie je formułuje. Charakteryzuje ją wielka moc, będąca sumą predyspozycji aktorskich, teatralizowania życia i wywierania presji na pozostałe osoby uczestniczące w spektaklu pod tytułem *Komedia ludzka*. Balladyna, jak każda kobieta romantyczna, świadomie nadaje swojemu bytowi wymiar wielopoziomowości i walczy o swoje „ja” indywidualne, o wyzwolenie go z granic precyzyjnych określić. Kochanka Kostryna nie potrafi być po prostu jedną Balladyną, w przeciwieństwie do posągowej Aliny odgrywa różne role, przywdziewa różne kostiumy, maski, wpisuje się w wielowymiarową przestrzeń. Żona Kirkora gra w inność, kreuje w sobie „aktorstwo wewnętrzne”¹⁰.

Rola córki

Z pełną pasją, całkowitym zaangażowaniem odgrywa Balladyna rolę córki. Tworzy ją we wszystkich aktach dzieła i za każdym razem siostra Aliny wydaje się inna, ewoluje w swojej roli. Wraz z metamorfozą duchową, emocjonalną protagonistki innych kształtów nabiera też przestrzeń sceniczna dramatu. W scenie trzeciej aktu I Balladyna ukazuje się w całej swej niezwyklej teatralnej okazałości. Wchodzi na scenę (chata Wdowy) i już zaczyna grać. Wyraźnie wyróżnia się wśród osób przebywających w wiejskiej chacie, jej ekspresja aktorska wychodzi na plan pierwszy. Na wiadomość o „tarkocie na rozłogu”¹¹ automatycznie przybiera pozę, wykonuje teatralne gesty, szuka grzebień, wyraża swoją ekstazę potencjalną innością przy pomocy potoku werbalnego, któremu towarzyszą literackie środki ekspresji: zdania urywane, wykrzyknikowe, pytające. Relacja córka – matka nie jest tu istotna. Trudno też określić uczucia, jakimi Balladyna darzy Wdowę, ponieważ siostra Aliny partycypuje w dialogu pozornym, nie angażuje się w rozmowy rodzinne dotyczące codziennego stylu życia. Jest córką żyjącą obok, ukierunkowaną na siebie, swoją wielość, zajmującą się wyłącznie osobistym „ja”. Doskonale w tym prezentowaniu siebie potrafi przybierać pozy, udawać, jej żywiołem jest gra. Po mistrzowsku okazuje swoje przywiązanie do matki i siostry, zapewniając Kirkora: „Prócz matki, siostry, wszystko ci poświęcę”¹². Protagonistka bawi się wyśmie-

⁹ M. Masłowski, *Koncept roli w dramatach Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2001, nr 3, s. 69.

¹⁰ Zob. M. Piwińska, dz. cyt., s. 81.

¹¹ *B*, s. 359.

¹² *B*, s. 366.

nicie wtedy, gdy „zmienia” twarz, kostium, gdy nie musi być taka sama, gdy może grać przed Wdową, Aliną.

Ludzka rola córki nabiera kształtów w scenie drugiej aktu II. Balladyna informuje matkę o wyrodnym charakterze Aliny, która – zgodnie z kłamstwem kochanki Kostryna – uciekła z „jakimś obdartym młokosem”¹³. Znużona życiem wiejskim starsza córka realizuje się na płaszczyźnie gry aktorskiej. Drwi sobie z bólu matki, odgrywa kolejną rolę i jednocześnie reżyseruje zachowanie staruszki, wciągając ją do swojego teatru:

Balladyna:

Mój Boże!
I tak z a s m u c i ć !...

Wdowa:

O! i tak z a s m u c i ć !...

Balladyna:

Z a s m u c i ć matkę starą!...¹⁴

Balladyna poraża czytelnika swoją siłą oddziaływania na pozostałych bohaterów dramatu; gra i reżyseruje swe przedstawienie, zapraszając doń innych i narzucając im – tak jak matce – nawet kwestie słowne. Ekstensja roli córki postępuje wraz z rozwojem wydarzeń, rozszerza się po każdej scenie, po każdym akcie. Apogeum swoje osiąga w zamku Kirkora, gdy Balladyna ubrana w „bogată szatę”¹⁵, przebywa w „sali pysznej”¹⁶. Kulminacja roli córki ma miejsce właśnie w tej przestrzeni, gdyż „zamek wskazuje przede wszystkim na swoją teatralność, jest teatralną dekoracją, przestrzeń sceniczna – przede wszystkim sceną. Wszystko, co się tutaj dzieje, staje się teatrem, teatralnym widowiskiem”¹⁷, w którym pierwsze skrzypce gra Balladyna. Zamek dodatkowo wyzwala w niej wrodzone zdolności aktorskie oraz inscenizatorskie. W tym oto wnętrzu kochanka Kostryna wydaje swojej matce apodyktyczne polecenia:

Odprawić ten wóz!
Różaniec
Mów lepiej, matko.¹⁸

Tutaj z pełną precyzją i profesjonalizmem gra, nakłada maskę bladej twarzy; jest świadoma swego aktorstwa, ponieważ obawia się, że przegra ono w zderzeniu z prawdą, życiem:

¹³ B, s. 393.

¹⁴ B, s. 394. Podkr. – E. Ś.

¹⁵ B, s. 405.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ J. Skuczyński, *O przestrzeni teatralnej w dramatach J. Słowackiego*, Warszawa – Poznań – Toruń 1986, s. 55. Zob. także: E. Świdarska, *Gotycka groza w „Mindowem” Juliusza Słowackiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

¹⁸ B, s. 410, s. 411.

Mieszam się – bladnę... Ja się kiedyś zdradzę
 Przed matką, mężem... Wszystko się urzekło
 Na moją zgubę.¹⁹

Balladyna „rozwija się” też w roli córki, a duży wpływ na jej transformacje teatralne mają komnaty zamku. Można by rzec, że ona (przestrzeń sceniczna) dominuje, narzuca nastrój, wyzwala drzemiące namiętności. Moc zamku, jego osobliwa aura potęguje w żonie Kirkora grę w inność. Córka nie nazywa już Wdowy matką, lecz wiedźmą, żebraczką, wstydzi się jej wyglądu i wiejskich korzeni. Wyrzeka się ostatecznie matki, wyrzuca ją z zamku, skazuje na śmiertelną moc piorunów oraz rozszalałej burzy. Bohaterka wykreowana przez Słowackiego gra swoją rolę, chce w niej wytrwać do końca, dlatego musi być konsekwentna, musi uciekać do przodu, jak zauważył Michał Masłowski²⁰.

Rola siostry

Z rolą siostry Balladyna nie może się uporać nawet po śmierci Aliny. Jest skazana na bycie w roli do końca, bowiem pamięć o dokonanym mordzie nie daje jej wytchnienia. Pamięć jest też elementem stałym w zmiennym „ja” kochanki Kostryna. Marta Piwińska twierdzi, że „była ona ratunkiem i udęczeniem romantyków. Więc obdarzają swoich bohaterów prawdziwie zdumiewającą pamięcią”²¹. Ta zasada estetyki romantycznej pomaga też Balladynie trwać w roli i w dalszym ciągu teatralizować to, czego się dotknie. Jest kategorią konstytuującą żonę Kirkora, podkreślającą jej permanentne bycie w drodze, w roli oraz pozwalającą na uchwycenie ewidentnych cech różniących obie siostry. O ile Alina zadziwia czytelnika subtelnością, dobrocią, gołębią życzliwością i wrażliwością, o tyle Balladyna zachwyca predylekcją ku wydawaniu poleceń inscenizatorskich. Już w scenie trzeciej aktu I starsza córka, podekscytowana inną od codziennej nudy sytuacją, reżyseruje:

Ach, lampę zaświeć... ach lampę... co żywo...
 (...)
 Niech siostra otworzy...²²

Nawet w scenie mordu, pełnej powagi i okrucieństwa, kochanka Kostryna prowadzi grę ze swoją naiwną siostrą:

Balladyna:
 Gdybym cię, siostrze – zabiła...
Alina:
 Co też ty mówisz?...
Balladyna:
 Daj mi te maliny!...²³

¹⁹ *B*, s. 413.

²⁰ Zob. M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

²¹ M. Piwińska, dz. cyt., s. 76.

²² *B*, s. 360.

²³ *B*, s. 380.

Balladyna prowokuje „dziecinnie naigrawającą się”²⁴ Alinę do wejścia w rolę, do jakiegokolwiek działania, do oporu, do zaprezentowania siebie. Alina jednak pozostaje tą schematyczną postacią, niezdolną do teatralnych gestów, przyjmowania pozy. Kochanka Grabca natomiast, świadoma swoich pragnień, marzeń i założonego celu, zapuszcza się w czarny gąszcz swojej roli niedobrej, zbrodniczej siostry. Nakazuje, z pełną stanowczością osoby teatralizującej przedstawienie życiowe: „połóż się na ziemi... / Połóż!...ha!”²⁵ i zabija. Następnie, po zbrodniczym procederze, nakłada na swoją twarz jedną z wielu masek i zmierza do domu po należną nagrodę. „Okropnie błada, z rozpuszczonym włosom”²⁶ Balladyna poddana zostaje próbie charakteru. Musi stawić czoło roli, którą tworzy, odgrywa przed sobą i światem. Goplana natomiast nie ułatwia przyszłej żonie Kirkora bytu życiowego, mówi do morderczyni „siostry głosem”²⁷. Zwycięzczyni ucieka wciąż do przodu, przyjmuje kolejne pozy, „wbiega na scenę obłąkana”²⁸:

Wiatr goni za mną i o siostrę pyta,
 Krzyczę: „Zabita – zabita – zabita!”
 Drzewa wołają: „Gdzie jest siostra twoja?”
 Chciałam krew obmyć... z błękitnego zdroja
 Patrzała twarz jej błada i milcząca...
 O... gdzie ja przyszła?... to wierzba płacząca...
 Ta sama... gdzie ja... Siostra moja!... żywa!...²⁹

Balladynie ciągle towarzyszy pejzaż przyrody, jednak „nie jest on podporządkowany zasadzie paralelizmu zachowań człowieka i natury”³⁰, jak w utworach Szekspira. „W dramatach Słowackiego ten związek miewa charakter obustronnej projekcji, przyroda żyje, przekształca się zależnie nie tylko od pór dnia, roku, od pogody – lecz również pod wpływem fenomenów duchowych, takich jak emanacje jakichś działań nadprzyrodzonych czy nawet stany psychiczne, emanujące z postaci dramatów”³¹. Kowalczykowa podkreśla, że taki sam przeciwieństwo chruśniak malinowy w oczach bohaterki (Aliny i Balladyny) wygląda diametralnie różnie. Czysta, nieskalana Alina postrzega go lirycznie i różowo, natomiast starsza córka Wdowy widzi maliny „czerwone by krew”³², „maliny jak węże”³³.

Pejzaż przyrody, ukazany w dziele Słowackiego, ma charakter otwarty „w dal ku odległemu horyzontowi i otwarty ku górze – ku niebiosom i przecinającym je chmurom, gwiazdom, światłu księżyca”³⁴, tak jak otwarta jest na kolejne role główna bohaterka dramatu. Balladyna zainspirowana potęgą natury zechce jej dorównać w możliwościach

²⁴ B, s. 381.

²⁵ B, s. 382.

²⁶ B, s. 386.

²⁷ Tamże.

²⁸ Tamże.

²⁹ B, s. 386-387.

³⁰ A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 211.

³¹ Tamże

³² B, s. 377.

³³ B, s. 379.

³⁴ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 210.

kreacyjnych i też pobiec w dal „ku odległemu horyzontowi”. W tym celu, aby do końca dobrze odegrać swoją rolę, zakłada kolejną maskę, na której obok bladej twarzy widnieje „uśmiech hardy”³⁵. Dodatkowym emblematem jest krwawa plama, którą przykrywa czarną wstążką, na znak żałoby po siostrze – kolejny element w grze Balladyny.

Rola żony

Balladyna w każdej z odgrywanych przez siebie ról jest naturalna i przekonująca. Służy wielości „ja” w jednym z całą pasją i miłością do sztuki aktorskiej. W roli żony Kirkora osiągnęła niemalże szczyt ekspresji człowieka stworzonego do bycia na scenie. Płacze na zawołanie, rzuca się odjeżdżającemu Kirkorowi na szyję, gromi go, przeklina, eksploatuje cały teatr zachowań miłosnych, aby zatrzymać męża przy sobie. Odwołuje się do wszelkich możliwych sposobów, aby sprowokować ukochanego do pozostania w zamku:

Balladyna

Odjeżdżasz! ach, ja nieszczęsna!

Kirkor

Na Boga! Nie płacz, najmiłsza...

Balladyna

(rzucając się na szyję)

Gdzie jedziesz? Mężu... ja ciebie nie puszcze!

Balladyna

Bogdaj ogień gromu

Bóg rzucił tobie przed konia podkowę;

Może piorunem twój koń przerażony,

Piorunem w bramę powróci zamkową.

Więc ty na długo chcesz zaniechać żony?

Kirkor

Za trzy dni wrócę...

Balladyna

Czyś ty kiedy liczył,

Ile w dniu godzin? ile chwil w godzinach?³⁶

Gdy sztuczki teatralne nie przynoszą pożądanego rezultatu, Balladyna po prostu żyje, czyli gra dalej. Jest nawet w stanie posłać odjeżdżającemu mężowi teatralny uśmiech.

Tragedią Balladyny nie jest to, że Kirkor wyjeżdża, ale to, iż nie będzie ona już mogła odgrywać, pod nieobecność męża, roli żony. Z tego też powodu prowokuje nowe sytuacje, byleby tylko utrzymać się w roli, która jest jej siłą życiową, strawą duchową. Zostaje kochanką Kostryna, z którym „prędko poznała się spojrzeniem”³⁷, a swoją rolę żony intensyfikuje, poddaje kolejnym wstrząsom. Niedobra córka nie jest pokorną żoną, podporządkowującą się mężowi, nie przestrzega nakazów i zakazów Kirkora, a przy-

³⁵ B, s. 399.

³⁶ B, s. 406.

³⁷ B, s. 409.

ślane dary są tego najlepszym przykładem. Perfekcyjnie – jak zwykle – za to gra; po wylanej na Gralona czarze agresji, zmieniając całkowicie ton, mówi:

(...) oto złotówka czerwona,
 Weź ją i przepij albo przegraj w kości,
 I goń za panem; powiedz, że go czekam
 Z niecierpliwością, że lży po nim ronię;
 Że jedwabiami złotymi wywlekam
 Szarfę dla niego.³⁸

Rola kochanki

Rola kochanki sprzęgła się organicznie z rolą żony. Sam Kirkor, pozostawiając świeżo poślubioną małżonkę, przyczynił się do tego, że Balladyna odnalazła zarazem bratnią duszę i kochanka. Kolejna rola jest dla bohaterki wyzwaniem, impulsem do zaprezentowania swoich zdolności, do odbycia wędrówki „poznającego siebie i tworzącego się w tym poznaniu *ja* przez własne *ja wewnętrzne*, gdzie są zawarte wszystkie racje, czystyce, piekła nowoczesnego człowieka”³⁹. Kostryn – kochanek wyzwala w siostrze Aliny grę aktorską, ale także swoją postawą skłania ją do działań inscenizatorskich. Sala w zamku Kirkora też otacza grającą Balladynę swoją ponurą aurą, zamek „wyzolowany ze świata”⁴⁰, spowity fosą jest jak samotna wyspa⁴¹ – scena, na której żona Kirkora może grać i gra. W scenie uczty wita przybywającego Grabca – dawnego kochanka:

Honor to dla mnie, że gość tak dostojny
 Raczył nawiedzić mój zamek i stoły...
 Pijcie, panowie! –⁴²

Wielopostaciowość, teatr ról Balladyny wiąże się z motywem kłamstwa, oszustwa, zdrady i mordu. „Bohater zdradza, bo jest zdradzony. W skłamanym świecie posługuje się maską i przebraniem”⁴³. Kochanka Kostryna została zdradzona przez męża, który zostawił ją samą w ponurym zamku; oszukuje, zdradza i morduje, ponieważ musi rozwijać się w roli, przechodzić z jednej w drugą i tak aż do końca, do sprawiedliwego pioruna. Jej materią jest powłoka teatralna, a budulcem – kreacja, gra. Namawia do niej nie tylko siebie, ale teatralizując wszystko wokół, wciąga pazurami do spektaklu życiowego również innych. Podczas uczty, która, *nota bene*, jest rodzajem „teatru w teatrze”, mówi: „Bądźcie weseli”⁴⁴, czyli grajcie, pozujcie, włóżcie maski, bądźcie radośni, choć sytuacja zupełnie temu nie sprzyja. W tej samej scenie, po wypędzeniu matki, także sugeruje grę – zabawę:

³⁸ B, s. 437.

³⁹ M. Piwińska, dz. cyt., s. 79.

⁴⁰ A. Kowalczykowa, dz. cyt., s. 200.

⁴¹ Zob. tamże.

⁴² B, s. 442.

⁴³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 99.

⁴⁴ B, s. 443.

Czemuście smutni? Wszak pod ucztę koniec
Ludzie szczebiocą, co język przyniesie.
A wy milczycie jak w zamczysku zbroja?⁴⁵

Scena ucztę stanowi egzemplifikację aktorskiej natury *Balladyny*, jej podstawowej zasady, której protagonistka hołduje: *principium creationis*. Scena pierwsza aktu IV jest mistrzowskim osiągnięciem, kulminacją wielości „ja” w jednym. Widać *Balladynę* odgrywającą kilka ról naraz: siostry, córki, żony, kochanki. „Jęk ze świata/Umarłych”⁴⁶, który słyszy niedobra córka, sprawia, że *Balladyna* musi powrócić do roli siostry. Kochanka *Kostryna* jest zdominowana przez *Chochlikowską* grę na flecie, „zmieszane głosy w powietrzu”⁴⁷ oraz smutną pieśń wiejską:

Śpiew
Obie kocha pan;
Obie wzięły dzban;
Która więcej malin zbierze,
Tę za żonę pan wybierze.
Cha!... cha!...⁴⁸

Słowa piosenki są ewidentną aluzją do zbrodniczego proceduru *Balladyny* i jednocześnie impulsem determinującym bohaterkę do wejścia w rolę. Niezłomna i stanowcza, uzbraja siebie w męską odwagę żelaznej damy i nakazuje *Chochlikowi*: „Proszę, graj...”⁴⁹. Do gry wciąga nie tylko tegoż *Chochlika*, ale również *Kostryna*, któremu nakazuje bacznie obserwować twarze zebranych. *Balladyna* pragnie wejść jeszcze raz w rolę siostry i odegrać ją po mistrzowsku, bez żadnych potknięć i upadków. Wykorzystuje w tym celu cały repertuar środków teatralnych, od gestu, pozy („grafini mdleje”⁵⁰) poprzez maskę (bładość twarzy) do teatralnego upadku: „O! umieram!”⁵¹. *Kostryn* – kochanek uczestniczy, oczywiście, w aktorskiej scenie zainscenizowanej przez starszą córkę *Wdowy*:

Balladyna
O! umieram!
Kostryn
Wody!... hej, wody!... Ja szaty rozdzieram,
Lejcie tu na pierś – niech służebne wnidą.⁵²

Kostryn, wciągnięty w pajęczynę rozgrywek *Balladyny* ze światem, też musi grać. Walka między protagonistką a niemieckim księciem przybiera na sile. Bratnie dusze pró-

⁴⁵ *B*, s. 447.

⁴⁶ *B*, s. 450.

⁴⁷ *B*, s. 451.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ *B*, s. 452.

⁵¹ *B*, s. 455.

⁵² Tamże.

bują siebie zwalczyć, przyświeca im ten sam cel: korona. W tym samym też momencie udają się na wieżę, by zamordować Grabca i przejąć symbol najwyższej władzy. Doskonalsza w grze i zbrodni Balladyna, uprzedza Kostryna, rozszyfrowuje też jego czarne mordercze myśli. Następnie gra przed kochankiem: „Mdło mi! mdło mi! mdło mi!”⁵³, wymuszając na nim konkretne działanie:

Skończ także ze starcem,
Co mieszka w celi – a nas tylko dwoje
Będzie wiedziało.⁵⁴

W akcie V rola kochanki dobiega końca. Balladyna postanawia definitywnie zakończyć grę z rycerzem. Przemieszcza się wraz z nim z zamku do namiotu, zmienia maskę, nakładając hełm zakrywający twarz. Wkłada też inny, korelujący z sytuacją, kostium i stosuje sztuczki teatralne podszyte motywem zdrady. Przygotowuje teatralną scenę śmierci Kostryna, bawiąc się doskonale jego brakiem przezorności i łatwowiernością. Przedstawienie rozgrywa się na oczach czytelnika, a Balladyna, oczywiście, jest reżyserem:

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.⁵⁵

Rola kobiety

Kolejną ludzką rolą Balladyny jest bycie w roli kobiety. Córka Wdowy to niewiasta niepospolita, jest z tych, co się rodzą władcami, jest romantyczną heroiną, panią władczą i silną, konsekwentnie zmierzającą do odegrania swojej głównej roli. Balladyna jako kobieta skupia w sobie kilka ról: siostry, córki, żony, kochanki. I w tej wielości, wielowymiarowości daje upust swojej teatralnej „strukturze podmiotowej”. Kobięca, czyli tajemnicza, wyrafinowana, pociągająca, elegancka, zmysłowa, teatralna Balladyna aranżuje sceny w teatrze życia. W swojej odysei zmierzającej do multiplikacji i ekstensji ról osiąga apogeum ekspresji aktorskiej. Wspaniale kokietuje Kirkora, zapytującego ją o to, czy go kocha. Bawiąc się i grając jednocześnie, odpowiada:

Ach! Ja ci nie powiem:
„Nie”... ale nie śmiem wymówić: „Tak, panie” –
Może ty zgadniesz, choć będę milczała;
Zgadnij, rycerzu.⁵⁶

⁵³ B, s. 467.

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ B, s. 480.

⁵⁶ B, s. 364.

Balladyna karmi się grą, teatralizowaniem ludzkiej egzystencji, swoją niejednoznacznością, tajemniczością. Na życzenie Kirkora rozszerza swoją rolę kochającej kobiety i zapewnia „pana czterowieżowego”⁵⁷ o swojej miłości, pisze w wyobraźni jednocześnie scenariusz miłosny: skok do buchających czeluści piekielnych, przyjęcie na siebie śmiertelnych grzechów. Bohaterka dramatu raz po raz przybiera pozy, ma upodobanie do gestu teatralnego, jej kobiecość buduje także mimika:

Czegoż wzdychasz?... i coś niby blade
Usteczka ściskasz?...⁵⁸

Żona Kirkora korzysta z maskarady, błazenady, przebiera się, przywdziewa chłopską suknię, następnie zrzuca ją na rzecz szlacheckiej, a potem znacznie dostojniejszej – królewskiej. Swoje „aktorstwo wewnętrzne” podkreśla ciągłą zmianą masek, kostiumów. Wyróżnia ją teatralność zachowań, na zawołanie – niejako – potrafi być blada, drżąca, mdlejąca, uśmiechnięta, załamana, słaba, krucha, mężna, rycerska, zbrodnicza, bezwzględna i sprawiedliwa. W swoich rolach doświadcza też głębi różnorodnych uczuć: nudy, zniechęcenia, załamania, zadowolenia, nienawiści. Balladyna tworzy wielogłosową kobietą opowieść „ja”, które ma zamiar wyzwolić z granic określenia, pomnaża je przez jego rozerwanie na kilka części, kilka ról.

Role społeczne – chłopka

Balladyna, podobnie jak jej matka oraz siostra przynależą do nizin społecznych, do ludu. Są zwykłymi chłopkami mieszkającymi w wiejskiej chacie i ciężko pracującymi na swoje utrzymanie. Scena trzecia aktu I prezentuje powrót bohaterek do domu po ciężkim wysiłku fizycznym. Ich praca obejmuje cały dzień, od rana do wieczora przebywały na poletku, zajmując się pokosiem żniwa. Atrybutem Balladyny – chłopki jest ów nieszczęsny sierp, który bardzo szybko zamienia na grzebień, przygotowując się do spotkania z Grabcem. Grzebień jako przyrząd toaletowy wskazuje także na tęsknotę starszej córki Wdowy za innym, pozawiejskim światem. Wraz z tym emblematem, który siostra Aliny dzierży w dłoni, pojawia się Kirkor, „pan czterowieżowy”⁵⁹. Roznieca on w sercu Balladyny iskrę nadziei na odmianę, być może, nawet na oderwanie się od wiejskich, prymitywnych korzeni. To pragnienie pogłębia także sama matka siostr, mówiąc:

Zawsze ja myślę, że wam Bóg zapłaci
Bogatym mężem... a kto wie? a może
Już o was słyhać na królewskim dworze?⁶⁰

Wiejska Balladyna ma szansę na inne życie, pod warunkiem, że wygra zawody w malinobraniu, że zostanie żoną Kirkora. Zadanie, choć niezbyt skomplikowane, jest trudne, bowiem kochanka Grabca, gardząca prowincjonalnym życiem, nie nabrała do-

⁵⁷ Zob. *B.*, s. 336.

⁵⁸ *B.*, s. 392.

⁵⁹ *B.*, s. 336.

⁶⁰ *B.*, s. 359.

świadczenia w zbieraniu owoców leśnych. Alina, przeciwnie, zrodzona do prostej, rustykalnej egzystencji, przystosowała się i do prac polowych, i tych „leśnych”. Starsza córka Wdowy nie zamierza jednak się poddać, wychodzi z założenia, że szczęście należy złować, czyli przyczynić się do wcielenia go w ludzki byt. Tak też czyni, bierze dzban, nóż i wychodzi do lasu. Sprowokowana przez Alinę, zaczyna grać i wszystko wokół siebie teatralizować. Spoglądając na bór, nie widzi przestrzeni realistycznej, lecz tę przesiąkniętą własną imaginacją: „a niebo jakie zapalone/ jak krew”⁶¹, krwawe słońce, zbyt czerwone maliny, których nie jest w stanie zbierać. „Kąsające żądła wymówek”⁶², padające z ust młodszej siostry, sprawiają, że bohaterka wykreowana przez Słowackiego nie potrafi być sobą i wchodzi w rolę, nakłada maskę i uruchamia mimikę: bładą, siną, białą twarz i przycięte usta. Następnie przechodzi do wydawania teatralnych, inscenizatorskich poleceń; chcąc złować szczęście, musi odmienić rzeczywistość. „*Ze wzrastającym pomieszaniem*”⁶³ więc teatralizuje:

Balladyna

Gdybym cię, siostró, zabiła...

Alina

Co też ty mówisz?...

Balladyna

Daj mi te maliny!...⁶⁴

Po dokonanej zbrodni Balladyna, nie zrzucając teatralnej maski: „sina, okropnie błada, z rozpuszczonym włosom”⁶⁵, „*wbiega na scenę obłąkana*”⁶⁶. Od tej pory nie pozbędzie się już teatralnych rekwizytów, zatrzyma je w sobie, bowiem jej siłą życiodajną, motorem wszelkich poczynań stanie się gra. Bohaterka dramatu zmieniać będzie tylko role, wcielać się w nowe, coraz doskonalsze, prowadzące ku splendorowi, honorom, błyskotkom. Po raz ostatni zobaczy ganek ocieniony lipą, ławkę przed chatą ze słomianym dachem, po raz ostatni wejdzie do prymitywnej chaty i odegra rolę chłopki, by zamienić ją już niedługo na rolę szlachcianki – hrabiny.

Rola hrabiny

Balladyna wciela się w nową postać, zaczyna odgrywać inną rolę, jest żoną Kir-kora. Mieszka w zamku, zdobi ją bogata szata i czarna wstążka na czole – symbol nie tylko zbrodni, ale swoisty łącznik z dawnym światem, od którego się odgradza. Córka Wdowy osiągnęła swój cel, teraz powinna jedynie: „używać... pańskich uczyć się uśmiechów / I być jako ludzie, którym spadło z nieba / Ogromne szczęście”⁶⁷. Niestety, decy-

⁶¹ B, s. 378.

⁶² B, s. 379.

⁶³ B, s. 380.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ B, s. 386.

⁶⁶ Tamże.

⁶⁷ B, s. 405.

zja Kirkora o wyjeździe sprawia, że nie chce pozwolić na jego odejście z rycerstwem, błogosławi go i przeklina jednocześnie. Pozostawiona samej sobie w pustym pięknym zamku, odczuwa faustyczne nienasyconie, faustyczny niepokój. Na dodatek wiejskie spalone korzenie cudownie odżyły i zaczynają prześladować Balladynę, która nie jest już chłopką, lecz grabinią. Wyniosła żona Kirkora, nie chcąc w żaden sposób zetknąć się z dawnym światem, nakazuje odprawić „drabiniasty wóz”⁶⁸ wraz z „chłopianką”⁶⁹, starą Barbarą. Z tego też samego powodu odseparowuje matkę, lokując ją w pomieszczeniu na wieży. Wdowa – „kobieta gminna” przypomina bowiem bohaterce wstydliwą kartę z życiorysu: chatę, dawne życie i zbrodnię.

Balladyna, choć jest panią zamku, prawowitą małżonką hrabiego, musi ciągle udowadniać, kim jest i dbać o to, by nie spotkał jej los podobny królowej kwiatów, o której wspomina Kostryń:

Przebacz mi, grabini.
Królowa kwiatów na próżno obwini
Chłopianki ulów, że koło niej brzęczą.⁷⁰

Niemiecki książę namawia też tym samym kochankę do ciągłej gry, która, *nota bene*, jest domeną siostry Aliny, jej egzystencjalnym pokarmem, boską ambrozją, niebiańskim nektarem:

Albo się obwiń niewidzialną tęczą
Przed ludzi okiem; albo znoś cierpliwie
Nasze wejrzenia...⁷¹

Byt Balladyny – szlachcianki nie jest usłany różami. Kobieta ta ciągle musi borykać się z marami przeszłości: z Aliną, natrętną matką wciąż czegoś się domagającą. Nawet w trakcie wybornej uczty w zamkowej sali Kirkora kochanka Kostryńa nie może uwolnić się od kompleksu minionego czasu. Proste pytanie szlachcica o herb wprawia bohaterkę w zakłopotanie. Z opresji ratuje ją niemiecki książę, kłamiący jak z nut: „Pani! wszak byłaś / Księżniczką możnej Trebizonty”⁷². Siostra Aliny szybko podchwytuje kłamstwo i dopowiada:

Wuj nielitościwy
Wygnał mię z państwa, zagrabił dzielnicę.
Przez niego bracia moi królewice
Zamordowani.
Ach, ja szczęśliwsza, ja uniosłam życie;
Lecz matka moja! – Matkę moją, panie,
Zamurowano w pałacu framudze.⁷³

⁶⁸ *B*, s. 411.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ *B*, s. 415.

⁷¹ Tamże.

⁷² *B*, s. 442.

⁷³ *B*, s. 443.

Na nieszczęście Balladyny przy stole siedzi Grabiec – król dzwonek, który drwiąc, mówi: „Proszę! Co to za dziwy! / Kto by uwierzył”⁷⁴, za kulisą natomiast słysząc głos matki, którą rzekomo zamurowano. Wdowa ośmieszając córkę, prowokuje ją do kolejnej gry, pozy. Siostra Aliny wypiera się matki, nazywając staruszkę „żebraczką wściekłą”⁷⁵, potem „wiedźmą”⁷⁶. Cały czas przy tym gra:

Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?
 Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?
 Ja ciebie nie znam...
 Czy wy ją znacie, panowie? powiedzcie,
 Co to za wiedźma?⁷⁷

Po incydencie z matką, wygnaną z zamku na rozkaz córki, zjawia się Goniec z oszalałymi wiadomościami. Informuje, że Kirkor mógł zostać królem, ale zrezygnował z tego dostojęstwa, bowiem został „stworzony do ciszy wiejskiej i prostoty”⁷⁸, po tym, jak „zniżył szczeblem godność grafa pojawiający w małżeństwo / zamiast jakiej królowej ubogą chłopiankę”.⁷⁹ Balladyna, raniona w samo serce, jest zobligowana do dalszej gry, dlatego wykrzykuje: „Niegodne kłamstwo! Kłamstwo! To kłamstwo!...”⁸⁰.

Motyw kłamstwa i zbrodni łączy się organicznie z postawą grafini, która musi dzielnie stawić czoło sytuacji. Zdeterminowana została do mówienia nieprawdy, duch Aliny natomiast wyzwała w Balladynie grę:

Czułam cię dawno w powietrzu – a teraz
 Widzę. – Jak błyszczą oczy twoje – biała!
 Ja się nie lękam – widzisz – ale ty się
 Nie zbliżaj do mnie...⁸¹

Żonie Kirkora jest zbyt ciasno w gorsecie hrabiny, okoliczności zewnętrzne też ją prowokują do zmiany roli, dlatego bohaterka po raz kolejny ucieknie do przodu, ku ostatniemu już wcieleniu – królowej. Cel swój osiągnie dzięki zbrodniczej metodzie, którą powtórzy. Dopuści się morderstwa na dawnym kochanku, aby przejąć koronę. Zbrodni dokona natomiast, posługując się nożem, tym samym rekwizytem teatralnym, który pomógł jej wspinać się na schody zamku Kirkora. „Wysadzona” z roli hrabiny, sięga po ten wiejski emblemat, ponieważ czuje się wyalienowana ze środowiska, usunięta z roli, którą odgrywa (warto dodać, że Gralona uśmierciła mieczem, tak jak na osobę z wyższej sfery społecznej przystało).

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ *B*, s. 445.

⁷⁶ Tamże.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ *B*, s. 448.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże.

⁸¹ *B*, s. 454.

Rola królowej

Tragedią siostry Aliny jest, według Masłowskiego, „falszywa koncepcja roli. Balladyna szuka rozszerzenia ról, ich ekstensji, zamiast skupić się na rozwoju duchowym wewnątrz roli”⁸². Tragiczny wymiar egzystencji bohaterki dramatu ma jednak charakter bardziej złożony. Balladyna, tworząc wieloosobowy teatr ról, nie potrafi w żadnej z nich się odnaleźć, ciągle wybiega w przyszłość, przybiera maski, gnana romantycznym nie-nasyceniem. Marta Piwińska twierdzi, że „człowiek romantyczny sam czuł się *między* kolebką a grobem, między starymi a nowymi czasy. Czuł się często niewygodnie: *za wcześnie* i *za późno* na jakieś określone czasy (...). Był *pierwszy*, ale pierwszy w teraźniejszości, w owym rozdzierającym *między*. I jako taki – jako zawieszony między prywatnym początkiem a końcem oraz między czasami historycznymi – istniał jako jedno pasmo katastrof i zmartwychwstań, jako paradoksalna trwałość w zmienności, która własną zmiennością i pamięcią, czynem i tradycją opiera się czasowi”⁸³ – jak bohaterka *Balladyny*.

Ostatnią swoją rolę córka Wdowy odegrała, można powiedzieć, perfekcyjnie, z pełnym profesjonalizmem i ludzką szlachetnością. Jej postanowienie o zerwaniu z przeszłością każe niemalże chylić czoła przed sprawiedliwością, którą chce się wykazać:

Ja o sławę
Nie dbam, a wyższa teraz nad sąd ludu,
Będę, czym dawno byłabym, zrodzona
Pod inną gwiazdą.⁸⁴

Siostra Aliny nakazuje też uhonorować ciało grafa Kirkora, a potem zamierza zając się obowiązkami spoczywającymi na osobie królewskiej. Trzykrotnie wydaje na siebie wyrok śmierci i w zasadzie nie teatralizuje rzeczywistości, nie gra, stara się być naturalna, obiektywna i sprawiedliwa, nie kłamie, nie tuszuje. Raz tylko, być może z przyzwyczajenia, wykonuje gest teatralny, krzycząc: „wody”⁸⁵. Ściąga na siebie sprawiedliwy piorun, o mocy którego przestrzegał Pustelnik:

Może ci włosy kołtunami zwelni,
Potem zabije nie wypowiedaną
Ogniem niebieskim... Biada! Jutro rano
Na murach zamku ujrzysz Boga palec.⁸⁶

„W istocie, kiedy jej (*Balladyny*) role ludzkie staną przed nią w scenie sądu, gdzie jako królowa musi wydać publiczny werdykt *in absentia*, pozostaje jej tylko potępienie własnych zbrodni, a więc skazanie samej siebie. Niebo zajmie się wykonaniem wyroku. Logika ostatniej roli zamyka ją w sytuacji bez wyjścia: królowa musi osądzić zbrodnie,

⁸² M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

⁸³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 78.

⁸⁴ *B*, s. 486.

⁸⁵ *B*, s. 495.

⁸⁶ *B*, s. 423.

a więc osądzić się sama. Jak król Edyp (...). Logika roli utożsamia się z arbitrazem Nieba⁸⁷ – konstatuje Masłowski.

Balladynę wyróżnia „aktorstwo wewnętrzne”, jest osobą, która teatralizuje rzeczywistość, korzysta z maskarady, przebiera się, zmienia kostiumy, przywdziewa maski i wykonuje różnorodne gesty. Wieloosobowy teatr żony Kirkora podkreśla jej wielość różnych „ja” w jednym, rozszczepienie na role ludzkie i społeczne. Owa wielość prowadzi też ku wielopoziomowości życia Balladyny, do wielogłosowej opowieści „ja” wyzwolonego z granic określenia. Choć bohaterka odegra wiele ról, to i tak jej dramatyczna maskarada nie odkryje przed czytelnikiem prawdziwego „ja” tej kobiety romantycznej. Tajemniczość jest bowiem „cechą bohatera romantyzmu i wszystko, czego się on dotknie, zaraża tajemniczością”⁸⁸, zauważa Piwińska. Dodaje również, że dusze bohatera i autora jednocześnie są starannie skrywane, a „sama osobowość staje się przedmiotem poszukiwań, tropienia i śledzenia. Z kostiumu aż nazbyt widocznego przenosimy uwagę na niewidzialną twarz”⁸⁹. Rzeczywiście Balladyna „ma parę ról (...), spełnia kilka losów, nosi kilka kostiumów, ma parę dusz. I rzadko wiemy, które imię jest *prawdziwe*, które przybrane i która prawda jest prawdziwa”⁹⁰. Najprawdziwsze staje się jednak to, że bohaterka jest rozdarta „na tych wiele ról i że jest tajemnicą”⁹¹.

Teatr duszy

Balladyna jest romantyczną heroiną, którą charakteryzują indywidualne rysy, predyspozycje zarówno psychiczne, jak i moralne, skłonności psychologiczne, właściwa jej percepcja i światopogląd. Bohaterka wykreowana przez Juliusza Słowackiego tworzy wieloosobowy teatr ról, którym oddaje się z całą pasją i poświęceniem. Odgrywa nie tylko role ludzkie i społeczne, ale aranżuje do aktorskiej gry również duszę podzieloną na wiele części.

Siostra Aliny, jak każdy bohater epoki romantyzmu, „balansuje na krawędzi przeciwnie skierowanych sił”⁹². Jej podstawową kategorią ontologiczną jest „pęknięcie bytu, życie w sferze praból”⁹³, zauważa Włodzimierz Szturc w *Ironii romantycznej*. To właśnie praból egzystencjalny zmusza Balladynę do „ciągłej twórczości i odsłania w człowieku wiecznie aktywny chaos, ponad poświadczenia racjonalne i empirię wynosi intuicję, oczywistość faktów obiektywnych przesłania przekonaniem o nadrzędności subiektywnych, często hipostazowanych, projekcji”⁹⁴.

Żona Kirkora jest istotą szczególnie cierpiącą, chorą na egzystencję, nieprzystosowaną, zawieszoną w próżni ontologicznej, stąd jej pomysł na teatralizowanie rzeczy-

⁸⁷ M. Masłowski, dz. cyt., s. 70.

⁸⁸ M. Piwińska, dz. cyt., s. 82.

⁸⁹ Tamże.

⁹⁰ Tamże, s. 83.

⁹¹ Zob. tamże.

⁹² W. Szturc, dz. cyt., s. 144.

⁹³ Tamże.

⁹⁴ Tamże.

wistości, na permanentną odyseję. Autor dzieła, kreując taką bohaterkę, która, de facto, jako jedyna przyciąga uwagę wytrawnego czytelnika, celowo odwołuje się do kategorii poetycko-filozoficznej, jaką jest ironia romantyczna. Ta zasada literacka pozwala Słowackiemu ukazać dominację artysty nad materiałem, tworzonym dziełem poprzez igranie przyjętymi konwencjami, swobodę łączenia skłóconych estetycznie i etycznie pierwiastków: wzniosłych i niskich, tragicznych i komicznych, realistycznych i cudownych, literackich i ludowych. „W refleksji nad tą stroną ironicznego procesu tworzenia najwybitniejszą próbą sformułowania stanowiska jest list do Zygmunta Krasińskiego stanowiący apolog do *Balladyny*. Czytany wraz z *Epilogiem* – stanowi wspaniałe ogarnięcie idei dominacji”⁹⁵. Spostrzeżenie badacza podkreśla poetycką stronę ironii romantycznej, owo *principium creationis*; „zdolność segregacji materiału, będąca już przecież jego interpretacją, miała służyć i temu, by odczuć owego ducha wolności zezwalającego dalej nie tylko kompilować różne źródła, ale i je przekształcać”⁹⁶, tak jak to uczynił Słowacki, łącząc ariostyczny uśmiech z motywami szekspirowskimi i poetyką romantyczną. Filozoficzny aspekt ironii romantycznej, w rozumieniu Szturca, jest „rodzajem wykładu z dziedziny ontologii, wedle której istotna dwudzielność bytu stanowi podstawę tworzenia bytów literackich”⁹⁷.

Słowacki, dokonując w *Balladynie* „absolutyzacji ironii”⁹⁸, nie chce tylko zmanifestować swoich możliwości kreacyjnych, ale także poprzez ten „instrument literacki” pragnie dojść do prawdy. Swoim doświadczeniom w docieraniu do prawdy poddaje kobietę romantyczną – Balladynę. Kochanka Kostryna prezentuje czytelnikowi swój osobisty teatr, teatr duszy rozdartej pomiędzy sprzeczne jakości, między różne „ja” w jednym. Główną bohaterkę dramatu, poświęconego poecie ruin, wyróżnia jedno „ja”, które pojawia się, w zależności od potrzeb, w dwóch, trzech postaciach; Balladyna ma obok siebie alter ego (Kostryna), anioła (Alinę) i diabła (siebie – księżniczkę kłamstwa, mroku, ciemności). Owe „uzewnętrznienia” są nią – Balladyną odgrywającą jednocześnie różne role. Jej destrukcyjna konstrukcja, której domeną jest, oczywiście, dekompozycja, zamienia się w wieloosobowy teatr duszy.

Alter ego Balladyny

Kostryn, dowódca warty zamkowej, staje się powiernikiem Balladyny oraz jej świata wewnętrznego. Łączy ich w zasadzie „obcość”; zarówno książę niemiecki, jak i siostra Aliny znajdują się w nie swoim zamku, zostali oderwani od wcześniejszego życia, przyzwyczajień. Kostryn wyznaje:

Jak biedny ptaszek spod płonących dachów
W lot się puściłem... dziś obcy... nieznanym
Własnej ojczyźnie – służę w obcym kraju,⁹⁹

⁹⁵ Tamże, s. 143.

⁹⁶ Tamże, s. 142-143.

⁹⁷ Tamże, s. 75.

⁹⁸ Tamże, s. 80.

⁹⁹ *B*, s. 409.

Balladyna w zasadzie też jest „cudzoziemcem” w domu Kirkora. Nie zna zasad obowiązujących w grupie szlacheckiej, mąż nie zdążył zapoznać żony z niuansami egzystencji pałacowej, labiryntem zachowań; wychowana w prymitywnej rustykalnej chacie, czuje przerażenie, dlatego pożąda bratniej duszy, którą szybko odnajduje w osobie Kostryna. Człowiek ten, podobnie jak sama Balladyna, opanował grę aktorską, potrafi przybierać pozy, maski i nade wszystko bawić się grą:

Jak to – ta potwora
Mlekiem poiła twoje usta śliczne?
Ach nie!... Ta chyba bogini niebieska,
Co na błękity łała drogi mleczne,
Tak, że się każda białych piersi lezka
W gwiazdę mieniła i dziś ludziom płonie;
Ta sama chyba na śnieżnym łonie
Ukołysała ciebie...¹⁰⁰

Nic dziwnego, że Kostryn, teatralizując rzeczywistość, odnajduje samego siebie, stanowi w końcu alter ego Balladyny, mistrzyni teatralnej. Dwoje bohaterów łączy nie tylko wyalienowanie ze środowiska, osamotnienie, ekspresja aktorska, ale umiejętność tworzenia tajemnic i otaczania się aurą enigmatyczności. Starsza córka Wdowy skrzętnie ukrywa w zanadrzu swojej duszy morderstwo, którego dopuściła się na siostrze. Syn książęcy, Kostryn, jak na sobowtórówą osobistość przystało, dowiadyuje się prawdy o czarnym sercu kochanki dzięki temu, że „za pustelnika całą, za drzewami ukryty”¹⁰¹ słyszał „tajemniczą spowiedź”¹⁰² bohaterki dramatu. *Alter ego* żony Kirkora bierze też na siebie połowę strachu, tajemnic i rozpacz Balladyny, by wspierać ją mężnie w trudnym życiowym boju. Bohaterka tragedii wspólnie z Kostrynem usuwać będzie kolejne przeszkody z drogi prowadzącej do zaszczytów, splendorów i władzy. W tym celu zamordują Gralona, Grabca, Pustelnika i Kirkora, udowodnią, że przyświeca im ten sam cel: tron. Niemalże jednocześnie siostra Aliny i jej sobowtór udadzą się na wieżę, w której spoczywa niczego niepodejrzewający Grabek, król dzwonnkowy. Balladyna pozbawi dawnego kochanka życia, a Kostryn zniesie z wieży koronę. Prowadząc działania zmierzające ku przybliżeniu wizji przyszłości, potwierdzą braterstwo swoich dusz:

Stój tam, bo krzyknę, zamek się obudzi,
Stój tam z daleka, aż w tobie przeminie
Ta myśl... W powietrzu ją czuć... o! Kostrynie,
Chciałeś mię zabić, serce twoje biło
Głośno, jak moje bije, gdy zarzynam.¹⁰³

Balladyna, która jest główną reżyserką przedstawienia, decyduje o tym, kto wystąpi na scenie. Scenariusz przez nią opracowany nie przewidział już więcej miejsca dla aktora – Kostryna; uśmiercony sobowtór schodzi z desek teatralnych, misja powiernika

¹⁰⁰B, s. 414.

¹⁰¹B, s. 433.

¹⁰²Tamże.

¹⁰³B, s. 466.

dobiegła końca, alter ego opuszcza scenę dziejową, pozostawiając wolną przestrzeń dla przyszłej królowej.

Aniol

Kolejną inkarnacją „ja” wewnętrznego Balladyny jest jej siostra, Alina. Towarzyszy ona głównej bohaterce dramatu na kilku płaszczyznach, odkrywając jednocześnie przed czytelnikiem skomplikowane, złożone oblicze „ja” duchowego żony Kirkora. Żyjąca Alina ukazuje antypodyczność uczuć i pragnień kochanki Kostryna, jej czarne wnętrze. Martwa Alina, nieżyjąca podkreśla swoistą anielskość protagonistki, zmierzającej makiawelicznym traktem do wyznaczonego celu.

Pęknięcie bytu, w którym partycypuje bohaterka romantyczna, koreluje ściśle z rozczłonkowaniem duchowym człowieka. Istota ludzka, jak zauważa Włodzimierz Szturc, ujmowana jest „jako walka przeciwnie skierowanych sił – składa się zatem głównie z napięcia, z nieskończonej przepaści pomiędzy tworzeniem i niszczeniem”¹⁰⁴. Balladyna, rzeczywiście, ma „coś z czynu Mefistofelesa i coś z czynu Boga. Tworzenie i burzenie, zasłanianie i odkrywanie”¹⁰⁵ są budulcem konstytuującym jej tożsamość, osobowość. Teatr duszy bohaterki dramatu Słowackiego obejmuje szerokie i nieskończone przestrzenie: od nieba poprzez ziemię ku piekłu. Anielskość Balladyny to jej świat wewnętrzny, wrażliwe sumienie permanentnie zagłuszane i permanentnie dręczące siostrę Aliny, niemogącej zaznać ani spokoju, ani prawdziwej radości:

Wszystkie mi włosy przesiekły sumnieniem
I ciągną nazad, wstając z głowy...

(...)

Precz! Precz. – Odkąd zaczęły kwitnąć białe róże
Z czerwonymi plamami?... Wynieście te kosze...

(...)

(...) Rankiem głos sumnienia nudzi,
Nad wieczorami dręczy i przeraża,
A nocą ze snu okropnego budzi...

(...)

(...) – Zazdroszczę tej, co dzisiaj rano
Mną była.¹⁰⁶

Powyższe cytaty uwypuklają kondycję duchową żony Kirkora, zakorzenione w niej pierwiastki dobra. Czarną, szatańską Balladynę stać jednak na anielskość, to w jej teatralnej duszy toczy się walka przeciwnie skierowanych sił. Bohaterka utworu przeżywa wewnętrzne katusze po każdym przestępstwie, po wykroczeniu moralnym, zbrodni. Jej serce nie uległo „stwardnieniu”¹⁰⁷. Starsza córka Wdowy nie straciła „zdolności przeżywania rozpaczliwego, przyjaznego uśmiechu osoby nieznanej, śpiewu ptaka, kru-

¹⁰⁴ W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

¹⁰⁵ Tamże, s. 159.

¹⁰⁶ B, s. 387, s. 396, s. 405, s. 433.

¹⁰⁷ Stwardniałe serce to znaczy niezdolne do rozróżniania dobra i zła. Zob. E. Fromm, *Serce człowieka: jego niezwykła zdolność do dobra i zła*, tłum. R. Saciuk, Warszawa – Kraków 1996, s. 150.

chości żdźbła trawy, nie stała się obojętna wobec życia, nie straciła nadziei, iż będzie mogła wybrać dobro¹⁰⁸. To przecież Balladyna, której atrybutami mają być: korona, jabłko, berło, postanawia zerwać z niechlubną przeszłością i „być sprawiedliwą”¹⁰⁹. Na drogę dobra próbuje wkroczyć poprzez konkretny czyn: pragnie uhonorować ciało grafa Kirkora, swojego męża, a przeszłość „zamknąć w grobach”¹¹⁰ i zacząć nowe życie. Nie wie jednak, że dążąc naprzód, kierując łódź swego życia pod prąd, ciągle jest narażona na to, iż sprawiedliwe wiatry będą znosić ją w przeszłość.

Diabelskość Balladyny

Novalis wychodzi z założenia, że „diabeł i Bóg to dwie skrajności, z których powstaje człowiek; (...) diabeł jest siłą niszczącą, Bóg tworzącą siłą”¹¹¹. Nie ma więc niczego niezrozumiałego w kreacji literackiej Balladyny, która jest anielska i szatańska jednocześnie. Jej diabelskość polega na transgresyjnym wdzieraniu się w przestrzeń ciemną. „Złe serce”¹¹² kochanki Kostryna, jak zauważa Goplana, prowadzi ją ku kolejnym mordom, ku złu, ku naruszaniu boskiego ładu, ku egzystencji bez Boga.

Balladyna, tworząc dobro i multiplikując zło oraz ukazując swoje „ja” w postaci sobowtórowej, szkicuje przede wszystkim szerokie spektrum teatralnych możliwości zakorzenionych w jej strukturze aktorskiej. Wieloosobowy teatr ról i teatr duszy bohaterki wskazuje na złożoność wewnętrzną siostry Aliny. Kochanka Kostryna odegrała kilka ról, przywdziała kilka kostiumów, „nie ma jednak jednej, wyraźnej twarzy nawet dla siebie (...) szuka siebie, goni, tworzy”¹¹³, teatralizuje.

Juliusz Słowacki, świadomy tego, że „syntezą dwóch antytetycznych mocy”¹¹⁴ jest ironia, z literacką premedytacją odwołuje się do niej, wyznając tym samym „jakby programową niejednoznaczność”¹¹⁵ samej Balladyny-bohaterki, jak i całego dzieła...

Ironista wystąpić może raz jako ten, który tworzy, a raz jako ten, który burzy. W swoim dziele prezentuje się jako jego autor, zatem twórca, ale i jako jego krytyk, polemista, surowy oponent. Tworzy iluzję, by ją zakwestionować, i kwestionuje prawdy, by budować iluzję posiadania systemu, w imię którego burzy i oponuje. Wszelka jednoznaczność jest zatem uchylona, nawet wbrew deklaracjom teoretycznym, które właśnie jednoznaczności w wartościowaniu dzieł się domagają. Taka właśnie „gra” z czytelnikiem, który jest pierwszą ofiarą niezborności teorii i praktyki ironistów, ma swój stary rodowód: pojawia się przecież zawsze tam, gdzie autor apeluje do czytelników (...), by uznali prawdziwość przedstawionej im fikcji, by uznali ją za świat w pełni wartościowy¹¹⁶.

¹⁰⁸ Tamże, s. 150.

¹⁰⁹ *B*, s. 486.

¹¹⁰ *B*, s. 485.

¹¹¹ Cytuję za: W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

¹¹² *B*, s. 354.

¹¹³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 85.

¹¹⁴ W. Szturc, dz. cyt., s. 160.

¹¹⁵ Tamże.

¹¹⁶ Tamże.

Lidia Romaniszyn-Ziomek
(Bielsko-Biała)

PIĘKNO WIELOZNACZNOŚCI. *BALLADYNA* I *BEATRYKS CENCI* Z PERSPEKTYWY FILOZOFII DRAMATU

Piękno geniuszu poetyckiego Juliusza Słowackiego polega między innymi na wymuszeniu konieczności pewnego zatrzymania się nad jego twórczością, nieustannego trwania badacza przy dziele, nie pozwala na milczenie, domaga się reinterpretacji, nowych odczytań, które byłyby aktualne dla współczesnego odbiorcy¹. Stąd wielość interpretacji, niejednoznaczność, kontrowersje i dyskusje wokół spuścizny romantyka. Oczarowanie poetyką i estetyką łączy się z odkrywaniem głębokiego filozoficznego sensu², bowiem w poetyckość dzieł została wpisana prawda o człowieku i jego egzystencji; o człowieku, który przeżywa dramat nieobecności drugiego. Propozycją pogłębionej refleksji nad filozofią człowieka, wpisaną w literacki tekst, jest próba odczytywania dwóch dramatów: *Balladyna* i *Beatryks Cenci* przez pryzmat filozofii dramatu Józefa Tischnera.

Inspiracja tą filozofią zrodziła się w wyniku poszukiwań odpowiedniego narzędzia interpretacyjnego, które w sposób adekwatny posłużyłoby do opisu zachodzących między bohaterami relacji (bardzo często zaburzonych, niepełnych, urwanych, zamkniętych, bezosobowych), jak i opisu eskalacji zła, stopniowo wkraczającego w dramat człowieka, uwikłanego we własne myśli, kłamstwa, zbrodnie. Odbiór romantycznego tekstu, z zupełnie odmiennej niż dotąd perspektywy, wskazuje inną drogę czytania dramatów, obciążonych przecież tak wielką tradycją i kontekstami literackimi, kulturowymi, politycznymi czy filozoficznymi.

„Rozumieć dramat to – według Tischnera – rozumieć, że człowiek jest istotą dramatyczną”³. Rozumienie to osadza filozof na literackiej metaforze sceny, która ukazuje człowieka zawsze w sytuacji spotkania z drugim⁴. Istotną cechą dramatu, jako rodzaju

¹ W swoich dwóch wcześniejszych publikacjach, *Twarz jako lustro. Wybrane dramaty Słowackiego w świetle filozofii dialogu Józefa Tischnera* (w: *Dialogi romantyczne*, red. E. Kasperski, T. Mackiewicz, Pułtusk 2008) oraz *Spotkanie i twarz innego. „Maria Stuart” z perspektywy filozofii dramatu J. Tischnera*, („Świat i Słowo” 2008, nr 2), również odnoszę się do koncepcji Tischnera. Poniższy szkic zwraca jednak uwagę na inne niż poruszane wcześniej aspekty, znacznie rozszerzając filozoficzną perspektywę i koncentrując się na bardziej szczegółowej analizie tekstów Słowackiego.

² Por. W. Stróżewski, *Wartości estetyczne i nadestetyczne*, w: *O wartościowaniu w badaniach literackich*, red. S. Sawicki, W. Panas, Lublin 1986, s. 43.

³ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Kraków 2006, s. 5.

⁴ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005, s. 114.

literackiego, ale także dramatu człowieka, który wchodzi w relacje z innymi, jest dialogiczność, sugerująca właśnie istnienie w stosunku do innego. „Być istotą dramatyczną – pisze autor *Filozofii dramatu* – znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami”⁵. Czynnikiem wiążącym człowieka ze sceną i z drugim jako podmiotem jest dramatyczny czas będący substancją dramatu⁶. Rodzi się on z wzajemności, związku człowieka z człowiekiem. Zdaniem Tischnera „człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i na przepływający czas”⁷.

Myślenie o świecie w kategoriach sceny i nastawienie podmiotu na przedmiot to myślenie monologiczne, któremu przeciwstawione jest myślenie dialogiczne, wynikające z relacji podmiotu do drugiego podmiotu⁸. Podobnie rzecz wygląda na gruncie literatury; osoby dramatu przedstawiane są w dialogicznej relacji do innego, a pozostawione same sobie przeżywają sytuację monologiczną, skierowaną ku sobie i swemu wewnętrznemu światu. Jednak często, mimo tego, że pozostają w sytuacji „zewnętrznego dialogu”, nie nawiązują z drugim prawdziwej relacji osobowej⁹.

Dialog jest możliwy dzięki spotkaniu. Jego istotę stanowi drugi – inny. Jest on obecny poprzez jakieś rozszczenie, na przykład przez postawione pytanie, na które trzeba udzielić odpowiedzi. Pytanie oznacza zobowiązanie do odpowiedzi:

Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć. W tym trzeba czujemy obecność innego człowieka. Inny człowiek jest obecny przy mnie poprzez to, co trzeba, abym dla niego uczynił; i ja jestem przy nim obecny poprzez to, co trzeba, aby on uczynił dla mnie. Więź, która między nami powstaje jest więzią zobowiązania. Zobowiązanie, to wiązanie obowiązkiem.¹⁰

⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 5.

⁶ Zob. tamże, s. 6.

⁷ Tamże, s. 5.

⁸ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 115.

⁹ Marek Piechota w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* wykazuje, że autorzy XIX-wiecznych słowników (na przykład Linde), wskazywali na monolog jako na opozycję dialogu. Autor opracowania opozycję tę ilustruje przykładem z komedii Aleksandra Fredry *Świeczka zgasła*: „Na wynurzenia towarzysza podróży, rzucane jakby »na stronie«, Pani odpowiada: »Co mnie mogą interesować smutne wypadki pańskiego życia!«, na co Pan: »Ja też nie opowiadam pani, ja mówię do siebie – monolog. Nie ma tragedii bez monologu, zaczawszy od sławnego monologu Hamleta: Być albo nie być... « (...)» (Zob. M. Piechota, *Monolog*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 574). Przykład z Fredry dobrze koresponduje również ze znaczeniem dialogu w filozofii dramatu. Sytuacja dialogiczna nie jest tylko „zewnętrznym” dialogiem, lecz wejściem z drugim w relację. Jest wydarzeniem duchowym. Samo mówienie w obecności drugiego nie oznacza dialogu. Z kolei Hans Urs von Balthasar o dialogu pisze w ten sposób: „Nie ma dramatu bez dialogu; to właśnie w budowie i ostrości dialogów najmocniej ukazuje się siła dramaturga. Ale nie objaśniają one wydarzeń; nie każdy węzeł dramatyczny rozplącze się w argumentacie i kontrargumentacie, rozmówcom może objawić się coś wyższego, co ich przerasta, czy będą tego świadomi, czy nie”. (H.U. von Balthasar, *Teodramatyka*, tom I, *Prolegomena*, przeł. M. Mijalska, M. Rodkiewicz, W. Szymona, Kraków 2005, s. 33).

¹⁰ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 13.

Jednak nie każde spotkanie jest spotkaniem dialogicznym, w którym dajemy świadectwo i wykraczamy poza siebie, by być dla innych. Prawdziwe spotkanie ma miejsce wtedy, gdy mimo widoku otaczających nas ludzi nie dostrzegamy ich zewnętrzności, nie słyszymy, nie dotykamy, lecz gdy stajemy wobec nich, otwieramy się na dialog, jesteśmy uczestnikami ich dramatu¹¹.

Wspólna płaszczyzna spotkania rodzi się wtedy, gdy dostrzega się twarz innego. Nie chodzi tu jednak o wzrokowe postrzeganie, ale o „ujawnienie czegoś, co wykracza poza sferę zmysłowości”¹². Filozofia twarzy, którą posługuje się Tischner, ma swoje korzenie w myśli Emmanuela Lévinasa. Zdaniem tego ostatniego, twarz nie poddaje się opisowi fenomenologicznemu. Według niego, „to, co jest w sposób specyficzny twarzą nie sprowadza się do percepcji, mimo że relacja z twarzą może być przez nią zdominowana”¹³.

Ten, kto posiada twarz, jest inny – pisze Tischner¹⁴. Człowiek wykracza poza siebie ku innemu. To, co Inne, uobecnia się w twarzy, „wzywa człowieka ku czemuś, co jest poza bytem i niebytem”¹⁵. Twarz wzywa do zaniechania zła, przekracza tym samym sferę ontologii, a wkracza na teren aksjologii, ponieważ zaniechanie jest skutkiem wyboru¹⁶. Tischner jednak pisze o jeszcze innym, prócz aksjologicznego, horyzoncie, w którym twarz się objawia – to horyzont agatologiczny¹⁷. „Ów horyzont – wyjaśnia Jan Andrzej Kłoczowski – jest miejscem zmagania się ze sobą Dobra i Zła. Innymi słowy, mówić o człowieku w perspektywie agatologicznej to mówić o tym, że prawdziwe życie jest nieobecne, że człowiek zarówno w samotności, ale też i z drugim doświadcza jakiejś ciemności czy zagrożenia, sytuacji, w której dobro może zostać zniszczone”¹⁸.

W spotkaniu z innym rodzi się możliwość tragedii, zdrady lub ocalenia, potępienia albo usprawiedliwienia. Inny może stać się wybawcą, ale też wrogiem, dążącym do wywyższenia swej wartości poprzez poniżanie i zabójstwo. Tischner pisze, że podstawowym aktem poddania jest akt uprzedmiotowienia – człowiek realizuje go, by móc stworzyć przestrzeń jemu służącą. „Człowiek doświadcza sceny, uprzedmiotowiając ją, zamieniając ją na przestrzeń wypełnioną »przedmiotami«, z których następnie zestawia rozmaite całości, jakie mu służą”¹⁹. Uprzedmiotowienia dokonują

¹¹ Zob. tamże, s. 7.

¹² Zob. tamże, s. 23.

¹³ E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony. Rozmowy z Philippem Nemo*, przeł. B. Opolska-Kokoszka, Kraków 1991, s. 49.

¹⁴ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 25.

¹⁵ Tamże, s. 20.

¹⁶ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 115.

¹⁷ Por. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 46-52.

¹⁸ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 115.

¹⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 6-7. „Jesteśmy na świecie jak na scenie. Nasz stosunek do sceny może się zmieniać i może być różny w zależności od rodzaju przedmiotów wypełniających scenę. Ale to, co zasadnicze nie ulega zmianie. Czym jest to, co zasadnicze? Jest to otwarta możliwość uprzedmiotowienia. Uprzedmiotowieniu może ulec, część po części, cały świat. Należy dobrze rozumieć znaczenie tego pojęcia. Mówiąc, że jakaś rzecz ulega „uprzedmiotowieniu”, nie twierdzimy, że uzyskała coś, czego przedtem nie miała. Twierdzimy raczej, że odsłoniła to, co od samego początku było jej podstawą. Wszelka rzecz, aby mogła być rzeczą dla świadomości, musi

ludzie, kiedy stają wobec siebie jako wrogowie, zamykając się, stając się „monadami bez okien”²⁰, by nie słyszeć pytającego, by nie odpowiadać, a tym samym nie mieć uczestnictwa w jego dramacie. Udzielanie odpowiedzi to potwierdzanie czyjejs obecności, to wybór dobra lub zła.

W dramatach Słowackiego, będących tu przedmiotem analizy, większość „spotkań” jest jedynie pozorem, koniecznością, a ich celem nie jest złożenie świadectwa wobec innego, lecz rozeznanie, w jaki sposób go uprzedmiotowić, jak stanąć przed nim, by nie odpowiadać, wreszcie, by móc go sobie podporządkować, ustanawiając środkiem do zdobycia celu.

Ułomność międzyludzkich relacji i swego rodzaju egzystencja **obok** człowieka a nie **wobec** drugiego ujawnia się wyraźnie w *Balladynie*. Fantastyczna oprawa dzieła obnaża tym głębiej brak wzajemności i dialogu pomiędzy bohaterami, którzy istniejąc dla siebie próbują nie oswoić, lecz podporządkować sobie scenę. Forma utworu, bazująca na dziejach bajecznych Polski oraz wykorzystująca elementy cudowności i baśniowości, pozwala na jasne rozgraniczenie czynów nagannych etycznie i pozytywnych działań, które zmierzają do zwycięstwa nad brakiem moralnego ładu. Genologiczna bliskość tego utworu do baśniowego ujmowania świata, jako wyraźnie zaznaczającej się dwudzielnej przestrzeni dobra i zła, kieruje uwagę odbiorcy na najbardziej reprezentatywne, wyraziste cechy postaci i jednoznaczną ocenę ich postępowania.

Ludzki podmiot – „ja”, niezdolny do przyjęcia objawienia twarzy, zaburza relacje międzyosobowe, powoduje, że scena zaczyna być czymś bliższym, istotniejszym niż inny. Zawładnięcie sceną ma być drogą do podporządkowania sobie człowieka. Taką drogę obiera Balladyna, która już przed dokonaniem pierwszego, nieuświadomionego do końca kroku w stronę zbrodni i podporządkowania sobie innego, ponosi klęskę. *Balladyna* to dramat pozorów, w którym bohaterowie istnieją „dla siebie”, są zamknięci na innego, przybierają maski skrywające niespełnione zamiary i stłumione aspiracje²¹. Z tego grona trzeba jednak wykluczyć definitywnie Wdowę i Alinę, pozostawiając gdzieś na pograniczu Kirkora i Pustelnika, którzy bardzo często postrzegani są jako bohaterowie pozytywni, budzą jednak spore wątpliwości uważnego obserwatora zdarzeń. Często bowiem uwidacznia się w ich postępowaniu egotyzm; Pustelnik myśli o własnej przeszłości, nawet wtedy gdy inni przychodzą do niego prosić o pomoc – jego rady nie są

wpierw być jej (dla niej) przedmiotem. Sens przedmiotowy jest jednak – według logiki wyznaczonej przez jego znaczenie – przeciwieństwem sensu podmiotowego. Oznacza to, że stosunek człowieka jako istoty dramatycznej do sceny jest wyznaczony przez zasadę przeciwieństwa. Scena jest tym, co w jakimś punkcie jest przeciwne człowiekowi. Właśnie dlatego człowiek musi ją sobie oswoić. Człowiek – istota dramatyczna – „oswoja” sobie scenę, wychodząc od przeciwieństwa, które wyraża opozycja podmiot – przedmiot.” (Tamże, s. 9-10.)

²⁰ Por. tamże, s. 67.

²¹ M. Masłowski uważa, że u Słowackiego, w okresie kalderonowskim, wizja świata jest wyznaczona przez etykę roli, czyli dobre lub złe odegranie swojej roli w świecie. (Zob. M. Masłowski, *Zwierciadła Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*, Izabelin 2001, s. 28.) Odnosząc się do *Balladyny*, badacz pisze: „Tragedią Balladyny jest fałszywa koncepcja roli: dąży ona do rozszerzenia ról, ich ekstensji, zamiast do rozwoju duchowego wewnątrz – w roli”. (Tamże, s. 154.) Odnosi się to chyba nie tylko do *Balladyny*, lecz także do innych bohaterów dramatu, którzy nie do końca właściwie odgrywają powierzone im role – stąd, być może, właśnie jest to dramat pozorów?

serdeczne, lecz podszyte goryczą własnych przeżyć. Kirkor natomiast to naiwny błędny rycerz, który wierzy w ideały sprawiedliwości i prawdy, ale jednocześnie szuka miejsca dla siebie, potwierdzenia własnej szlachetności i dobroduszości. Realizacja własnych potrzeb bez relacji z drugim człowiekiem prowadzi do zamknięcia się. Od początku da się zauważyć u tych postaci raczej nakierowanie na siebie niż w stronę innego.

Według Juliusza Kleinera, zbrodnia wpisuje się w baśniowo-ludowe, fantastyczne tło utworu: „(...) Bo i zbrodnia zyskuje tu podkład tajemniczy: w romantyzmie cudowność zewnętrzna często idzie w parze z cudownością psychologiczną – z anormalnymi, podświadomymi stanami psychicznymi. W podświadomych też tajniach duszy rodzi się z koniecznością fatalistyczną zbrodnia *Balladyny*; ona jest pod władzą zbrodni, nim sobie uświadomiła postanowienie”²². Od początku niezwykły stosunek *Balladyny* do innych jest sygnałem zapowiadającym późniejsze działania zmierzające do uprzedmiotowienia twarzy. Pierwsze wypowiedzi *Balladyny*, *Wdowy* i *Aliny* w scenie trzeciej pierwszego aktu pozwalają się zorientować w stosunkach panujących między trzema bohaterkami. Wyraźnie faworyzowana przez *Wdowę*, *Balladyna* z wyczuwalnym lekceważeniem odnosi się do siostry i matki, nieznacznie nad nimi dominując. Gdy pojawia się możliwość wyjścia za mąż za *Kirkora* i zmiany pozycji społecznej, *Balladyna* zaczyna powoli zrywać więź, która łączy ją z najbliższymi, by ostatecznie zatracić się w działaniu przeciw innym. Ułatwia jej to maska kłamstwa, która pozwala na podwójne życie, ale jednocześnie izoluje ją od innych. W konsekwencji separacja bohaterki za sprawą maski staje się pułapką samotności.

Samotność będąca rodzajem izolacji, przebywaniem w kryjówce, powoduje, że człowiek panicznie boi się wyjścia na zewnątrz, odsłonięcia twarzy. Przywdziewa jakąś zasłonę lub zakrywa twarz maską, wie bowiem, że odsłonięcie czyni go bezbronny. Nie ma nadziei, że odsłoniwszy się, napotka również autentyczną twarz innego, a nie drugą maskę.²³

Odmowa nawiązania dialogicznej więzi może wypływać z „nadmiaru bólu zadanego przez innych, nieumiejętności radzenia sobie z problemami napotykanymi w życiu”²⁴. Samotność *Balladyny* nie wynika jednak z bólu zadanego przez innych, ale z bólu zadanego innym. To samotność, maska, wybrana z konieczności, ale świadomie. Izolacja za pomocą maski ma na celu separację, zamknięcie. Odsłonięcie twarzy byłoby przyznaniem się do winy, wzięciem na siebie odpowiedzialności za innych, za ich śmierć, za popełnione zło. *Balladyna*, od momentu gdy pojawia się na scenie, nosi maskę, jednak o ile na początku odsłonięcie twarzy było możliwe, tak po dokonaniu pierwszej zbrodni maska staje się nieodzowna. Izolacja *Balladyny* jest samotnością złą, nie boi się, że nie spotka autentycznej twarzy innego, ale że inny zobaczy jej autentyczną twarz. Bohaterka unika jakiegokolwiek obcowania z drugim, jest podejrzliwa i lękliwa²⁵. Wzajemność jest

²² Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieł twórczości*, Kraków 1999, t. II, s. 14.

²³ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 137.

²⁴ Zob. tamże.

²⁵ Podobnie jak chory psychicznie człowiek, *Balladyna* wszędzie widzi wrogów, którzy znają jej tajemnicę. Znamienne jest to, że Tischner w filozofii dramatu wielokrotnie powołuje się na badania dotyczące schizofrenii, przeprowadzane przez swego przyjaciela psychiatrę, A. Kępińskiego.

niemożliwa. Tischner zaznacza:

Poznanie drugiego i poznanie siebie są bardzo mocno ze sobą związane. Prawdopodobnie dużo więcej mogą dowiedzieć się o sobie, patrząc twarzą w twarz drugiego człowieka, niż patrząc w lustro. W sposób może nawet dla mnie bezwiedny twarz drugiego, reakcja na mnie, otrzymana odpowiedź, niesie światło poznania tego, kim jestem ja sam.²⁶

Dlatego Balladyna nie chce obcować z drugim. Próba odsłonięcia twarzy, czy raczej chęć zatarcia śladu zbrodni na czole, a może nawet próba przybrania „lepszej” maski kończy się jeszcze większą izolacją bohaterki. Pustelnik mimo tej maski widzi dokonane zło, ponieważ Balladynę zdradziły jej słowa, gesty, zachowanie. Taka konfrontacja poprzez rozmowę z drugim odsłania jej prawdziwy obraz siebie. Boi się własnej twarzy, swoich czynów, nie chce ich „widzieć” w znaczeniu poznania swej natury.

Przybycie Kirkora do chaty Wdowy jest zdarzeniem, które niewątpliwie przyczynia się do zerwania więzi dialogicznej łączącej Balladynę z rodziną. Sytuację podsyca dodatkowo Alina, przekomarzając się z siostrą i czyniąc jej dokuczliwe uwagi o schadzках z Grabcem.

Alina:

(...)

A tobie jutro trzeba wziąć się ostro
Do tych malinek, bo wiesz, że ja zawsze
Uprzedzam ciebie i mam pełen dzbanek.
Nie wiem, czy na mnie jagody łaskawsze
Same się tłoczą... czy tam... twój kochanek...²⁷

Alina wyraźnie prowokuje tutaj Balladynę, chcąc podkreślić, że zna jej tajemnicę. W ten sposób podsyca złość w Balladynie, która nie ma już ochoty na dalszą rozmowę:

Balladyna:

Milcz!...

Alina:

Ha siostrzyczko? A ja wiem, dlaczego
Malin nie zbierasz...

Balladyna:

Co tobie do tego?

Alina:

Nic... tylko mówię, że ja bym nie chciała
Rzucić kochanka dla rycerza,
Ani dla króla... a gdybym kochała,
Wzajem kochana, rolnika, pasterza,
To już by żaden Kirkor...

²⁶ Tamże, s. 139.

²⁷ J. Słowacki, *Balladyna w: tegoż, Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IV, Wrocław 1953, a. I, sc. III, w. 792-796.

Balladyna:

Nie chcę rady
Od głupiej siostry...²⁸

„Głupia siostra” mówi jednak mądre słowa, ale nie podobają się one Balladynie, ponieważ mogą świadczyć o tym, że bohaterka chciałaby wyjść za Kirkora nie z miłości, lecz dla jakiegoś interesu. Alina nie może pojąć, że można wyrzec się prawdziwej miłości (choćby to miała być miłość do prostego człowieka), by poślubić tylko bogactwo i pozycję. Celem Balladyny stanie się więc już teraz tylko pokonanie „głupiej siostry”, która niespodziewanie ujawniła prawdę wyzierającą spod maski przyszłej *Grabini*.

Zamiar zdobycia męża-Kirkora stopniowo odsuwa Balladynę od Wdowy i Aliny. Myśli bohaterki pograżają ją w osobnym świecie; słowo, będące pierwotnie oknem monady, staje się narzędziem ułatwiającym ukrycie prawdy i realizację zamiaru. Alina nie jest już partnerką dialogu, lecz częścią sceny, od której nie wystarczy uciec, ale którą należy z tej sceny usunąć. Ostatecznie więc Balladyna zrywa dialog.

O ile pierwsza zbrodnia, dokonana na siostrze, stale istnieje w świadomości Balladyny, objawia się jako zło przeszłe, jest koszmarem, od którego nie może się uwolnić, tak pozostałe nie stanowią już problemu etycznego. Być może dlatego, że twarz Aliny była Balladynie aż nazbyt dobrze znana, twarz, która miała wymiar etyczny, mówiła „nie zabijaj”, czyli nie czyn tego, co możesz zrobić z każdym innym bytem²⁹. Pozostałe osoby Balladyna potraktowała już nie jako podmioty, partnerów dialogu, ale jak przedmioty posiadające jedynie wyglądy, ale nie twarz. Przedmioty, które można łatwo zniszczyć, usunąć, gdy zawadzają i nie pozwalają iść dalej. Postanowienie bohaterki, po pierwszym zabójstwie, że będzie żyć, jakby nie było Boga, zamyka ją na Nieskończoność, Transcendencję, tym samym pozbawia możliwości obcowania z twarzą. „Ten tylko może stanąć wobec epifanii twarzy, kto sam otwiera się na Nieskończoność”³⁰ – pisze Tischner.

Odcięcie się Balladyny od wymiaru absolutnego, boskiego tworzy więc iluzję istnienia samej dla siebie, jako jedyne podmiotu pozostającego w relacji do innych nie w sensie etycznym, dialogicznym, lecz w relacji intencjonalnej, przedmiotowej. Balladyna dąży tym samym do zawładnięcia drugim człowiekiem, kieruje swe istnienie wyłącznie ku sobie, wykluczając możliwość dialogicznego porozumienia. Staje się egzystencją obok innych, a nie dla innych.

Osoba w dramacie może urzeczywistnić się lub nie poprzez dwie kategorie: kategorię separacji, która jest sobością, zamkniętą w sobie, ukrytą oraz jej przeciwieństwo, czyli kategorię otwartą „dla innych”³¹. Dla kategorii zamkniętej Tischner używa terminu monada³². Jak wyjaśnia Kłoczowski: „Jest to substancja człowiecza albo człowiek zamknięty w sobie, nienawiązujący żadnego kontaktu z otoczeniem, zwłaszcza z drugim

²⁸ Tamże, w. 797-804.

²⁹ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 35.

³⁰ Tamże, s. 40.

³¹ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 116.

³² Termin zaczerpnięty z filozofii Leibniza. Zob. J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, Kraków 1999, s. 221-235; tegoż, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 77.

człowiekiem. Jeżeli rozpatrujemy człowieka w kategorii separacji, mówimy o monadzie »bez okien«, która nie otwiera się nigdy na innego³³. Szczegółowo tę separację tłumaczy Tischner w *Sporze o istnienie człowieka*, przywołując między innymi przykład Hioba, który stał się monadą, ponieważ inni nie potrafili zrozumieć jego cierpienia, wejść na jego poziom egzystencji. Hiob przez swoje doświadczenie i cierpienie jest inny, a inność ta jest dla drugiego niepojęta i niedostępna, wypływa bowiem z przekonania, że Hiob popełnił jakieś zło, za które został ukarany. Tischner wyjaśnia, jak doszło do tego zamknięcia:

Drogą było postępujące przeżycie inności siebie wśród innych. Hiob ma świadomość, że stał się inny. Przede wszystkim stał się inny dla ludzi, szczególnie dla dawnych przyjaciół. W pewnym sensie stał się również inny dla Boga. Ale być innym dla ludzi i dla Boga znaczy, że także ludzie i Bóg stali się inni dla Hioba.³⁴

Balladyna dla swego otoczenia także stała się inna. Ludzie zaczęli ją postrzegać inaczej niż dotychczas, tłumacząc to na swój sposób, nie docierając jednak do prawdziwej przyczyny izolacji. Sama izolacja zaś bardzo odpowiada głównej bohaterce, ponieważ uniemożliwia jej spotkanie z innym, które mogłoby stać się jej szybką demaskacją i śmiercią. W spotkaniu z innym zawarta jest bowiem prawda o sobie, a doświadczenie prawdy ma miejsce jedynie w spotkaniu.

Spotkanie jest źródłem doświadczenia prawdy w bardziej podstawowym wymiarze niż wymiar stosunku człowieka do rzeczy. Stosunek do rzeczy jest zapośredniczony przez dialog z drugim człowiekiem. Źródłowych doświadczeń prawdy należy więc szukać w spotkaniu z drugim, a nie w zetknięciu się z rzeczą.³⁵

Żeby poznać prawdę, trzeba wejść z innym w dialog, otworzyć się na jego pytania, udzielać odpowiedzi. Jeśli ktoś na początku zniszczy innego, urzeczowi, nie poświęci się dla niego, ten nigdy go nie zrozumie³⁶, nie zrozumie także siebie.

Balladyna, reifikując innego, zabezpieczyła się niejako przed doświadczeniem prawdy o sobie. Zabijając siostrę, odcięła sobie drogę do innego. Jawnym znakiem zamknięcia jest postanowienie życia w taki sposób, jakby nie istniał Bóg. To ostateczny gest w stronę separacji wobec Transcendencji i wobec innego, ale zarazem także definitywne odcięcie się od samoświadomości.

Zabicie Aliny początkuje nowy porządek relacji z tymi, z którymi kiedyś możliwa była płaszczyzna dialogicznego porozumienia; przede wszystkim z matką. W dramacie zastajemy już nadszarpniętą relację między matką i córką, nie świadczy ona jednak jeszcze o całkowitym zerwaniu dialogu. Relacja między nimi nie jest symetryczna. Wdowa bezsprzecznie kocha swą córkę i jest gotowa poświęcić dla niej bardzo wiele, jak się później okaże także i życie. Ale za to więź Balladyny z matką jest raczej powierzchowna, ponieważ bardzo łatwo córka jej się wyrzeka, wstydząc się swego chłopskiego

³³ J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 116.

³⁴ J. Tischner, *Spór o istnienie człowieka*, dz. cyt., s. 222.

³⁵ J. Tischner, *Myślenie według wartości*, Kraków 1982, s. 489-490.

³⁶ Zob. tamże, s. 489.

pochodzenia. Bohaterka nie posuwa się jednak w tym przypadku do zabójstwa. Nie ma raczej okazji, ale chyba też i specjalnego powodu, by matkę usunąć ze sceny. Wdowa zagroza Balladynie o tyle, że jest śladem niewygodnej przeszłości. W kontekście filozofii dramatu można mówić tutaj o ucieczce od widoku i o ucieczce jako o zerwaniu więzów dialogu. Filozof twierdzi, że ucieczka od widoku daje się wyrazić słowami: „Nie chcę cię znać, nie chcę o tobie słyszeć, nie chcę cię widzieć”³⁷.

Ucieczka ta świadczy o istnieniu relacji przedmiotowej między podmiotami, jakiegoś dystansu, który nie wyklucza jednak naoczności, wciąż człowiek jest w zasięgu skierowanych przedmiotowo aktów świadomości³⁸. Tischner stwierdza: „Ucieczka od widoku zaczyna się od jakiegoś precz: precz z oczu, z pamięci, z wyobraźni. Uciec znaczy tu: oddalić się lub oddalić drugiego poza granice doświadczenia intencjonalnego, wyrzucić poza horyzont świata otaczającego”³⁹. Natomiast ucieczka jako zerwanie więzów dialogu jest bardziej radykalna, ponieważ zakłada, że człowiek nie chce mieć z drugim nic wspólnego, nie chce wchodzić z nim w dialog, nie chce słyszeć pytań i udzielać odpowiedzi. Ten sposób ucieczki zakłada istnienie relacji dialogicznej, która powoli zostaje zrywana, a zerwanie więzów dialogu prowadzi do radykalnego zamknięcia na innego⁴⁰.

Tischner pisze, że obie formy ucieczek łączą się ze sobą: „Nie można uciec, nie zrywając więzów dialogu, i nie można zerwać więzów dialogu, nie oddalając od siebie obrazu poza granice widzialności”⁴¹. Tak dzieje się w przypadku *Balladyny* i *Wdowy*. Grabini najpierw stopniowo osłabia swój kontakt z matką poprzez niechętną rozmowę i zdawkowe odpowiedzi, spowodowane nie tyle wiejskimi zwyczajami matki, co słabszą już relacją po kłamstwie o odejściu Aliny. Dialog w zamku toczony przez te dwie bohaterki jest świadectwem co najmniej niechętnego stosunku córki do matki:

Wdowa

Córko droga!

Co się stało, królewic odjechał?

Balladyna

Cóż stąd?...

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...

³⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 137.

³⁸ Zob. tamże, s. 137-138.

³⁹ Tamże, s. 138.

⁴⁰ Zob. tamże.

⁴¹ Tamże.

Balladyna

Różaniec

Mów lepiej, matko.

Wdowa

Czy ty chcesz kaganiec

Włożyć na usta matce?

Balladyna

Matko stara,

Zamek nie chata, tu zatrudnień chmara,

Tu nie snów słuchać...⁴²

Odpowiedź Balladyny na słowa matki jest sposobem na zakończenie niewygodnej rozmowy. Wszak w chacie chyba jest więcej pracy niż w zamku, przeciwnie do słów bohaterki, więc to tylko wymówka, a gadanie matki o snach przypomina Balladynie o ludowych wierzeniach i niewłaściwym pochodzeniu. Wdowa trafnie mówi o kagańcu, który córka chce jej nałożyć. Słowo wypowiedane przez innego jest pomostem, który pomaga w nawiązaniu dialogu. Twarz innego objawia się właśnie raczej jako słowo niż obraz, to słowo jest źródłem poznania. Odmawianie różańca uniemożliwia rozmowę. Balladyna w ten sposób chce się odciąć od matki, uciec od niej, zrywając więzy dialogu. Podświadomie zapewne robi to przede wszystkim ze względu na to, że Wdowa przywołała Alinę, a to przypomina Grabini o jej zbrodniczym czynie, który postanowiła bezwzględnie ukryć.

Kolejnym posunięciem złej córki jest ucieczka od widoku, integralnie związana z ucieczką jako zerwaniem więzów dialogu. Balladyna odsyła matkę do oddalonej komnaty, ponieważ jej obecność jest przypomnieniem zbrodni, która w każdej chwili może się wydać⁴³.

Wdowa

(...)

Moja córuniu! Każ ty przecie sprawić

Sukienkę matce (...)

Balladyna

To jutro matko, przypomnij. – A tobie,

Starzej kobiecie, lepiej nie wychodzić

Z ciepłej komnaty...

Wdowa

Ach nudno jak w grobie

Tak samąj siedzieć... Czy ty chcesz zagrozić

Zamek matuli?...⁴⁴

⁴² J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., a. III, sc. II, w. 180-193.

⁴³ Balladyna po odejściu matki mówi: (sama) „Piekło!/ Mieszam się – blednę... ja się kiedyś zdradzę/ Przed matką, mężem...” (tamże, a. III, sc. II, w. 242-244).

⁴⁴ Tamże, w. 218-226.

Inny-matka staje się dla bohaterki zagrożeniem. Gdy Wdowa zaczyna wspominać o plamie na czole *Balladyny*, ta chce się matki jak najszybciej pozbyć:

(...)
Matko, idź teraz do siebie na wieżę.
(...)
Idź, matko!⁴⁵

Bohaterka właściwie nie ma wyboru. Ucieczka od matki i zerwanie więzi dialogicznej jest koniecznością⁴⁶, tak jak koniecznością będą dla niej kolejne zbrodnie. Można zatem mówić o jakimś cierpieniu, które przeżywa *Balladyna* w związku ze swoją niezamierzoną alienacją i bezwzględnym traktowaniem innych. Świadczą o tym pojawiające się w tekście monologi zbrodniarki:

(...) matka – ta kobieta gminna...
Trzeba ją kochać, to matka.⁴⁷

Balladyna czuje więc ciągle naturalne zobowiązanie miłości w stosunku do matki, a „zobo-wiązanie” to, jak już wyżej zostało opisane, wiązanie obowiązkiem⁴⁸. Tym obowiązkiem jest znoszenie jej obecności i miłość, która coraz ciężiej przychodzi *Balladynie*. W tej scenie próba ucieczki od widoku i zerwania więzi dialogu nie jest do końca udana. Niewiele jednak trzeba, by już nie zważać na wcześniejsze zobowiązania. Ostatecznie ogarnięta zbrodniczym żywiołem *Balladyna* wyprze się i tej miłości, i matki. Zaślepiona pokusą życia bez obciążającej ją przeszłości nie będzie już zważać na więzi, które niegdyś ją łączyły z najbliższymi. Nie tylko zerwie więc definitywnie bardzo silną relację, ale też matkę poniży, zwracając się do niej wobec wszystkich w pogardliwy sposób:

Balladyna
Co się babie roi?
Co to za stara kobieta?
(...)
Co to się znaczy? To jakaś szalona.
(...)
Czemu tu wpuszczona
Ta stara?...
(...)
Wziąć ją! wyprowadzić!
(...)

Piekło!

⁴⁵ Tamże, w. 237-240.

⁴⁶ Włodzimierz Próchnicki zamknięcie się *Balladyny* na innych, zwłaszcza na Wdowę, opisuje w kontekście przestrzeni: „Tragedia prowadzi wreszcie do przestrzeni zamkniętej, a ściślej do zamknięcia w przestrzeni. Wdowa skarży się na córkę, która zamyka ją w komnacie na wieży jak w grobie. Zostaje uwięziona, jest bowiem niebezpieczna jako pytająca o przeszłość i niewygodna jako osoba z innej sfery”. (W. Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*, Kraków 1992, s. 98).

⁴⁷ J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., a. III, sc. II, w. 252-253.

⁴⁸ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 13.

Jak tu wpuszczono tę żebraczkę wściekłą?
 Powiedz, jak weszłaś do złotych pokoi?
 Ja ciebie nie znam...
 (...)
 Czy wy ją znacie, panowie? powiedźcie,
 Co to za wiedźma?⁴⁹

Ponizenie Wdowy jest dla Balladyny w pewnym sensie wywyższeniem własnej wartości, a także podeptaniem więzi zobowiązania, która jeszcze niedawno uniemożliwiała jej radykalną ucieczkę. W odpowiedzi na te wszystkie okrutne słowa Balladyny matka również wyrzeka się córki:

Wdowa
 (...) O ty jędo!
 Ach okropnico córko! to ja ciebie
 Nie znam.⁵⁰

Słowa wypowiedziane przez Wdowę nie przekreślają jednak dialogicznej więzi łączącej ją z Balladyną. Choć będzie rozpaczać i żalić się na los wygnanej i upokorzonej przez swe dziecko matki, nie przestanie trwać w więzi zobowiązania. Mimo że domagać się będzie sprawiedliwości, to nie przestanie obcować z twarzą. Jej wyznanie w czasie tortur może skazać córkę na śmierć, a tego Wdowa nie chce uczynić. Uznaje więc ona przykazanie twarzy, która – jak pisze Lévinas – mówi „nie zabijaj”⁵¹. Dlatego, choć Wdowa doznała ogromnego zła, woli sama poświęcić swe życie w obronie Balladyny. Spełnia więc dobro, w którym nie ma sprawiedliwości, ponieważ „Dobro – jak zauważa Tischner – jest ponad sprawiedliwością”⁵². Wdowa, podobnie jak Nick w *Marii Stuart*, umiera za swą córkę. Ta ofiara jest właśnie ostatecznym spełnieniem dobra, które stanowi zaprzeczenie zła spełnionego przez Balladynę. Wdowa staje się jej zakładnikiem, pozostaje anonimową matką, która nie chce zdradzić imienia swej córki. Umierając zatracca więc swą tożsamość, by złożyć siebie w ofierze innemu.

Zacięte milczenie Wdowy, jej tortury i śmierć przywołują inny krwawy dramat Słowackiego. *Beatryks Cenci* stanowi także studium zbrodni, lecz nie poddaje się ona już tak jednoznacznej ocenie moralnej.

W dwustu początkowych wersach dramatu zamknął Słowacki tragedię rodzinną i ojcobójstwo. W skondensowanej ekspozycji zawarty został obraz relacji między ojcem a córką, mężem i żoną, matką i dziećmi. Krótki dialog rozpoczynający pierwszą scenę wskazuje na zaburzone relacje między najbliższymi:

Beatryks
 Puszczaj mnie ojcie...

⁴⁹ J. Słowacki, *Balladyna*, dz. cyt., a. IV, sc. I, w. 45-46, 54, 56-57, 60, 73-76, 81-82.

⁵⁰ Tamże, w. 84-86.

⁵¹ Zob. E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony*, dz. cyt., s. 51.

⁵² Zob. J. Tischner, *Spotkanie z myślą Lévinasa*, w: E. Lévinas, *Etyka i Nieskończony*, dz. cyt., s. 11-12.

Cenci

Ha – kąszasz mnie węžu!
(*Wchodzi Matka Cenci*)

Matka Cenci

Puść ją – Beatryks, odejdz. – Cóż, człowieku?

Cenci

Cóż, suko?

Matka Cenci

W porę nadeszłam.

Cenci

Za wcześnie.
(...)

Matka Cenci

Wężu...

Cenci

Wiedzmo!
(...)

Matka Cenci

Idź spać, jesteś pijany...
Gadając toczysz pianę z ust... idź – zaśnij...

Cenci

Ohydna strega – ona nigdy nie śpi...⁵³

Ta wymiana zdań, a właściwie słów, spośród których na plan pierwszy wysuwają się epitety, inwektywy, nazwy nacechowane emocjonalnie i zdecydowanie negatywnie, świadczy o jakiejś istniejącej już, zastanej sytuacji. Nie ma tu, tak jak to było w *Balladynie*, możliwości obserwowania procesu powolnego zrywania więzi i rozpadu relacji. U progu dramatu rysuje się problem intencjonalnego postrzegania drugiego człowieka, który nie jest spotykanym innym, lecz składnikiem sceny. Intencjonalne doświadczenie drugiego otwiera proces zmierzający ku zbrodni, a zbrodnia może nastąpić wtedy, gdy nie dostrzeżę się twarzy i płynącego z niej imperatywu: „nie zabijaj”.

O dokonanym już w pierwszej scenie procesie reifikacji drugiego można wnioskować ze słów ojca Cenci, obrazujących przedmiotowy stosunek bohatera do córki i żony. Inwektywy skierowane w stronę Matki są tego wyraźnym sygnałem. Za słowami stoją konkretne wydarzenia, rozegrane poza sceną⁵⁴, w przeszłości. Widoczne jest więc pewne wiązanie czasowe między podmiotami dramatu; rzutuje ono nie tyle na przedmiotowy stosunek Cenciego do innych, ale także na dwukierunkowość tej relacji. Ojciec stał się przyczyną zerwania dialogu, bowiem swym zachowaniem wzbudził pogardę i wstręt, stał się złem, od którego rodzina chce uciec, dokonując zabójstwa. To, co niegdyś zdarzyło się między ojcem, córką i matką, ma swą kontynuację jako doznawane przez ro-

⁵³ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, t. IX, Wrocław 1956, a. I, sc. I, w. 1-9.

⁵⁴ Poza sceną literackiego dramatu.

dzinę zło. Ślad przeszłości trwa, ustanawiając pewną ciągłość zdarzeń dokonujących się pomiędzy ludźmi. Bohaterowie, egzystując na scenie, są związani dramatycznym czasem płynącym między nimi jako podmiotami jednego dramatu. To wiązanie czasowe, jak twierdzi Tischner, ma jakąś przeszłość, trwa w teraźniejszości i dąży ku przyszłości:

Czas dramatyczny nie jest – ściśle biorąc – we mnie ani w tobie, lecz jest właśnie m i ę d z y n a m i . Ma on swoją – sobie tylko właściwą – logikę, która rządzi jego ciągłością i nieodwracalnością. Coś musi się najpierw stać, by coś innego mogło stać się potem. We wszystkim, co dzieje się potem, znać jakiś ślad tego, co było przedtem. Logiki tej nie można odwrócić. Można wrócić na opuszczone miejsce, można odwołać słowo wypowiedziane nie w porę, ale nie można cofnąć czasu, który płynie między nami. Ciągłość naszego czasu jest jakby s u b s t a n c j ą dramatu.⁵⁵

Spotkanie otwiera horyzont, w którym istnieją pewne wartości; coś jest dobre, coś jest złe. Horyzont ten, zwany przez Tischnera agatologicznym, otwiera możliwość różnorodnych międzyludzkich doświadczeń, doświadczeń dobra lub zła⁵⁶. Człowiek, stając wobec innego, staje w hierarchicznym porządku wartości, ma sposobność wyboru⁵⁷. Sytuacja taka wiąże się z zagrożeniem Dobra, gdyż nawet w zderzeniu ze sobą dwóch równorzędnych wartości dobra możliwe jest zaistnienie tragedii. Jej istotą, według Tischnera, jest zwycięstwo zła nad dobrem, ponieważ kończy się ona zdarzeniem ukazującym zazwyczaj bezsilę dobra. Jego zdaniem, zanim dobro stanie się przeciwnikiem innego dobra, zło wkracza pomiędzy nie i staje się podstawą tragedii⁵⁸. Jako przykład podaje Prometeusza, ukaranego za czyn miłosierdzia oraz Edypa, który, uciekając przed przeznaczeniem, staje się jego ofiarą. Tragiczność jest więc możliwością tragedii, a dramat kryje w sobie właśnie pierwiastek tragiczności. „Ktokolwiek bierze udział – jakikolwiek – w dramacie, ten ociera się o możliwość tragedii; ma jakieś uczestnictwo w tragiczności. Dlatego perspektywa tragiczności jest nieodłącznym tłem każdego spotkania”⁵⁹ – pisze filozof.

Zatem spotkanie, które kiedyś mogło zaistnieć między bohaterami dramatu, stało się zaczątkiem istniejącej już sytuacji. To, co dane jest w dramacie Słowackiego pozwala sądzić, że wybór zła był po stronie ojca. Zaowocowało to obustronnym zerwaniem więzi, przekreśleniem imperatywu twarzy, w końcu zabójstwem.

Beatryks, stając wobec ojca, nie dostrzega już jego twarzy. Została ona przysłonięta jego bezdusznym zachowaniem i okrucieństwem; dostęp do niej stał się niemożliwy. Dlatego Beatryks tak łatwo przychodzi zabójstwo – nie musi zmagać się z twarzą i z tym, co ta twarz objawia. Przeciwnie Fabrycy. Nie doznał on najwyraźniej aż takiego zła ze strony ojca jak siostra, nie było ono mu dane w sposób bezpośredni. Oczywiście bohater zdaje sobie sprawę z natury Cenciego i jego zachowań, lecz pozostaje nadal w jakiejś więzi z ojcem. Między nimi rozegrał się ich dramat, który nie przekreślił najwyraźniej możliwości spotkania. Fabrycy wie, że usunięcie ojca ze sceny jest jedynym

⁵⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 6.

⁵⁶ Zob. tamże, s. 46.

⁵⁷ Por. J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, dz. cyt., s. 13, 15.

⁵⁸ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 48.

⁵⁹ Tamże, s. 47.

wyjściem, by wyzwolić się spod zła, nie chce jednak tego uczynić. Od początku trawi go dziwny lęk i świadomość naganności tego czynu:

Tam w korytarzu, matko, te trzy mary
Stoją i w rękach mają krwawe chusty.
Ja tam nie pójdę – nie, to rzecz piekielna!⁶⁰

Z relacji Matki wiadomo, że Fabrycy stchórzył w ostatniej chwili, trzymając już w ręce sztylet⁶¹. Zapewne nie mógł dokonać czynu, ponieważ w zetknięciu z Cencim zbyt wyraźnie objawiło się to, co „mówi” twarz: „nie zabijaj”. Beatryks zaś będąc w relacji już nie osobowej, lecz przedmiotowej, nie dostrzegła epifanii twarzy. Potraktowała ojca jak przedmiot, który należy ze sceny usunąć, gdyż wyrządza zbyt wiele złego, przeszkadza w normalnym życiu.

Relacją między Cencim a Beatryks rządzi nienawiść, pogarda, dlatego nie może dojść do spotkania, w którym możliwe byłoby dialogiczne obcowanie z drugim, bycie w o b e c. Ustawiając tych bohaterów w porządku przestrzennym, jako porządku współistnienia bytów, należałoby umieścić ich o b o k siebie. Bowiem Tischner w swych rozważaniach pisze o funkcji różnorodnych słówek-spójników, służących do opisu podstawowych odniesień człowieka do człowieka⁶². Są to zazwyczaj różnego typu okoliczniki wskazujące na wielorakie sposoby „przylegania” miejsca do miejsca⁶³. Filozof eliminuje jednak te słowa, które dotyczą przestrzennego umiejscowienia rzeczy. Słowami odnoszonymi się do ludzi są: „wobec kogoś”, „z kimś – bez kogoś”, „za kimś – przeciw komuś”, „za kogoś – dla kogoś”⁶⁴. Podstawowym w tej kategorii wskaźnikiem jest słówko *wobec*, ponieważ jest ono otwarciem horyzontu imiennego i odpowiedzią na imię:

Słówko „wobec” jest podstawowym określeniem stosunku człowieka do człowieka, a szerzej rzecz ujmując, stosunku bytów świadomych do siebie nawzajem. „Być wobec” to nie znaczy „być obok” ani „być w pobliżu”. Drzewo rośnie o b o k, ale nie jest w o b e c drzewa. Znaczenie słówka „wobec” domaga się wzajemności: patrzę i jestem widziany, troszczę się i jestem przedmiotem troski, myślę o kimś i ktoś o mnie myśli. Nie muszą to być akty widzenia, zatroskania i myślenia *pleno sensu*. Aby być w o b e c, wystarczy jakaś forma przytomności. Jestem „przytomny” temu, że drugi jest, chociaż aktualnie zajmuję się czymś innym. Słówko „wobec” wskazuje zarazem na jakąś przestrzeń: być w o b e c, znaczy być dostatecznie blisko, by nie zgubić drugiego z pola widzenia, ale zarazem być na tyle daleko, by go nie zatracić w bezpośrednim używaniu (...).⁶⁵

Niemożliwe jest więc istnienie Beatryks wobec ojca i ojca wobec Beatryks, tak jak niemożliwe jest istnienie przedmiotu wobec przedmiotu. Wiąże się to zasadniczo z zamknięciem horyzontu imiennego⁶⁶. Przedmioty i zwierzęta nie mają imion, a człowiek

⁶⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, dz. cyt., a. I, sc. III, w. 164-166.

⁶¹ Zob. tamże, w. 192-193.

⁶² Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 229.

⁶³ Zob. tamże.

⁶⁴ Zob. tamże, s. 230.

⁶⁵ Tamże.

⁶⁶ Por. tamże.

identyfikuje się właśnie poprzez swoje imię, którego istotą jest intencjonalny wskaźnik kierunkowy imienia. Wskazuje on na konkretnego człowieka, umożliwia jego identyfikację, ale nie tylko, ponieważ w odróżnieniu od nazw jednostkowych przedmiotów wydobywa na jaw szczególny moment aksjologiczny, określający egzystencję ludzką⁶⁷. Tę egzystencję nazywa Tischner „Ja aksjologicznym”: „Ja aksjologiczne nie posiada żadnej treści ogólnej, lecz posiada swą g o d n o ś ć, jest w a r t o ś c i ą. Imię, które wydobywa na jaw obecność w człowieku Ja aksjologicznego, także nabywa dzięki tej funkcji jakiejś wartości”⁶⁸. Imię wskazuje właśnie na tę wartość, którą człowiek skrywa w sobie jako pewnego rodzaju tajemnicę. Obcowanie z drugim poprzez jego imię pozwala wkroczyć w świat ludzkich wartości, otwiera horyzont poznawczych możliwości, dalszego sensu obcowania z innym. Zdaniem Tischnera obcowanie poza horyzontem imiennym jest możliwe, ale nie są to „obcowania ludzkie”⁶⁹.

Dialog otwierający *Beatryks Cenci* obnaża brak obcowania w imiennym horyzoncie. Cenci nie zwraca się do żony i córki po imieniu, lecz używa pod ich adresem obelżywych słów: wężu, suko, wiedźmo. Matka Cenci, zanim zacznie podobnie zwracać się do męża, najpierw nazywa go człowiekiem. Odmawia mu imienia, ale nie odmawia człowieczeństwa. Pokazuje tym samym, że jest w stanie podtrzymać więź niegdyś ich łączącą, ale już niepełną, bo pozbawioną znaczącej treści – horyzontu, w którym poznanie innego staje się celem obcowania z nim. Beatryks z kolei, mimo bezpośrednio doznawanego zła ze strony ojca, pozostaje wierna pierwotnemu związkowi, towarzyszącemu córce i ojcu. Nazywa Cenciego ojcem, być może licząc, że płaszczyzna porozumienia jest jeszcze możliwa. Jednak słowa Cenciego powodują radykalny odwrót matki i córki.

Ojciec nie zwraca się do Beatryks po imieniu, ale robi to Giani. Między nim a bohaterką zawiązuje się relacja miłosna, równoważąca relację nienawiści między córką i ojcem. Giani jest pod urokiem, najpierw głowy, którą pokazały mu furie, potem rozpoznanej w tłumie Beatryks. Mówi do swego przyjaciela Cesario:

(...) Na Boga, oczy me znalazły
 Cel zapatrzania się na całą wieczność
 I już z uczuciem zaczęły rozmowę
 O niezliczonych wdziękach tej dziewicy...
 Odtąd... to będzie moim zatrudnieniem...
 Jak się nazywa – o! nie mów nazwiska!
 Już ją nazwałem sam takim nazwiskiem,
 Jakiego nie ma świat. – Ach! Bowiem ona
 Nie może tu być przez ludzi nazwana,
 Tylko westchnie[nie]m...⁷⁰

Chęć poznania przez Gianiego „nazwiska” Beatryks jest śladem zawiązanej już osobowej relacji. Ich znajomość początkuje zachwyty nad pięknem drugiego, oczarowanie. Tischner w *Filozofii dramatu* podejmuje próbę uchwycenia związków zachodzą-

⁶⁷ Tamże, s. 223.

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ Tamże, s. 224.

⁷⁰ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, dz. cyt., a. II, sc. II, w. 57-66.

cych między doświadczeniem piękna drugiego człowieka (oczarowaniem) a spotkaniem z nim w żywole dobra, czyli – jak pisze – egzystencjalnym przeżyciem jego twarzy⁷¹. Napotykać na piękno innego, mamy świadomość, że jest to piękno ludzkie, że to właśnie człowiek, a nie przedmiot jawi się w swym pięknie⁷². Od samego początku piękno odślania duszę człowieka, umożliwia poznanie jakiejś tajemnicy, jak pisze Tischner, jest łaską⁷³. Filozof porównuje oczarowanie pięknem drugiego do światła, które jest nieuchwytnie, ale stale obecne. Nie może być jednak światłem świecącym dla nikogo, nie jest pięknem dla siebie, lecz dla kogoś, dla jego zachwycenia. Oczarowany nie może się od piękna uwolnić, chce być coraz bliżej, posiadać je. W ten sposób staje się jego niewolnikiem.

Oczarowanie jest najpierw „cichym trwaniem” przy pięknie. Piękno nie dopuszcza do słowa. Słowa okazują się zbyt ubogie. Piękno należy czcić milczeniem. Piękno także obiecuje, i tym sposobem nie daje odejść od siebie. Powstaje paradoks, bo piękno nie pozwala również na zbliżenie, jest zbyt wielkie, zbyt nieosiągalne, zbyt płomienne. Piękno domaga się ofiar. Pierwsza ofiarą składaną pięknemu jest ofiara ze swobody przemieszczania się. Trzeba wciąż trwać w pobliżu. Tak więc piękno bierze coraz bardziej w posiadanie swojego odkrywcę.⁷⁴

Giani oczarowany Beatryks chce być w jej pobliżu, szuka jej piękna w słowie, w obrazie, potem stara się do niej zbliżyć, w końcu bez reszty się poświęca, by zatrzymać ją przy sobie. Jest przerażony myślą o jej śmierci, ponieważ uniemożliwiłoby to całkowite zbliżenie się i posiadanie piękna:

Giani

(...)

Ja na kolanach proszę, abys żyła,
Abyś mi dała życie z twojej ręki,
Abyś mi dała oczu twoich niebo,
A jednym słowem twojem nieśmiertelność...⁷⁵

Ich spotkanie jest naznaczone cierpieniem. Dla Gianiego cierpienie to niemożność całkowitego posiadania, życia z Beatryks. Dla niej zaś cierpieniem jest jej przeszłość. Jednak według Gianiego piękno i dobro Beatryks nie ulega jakimkolwiek zaprzeczeniu. Choć czyn bohaterki jest obiektywnie zły, męczyzna zdaje się go zupełnie nie dostrzegać. W obliczu szczęścia, które może zrodzić się z bliskiej obecności bohaterki, przeszłość nie ma żadnego znaczenia.

Spotkanie kochanków nabiera sensu tragicznego, ponieważ, według Tischnera, posiadanie niespełnione i niemożliwe do spełnienia, ciąży ku tragedii. A posiadanie w tym przypadku jest niemożliwe; przeszkadza w tym to, czego Giani nie widzi oślepiiony pięknem jak światłem – nie widzi czynu Beatryks, który, w swych konsekwencjach, oddziela

⁷¹ Zob. J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 85.

⁷² Zob. tamże, s. 88.

⁷³ Zob. tamże, s. 89.

⁷⁴ Tamże, s. 94.

⁷⁵ J. Słowacki, *Beatryks Cenci*, dz. cyt., a. II, sc. VI, w. 451-454.

ich od siebie. Tischner pisze, że piękno jest zarazem szczęściem i nieszczęściem oczarowanego, „oczarowani są uszczęśliwieni, ale źle uszczęśliwieni”⁷⁶. Tęskniąc, poddają się iluzji posiadania:

Ból iluzji posiadania, obecny przede wszystkim w tęsknocie, jest rdzeniem samowiedzy tego, kogo piękno oczarowało. Cały oczarowany staje się jednym bolesnym westchnieniem, próbowaniem ogarnięcia czegoś nieogarnionego, schwywania w dłoń światła. Boleść samowiedzy nie pozwala widzieć prawdy o drugim. Kim jest ten drugi? Dla porażonej szaleństwem samowiedzy jest tylko pięknem, niczym innym i niczym więcej.⁷⁷

Piękno, zdaniem Tischnera, coś obiecuje, ale jest to obietnica niejednoznaczna. Pierwszą możliwością realizacji tej obietnicy jest skierowanie ku dobru, czyli przejście z poziomu estetyki na poziom etyki – oczarowanie ma być pierwszym krokiem przed spotkaniem, czyli otwarciem horyzontu dobra i zła. Druga możliwość to utożsamienie piękna z dobrem. Piękno staje się tym samym co dobro i podporządkowuje sobie również prawdę⁷⁸. Tischner uściśla: „Dobro byłoby dobrem jedynie o tyle, o ile byłoby piękne. Również prawda byłaby prawdą o tyle, o ile byłaby piękna”⁷⁹. Zatem w tym rozumieniu zło stwarzane przez piękno nie jest złem, jest usprawiedliwione, dlatego że służy pięknu. „Piękni, służąc pięknu podniesionemu do godności absolutu, są wolni od win”⁸⁰.

Te dwie drogi realizacji obietnicy piękna są rozdrożem, które dla oczarowanego staje się dylematem. Giani, stając wobec piękna Beatryks, zdaje się robić krok ku spotkaniu. Piękno, utożsamiane przez niego najpierw z dobrem, jest równocześnie otwarciem horyzontu, w którym splata się dobro i zło. Giani składa ofiarę ze swego życia dla Beatryks, ale równocześnie popełnia zło, którym skazuje ją na śmierć. Spotykając, otwiera horyzont możliwości, od początku noszący znamiona tragizmu.

Bohaterowie Słowackiego na scenie dramatu stają wobec siebie, obok siebie, czy nawet ustawiają się przeciw sobie, w zależności od relacji, jaka między nimi zachodzi. Zwrócenie często ku własnym oczekiwaniom i wewnętrznemu światu, stają się monadami, zamkniętymi na innego; nie słyszą pytań, nie chcą odpowiadać, nie chcą z drugim obcować. Inny staje się dla nich wielokrotnie przeszkodą w dążeniu do celu, w ukrywaniu prawdy. Stając naprzeciw siebie, otwierają możliwość spotkania i obcowania z innym w pełnej dialogicznej relacji, lub też torują drogę złu, które wkracza między nich, by kusić lepszym życiem bez przeszkód, bez tych, którzy zagrażają, poniżają.

Często ludzie sobie bliscy ustawiają się naprzeciw siebie jako wrogowie – wówczas realizują zło, które pojawia się pomiędzy dwoma podmiotami, by dopełnić się w realizacji konkretnych czynów, na przykład w postaci zabójstwa.

⁷⁶ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, dz. cyt., s. 96.

⁷⁷ Tamże.

⁷⁸ Zob. tamże, s. 97.

⁷⁹ Tamże.

⁸⁰ Tamże, s. 98.

Iwona E. Rusek
(Warszawa)

O ZNACZENIACH IMIENIA *DERWID* W *LILLI WENEDZIE* SŁOWACKIEGO

W liście do Krasieńskiego opisuje Słowacki postaci dramatu i określa ich cechy oraz sposób zachowania. Imiona, które nie padają wprost, swym znaczeniem odnoszą się zarówno do konkretnego bohatera, jak i wymowy całego utworu. Słowacki charakteryzuje więc wszystkich uczestników dramatu¹ z wyjątkiem jednego – Króla Derwida. Dlaczego tak się dzieje? Czy jest możliwe, by poeta zapomniał o jednej z najważniejszych figur swej tragedii? Moim zdaniem, *pominięcie* Derwida należy uznać za zabieg celowy, bowiem w ten sposób poeta zwraca uwagę czytelników na postać wenedyjskiego władcy i znaczenia, jakie dla konstrukcji dramatycznej posiada jego imię. Sprawa imienia jest istotna z dwóch zasadniczych powodów; po pierwsze, imię nadaje mocy i woli wyraźną postać oraz treść², a po drugie określa rolę, jaką ma do odegrania w świecie człowiek, słowem wyraża jego głębię i tajemnicę. W tym miejscu pojawia się pytanie: – jaki los zapisany został w imieniu Derwida? Aby na nie odpowiedzieć, sięgnijmy do tekstu tragedii, gdzie już w pierwszych słowach *Prologu* Roza Weneda oznajmia:

(...)Przekleństwo! przekleństwo, przekleństwo! (s. 55)
[podkreśl. moje – I. R.]

Następnie z ust wróżki dowiadujemy się, że wszystko, co ma się wydarzyć, jest nieuniknione i z góry zaplanowane:

(...) za trzy dni sto piorunów uderzy,
tysiące się podniesie prawic;
będzie okropna walka przy świetle błyskawic.
Żywi się pomieszają z umarłymi (...). (s. 60)

Gdy siostra z nadzieją i radością w głosie pyta o braci i ojca w niewoli: „– Więc nie umarli?” (s. 58), z ust Rozy pada znaczące: „– Nie – ale p r z e k l ę c i” (s. 58). Z tego

¹ Kolejność ta wygląda następująco: Lelum i Polelum, Roza, Św. Gwalbert, Lech, Gwinona, Śláz, Lilla, w: J. Słowacki, *Lilla Weneda*, oprac. M. Ursel. Wrocław 1985, *Prolog*, s. 55. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania. Wszystkie podkreślenia w tekście moje – I. E. R.

² G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przekł. J. Prokopiuk, Warszawa 1978, s. 190. O znaczeniu imienia patrz także R. Graves, *Biała Bogini*, przekł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 77-78.

siostrzanego dialogu wynika, że los narodu jest już zapisany i postanowiony, że klątwa jest gorsza od śmierci, a król i jego synowie są przekleci³.

Związek przekleństwa z wybranym losem opisuje X księga platońskiego *Państwa*⁴, a dokładniej historia żołnierza ER⁵, z której można dowiedzieć się, że po śmierci, a przed nowym wcieleniem, dusze same wybierają swój los-przyszłe życie:

– Nie was wybierać będzie duch, wy sobie będziecie sami ducha obierali. (...) Winien ten, co wybiera. Bóg nie winien⁶.

– oznajmia duszom Prorok. Mamy tu do czynienia z tym, co Tadeusz Zieliński określił jako *fatalizm warunkowy*⁷, który oznacza połączenie woli z nieuchronnością losu; człowiek sam decyduje o tym, czy coś zrobi czy nie. W związku z tym wszystko, co spotyka go w życiu, nie pochodzi od Mojry (Konieczności), ale jest skutkiem decyzji („Winien ten, co wybiera. Bóg nie winien”), podjętej w oparciu o pamięć przeszłych żywotów, dlatego, jak mówi przytaczający opowieść Sokrates:

– (...) najwięcej trzeba się starać, żeby każdy z nas, mniej dbając o inne nauki, szukał i tę studiował, jeżeli się jej skądś nauczyć potrafi, i potrafi znaleźć kogoś, kto go nauczy żywot dobry i żywot zły rozpoznawać i spośród żywotów możliwych zawsze i wszędzie żywot lepszy wybierać⁸.

Kwestia wyboru przyszłego życia jest więc najważniejszą zarówno dla żywych, jak i dla umarłych (s. 548). Ponieważ życie przychodzi po śmierci, a śmierć przychodzi po życiu⁹, egzystencja człowieka jawi się jako kolista forma o zamkniętej strukturze, której charakter wyznacza powtórzenie¹⁰, gdyż jak mówi Prorok do dusz zgromadzonych w zaświatach:

³ Przedstawiona w tym studium koncepcja przeznaczenia odbiega w zasadniczy sposób od dotychczasowych ustaleń badaczy, patrz choćby M. Ursel, *Wstęp* do Juliusz Słowacki, *Lilla Weneda*, dz. cyt., s. 14, A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 321, S. Zabierowski, *Tragedia wenedyjska*, Katowice 1981 czy J. Kleiner, *Na szczytach twórczości: «Lilla Weneda»*, w: tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, tom II, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999.

⁴ Słowacki znał i namiętnie czytywał Platona, czego dowody znajdziemy u Ryszarda Przybylskiego, *Rozhukany koń. Esej o myśleniu*, Warszawa 1999, a przede wszystkim w X rozdziale *Platonizm Słowackiego* świetnego studium Tadeusza Sinki zatytułowanego *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925, gdzie na s. 73 czytamy: „Od pierwszego bowiem przyjazdu Słowackiego do Genewy Platon towarzyszył mu aż do śmierci”.

⁵ Sam Słowacki sięga do niej słowami z *Króla-Ducha*: „Ja Her Armeńczyk, leżałem na stosie (...)”, a także w przypisie, który brzmi: „Obacz w Platonie pełną tajemnic ducha powieść o Herze Armeńczyku, na końcu dzieła pt. *Rzecz-pospolita*”. Juliusz Słowacki, *Król-Duch*, Rapsod I, Pieśń I, Kraków 2002, s. 5.

⁶ Platon, *Państwo*, przekł. Wł. Witwicki, Warszawa 1990, „Księga X”, s. 547. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

⁷ T. Zieliński, *Król Edyp. Tragedia przeznaczenia*, w: tegoż, *Szkice antyczne*, Kraków 1971, s. 417.

⁸ Platon, dz. cyt., s. 548.

⁹ Dokładny opis tego mechanizmu znajduje się w dialogu *Fedon*, w: Platon, *Dialogi, Fajdros, Uczta, Menon, Eutyfron, Obroba Sokratesa, Kriton, Fedon, Timaios, Kritias*, przekł. Wł. Witwicki, wybór i oprac. A. Lam, Warszawa 2007.

¹⁰ P. Ricoeur, *Symbolika zła*, przekł. St. Cichowicz, M. Ochab, Warszawa 1986, s. 269.

– dusze jednodniowe, oto początek nowej wędrówki o k r ę ż n e j rodu śmiertelnego, wędrówki kończącej się śmiercią (s. 547).

Dokonawszy wyboru swego przyszłego życia, dusza szła przed oblicze Lachesis, która przydzielała jej ducha opiekuńczego związanego z tym (tj. *wybrany*) życiem. Ów stróż prowadził duszę do Kloto zatwierdzającej *wybrany* los, a potem do Atropos, która przędała nić przeznaczenia i czyniła *wybrane* życie nieodwracalnym. Minąwszy tron Konieczności, dusza ze swym opiekunem kierowała się do Doliny Zapomnienia, gdzie piła z Rzeki Beztroski („a kto ją pije wciąż, ten zapomina o wszystkim”, s. 553). O północy, wśród grzmotów i trzęsienia ziemi, następowało nowe wcielenie.

Opisana powyżej historia zawiera jeszcze jeden istotny problem, a mianowicie zagadnienie związania, które oznacza poddaństwo¹¹. Wielka Mojra, zwana Koniecznością¹², ukazana zarówno w rozlicznych opracowaniach symbolicznych, jak i w cytowanym tekście Platona, występuje ze swym nieodłącznym atrybutem, czyli wrzecionem. Nawleczona na niego nić równoznaczna jest z przeznaczeniem, więcej nawet, cały świat, a wraz z nim życie człowieka jawi się w tym ujęciu jako ogromna tkanina¹³. Jej rozdarcie albo raczej rozplątanie węzłów to nadrzędny cel życia człowieka¹⁴. Takie też zdaje się być podstawowe zadanie Derwida¹⁵, a jego realizację mają umożliwić symboliczne elementy zawarte w jego imieniu (o nich poniżej). Mądrość, o której mówił Sokrates, przywołujący opowieść o przygodach syna Armeniosa, odnosiła się nie tylko do wyboru właściwego życia, lecz także pracy nad rozpoznaniem boskiego pierwiastka, jakim jest dusza.

Boskość duszy nie polega wyłącznie na jej zdolności do przetrwania za grobem, sama bowiem idea życia pozagrobowego przestaje się liczyć. Uwolnić się należy raczej od samej przemienności życia i śmierci, od powtarzalności; „boska” dusza to ta, która może być wyzwolona od tego wzajemnego powoływania na świat przeciwstawnych sobie stanów, od „koliska narodzin”¹⁶.

W tym miejscu należy raz jeszcze podkreślić, iż los, który wybiera dusza, staje się nieunikniony, a ona sama odpowiada za wszystko, co ją spotyka („Bóg nie winien”). Kwestia wyboru i związane z nim rozpoznanie (nauka jako trzeci etap platońskiego Erosa) jest więc tym, co wyznacza czyn w życiu człowieka, a tym samym sprawia, że zerwanie węzłów (wyzwolenie z powtarzalności losu) staje się możliwe.

Ze słów Rozy w *Prologu* wynika więc, że Derwid jest przeklęty, gdyż, jak mówi historia z X księgi *Państwa* Platona, taki los wybrała, a tym samym związała się z nim jego dusza. Świadcstwo tego aktu odnajdujemy w części *er* wpisanej w imię króla.

¹¹ M. Eliade, *Bóg związujący i symbolizm węzłów*, w: tegoż, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przekł. M i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 121-122.

¹² R. Graves, *Mity greckie*, przekł. H. Krzeczkowski, wstęp A. Krawczuk, Warszawa 1967, s.55.

¹³ M. Eliade, dz. cyt., s. 133-134.

¹⁴ Tamże, s. 137.

¹⁵ Choć, o czym nie należy zapominać, to Lilla deklaruje wybawienia z niewoli – z węzłów właśnie – ojca i braci.

¹⁶ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 273.

ER = DERWID

Derwid wybrał więc swoje życie (przekleństwo-związanie) i zgodnie z porządkiem zaświatów Lachesis przydzieliła mu ducha opiekuńczego znającego przyszłość i związanego z wybranym życiem, które miał dopełnić¹⁷. Swą obecność w dramacie objawia on podczas rozmowy Derwida z Gwinoną (a. I, sc. III):

Gwinona:

(...) Słyszałam, że ty masz w tej harfie ducha,
Który zgaduje przyszłość, czy to prawda?

Derwid:

Mam w harfie ducha, co zgaduje przyszłość.

Gwinona:

Każ mu wystąpić, niechaj go zobaczą.

Derwid:

Póki ja żyję, ten duch w harfie będzie.

Gwinona:

A jak ty umrzesz?

Derwid:

Do nieba uleci. (a. I, sc. III)

Duchem opiekuńczym jest więc harfa¹⁸, która związek duszy z jej losem czyni nierozwalnym (wiąże go), dlatego też bez niej Derwid nie jest zdolny do czynu ani jako człowiek, ani jako król. Stąd gdy Lelum krzyknie do niego wśród morderczej walki:

„– Ojczy, giniemy, graj pieśń...”

[Z jego ust usłyszysz jedynie:] „– Ja nie mam harfy”. (a. V, sc. V)

Żądanie Gwinony, pragnącej, co ciekawe, ducha harfy *zobaczyć*, a nie usłyszeć („Każ mu wystąpić, niechaj go zobaczą”) sprawia, że Derwid najpierw zaklina się, iż nigdy nie zaśpiewa, a następnie przeklina królową. Mamy więc do czynienia z sytuacją, w której wybrany przez Derwida los zaczyna się wypełniać, a on sam nie czyni niczego, by wykroczyć poza rolę przekłętogo. Wprost przeciwnie, rzucając w stronę Gwinony okrutną klątwę:

(...) ciebie zabijać trzeba przekleństwami;

I piekło całe zakląć przeciw tobie,

A żeby piekło całe było w tobie. (a. I, sc. III)

Derwid prowokuje ją, by wydała rozkaz nakazujący „wydrzeć mu oczy”¹⁹. Stąd oślepienie²⁰, na które skazuje go Gwinona, posiada dwa znaczenia: pierwsze odnosi się

¹⁷ Platon, *Państwo*, dz. cyt., s. 552.

¹⁸ St. Zabierowski przedstawia koncepcję, wedle której harfa „jest talizmanem, od którego zależał i zależny los ludu Wenedów, a więc nie tylko klęska, lub zwycięstwo”, *Harfa*, Lwów 1935, s. 10.

¹⁹ Odmienne ujęcie tej sceny proponuje Marta Piwińska w tekście *Rozpacający Starzec*, „Teksty” 1979, z. 1, gdzie na stronie 71 czytamy: „Stary Derwid (...) pozwolił wziąć się do niewoli, oślepić, odebrać sobie państwo i harfę, i córkę (...)”; podkreślenie Autorki.

²⁰ O romantycznym ślepcu i ślepotcie pisze bardzo ciekawie Elżbieta Wesołowska, *Dar widzenia*

do zwyczaju wylupiania oczu pokonanym władcom²¹ i z tego względu może oznaczać najzwyklejszą karę. Drugie mówi o tym, że akt widzenia, który wyraża korespondencję z aktem ducha, symbolizuje rozumienie²². Z tego poziomu patrząc, wylupanie oczu symbolizuje odcięcie od wiedzy, o której mówił Sokrates, a która znajduje swoje odzwierciedlenie w imieniu Derwida, wywodzącym się od słowa *druid*, a to z kolei pochodziło od *dru-wid*, czyli *znawca dębów*, gdzie element *wid* znaczy wiedzieć lub widzieć. Z tego wniosek, że słowo *druid* oznacza w przenośni *tego, którego wiedza jest wielka* lub *dokładną wiedzę*²³. Z historii ER wiemy już, że wiedza ta dotyczyła rozpoznania, tu także *zobaczenia* właściwego, tj. sprawiedliwego życia:

DER-WID

Dodatkową, niezwykle ważną w kontekście prowadzonych w tym tekście rozważań informację dotyczącą znaczeń imienia Derwida podaje Robert Graves:

Dawni Celtowie skrupulatnie rozróżniali między poetą, pierwotnie kapłanem i sędzią, w sumie osobą świętą, a zwykłym gęźbiarzem. Poeta po irlandzku zwał się *fili* „widzący”; po walijsku *derwydd* „widzący z dębu”, który to termin prawdopodobnie wywodzi się od „druida”. Moralną pieczę sprawował on nawet nad królem²⁴.

Dąb symbolizuje moce, które zapewniają światu odnawianie życia²⁵ i z tego względu stanowi punkt zwrotny²⁶, dzięki któremu zmiana – tu, dokonanie właściwego wyboru – jest możliwa. Utrata oczu odnosi się więc nie tylko do utraty fizycznego widzenia, ale oznacza także brak kontaktu z duchowym wymiarem egzystencji, w którą wpisany jest czyn i zmiana. To jednak nie wszystko. Kolejne, symboliczne znaczenie ujawnia się w scenie, w której zakrwawiony Derwid z wylupanymi oczami staje i podnosi ręce nad głową Lilli, myśląc, że jest ona Gwinoną. Do tej ostatniej odnoszą się jego pełne nienawiści słowa:

– Puście mnie! Krwią chcę ją widzieć i mózgiem.

Ona tu być musi. Tu, tu ją widzę –

O! Bądź przekłeta!

[a. I, sc. III]

[Na słowa córki:] „– Ojcze! To ja, ojcze”.

[Odpowiada:] „– (...) Ja córki mojej nie widzę.” (tamże)

w „*Agezylauszu*” Juliusza Słowackiego w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007; E. Wesołowska, *Widzieć jasno w zaślepieniu. Romantyczna ślepotą i jej pierwowzory antyczne*, w: *Romantyczna Antiquitas. Rzymskie inspiracje w teatrze i dramacie XIX wieku z uwzględnieniem mediacji kalderonowskiej i szekspirowskiej*, pod red. E. Wesołowskiej, Poznań 2007.

²¹ Wł. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 274.

²² J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przekł. I. Kania, Kraków 2001, s. 284.

²³ P. Berresford Ellis, *Druidzi*, przekł. P. Stalmaszczyk, Warszawa 1998, s. 29.

²⁴ R. Graves, *Biała Bogini*, przekł. I. Kania, Warszawa 2000, s. 46.

²⁵ P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 2007, s. 77.

²⁶ Wł. Kopaliński, dz. cyt., s. 63.



Jacek Malczewski, *Derwid*, 1902

Uniesienie przez Derwida rąk nad Lillą i przemowa adresowana do Gwinony oznaczają, że ani nie poznał, ani nie zobaczył swojej córki. Ten akt *niewidzenia* ma tu podwójne znaczenie. Pierwsze, czysto fizyczne – nie spostrzegł jej, bo miał wydarte oczy. Drugie, odnosi się do słów, jakie w *Prologu* wygłosiła Roza:

Za trzy dni sto piorunów uderzy,
Tysiące się podniesie prawic;
Będzie okropna walka przy świetle błyskawic.
Żywi się pomieszają z umarłymi,
I nikt ich nie rozbroi,
Wy umarłych poznacie po zapachu ziemi,
Po ognistym śladzie koni;
Lecz ci, co oko w oko spojrzą, nie poznają. (s. 60)

Derwid unosząc ręce nad Lillą stanął z nią oko w oko – stanął i nie poznał. Warto w tym miejscu sięgnąć do platońskiego rozumienia zmysłu wzroku²⁷, które mówi, iż elementem umożliwiającym widzenie jest światło pochodzące od słońca przez filozofa nazywane dzieckiem Dobra²⁸. „Gdy dusza człowieka chwyta się rzeczy, na które pada blask prawdy i bytu, wtedy myśli rozumnie, poznaje i widać, że ma rozum. W przeciwnym razie, gdy czepia się tego, co zmieszane z niejasnością, zachowuje się jakby rozum nie miała”²⁹. Z tego względu Idea Dobra jako przyczyna wiedzy i prawdy, nadaje prawdę

²⁷ Słowacki znał i czytywał Platona, fascynował się jego poglądami na temat wzroku, patrz R. Przybylski, *Rozhukany koń*, dz. cyt., s. 141, także T. Sinko, dz. cyt., s. 211.

²⁸ Platon, *Państwo*, dz. cyt., Księga VI, s. 351.

²⁹ Tamże.

przedmiotom poznania, a poznającemu moc poznawania³⁰. Stojący przed białą i świetlaną Lillą Derwid jej nie widzi. Zauważa natomiast, bo to w jego krzyku poznajemy: „– Tu, tu ją widzę!” – czarną Gwinonę. Zarysowana w tej scenie opozycja kolorystyczna jest szalenie istotna, gdyż barwy wyrażają intencję poety, a co za tym idzie pozwalają wniknąć w sens utworu³¹. Lilla jest biała, a u Słowackiego „to, co białe, jest świetliste, a to, co świetliste – białe”³². Czerń, która przyporządkowana jest Gwinonie, odnosi się przede wszystkim do jej zachowania, charakteru i serca, wszak Derwid mówi do niej:

Rzuć tu na podłogę
Twe c z a r n e serce, pod moje kolana (...), (a. III, sc. IV)

Czerń w romantyzmie związana jest z symboliką Nocy, ta z kolei tworzy parę nierozzerwalnych znaczeń ze swym wiernym towarzyszem księżycem, który odślania drugą, ciemną stronę natury ludzkiej. Serce jest zatem „gwiazdą nocnej strony” człowieka³³, w której odbija się jego wewnętrzna istota. Z tego względu czerwony Derwid³⁴, jego czarna dręczycielka³⁵ i biała³⁶ wybawicielka stanowią triadę rytualnych kolorów³⁷, która koduje symboliczne znaczenie sceny – dusza Derwida nie dostrzega światła (Lilla) i Ignie do niejasności (Gwinona).

DERWID
Oko – dusza

GWINONA
niejasność – czarny

LILLA
Światło

³⁰ Tamże, s. 351-352.

³¹ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj. (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3.

³² Tamże, s. 288.

³³ S. Goszczyński, *Z dziennika artysty*, cytuję za H. Krukowską, „*Maria*” *Malczewskiego jako romantyczna poezja nocy*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3, s. 24.

³⁴ Derwid do Gwinony: A ty, wściekła kobieto! Jeśli cię ten widok
Ślepego starca i córki, co widzi
C z e r w o n e ojca swego osłepienie,
Dręczy? (...). (a. I, sc. III)

³⁵ Podstawową cechą charakteru Gwinony jest nienawiść, którą badacze wyprowadzają od miejsca jej pochodzenia – Północy, a następnie łączą z symboliką koloru czarnego, patrz: Wł. Kopaliński, dz. cyt., s. 53, 54, a także Maria Janion w artykule *Estetyka średniowiecznej Północy*, w: tejże, *Prace wybrane*, tom 4, *Romantyzm i jego media*, Kraków 2001. Moim zdaniem, jednak Gwinona związana jest z kolorem czerwonym, który przy swej intensywności przybiera czasami ciemną barwę, stąd zwykło się mówić o „czarnej krwi”. Słowacki z takim rodzajem czerni wiąże i eksponuje postać Gwinony, stąd jej demoniczny czy też czarny charakter ujawnia się właśnie w scenach krwawych, których bohaterem jest dręczony przez nią Derwid.

³⁶ W tekście dramatu (na przykład: s. 86, 109, 126, 156) wielokrotnie w stosunku do Lilli pada określenie *biała*. O symbolicie bieli przyporządkowanej Lilli pisze obszernie Stanisław Zabierowski w rozdz. *Romantyczna nauka o przeciwieństwach*, w: tegoż, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, Katowice 1981.

³⁷ Wł. Kopaliński, dz. cyt., s. 56.

Należy w tym miejscu podkreślić, że ślepotą Derwida nie jest związana z jego specjalnymi właściwościami czy predyspozycjami (dar wieszczenia), nie powoduje też żadnej zmiany w jego zachowaniu, bowiem w dalszym ciągu w stosunku do Gwinony zachowuje bezwzględną pogardę i hardą postawę. Utrata wzroku oznacza więc odcięcie od duchowych źródeł, takich jak wiedza związana z życiem (element *wid* w imieniu bohatera), poznanie prawdy i dobra, które jako drugi etap rozwoju Erosa z platońskiej *Uczty* ukazują piękno w duszy człowieczej. Tu ciemność (nienawiść), która opanowała nie tylko wzrok, umysł, lecz także serce Derwida, rozpoznać możemy w jego słowach: „– (...) Ja w sercu czuję jakąś moc zabójczą, która mym słowom da moc zabijania (...)” (a. I, sc III).

Zainicjowany przez wyłupienie oczu proces wypełniania się losu zakłętego w imieniu ma swą kontynuację w słowach Gwinony, która nakazuje powiesić Derwida za włosy na drzewie w taki sposób, że:

– (...) niech słońce go pali
I dziobią kruki: dla większej męczarni
Niech końcem stopy, ziemi się dotyka. (a. I, sc. III.)

Ten rodzaj kary czy też sposobu uśmiercenia ma związek z zapisanym w imieniu bohatera aspektem duchowym, gdyż zarówno włosy, jak i stopy stanowią siedzibę duszy³⁸. Kiedy Polelum rzuca toporem odcina nie tylko włosy ojca, lecz także jego relację z duchowym wymiarem egzystencji. Nie bez znaczenia jest tu fakt, że Derwid tego odcięcia *nie widzi* dosłownie, gdyż nie ma oczu i symbolicznie, bo zatracił wewnętrzne widzenie-rozumienie (element *wid* zawarty w imieniu).

W tym miejscu za sprawą Lilli do głosu dochodzi kwestia związana z figurą króla. Lilla zwraca uwagę Lecha na to, że synowie jego ćwiczeni są na królobójców (a II, sc. II) urągających z niedoli królewskiej (Ibidem, s. 90). Nie należy jednak zapominać, że Derwid również nie szanuje Gwinony jako królowej i za każdym razem odnosi się do niej bez należytnej czci: „gadzina”, „jędza”, „wściekła kobieta” – oto epitety, którymi ją nieustannie określa. Dlatego też i ona gardzi jego królewskim stanem.

Królewskość znajduje swe odzwierciedlenie w imieniu Derwida w taki oto sposób, że, gdy zamiast elementu **er** wstawimy samogłoskę **a**, powstanie imię Dawid, oznaczające władcę i natchnionego harfiarza³⁹.

DERWID === DAWID

A

Król obdarzony siłą staje się nosicielem mocy, a przez to zbawicielem dla swego ludu⁴⁰. W dramacie Słowackiego – Derwid, król Wenedów, nie ma ani siły, ani mocy, nie jest też zbawicielem, gdyż tę funkcję od czasu wypowiedzenia słów swej przysięgi: „– (...) Ja braci moich, ojca mego zbawię” (*Prolog*, s. 58) dzierży Lilla. Jego magicznym

³⁸ Wł. Kopaliński, dz. cyt., s. 471, J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 387.

³⁹ H. Bedermann, *Leksykon symboli*, przekł. J. Rubinowicz, Warszawa 2003, s. 65.

⁴⁰ G. van der Leeuw, dz. cyt., s. 154.

przedmiotem, swoistym atrybutem jest harfa⁴¹, jednak przy jej pomocy nie komunikuje się Derwid, tak, jak to miał w zwyczaju biblijny Dawid z Bogiem czy duchem⁴². Tu harfa stanowi dopełnienie losu króla, który z braku rozpoznania i rozumienia nie włada nawet nad samym sobą.

Duch opiekuńczy zaklęty w harfie zgodnie z historią ER znał przyszłość, w dramacie jego wiedza daje znać o sobie w jęku, który zdaniem Derwida oznajmia rychłą śmierć królowej. Ta, rozwścieczona, rzuca go wężom na pożarcie. Zbawienia przy pomocy harfy dokonała Lilla („– Ta harfa go zbawi”, a. III, sc. IV, s. 115), której gra i pieśń rozczuliły gady, o czym dowiadujemy się z opisu Sygonia (a. III, sc. VI, s. 126). Widzimy zatem, że harfa nie jest duszą, gdyż ta ze swej istoty nie posiada przedmiotowego charakteru⁴³. Dzięki temu instrumentowi dusza może zaistnieć, jednak, aby do tego doszło, potrzebne jest działanie – ów właściwy wybór, który dokonuje się według Sokratesa, dzięki wewnętrznemu rozumieniu. Dusza przybiera w tym ujęciu formę harmonii⁴⁴, gdyż jak mówił Prorok:

Choćby kto i ostatni wszedł, to, jeśli rozumnie wybrał i potrafi w życiu tak struny napinać, żeby harmonijnie brzmiały, czeka go życie przyjemne, a nie złe⁴⁵.

Lilla, uderzając harmonijne w struny, pragnie dokonać transformacji. Ślad tego zjawiska odnajdujemy w *Liście dedykacyjnym* Słowackiego, który pisze:

– Tylko ty, Irydionie, nie opuszczaj mnie śród zimnego świata słuchaczy, tylko ty mi nie dawaj ucuć chłodu, który mi na czoło od twarzy ludzkich powiewa; a gdybyś widział na mnie idące węże, weź w rękę harfę Lilli Wenedy i przemień te gady w słuchaczów (s. 47).

Czynnikiem umożliwiającą transformację jest czysta, bezinteresowna miłość. Ona to – najpełniej ukazana w misteriach eleuzyńskich – odkrywa istotę tego, co będąc niewidocznym dla oczu, decyduje o przemianie, a tym samym zerwaniu pęt przeklętej egzystencji. Miłość, jaką darzy Derwida Lilla, wynika z jednej strony ze znaczenia jego imienia, gdyż jako Dawid kochania jest godny⁴⁶, czego echo pobrzmiwa w smutnym wyznaniu Lilli:

⁴¹ Harfa spełnia trójniesz funkcję misteryjnego przedmiotu: A. Kowalczykowa, *Literatura romantyzmu*, Warszawa 1989, s. 158. O roli magicznego przewodnika-różdżki patrz: I. E. Rusek, *Miejsce w słowo zaklęte. Obraz Lwowa w poezji Maryli Wolskiej*, w: *Modernistyczny Lwów – teksty życia – teksty sztuki*, pod red. E. Paczoskiej i D. M. Osińskiego, Warszawa 2009.

⁴² O związkach między biblijnym Dawidem a Derwidem pisze bardzo obszernie Stanisław Zabierowski, *Ante legem, sub lege, gratia. Małe i wielkie liczby*, w: tegoż, *Tragedia wenedyjska Juliusza Słowackiego*, dz. cyt.

⁴³ Patrz platońskie rozważania na temat duszy w dialogu *Fedon*, dz. cyt.

⁴⁴ R. Przybylski, *Rozhukany koń*, dz. cyt. s. 159.

⁴⁵ Platon, *Państwo*, dz. cyt., s. 549.

⁴⁶ H. Fros SI, F. Sowa, *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1982, s. 178.

A ja chcę tylko widzieć jego ciało,
 W czoło chcę tylko pocałować zimne;
 Powiedzieć jego głuchemu trupowi,
 Że go nie mogłam zbawić – lecz kochałam. (a. IV, sc. I)

Z drugiej zaś, jest wyrazem niezwyklego oddania i współczucia, jakim kieruje się córka. Trzykrotne zbawienie, którego dokonała Lilla, sprawiło, że Gwinona wyraziła zgodę na odejście więźnia, lecz wtedy z ust Derwida padło znaczące pytanie: „– Córko, a moja harfa?” (s. 136) – które doprowadziło do punktu kulminacyjnego, w którym Derwid z rozkazu Gwinony musiał dokonać wyboru między Lillą a harfą.

Gwinona:

Postawcie przy nim harfę złotą.
 Niechaj się na niej oprze ręką drugą.

(*stawiają harfę przy Derwidzie. Starzec jedną rękę na harfie, drugą kładzie na głowie córki*)

Gwinona:

Widzisz, ta harfa równa córce wzrostem,
 A gdyś w niewoli był, obie zarówno
 Plakały – obie jak córki – o! Teraz
 Wybierz pomiędzy płaczkami, Derwidzie,
 I niech wybrana idzie z tobą w lasy,
 A druga córka twoja odrzucona
 Ze mną zostanie – i będzie zakładem. (a. IV, sc. III, s. 139)

Jest to sytuacja dokładnie taka sama, z jaką mieliśmy do czynienia w historii ER, gdzie dusze dokonywały wyboru przyszłego życia w oparciu o pamięć tego, co już znały. Tu Derwid słowami: „– Córko, a moja harfa?” (a. IV, sc. III, s. 136) i później: „– Harfy nie dam!” (tamże, s. 141) decyduje się na to, co zna i co już było, gdyż harfa jest dziedziczna⁴⁷. W tym miejscu możemy pokusić się nawet o stwierdzenie, że instrument jako duch opiekuńczy dopilnował, by wybrany przez króla los (przekleństwo) się wypełnił.

Istotę wyboru pojmuje Lilla, nie Derwid. Ona też dostrzega, że słowa ojca przypieczętowały jej los, gdyż, jak przysięgała: „– Jeśli nie zbawię ojca, umrę młodą” (*Prolog*, s. 59). Trzykrotne wybawienie Derwida od śmierci okazało się *tylko* wybawieniem od śmierci, a przecież Lilla chciała swoim czynem, swą miłością – uwolnić królewską duszę od powtarzalności losu. Wiedziała też, że zbawienie to może dokonać się tylko pod warunkiem, gdy król dokona właściwego wyboru. Był to moment, w którym Derwid po raz pierwszy uzyskał możliwość ujawnienia mocy i woli zakłętej w jego imieniu; dotarcia do tajemnicy życia spoczywającej w cząstce ER, a przede wszystkim sięgnięcia po naukę związaną z właściwym wyborem (element *wid*), utkanym z pieśni miłości (aspekt Dawida). Tak się jednak nie stało, Derwid nie przerwał *fatalizmu warunkowego* i nie wyzwolił się z ciemności, po raz kolejny, co wynika z dziedziczności harfy, wybrał ten sam los, czyli przekleństwo.

⁴⁷ Lilla do Gwinony:

„(...) za ojca mego muszę być natrętną:
 Ja ciebie proszę, wróć mu harfę złotą,
 Którą mój ojciec miał od swego ojca (...)” (a. IV, sc. III, s. 137).

Duchowy wymiar aktu, niewidoczny na pierwszy rzut oka dla czytelników tragedii skupionych na ślepych królu, przyporządkowuje Słowacki Lilli, pisząc w swym liście dedykacyjnym następujące słowa:

[biała Lilla Weneda – I. R.] opowiedziała swego poświęcenia się historię; cicha, czysta, biała i spokojna, ale głęboko w serce nawet przez ojca własnego raniona (s. 50).

Mimo tej rany i świadomości, że zmiana, a wraz z nią zerwanie węzłów przeznaczenia, jest niemożliwa, Lilla pomaga ojcu i w ten sposób dopełnia dokonany przez niego wybór: trąca struny, wydobywając z harfy harmonię dźwięku, która przybiera formę jęku i skargi. Jest to moment, w którym Lilla gra na swoim sercu, bo wszak chwilę wcześniej wyznała:

(...) O! Bo w mojem sercu
jest tyle złotych strun, jak na tej harfie. (a. IV, sc. III, s. 140)

Nikt z obecnych, w tym także *Derwid*, nie rozpoznał, czego dotyczy w swojej najgłębszej istocie skarga porzuconej i niekochanej córki. Nikt też nie pojął, że owa harmonia zawarta w vibracji strun nie tylko daje wyraz najwyższej równowagi i umiejętności panowania nad sobą grającego⁴⁸, czyli Lilli, ale świadczy o jego głębokim rozumieniu, a tym samym umiejętności dokonania właściwego wyboru, o którym mówił przywołany już w tekście *Prorok* („Choćby i kto ostatni wszedł, to, jeśli rozumnie wybrał i potrafi w życiu tak struny napinać, żeby harmonijnie brzmiały, czeka go życie przyjemne, a nie złe”⁴⁹).

Lilla trącając struny przypieczętowanie wyboru ojca⁵⁰, wtedy też *Derwidowi* ukazuje się duch harfy:

Derwid:
(...) czy to mara,
Czy to duch mojej harfy rozplakanej
Stoi przede mną w promieniach; i skrzydła
Roztworzył, jakby z płaczacemi jęki
Już odlatywał do nieba. (a. IV, sc. III, s. 141)

Ukazanie się ducha harfy wydaje się zupełnie naturalne, jeśli pamiętamy historię *Er*, gdzie po dokonaniu wyborze każdej duszy przydzielano ducha opiekuńczego – tak jest i tym razem; duch po raz kolejny przypieczętowanie losu króla, a tym samym całego

⁴⁸ Wł. Kopaliński, dz. cyt., s. 109.

⁴⁹ Platon, *Państwo*, dz. cyt., s. 549.

⁵⁰ Odmianą interpretację tej sceny prezentuje tekst M. Filek, gdzie czytamy, że „wybór nie jest do końca możliwy”, M. Filek, *Wybór tragiczny Derwida*, „Zeszyty Naukowe UJ”, Prace Historyczno-Literackie 35, 1976, s. 94, czy autor *Słownika postaci literackich*, który stwierdza rzecz następującą: „W sercu *Derwida* miłość ojcowska przeważa nad odpowiedzialnością władcy: zapada decyzja pozostawienia harfy”, A. Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura polska*, Warszawa 2004, s.74.

narodu. Lilla pomaga Derwidowi, ponieważ zdaje sobie sprawę, że o jego królestwie i władzy świadczy harfa. Znać to w słowach Rozy:

(...) Bo ty bez harfy przyszedłeś, o! Królu!
I dziś upadniesz na stos – bez królestwa, (a. IV, sc. IV, s.156)

Wtedy też pojawia się pierwszy błysk rozpoznania, przynależny Derwidowi z racji jego imienia, gdy wściekły odpowiada wróżce: „– (...) Harfo! Ty jesteś harfą bez strun! Czarownico!” (a. IV, sc. IV, s. 155). Rozumienie dotyczy tu poziomu duchowości wyrażonej w osobie Lilli przy pomocy jej serca i miłości, a chwilę wcześniej słowami: „O! Bo w moim sercu jest tyle złotych strun, jak na tej harfie” (a. IV, sc. III, s. 140). Mgnienie to jednak przemija, a los ponownie zaczyna się wypełniać w chwili, gdy Lilla odchodzi, by dotrzymać przysięgi, zgodnie z którą miała zbawić ojca⁵¹.

Drugi i ostatni moment, w którym ujawnia się wiedza i rozumienia zakłęte w imieniu wenedyjskiego króla; gdy do głosu dochodzi pieśń miłości, i gdy staje się prawdziwym harfiarzem, to chwila, gdy w trumnie zamiast harfy odkrywa swą córkę.

Derwid:

– Czekajcie! Czekajcie, bo tu jest także pieśń,
Te złote włosy, na których będę grał, (a. V, sc. V, s. 170)

Tu odsłonięta została tajemnica życia i mimo ślepoty Derwid, który wcześniej stanął oko w oko z żywą Lillą i jej nie zobaczył – teraz ją widzi, widzi po śmierci:

Derwid:

Ja ciebie widzę!
Dzieweczko, moja widzę.
(...) Ja ciebie widzę, córko – twoja postać
Stoi mi w jamie, tu, powydzieranych
Oczu. – Ja ciebie widzę w grobie głowy.
O! Gwiazdeczkami ukoronowana
W pachnącym cedrze, lampa pełna blasku. –
Wychodzisz z rączki otwartemi. O! O!
Tu! – czy widzicie? Tu – śmieje się płacząc... (a. V, sc. V, s. 170-171)

To widzenie ujawnia prawdziwą istotę i naturę Lilli: to ona jest prawdziwą harfą, dlatego też po swej śmierci ukazuje się jako dusza instrumentu. O prawdziwości tego wydarzenia zaświadcza dwa fakty. Pierwszy, który mówi, że to Lilla jako jedyna spośród postaci miała serce pełne miłości i poświęcenia. I drugi, wedle którego dusza związana jest z życiem⁵², objawiającym swoją tajemnicę w terażniejszości, w schopenhau-

⁵¹ „(...) a jeśli jaka struna z najmniejszych zajęczy,
kiedy zagrasz pieśń tryumfu;
pomyśl, że struna ta ci przypomina
najmłodsze dziecko (...)”, (a. IV, sc. IV, s. 157)

⁵² Wł. Stróżewski, *Wykłady o Platonie. Ontologia*, Kraków 1992, s. 80.

erowskim *tu* i *teraz*⁵³, w którym wyraża się istota woli jako siły duszy⁵⁴ – tego, czym się jest. A jak wynika ze słów poety w *Liście dedykacyjnym*:

– Jam tych mar nie wołał – przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda (s. 46).

Lilla jest lustrem, wobec którego wszystkie postaci odkrywają, czym są w swej istocie, a spośród nich tylko ona jest naprawdę, gdyż jako jedyna zdolna jest do zmiany i czynu. Dzięki niej Derwid ma możliwość ujrzenia tego, co w życiu najważniejsze – duszy, która ujawnia swą istotę jedynie w chwili miłości i śmierci⁵⁵.

Jednak tę szansę przekroczenia powtarzalności losu i związanego z nim przekleństwa przekreśla samobójstwo, jakiego dokonuje Derwid ze słowami:

– Synowie! O tak! – o tak! – w Lecha serce (a. V. sc. V, s. 172)

Akt ten – dokonany, co istotne, nożem ofiarnym – posiada trzypoziomowe znaczenie. Pierwsze informuje, że Derwid jako król, który nie wybawił swego narodu, sam wymierza sobie karę⁵⁶. Drugie związane jest z losem, jaki wybrał – króla przeklętego narodu, stąd wiedza i miłość zaklęte w jego imieniu, poruszone strunami serca Lilli zostały utracone bezpowrotnie, zaklęte w kolisku narodzin i śmierci uniemożliwiającym odrodzenie. Z tym związany jest trzeci aspekt, a mianowicie miejsca, w którym się cała rzecz dokonuje. Jest nim wzgórze, a co dla nas istotne – dąb derwidowy. Drzewo to, jak zostało wykazane, posiada moc nie tyle mediacji, ile odnowienia życia. W dramacie ma ono nastąpić w chwili, gdy król zagra na harfie, jednak zamiast instrumentu o korę drzewa oparta zostaje cedrowa skrzynia z ciałem Lilli. Pomimo chwilowego *rozumienia*, Derwid nie dostrzega, że to właśnie zmarła córka jest harfą, która niesie w sobie wybawienie, nie tyle w bitwie, ile z przekleństwa powtarzalności losu. Stąd pomyłka w obrzędzie, z jaką mamy do czynienia w omawianej scenie, dotyczy istoty samej transformacji, a mianowicie w miejscu, które ma służyć odrodzeniu (wzgórze), w pobliżu dębu, okazuje się, że mając prawdziwą harfę, harfę wyczekiwanego cudu, król nie trafi na niej zagrać.

W miejsce nowego życia pojawia się śmierć – samobójstwo Derwida, oznaczające, że zbawienie i wyzwolenie z węzłów przekleństwa się nie dokonało⁵⁷, a przede wszystkim spinające klamrą znaczeniową słowa, jakie o królu i jego synach wypowiada w *Pro-*

⁵³ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, tom I, przekł. J. Garewicz, Warszawa 1994, & 54, s. 422, 426.

⁵⁴ M. S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, tom szósty, U-Z, Warszawa 1951, s. 378.

⁵⁵ P. Ricoeur, dz. cyt., s. 270.

⁵⁶ J.-P. Roux, *Król. Mity i symbole*, przekł. K. Marczevska, Warszawa 1998, s. 68-70.

⁵⁷ W swoim niezwykle ciekawym studium poświęconym kwestii romantycznych samobójców Alina Kowalczykowa stawia następującą tezę; „(...) były to z reguły samobójstwa jakoś «niedopełnione, stanowiły tylko element biografii bohaterów, nie miały być jej zamknięciem. Bohaterowie przekraczali (czy ocierali się tylko) o próg śmierci (np. Kordian) po to, by później mocniej podjąć nowe życie, narodzić się od nowa”. A. Kowalczykowa, *Samobójcy romantyczni*, „Ruch Literacki”, Kraków 1983, z. 6, s. 433.

logu Roza: „– Przekłęci”. Sygnalizują one bowiem przekłęcie spełnione⁵⁸ oraz wybór, który się właśnie dokonał⁵⁹.

⁵⁸ A. Engelking, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*, Wrocław 2000, s. 101.

⁵⁹ Odmienną koncepcję prezentuje choćby w swym studium Józef Grzelka, który pisze: „O ile jednak przetrwał [Derwid – I. R.] niewolę i z godnością zniósł tortury – to nie stało już mu sił do życia, gdy dowiedział się o śmierci Lilli; popełnił samobójstwo”. J. Grzelka, *Kompozycja „Lilli Wenedy” Juliusza Słowackiego. Akcja, charakter, problemy, środki techniczne*, Warszawa 1935, s. 52.

Alois Woldan
(Wiedeń, Austria)

MAZEPA I PROBLEM ZDRADY – DRAMAT SŁOWACKIEGO W POLSKO-ROSYJSKO-UKRAIŃSKIM KONTEKŚCIE ROMANTYCZNYM

Rok 2009 to nie tylko rok jubileuszowy Juliusza Słowackiego, to także rocznica bitwy pod Połtawą, która odbyła się 300 lat temu i z którą nieodłącznie związane jest imię Mazepy. Co prawda pod Połtawą nie walczyły polskie oddziały, chociaż Mazepa był w koalicji ze Stanisławem Leszczyńskim, a Piotr I z Augustem II. Ale w literaturze polskiej postać Mazepy jest w takim samym stopniu obecna, jak i w literaturze rosyjskiej, angielskiej czy niemieckiej, poczynając od poezji panegirycznych XVII wieku poprzez *Pamiętniki* Jana Chryzostoma Paska, *Dumy* J. B. Zaleskiego i Tymka Padurry, do dzisiaj już zapomnianych dramatów, jak na przykład tragedia *Mazepa* Witolda Bogdanka (1870), czy powieść Franciszka Rawity-Gawrońskiego *Pan hetman Mazepa* (1888) (Gubrynowicz 1924:XI). Najważniejszym tekstem z tej serii jest, naszym zdaniem, dramat Słowackiego z roku 1840, cieszący się dużym sukcesem już od jego premiery na scenie w Budapeszcie w roku 1847. Jednak nie uchodzi on za jego najlepszy dramat¹ i w licznych pracach o Słowackim oraz jego dziele omawiany jest raczej dość pobieżnie.

Kiedy wymieniamy postać Mazepy – myślimy zazwyczaj o poemacie Byrona, poemacie Puszkina *Połtawa*, o obrazach Verneta i Boulangerera, twórczości symfonicznej Liszta, operze Czajkowskiego, czy też o licznych pracach historycznych od Mykoły Kostomarowa (1882) do Oleksanda Ohloblyna (1960). Z tymi wszystkimi tekstami, które uformowały obraz Mazepy w świadomości europejskiej, dramat Słowackiego nie ma prawie nic wspólnego, a nawet jest wyraźnym przeciwieństwem wielu z nich. Żeby zrozumieć sedno interpretacji postaci Mazepy u Słowackiego, warto poszukać innego kontekstu, czy to w samej twórczości Słowackiego, czy też, być może, w obcej produkcji literackiej okresu powstawania dramatu.

Chciałbym tutaj nawiązać do interpretacji poematu Słowackiego, zaproponowanej przez Huberta Babinskiego, badacza amerykańskiego, przedstawionej ponad 30 lat temu w artykule z roku 1973 (Babinski 1973), a później zamieszczonej w jego bardziej znanej książce wydanej w języku angielskim *The Mazepa Legend in European Romanticism* w Nowym Jorku (Babinski 1974). W odróżnieniu od wielu badaczy polskich, uwzględniających w swoich interpretacjach przede wszystkim wpływ Byrona na dramat Sło-

¹ „Mazepa jest utworem najprzeciętniejszym. Dlatego jest też bez wątpienia najprzystępniejszym” (Kleiner 1999: 12).

wackiego², Shakespeare'a³, Calderona⁴, Victora Hugo⁵ i Schillera⁶, Babinski dostrzega trzy inne ważne źródła w tekstach Paska, Byrona i Victora Hugo.

Odniesienia do *Pamiętników* Paska łatwo dają się potwierdzić, ponieważ Pasek wspomniany jest w tekście Słowackiego („Bo we drzwiach jest pan Pasek, niby Cerber z trzema głowami – I, 113-114; por. I, 95⁷), zresztą Pasek pojawia się też na krótko jako postać dramatu. Przy powierzchownym czytaniu może się natomiast wydawać, że nie ma żadnych punktów odniesienia pomiędzy dramatem Słowackiego i poematami Byrona (*Mazepa* 1818) i Victora Hugo (*Mazepa* 1828). I dopiero dokładna, szczegółowa interpretacja tekstu Słowackiego wykazuje cechy łączące go z tekstami Byrona i Hugo. Przy czym rzuca się w oczy jeszcze jeden szczegół: podczas gdy z Paskiem Słowacki polemizuje i obala jego negatywną opinię o Mazepie, to w przypadku Byrona i Hugo solidaryzuje się w istotnych aspektach kreacji tytułowej postaci.

Od Byrona przejął Słowacki centralną ideę – doświadczenie śmierci, które przeżywa Mazepa Byrona, przywiązany do dzikiego konia. Bohater Słowackiego zdobywa podobne doświadczenie, kiedy zostaje żywcem zamurowany (Babinski 1973: 49). Z tekstem Hugo postać Mazepy u Słowackiego łączy coś innego – koncepcja przeobrażenia. Mazepa Hugo przeobraża się z udreńczonych zwłok w księcia Ukrainy („Ce cadavre vivant, les tribus de l'Ukraine / Le feront prince un jour” Vs. 92 i nast. – Hugo 1954: 147), podobnie i Mazepa Słowackiego staje się po swoim zmartwychwstaniu innym człowiekiem: z lekkomyślnego kobieciarza zmienia się w głosiciela prawdy, obrońcę bezbronych, a nawet postać mesjanistyczną (Babinski 1973: 56). Zmartwychwstanie – Mazepa porównuje siebie z Łazarzem: „... wychodzę z pod tego ołtarza jak Łazarus” (IV, 176 i nast.) – i stąd idące przemiany w charakterze postaci są dwiema ideami, które Słowacki przejął od Byrona i Hugo i które pozwalają Babinskiemu na nowo odczytać dramat.

Taka interpretacja Mazepy bardzo dobrze pasuje do mesjanistycznych poglądów Słowackiego, które powstały pod wyraźnym wpływem Andrzeja Towiańskiego: przemiana i odrodzenie jako droga, na której człowiek coraz bardziej oddala się od materii i wkracza w królestwo ducha. Są to idee, które powtarzają się w wielu tekstach Słowac-

² Według Kazimierza Zimmermanna, najważniejszym źródłem inspiracji dla Słowackiego jest *Mazepa* Byrona; nie tylko główni bohaterowie są do siebie podobni, ale również i postać Count Palatine w poemacie Byrona i jej pandant wojewoda u Słowackiego wykazują duże podobieństwo (Zimmermann 1895: 19-22).

³ Wielu interpretatorów dostrzega w bezpodstawnych podejrzaniach Otella wobec Desdemony model relacji pomiędzy wojewodą a Amelią (Gubrynowicz 1924: XXVI; Zimmermann 1895: 36 i nast.).

⁴ Wpływ Calderona na Słowackiego oraz podobieństwo Mazepy do jego dramatów podkreśla przede wszystkim Zimmermann (1895: 40).

⁵ Jeżeli chodzi o wpływ albo wzorzec Viktora Hugo, to opinie się rozmiągają: podczas gdy Nehring (1903: 391) i Gubrynowicz (1924: XXIf, XXVII) podkreślają jego znaczenie, Zimmermann mówi o nieznacznym wpływie (Zimmermann 1895: 39).

⁶ Tutaj musimy przede wszystkim wskazać na paralelę pomiędzy zakazaną miłością Dona Carlosa do swojej macochy – królowej oraz zakazaną miłością Zbigniewa do Amelii (Zimmermann 1895: 38; Gubrynowicz 1924: XXVIII).

⁷ Liczby rzymskie oznaczają akty dramatu, arabskie pojedyncze wiersze. Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Tom IV (*Mazepa*) Wrocław 1953, tom VI (*Książdz Marek, Sen srebrny Salomei*) Wrocław 1955.

kiego po roku 1840⁸. Nawet jeśli Słowacki pracując nad *Mazepą*, jeszcze nie zapoznał się z Towiańskim i jego nauką, to można odnotować współzależność pomiędzy *Mazepą* i późniejszymi dramatami „ukraińskimi” (*Książd Marek, Sen srebrny Salomei*), gdzie ten wpływ jest odczuwalny. Podobieństwa *Mazepy* z tymi dramatami do dziś nie zostały należycie zbadane⁹.

Co dotyczy wpływu *Mazepy* Byrona, i w ogóle wpływu Byrona na Słowackiego, nie możemy go nie uznać za istotny, chociaż jest wielka różnica pomiędzy oboma dramatami, prawie nieporównywalnymi protagonistami oraz akcjami, które nie mają ze sobą nic wspólnego. Abstrahując od wymienionych wyżej elementów wspólnych w strukturze obu utworów, w tekście Słowackiego znajdujemy tylko pewne reminiscencje z poematu Byrona, jak na przykład starania Mazepy o Amalię lub aluzje, dotyczące konia, którego wojewoda daruje Mazepie¹⁰. Ale już wymienione przykłady wskazują na to, że Słowacki w swojej interpretacji postaci Mazepy, świadomie dystansuje się od Byrona. W związku z tym nową odpowiedź uzyskuje pytanie dotyczące dwóch wersji dramatu Słowackiego¹¹: pierwszą wersję z roku 1834 autor prawdopodobnie spalił ze względu na jej podobieństwo do tekstu Byrona. Jeśli chodzi o wersję z roku 1840, która się zachowała, to w niej Słowacki zdecydowanie dystansuje się od Byrona¹² i przedstawia na tle tradycji międzynarodowej nową i oryginalną interpretację postaci Mazepy. Podstawą tego dokonania jest nie tylko dystansowanie się od Byrona, ale również i krytyczne odcięcie się od mody na Mazepę, z którą polski twórca zetknął się we Francji i która również uwzględniała wpływy Byrona: postać Mazepy była obecna zarówno w cyrku, jak i na porcelanie (Kiebuszinski 2009). Nie jest więc dziwne, że Słowacki nie chciał mieć z tym nic wspólnego.

Zaproponowany kontekst dramatów „ukraińskich” przedstawia – jak się wydaje – ciekawe podejście, jeśli chodzi o wzory literackie Słowackiego; porównanie może być dokonane przy pomocy innych aspektów, zdobytych analizą typologiczną. Intryga miłosna, obecna w dramacie Słowackiego, w poematach Byrona i Hugo nie gra wielkiej roli albo nie występuje wcale, na co Babinski nie zwraca uwagi. W konstelacji bohaterów dramatu Słowackiego możemy znaleźć podwójny trójkąt miłosny: Amalia stoi najpierw

⁸ Por. Turowski 1922: 9 i nast.; Miązek 1998: 256 i nast.

⁹ Większość przedmiotowych badań wskazuje na kontekst *Mazepy* we wczesnych dziełach Słowackiego (*Kordian, Marya Stuart* – Jarecki 1903: 175 i nast.), albo w dramatach powstałych w tym samym czasie, co *Mazepa* (*Balladyna, Horsztyński* – Gubrynowicz 1924: XXVIII; Kleiner 1999: 14). Dopiero w pracach najnowszego czasu podkreśla się związki między *Mazepą* i „ukraińskimi” dramatami samego autora (Ziemia 2009: 70, 82).

¹⁰ „WOJEWODA: ... Koń ten bystre ma oczy i lotną ma nogę.../ Oby waści szczęśliwie niósł przez nasze pola / Do szczęśliwego celu.

MAZEPA: ... I podajby to koń był – co kiedyś po lesie / I po łakach aż na tron pazika zanieśie, ...” Akt II, w. 205-207; por. też 210-211.

¹¹ Większość badaczy uważa, iż pierwsza wersja, o której Słowacki w liście do matki informuje, że została spalona, rzeczywiście istniała (Gubrynowicz 1924: XV).

¹² Badacze się nie zgadzają, co do różnic pomiędzy pierwszą a drugą wersją: Zimmermann (1895:10) i Jarecki (1903: 177f) uważają je za znikome, natomiast Nehring (1903: 386) i Kleiner (1999: 18) za znaczące.

między starym wojewodą, którego nie kocha, ale któremu musi zachować wierność, i młodym Zbigniewem, jego synem, którego kochać jej nie wolno. Tragiczny koniec jest w takich komplikacjach już od początku zaprogramowany. Ale jest jeszcze jeden trójkąt miłosny: Mazepa i król rywalizują o jedną i tę samą kobietę, Amalię. Napięcia w tym trójkącie dają się o wiele łatwiej rozwiązać, tutaj dowcip podwładnego konkuruje z autorytetem władcy (rozwiązanie takiego konfliktu można by z łatwością znaleźć w komedii).

Mieli rację badacze, którzy wskazywali na to, że tekst *Mazepy* zaczyna się jak komedia, a kończy – jak tragedia¹³. W tym miejscu należy jeszcze wspomnieć, że bohater tytułowy nie odgrywa żadnej roli w tragedii miłosnej, zamieszany on jest tylko w komedię (czy też farsę) miłosną; Słowacki jednak nazywa swój dramat „tragedią”, mimo że bohater tytułowy, przywiązany do dzikiego konia, ale w zasadzie nienaruszony, opuszcza miejsce akcji¹⁴, tymczasem naprawdę tragiczne postacie – Amalia, Zbigniew i wojewoda – giną na końcu sztuki. Tradycję komedii mógł Słowacki przejąć ze wzorów literatury światowej i regionalnej – liczne przygody miłosne bowiem przypisywane są nie tylko Mazepie, ale też i królowi Janowi Kazimierzowi¹⁵. Natomiast tragedia, w której bohater tytułowy jest tylko powodem wszystkich nieszczęść, jest jak najbardziej własnym dziełem autora *Mazepy*.

W związku z konstelacją postaci i rodzajem intrygi rysuje się centralny temat dramatu Słowackiego, który, na ile się orientuję, nie był do tej pory wcale poruszany przez badaczy – problem omyłki, oszustwa i zdrady (Woldan 2003: 64 i nast.), który został ukryty za licznymi epizodami akcji. Problem ten zaczyna się od przebrania się króla, który w płaszczu Mazepy próbuje przybliżyć się do żony wojewody (zamiana ubrań to typowy motyw z repertuaru komedii omyłek!) i równocześnie staje się ofiarą własnego oszustwa: odnosi ranę, która przeznaczona była dla jego sługi. Natychmiast pada też i zarzut zdrady – Mazepa miałby zdradzić swojego pana („zdrójco bezczelny!” – I, 277), chociaż prawda jest wręcz przeciwna: to król zdradza Mazepę, zrzucając na niego podejrzenie wojewody i odprawia swojego pazia, który uchronił go przed kompromitacją, z listami mającymi spowodować aresztowanie Mazepy. Ofiarą pomyłki pada również Amalia – wierzy ona, że w królu ma osobę godną zaufania, ale w końcu przekonuje się, że król tak samo się o nią stara, jak i jego sługa.

Z komedii omyłek dramat przemienia się w tragedię pomyłki. Wojewoda podejrzewa swoją żonę – zupełnie bezpodstawnie – o zdradę małżeńską, używa znowu zarzutu zdrady: „O! zdradziecko umiesz ty się wykręcać czarna ohyd nico” III, 72 i nast.). W tej scenie

¹³ „Utwór zaczyna się jakby komedia – stopniowo zapowiada się dramat i przechodzi w jednolitą tragedię” (Kleiner 1999: 22). Już Karol Libelt w roku 1840 w swojej rozprawie wskazuje na komediowy charakter dramatu (Gubrynowicz 1924: XXX), natomiast Nehring podkreśla cechy tragedii (1903: 387), a Babinski mówi o „hybrydzie farsy i tragedii (1973: 51). Kwiryna Ziemia wyjaśnia to z przywołaniem wewnętrznej logiki dramatu: „W *Mazepie* niszczycielska energia będzie narastać ze sceny na scenę i z aktu na akt, obracając komedię w dramat, a dramat w tragedię” (Ziemia 209: 68).

¹⁴ Włodzimierz Próchnicki sprowadza te różnice do fundamentalnej dychotomii otwartej i zamkniętej przestrzeni w koncepcji *Mazepy* Słowackiego (1992: 127).

¹⁵ Postać króla jako uwodziciela ze wszystkimi ludzkimi słabościami odpowiadała nastrojom demokratycznym i republikańskim w Paryżu w roku 1830 (Kleiner 1999: 32).

złudzenie i prawda mieszają się ze sobą w prawie absurdalny sposób, kiedy wojewoda rozkazuje zamurować sypialnię swojej żony¹⁶: wojewoda myli się w sprawie podejrzanego romansu jego żony z Mazepą, ma jednak rację co do obecności jakiejś osoby w sypialni żony. Z drugiej strony Amalia jest absolutnie pewna swojej niewinności, jednak ona też się myli, kiedy zapewnia, że nikogo w jej sypialni nie było. W czwartym akcie Zbigniew staje się ofiarą takiej samej omyłki, jak i jego ojciec, jego posądzenie Amalii osiąga szczyt w zarzucie oszustwa: „Ty mnie raz już łzami oszukałaś” – IV, 85. Również wojewoda, którego absurdalne podejrzenia wywołały całą lawinę omyłek i „samozmyśleń”, sam staje się w czwartym akcie ofiarą omyłki – jest on przekonany, że Zbigniew poprzez pojedynek z Mazepą chce pomścić godność ojca, co nie jest prawdą; Zbigniew szuka śmierci, ponieważ jego miłość do Amalii okazała się bezperspektywiczna.

Jedyną postacią niewmieszaną w tę płataninę omyłek, oszustwa i zdrady jest właśnie Mazepa, mimo tego, że od samego początku traktowany był jako człowiek powierzchniowy, niestały w uczuciach (wspomnijmy tu motyla, do którego jest on często porównywany) i tchórzliwy. Już w drugim akcie, jeszcze przed przemianą lekkomyślnego Don Juana w szlachetnego rycerza (Kleiner 1999: 25) i przed zamurowaniem w sypialni, Mazepa przejmuje rolę tego, który otwiera Zbigniewowi oczy, oszczędza go w pojedynku, a dowiedziawszy się o intrygach swojego króla, stara się zapobiec tragedii. Po opuszczeniu zamurowanej alkowy Mazepa chce ujawnić całą prawdę („rzec całą jak była odsonię” – IV, 177), nieco później on, rzekomy tchórz, broni godności Amalii w pojedynku, składa jeszcze raz ofiarę swojemu królowi, tak, że ten może opuścić zamek wojewody („Stałem się więc teraz królewskim okupem” – V, 80). A w końcu odsłania przed oślepionym własnym obłędem wojewodą ostatnią prawdę o miłości jego syna i jego żony¹⁷. Mazepa tym różni się od pozostałych protagonistów dramatu, że nigdy nie daje się zmylić, również i sam siebie nie oszukuje – i być może właśnie z tego powodu kwalifikuje się do roli głównego bohatera.

Obraz Mazepy ukazany jest w dramacie Słowackiego wyraźnie pozytywnie. Mazepa jest absolutnym przeciwieństwem zdrajcy, znanego z wielu interpretacji tej postaci. Ale wątpię, czy z tego można – podobnie jak Babinski – wyciągnąć wniosek, że Mazepa jest postacią mesjanistyczną w sensie polityczno-narodowym (Babinski 1973: 56), która poprzez indywidualne doświadczenia przygotowana jest do spełnienia stojącego przed nią wielkiego zadania.

Mazepa Słowackiego wyraźnie nie jest ukraińską figurą, mimo że mówi o swojej kozackiej przeszłości („jestem syn kozaczy, bić się umiem” – II, 220). Ale istnieją ciekawe paralele pomiędzy tym dramatem Słowackiego a jego dwoma innymi, bardziej „ukraińskimi”, powstałymi w pewnym związku czasowym z *Mazepą*. W roku 1843, trzy lata po *Mazepie*, pisze Słowacki „poemat dramatyczny w trzech aktach” *Książd Marek*,

¹⁶ To centralne miejsce w 4-ym akcie nie było wynalazkiem Słowackiego, lecz – jak uważa Kleiner (1999: 27) zostało zapożyczone z opowiadania Balzaka *La grande Bretèche*. Ciekawszym jednak od pytania o źródła wydaje się pytanie, postawione przez Włodzimierza Próchnickiego (1992: 123ff), o znaczenie tej sceny w ramach semantyki przestrzeni artystycznej w tym dramacie.

¹⁷ „Autor dramatu dał Mazepie monopol na ustalenie prawdy o śmierci przeciwnika, być może po to, aby bohater z niego skorzystał” (Ziemia 2009: 78).

którego tytułowy bohater jest również postacią historyczną, ale poza tym z *Mazepą* ma bardzo niewiele wspólnego. Przede wszystkim element historyczny – oblężenie miasta Bar w związku z Konfederacją o tej samej nazwie – różni go od *Mazepy*, gdzie historię Polski odnajdujemy tylko w aluzjach¹⁸. Jeżeli jednak zwrócimy uwagę na konstelację postaci w dramacie *Ksiądz Marek*, znów spotkamy podwójny trójkąt miłosny, z jedną kobietą w centrum, Judytą, córką szynkarza Rabina, prześladowaną przez Kosakowskiego, a chronioną przez Starościca (Kosakowski zabija swojego rywala). Później jednak Judyta stoi pomiędzy Kosakowskim, który chce się z nią ożenić, i księdzem Markiem, który nawraca ją na chrześcijaństwo i jest dla niej większym autorytetem, niż jej własny ojciec. Napięcie miłosne w tym trójkącie jest znacznie mniejsze niż w *Mazepie*, ale konstelacja układów jest porównywalna.

Temat „pomyłka – oszustwo – zdrada”, realizowany w wielu scenach w *Księdzu Marku*, rozpoczyna się w tekście dramatu od wielkiego złudzenia: Judyta widzi w polskim dowódcy wojska, Kosakowskim, chrześcijańskiego rycerza, postać przynoszącą zbawienie. Jednak Kosakowski wykrada jej ojca, biorąc go jako zakładnika, a w końcu jest winny jego śmierci. Przekonawszy się o prawdziwym charakterze jej adoratora, Judyta postanowiła się zemścić, wydając go Rosjanom, którzy nagle otoczyli karczmę (por. II, 655). Kosakowski jest przekonany, że Judyta zdradziła miasto Bar, jednakże myli się, kobieta bowiem konspirowała z księdzem Markiem, żeby ocalić miasto. Na początku trzeciego aktu Kosakowski wyciąga wnioski i określa siebie jako zdrajcę („Ja zbieg! Zdrajca jego szyków” – III, 79) w stosunku do księdza Marka, który chciał obronić miasto w inny sposób.

Ale również i zemstę Judyty, która podpala szpital i w taki sposób doprowadza do rozprzestrzenienia się zarazy w całym mieście (wraz z uciekającymi chorymi), można interpretować w kategoriach zmylenia i zdrady: jej nawrócenie było tylko powierzchowne, dla zmylenia otoczenia, w głębi swojej duszy pozostaje Żydówką: „... ja nie Polka – ja mściwa – Ja Żydówka! Ja Judyta!” (III, 215). Tutaj widać bliskie paralele z biblijną Judytą – i ta musi zdobyć zaufanie Holofernesa, żeby potem obciąć mu głowę; również w biblijnym wzorcu zdrada usankcjonowana jest jako jedyny środek słabszego w walce przeciwko silniejszemu, i zdrada ma swoje miejsce w dziele zbawienia. Nowością w tej postaci w porównaniu do *Mazepy* jest konotacja etniczna, dołączona do komponentu erotycznego: Judyta jest Żydówką, Kosakowski Polakiem – zmylenie i zdrada nie są jednak związane z przynależnością etniczną, są one typowe dla obydwu stron.

Ksiądz Marek, bohater tytułowy dramatu, podobnie jak Mazepa pozostaje ponad wszelkimi podejrzeniami o zdradę; w odróżnieniu jednak od Mazepy jest on postacią prawdziwie mesjanistyczną, cierpiącą za swój naród. Wyraźna jest tu stylizacja postaci księdza na męża boleści ze Starego Testamentu i na biczowanego Chrystusa z Nowego Testamentu; stylizacja ta ma o wiele większe znaczenie, niż porównanie z Łazarzem, jakiego wobec siebie dokonuje Mazepa.

¹⁸ Kwiryna Ziemia w swojej pracy pokazuje, jakie znaczenie te aluzje wbrew pozorom mają: „Nie ma tu [w *Mazepie* – A. W.] takiego przenikania się pierwiastka prywatnego, psychologicznego, z dziejowym, jak w późniejszych dramatach z tematem ukraińskim.... To wszystko, czego w dramacie nie ma, jest podstawowe dla jego zrozumienia” (Ziemia 2009: 82).

Z tego samego roku co *Książd Marek* pochodzi kolejny „ukraiński” dramat Słowackiego, *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, nie mający na pierwszy rzut oka w zasadzie niczego wspólnego z *Mazepą*. Jednak posiada wspólne cechy strukturalne, które można dostrzec też i w *Książdzu Marku*. Po raz kolejny w tym tekście konstelacja postaci jest nacechowana elementami trójkąta miłosnego: Leon, syn regimentarza Stempowskiego, pozostaje w związku z bohaterką tytułową, Salomeą Gruszczyńską, na życzenie jego ojca ma jednak poślubić księżną Wiśniowiecką, która z kolei kocha Sawę, pułkownika Kozaków.

Ta komplikacja w związkach partnerskich jest ściśle związana z tematem „zmylenie i zdrada”: Leon, który ma dość Salomei, a ponadto nie chce się z nią żenić, ponieważ nie jest ona dla niego odpowiedniego stanu, na potajemnym ślubie każe się zastąpić, co dokonuje się przez jego kozaka Semenkę – w taki sposób oszukuje Salomeę i zdradza jej miłość, ona jednak żyje w złudnym przekonaniu, że poślubiła ukochanego mężczyznę. Z kolei księżna poślubiła już kozaka Sawę, nie przyznaje się jednak do tego związku, dopóki jej mąż nie jest w stanie przedłożyć niezbędnych dokumentów, udowadniających jego szlacheckie pochodzenie; oficjalnie jest ona nadal niezamężna. Wprowadzenie w błąd i oszustwo w prywatnej sferze związków miłosnych nabiera wymiaru publicznego i politycznego: Semenka fałszuje list regimentarza do znajdującego się na polu walki ojca Salomei, Gruszczyńskiego, wysyłając go na beznadziejną walkę z ukraińskimi powstańcami, w której to stary człowiek ginie. Więzi swego pana Leona, któremu nieco wcześniej, podczas ślubu z Salomeą, pomógł wydostać się z nieprzyjemnej sytuacji, żeby go torturować i wreszcie zabić. Semenka łączy swoją prywatną zemstę z zemstą swojego narodu: jako Tymenko, przywódca hajdamaków, okrutnie mści się na polskich panach.

W przypadku Semenki/Tymenki zdrada staje się środkiem polityki słabszego; początkowe sukcesy hajdamaków w walce przeciwko Polsce są związane również z tym, że Semenka przywłaszczył sobie pierścień regimentarza, którym legitymował swoje czyny – jest to dalszy akt oszustwa i zdrady w stosunku do swoich polskich przełożonych. Działanie Semenki nie jest usprawiedliwiane przez autora, zostaje zaprzeczone przez przebieg wydarzeń: polska strona osiąga wspaniałe zwycięstwo, Leon i Salomea ocaleją z prześladowań, Semenka będzie poddany okrutnej egzekucji. Jako przeciwieństwo Semenki tworzy Słowacki postać Ukraińca Sawy, będącego człowiekiem absolutnie wiernym państwu polskiemu. Tak więc między Semenką a *Mazepą* nie ma żadnych cech wspólnych, nawet jeżeli w akcie drugim Semenka tak samo pomaga swojemu panu, jak *Mazepa* królowi; Semenka to zdrajca, *Mazepa* zdrajcą nie jest. Wydaje się że Słowacki nie popiera zdrady dokonanej przez Semenkę, nawet jeżeli jest to zdrada w imieniu sprawy, w imieniu swojego narodu.

Poprzez wymienione wspólne cechy strukturalne w „ukraińskich” dramatach Słowackiego droga prowadzi do znanej rosyjskiej wersji *Mazepy*, do poematu Aleksandra Puszkina *Poltawa* (1829), który początkowo miał nosić tytuł *Mazepa*. Również poemat Puszkina różni się, podobnie jak dramat Słowackiego, od znanych opracowań motywu *Mazepy*¹⁹, ponieważ nie podejmuje wątku afery *Mazepy* z Polką, kończącej

¹⁹ W swojej słynnej książce o Byronie i Puszkinie komparatysta rosyjski Wiktor Żirmunskij zatytuło-

się haniebnym ukaraniem bohatera, jak i pomija ucieczkę konną z Polski na Ukrainę. Natomiast i w tekście Puszkina znajdujemy konstelację postaci znaną z utworu Słowackiego: Maria, główna postać kobieca, znajduje się w centrum podwójnego trójkąta partnerskiego. Z jednej strony jest ona pomiędzy jej starym kochankiem Mazepą i tym młodym Kozakiem, który dostarczył do Moskwy donos na Mazepę, z drugiej strony stoi ona między kochankiem a ojcem, decyduje się na miłość, rezygnując z posłuszeństwa.

Na podstawie tej konstelacji rozwinięty zostaje znany nam temat oszustwa i zdrady. Maria oszukuje swojego ojca, uciekając potajemnie z rodzinnego domu do Mazepy; ona sama z kolei jest oszukana przez Mazepę, który wtajemnicza ją co prawda w swoje plany polityczne, ale ukrywa przed nią wyrok śmierci dla jej ojca Koczubeja. Koczubej chce się zemścić na Mazepie, który uwiódł jego córkę, i stosuje oszustwo – oskarża Mazepę przed carem Piotrem, nie wiedząc o tym, że mówi prawdę, ponieważ Mazepa rzeczywiście negocjuje ze Szwedami, będącymi politycznymi wrogami Rosjan. Piotr z kolei nie wierzy w tę denuncjację, ufa Mazepie, który go w takim samym stopniu oszukuje, jak i swojej kochance. Sam Mazepa jest w pewnym sensie oszukanym oszustem, ponieważ krótko przed bitwą pod Połtawą musi zrozumieć, że postawił na fałszywą kartę – oddziały Karola XII nie wytrzymują żadnego porównania z wojskiem Piotra I. Rozwiązanie tych zawilości oszustwa i zdrady znajdujemy u Puszkina – podobnie jak w *Księdzu Marku* i w *Śnie srebrnym Salomei* – w polityce: Mazepa przegrywa bitwę, całą swoją władzę i bogactwo, i w taki sposób ukarany zostaje za wszystkie oszustwa i intrygi, których dopuścił się w sferze prywatnej. Dla Puszkina Mazepa jest „zdrajcą” *expressis verbis* – swoim poematem rozpowszechnił Puszkina ten wyrok, który bezpośrednio po bitwie wydał Piotr na Mazepę i który od tego czasu po dzień dzisiejszy dominuje w rosyjskiej historiografii oraz opinii publicznej Rosji.

Czy *Poltawa* Puszkina ma coś wspólnego z Polską? Czy stosunki między Ukrainą a Rosją, które przedstawia Puszkina w *Poltawie*, są zakodowanym obrazem polsko-rosyjskich układów w roku powstania listopadowego?²⁰ Czy przez swoje traktowanie postaci Mazepy ukazuje Puszkina swoją postawę wobec sprawy polskiej? W roku 1936 rosyjsko-żydowski badacz M. Aronson przedstawił w rozprawie *Konrad Wallenrod i Poltawa* interesującą tezę, która może mieć znaczenie również i w odniesieniu do Słowackiego: *Poltawa* jest odpowiedzią Puszkina na *Konrada Wallenroda*, który wydany został właśnie rok przed Połtawą (1828) w Petersburgu. Jeżeli Mickiewicz w *Konradzie Wallenrodzie* akceptuje zdradę jako legalny środek słabszego w walce z silniejszym wrogiem, to Puszkina zdecydowanie odrzuca takie postępowanie (Aronson 1936: 53). Dlatego jego Mazepa musi zginąć.

A może *Mazepa* Słowackiego jest odpowiedzią na *Poltawę* Puszkina? Czy Słowacki, znany z tego, że był radykalnym krytykiem Piotra I i rosyjskiego caratu, chciał oczyścić Mazepę z zarzutu, którym obciążył go Piotr i który uwiecznił Puszkina? W takim

wal rozdział poświęcony *Poltawie* – *Przezwyciężenie byronizmu* (*Преодоление байронизма* – Жирмунский 1978: 200-220).

²⁰ Taką interpretację *Poltawy* proponuje w swoim artykule *Puškin und der Staat* Hans Rothe (Rothe 2001: 39-63).

razie Słowacki musiałby znać poemat Puszkina. Wtedy jego *Mazepa* byłby odpowiedzią nie tylko na teksty Paska, Byrona i Hugo, ale również na tekst Puszkina. W odpowiednich opracowaniach nie ma wzmianki o wpływie Puszkina na Słowackiego²¹, chociaż i ukraiński komparatysta Hryhoryj Werwes jeszcze z okazji setnej rocznicy Słowackiego wskazywał na zainteresowanie twórczością Puszkina ze strony autora *Mazepy*²². Jedyne opracowanie, które bada stosunki pomiędzy oboma romantykami, informuje o tym, że Słowacki znał co najmniej *Borysa Godunowa* z roku 1825 (Левинская 1955: 273-280). *Poltawa* została napisana trzy lata później w czasie, kiedy Słowacki żył jeszcze w Wilnie. Wydaje się jednak, że polski autor znał ten tekst i kilka lat później, już na emigracji w Paryżu, ustosunkował się do niego. Nawet jeśli się nie da udowodnić genetycznych związków między *Mazepą* Słowackiego i *Poltawą* Puszkina, pozostają odniesienia intertekstualnie (Ziemia 2009: 71), wywodzące się z międzynarodowego kontekstu, w którym dramat Słowackiego jest tylko jednym z elementów.

Bez wątpienia Mazepa Słowackiego nie jest zdrajcą. Czy ma to oznaczać, że Słowacki, podobnie jak Puszkini, odrzuca program wallenrodyzmu? Biorąc pod uwagę jego „ukraińskie” dramaty, wniosek taki narzuca się dość wyraźnie, ale problem ten jest zbyt obszerny, żeby go omówić w niniejszym tekście. Rehabilitacja Mazepy z zarzutu zdrady jest pomostem do ukraińskich interpretacji Mazepy, czy to w beletrystyce, czy też w historiografii. Dla współczesnego ukraińskiego myślenia o Mazepie charakterystyczne są prace publicystyczne z ostatnich lat, spośród których chciałbym wymienić tylko dwie. W książce *Просвічений володар. Іван Мазепа як будівничий козацької держави і як літературний герой* (Kijów, 2006) autor, znany pisarz Walerij Szewczuk, przesuwa zarzut zdrady na stronę przeciwną: nie Mazepa jest zdrajcą, ale Piotr, który systematycznie naruszał prawa przyznane Ukrainie przez podpisane wcześniej umowy, co usprawiedliwia przejście Mazepy na stronę szwedzką. Mazepa działał przy tym – tak widzi to Szewczuk – całkowicie zgodnie z teorią Niccolò Machiavellego i trzymał się przy tym motto, którym poprzedził i Mickiewicz swojego *Konrada Wallenroda*: *Dovete adunque sapere, come sone due generazione da combattere... bisogna essere volpe e leone*. W konfrontacji z mocarnym rosyjskim wrogiem posłużył się Mazepa strategią lisa, natomiast w konfliktach ze swoimi rywalami na Ukrainie zastosował strategię lwa.

Do podobnych wniosków dochodzi badaczka rosyjska Tatiana Tairowa-Jakowlewa w swojej monografii o Mazepie (Тайрова-Яковлева 2007), wydanej w serii *Жизн'замічатиел'них людей*. W tej książce również mamy rozdział *Uczeń Machiavelliego* i dla autorki nie ulega wątpliwości, iż Mazepa był pod wielkim wpływem lektury *Księcia*. Kiedy Mazepa wprowadzał w życie swoją politykę konsolidacji państwa hetmańskiego, na co potrzebował zgody rosyjskiego cara, naśladował strategię lisa. Podobnie badaczka rosyjska postrzega problem zdrady. W sytuacji narastających konfliktów z Rosją zetknął się Mazepa z łamaniem ustalonego prawa przez stronę rosyjską podczas wojny północ-

²¹ W bibliografii Słowackiego („Nowy Korbut”, tom 11) na ten temat nie ma żadnego opracowania ni w haśle *Mazepa*, ni w haśle *Związki Słowackiego z kulturą i literaturą europejską* (Gacowa 2000: 349-352; 450-453).

²² „Насправді ж вивчати російську літературу Ю. Словацький почав же у Вільні, де інтерес до неї, особливо до творчості Пушкіна, був досить великий” (Вєрвєс 1959: 12).

nej: „Odpowiednio, naruszenie umowy przez jedną ze stron, pociąga za sobą zwolnienie od zobowiązań strony drugiej”²³.

Przy tym Tairowa-Jakowlewa dochodzi do jednoznacznej oceny tego, co w historii Rosji uważano za zdradę prawie od 300 lat: nie logika zdrajcy, lecz działacza politycznego doprowadziła do porozumienia Mazepy z królem Szwecji; badaczka porównuje ten krok Mazepy z ugodą altransztadzka, zawartą pomiędzy królem Szwecji Karolem XII i Augustem II parę lat wcześniej: „Mazepa w istocie rzeczy powtórzył drogę Augusta, przedłożywszy interesy swojego kraju i swojego narodu ponad obowiązek sojuszniczy”²⁴. Mamy tu do czynienia z późną rehabilitacją Mazepy, która w tej książce ma wiele wspólnego z ukraińskim punktem widzenia, co jest rzadkim przykładem jednakowej oceny wspólnej historii przez dwie różne tradycje narodowe.

Jednak jednym z pierwszych autorów, którzy dokonali rehabilitacji Mazepy, zarówno jako postaci uwolnionej od zarzutu uwodziciela, jak i polityka – od zarzutu zdrady, był Juliusz Słowacki w swoim dramacie z 1840 roku.

LITERATURA:

- Babinski H.F. 1973: *Nowe spojrzenie na „Mazepę” Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” LXIV, z. 2, 47-56.
- Babinski H.F. 1974: *The Mazepa Legend in European Romanticism*. New York.
- Gacowa H. 2000: *Juliusz Słowacki. Bibliografia Literatury Polskiej „Nowy Korbut”* (t. 11). Wrocław – Warszawa – Kraków.
- Gubrynowicz B. 1924: *Wstęp*, w: Juliusz Słowacki, *Mazepa. Tragedja w pięciu aktach*. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Bronisław Gubrynowicz, prof. Uniw. Warszawskiego. Biblioteka Narodowa Nr. 76, I-XXXVIII.
- Hugo V. 1954: *Les Orientales*. Édition critique avec une introduction, des notices, des variantes et des notes par Élisabeth Barineau. Tome II. Paris, 139-149.
- Jarecki K. 1903: *Do genezy „Mazepy”*, „Biblioteka Warszawska. Pismo miesięczne, poświęcone nauce, literaturze, sztukom i sprawom społecznym”. Rok 1903 – t. III, 174-178.
- Kiebuzinski K. 2009: *The (Re)Fashioning of an Archetype of Genius: Mazepa in French Literature and Art*. Przyczynek do konferencji: *Poltava 1709. Revisiting a Turning Point in European History*. An International Conference November 10-11, 2009. Ukrainian Research Institute Harvard University.
- Kleiner J. 1999: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. T. 3: Okres Beniowskiego*. Wstęp i opracowanie: Jerzy Starnawski. Kraków.
- Miązek B. 1989: *Mickiewicz im Towiański Kreis*, in: Bonifacy Miązek (Hg), *Adam Mickiewicz. Leben und Werk*. Frankfurt a. M., 253-279.
- Nehring W. 1903: *„Mazepa” Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska. Pismo miesięczne, poświęcone nauce, literaturze, sztukom i sprawom społecznym”. Rok 1903 – t. II, Warszawa, 364-391.

²³ „Соответственно, нарушение положений договора одной стороны освобождала другую от своих обязательств” (Тайрова-Яковлева 2007:189).

²⁴ „Мазепа, по сути, просто повторил путь Августа, поставив интересы своего края и своего народа выше союзнического долга” (Тайрова-Яковлева 2007: 219).

- Próchnicki W. 1992: *Świat jako więzienie*, in: Włodzimierz Próchnicki, *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków.
- Rothe H. 2001: *Puškin und der Staat*, in: Gerhard Ressel (Hg), *A.S. Puškin und die kulturelle Identität Rußlands*. Heidelberger Publikationen zur Slavistik A. Linguistische Reihe Bd. 13. Frankfurt a.M., 39-63.
- Turowski S. [1922]: *Wstęp*, w: Juljusz Słowacki, *Książdz Marek. Z wstępem i objaśnieniami Prof. Stanisława Turowskiego*. Biblioteka Narodowa Nr. 29. Kraków, 3-23.
- Woldan A. 2003: *Masepa, Poltawa und die Ukraine*, in: *A.S. Puschkin 1799–1837*. Schriftenreihe des Osteuropainstituts Regensburg-Passau. Regensburg, 53-67.
- Ziamba K. 2009: „Mazepa” *Juliusza Słowackiego jako dramат mimetycznego pragnienia*, „Pamiętnik Literacki” C, z. 3, 61-85.
- Zimmermann K. J. 1895: *Studyum nad genezą „Mazepy”, tragedyi Juliusza Słowackiego*, w: *Dwudzieste drugie sprawozdanie Dyrekcyi c.k. wyższej szkoły realnej we Lwowie za rok szkolny 1895*. Lwów, 1-42.
- Аронсон М. 1936: «Конрад Валленрод» и «Полтава». *К вопросу о Пушкине и московских любомудрах 20-ых - 30-ых годов*, в: *Пушкин. Временник Пушкинской комиссии кн. 2*. Москва, 43-56.
- Вервес Г. 1959: *Юліуш Словацький і Україна. Літературно-критичний нарис*. Київ.
- Жирмунский В.М. 1978: *Байрон и Пушкин*. Ленинград.
- Левинская С.И. 1955: *Юліуш Словацький и русская литература*, в: *Научные записки Киевского ун-та*, т. 14, вып. 1. Сборник филол. Факультета, № 7, 273-287.
- Таирова-Яковлева Т. 2007: *Мазепа. Жизнь замечательных людей*. Москва.
- Шевчук В. 2006: *Просвічений володар. Іван Мазепа як будівничий козацької держави і як літературний герой*. Київ.



Francisco Goya, *El Pelele (Pajacyk)*,
1791-1792

Maria Prussak
(Warszawa)

FANTAZY – W POSZUKIWANIU NOWEJ FORMUŁY DRAMATU

Wydania *Fantazego*, różniące się między sobą, pełne nawiasów kwadratowych oznaczających uzupełnienia dodane przez wydawcę, budzą nieufność. Trudno też dostrzec spójności i konsekwencji w decyzjach kolejnych edytorów, którzy wprowadzają nowe lekcje i nowe uzasadnienia, a równocześnie wydania popularne nie tylko usuwają nawiasy kwadratowe, ale też kompilują podstawy i wybory edytorów naukowych. Rodzaj zależności pomiędzy różnymi wydaniem nie jest tu dla mnie problemem podstawowym, choć nie można go uniknąć, ponieważ dobrze ilustruje niestabilną sytuację tekstową tego dramatu. Na dodatek, cóż to znaczy, że w wydaniach naukowych i popularno-naukowych już na początku nawias kwadratowy ujmuje wykaz osób, czas i miejsce akcji i dalej wszystko, aż do pierwszych słów dialogu, łącznie z imionami osób mówiących. Tego wszystkiego autor nam nie zakomunikował. Skąd jednak wiemy, że chciał przekazać te informacje? Może nie były mu potrzebne? Może miał inny pomysł na konstrukcję tego utworu?

Nieufność rośnie, kiedy bierze się do ręki rękopis poety. U góry pierwszej strony tekstu, który, jak to precyzyjnie wykazali autorzy wstępu filologicznego do dramatu w *Dzielnach wszystkich*, jest niewątpliwie brulionem, Teofil Januszewski napisał: „Dramat w 5 aktach całkowity *Fantazy*. / przepisany”¹. Na stronie ostatniej, obok określenia „Dramat *Fantazy*”, przywołano jeszcze wspomniany przez Reitzenheima w pierwszej monografii poety tytuł „Nowa Dejanira” (k. 54v). Czy Antoni Małecki, pierwszy wydawca utworu, zlekceważył te informacje, czy przygotowywał tekst do druku, zanim się one pojawiły, skoro nadał mu osiemnastowieczny z ducha tytuł *Niepoprawni*?

Przygotowując wydanie, Małecki postępował zgodnie z własnymi wyobrażeniami na temat reguł opracowywania tekstów brulionowych już po śmierci autora, to znaczy uporządkował rękopis wedle przyjętych przez siebie zasad spójności, wyłączając fragmenty, które, jak mu się wydawało, nie przystają do przebiegu głównego wątku, i partie skreślone. Ignorował jednak skreślenia, kiedy usunięte przez poetę fragmenty były, jego zdaniem, ważne dla rozwoju akcji. To znaczy, że gospodarował w tekście zgodnie ze swoim rozumieniem biegu wydarzeń, motywów działania i charakterów postaci. Na zapisany przez Słowackiego dialog nałożył konstrukcję modelowej sztuki dobrze zrobionej, wzorca

¹ Rękopis w Bibliotece Zakładu im. Ossolińskich, sygn. 4728, k.1r. Dalej wszystkie odwołania do rękopisu będą oznaczać w tekście numerem karty.

uznanego za chronologicznie najbliższy. Znaczy to jednak, że mierzył Słowackiego miarą Eugène Scribe'a czy Józefa Korzeniowskiego albo Aleksandra Dumasa syna, co pociągnęło za sobą rozmaite konsekwencje w dziejach recepcji badawczej i teatralnej *Fantazego*. Tę koncepcję w zasadzie podtrzymał Kleiner, kiedy pisał o tym, że dramat łączy tradycję teatru Musseta z motywami komediowymi i melodramatycznymi².

Choć już Januszewski uznał, że mamy do czynienia z dramatem w pięciu aktach, to dopiero Antoni Małecki podzielił całość na akty, wewnątrz aktów wyodrębnił sceny. Następni edytorzy przejęli za nim podział na akty, inaczej jednak rozumieli, co należy uznać za wyznacznik nowej sceny – pod tym względem kolejne wydania dramatu są różne. Pierwszy wydawca uzupełnił nazwy mówiących osób i didaskalia, dopowiadając informacje o zachowaniach postaci. Jego wersję – ze znaczącymi zmianami – przejęli następcy. Małecki wyodrębnił następujące osoby i dookreślił ich miejsce w przedstawionym środowisku: „Hrabia Respekt, były marszałek powiatowy; Hrabina Respektowa, jego żona; Dyana, Stella – ich córki; Hrabia Fantazy Dafnicki; Rzecznicki, marszałek powiatowy, jego przyjaciel; Hrabina Idalia, rozwódka, sąsiadka Respektów; Książd Loga, kapelan; Woldemar Hawryłowicz, rodem Czerkies, stary major rosyjski; Jan, zesłany na Sybir w żołdacy; Kajetan, kamerdyner hr. Respektów; Helenka, pokojowa Idalii; Kałmuk, sługa majora”³.

Jak łatwo zauważyć, narzucił stosunek do pojawiających się postaci, określił związki między nimi i negatywnie scharakteryzował Idalię, choć w tekście dramatu ani słowem nie wspomina się o jej ewentualnym zamażpójściu i rozwodzie. Jego wersję, modyfikując tylko formę imienia Dyanny, powtórzyli – Artur Górski w 1908 roku, Wiktor Hahn w 1909, Manfred Kridl i Leon Piwiński w 1930 oraz Tadeusz Pini w 1933⁴. Powtórzyli wszyscy, choć już w 1925 ukazał się dziesiąty tom pierwszego wydania *Dzieł wszystkich* pod redakcją Juliusza Kleinera, w którym edytor usunął tę jaskrawą nadinterpretację. W edycji powojennej, w której tekst dramatu został raz jeszcze zweryfikowany przez Jana Czubka i Jana Kuźniara, usunięto komentarz do zachowania Idalii, natomiast wykaz osób uzupełniono o jej Lokaja.

Wbrew pozorom, wyodrębnianie postaci występujących w dramacie okazuje się głęboką ingerencją w sensy tekstu, nie tylko tak banalną, jak w przypadku obyczajowej pruderii Małeckiego, który uważał, że musi skomentować obyczajową niefrasobliwość Idalii. Dużo bardziej skomplikowany problem wiąże się z postacią Majora – na podstawie jego własnych słów dopowiedziano: „rodem Czerkies” i ta charakterystyka powtarza się we wszystkich wydaniach z wyjątkiem powojennych *Dzieł wszystkich*. Tym razem edytorzy zapewne uwzględnili rozważania Tadeusza Peipera, dla którego pochodzenia Majora było

² J. Kleiner, [Wstęp] w: J. Słowacki, *Fantazy. (Nowa Dejanira)*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, t. X, Lwów 1925, s. 185.

³ J. Słowacki, *Niepoprawni. Dramat w pięciu aktach*, w: tegoż, *Pisma pośmiertne*, wyd. drugie, znacznie pomnożone staraniem dra A. Małeckiego, Lwów 1885, t. III, s. 98.

⁴ J. Słowacki, *Pisma. Zbiór utworów wydanych za życia i po śmierci autora*, w układzie A. Górskiego, Kraków 1908, t. III (*Fantazy* na s. 391-516); J. Słowacki, *Dzieła*, pierwsze krytyczne wydanie zbiorowe, wydał W. Hahn, Lwów 1909, t. VII (*Fantazy* na s. 237-347, plus odmiany); J. Słowacki, *Dzieła*, pod redakcją M. Kridla i L. Piwińskiego, Warszawa 1930, t. XIV; J. Słowacki, *Dzieła*, wydał T. Pini, Warszawa 1933, t. II, *Utwory dramatyczne (Fantazy* na s. 314-339).

jednym z głównych dowodów na szkiecość, niespójność tekstu Słowackiego. Peiper wyliczał – „Jego nazwisko jest ukraińskie: Hawryła, jego imię jest łotewsko-pruskie (?): Wołdemar, jego miejsce urodzenia jest Kaukaz, jako dziecko był porwany przez Czerkiesów, z pochodzenia jest Grekiem, z języka Rosjaninem. Bardzo skomplikowane personalia; tak skomplikowane, że aż – literacko rzecz biorąc – absurdalne”⁵.

Postać Majora prowokuje jednak do kolejnych pytań – można próbować go charakteryzować na podstawie jego własnych słów, można też stworzyć charakterystykę Majora na podstawie tego, co mówią o nim inni. Reżyser teatralny, który szuka konkretnych informacji o postaci, bierze pod uwagę różne możliwości i zastanawia się:

Inną wątpliwość nasuwa «gwardyjskość» Majora. Gwardia cesarska była formacją elitarną. Mogli w niej służyć przede wszystkim ludzie «dobrze urodzeni». Czy było w niej miejsce dla kaukaskiego janczara? A jeśli nawet, to przecież nie po degradacji za udział w antycarskim spisku i zesłaniu do małego, gubernialnego miasteczka na Syberii. Jednak Kajetan, służący Respektów, anonsuje go jednoznacznie «oficer moskiewski, gwardzista». Reżyser ma do wyboru dwie możliwości. Albo uzna, że Kajetan nie zna się na mundurach i dlatego tak zapowiada oficera ubranego inaczej niż żołnierze podolskich garnizonów, albo przyjmie, że Major ubrał się w mundur, którego nie miał już prawa nosić. Czyli że Major jest przebrany, tak jak Jan. Czy jest to możliwe? Wydaje się, że tak. W akcie trzecim jest dziwna wypowiedź Majora dotycząca hrabiny Idalii: «ja mam dekret na nią – że w jej domu jest Włoch fanmason». Jaki dekret (nakaz rewizji) może mieć tobołski oficer? Oczywiście, że nie ma żadnego dekretu. Udaje wszechmocnego oficera. Może oficera Gwardii? I może rolę takiego oficera gra całą drogę od Tobolska?⁶

To jedna z ważnych zagadek tekstu Słowackiego. Albo rzeczywiście chodzi tu o zwykłą ignorancję służącego, albo raczej Major, podobnie jak Gogłowski Chlestakow a przecież zupełnie inaczej, przemierza całą Rosję udając wszechmocnego przedstawiciela władzy. Ze słów Hrabiny wynika, że towarzyszy mu co najmniej kilku konnych Baszkirów.

Juliusz Kleiner, który poddał gruntownej weryfikacji ustalenia Małeckiego, a następnie Hahna, zakwestionował wprowadzone przez wydawców didaskalia – „Opuszczone zostało to wszystko, co było zbyteczne i nie dało się ściśle uzasadnić tekstem utworu; niekiedy też niezbędnymi okazały się pewne modyfikacje”⁷. Modyfikacje dotyczą na przykład uwspółcześnienia wprowadzonych przez Małeckiego określeń – jak w scenie spotkania Jana z Księdzem Logą. Małeckie, a za nim Górski, Hahn i Pini, tak uzupełniają działania bohaterów: Jan „*zdejmuje pierścień z palca i daje go Ks. Lodze*”. KS. LOGA (*opatrując*)⁸. Kleiner, a za nim Kridl i Piwiński oraz Hahn w wydaniu Krzyżanowskiego, zmienili archaiczne „opatrując” na zwyczajne „oglądając”. Didaskalia zmieniają się wtedy, kiedy edytorzy nie są zgodni, jak podzielić repliki między postaci i, co za tym idzie, zrekonstruować sytuację sceniczną. Tak się dzieje już od razu w pierwszej scenie. Tekst w autografie wygląda tak:

⁵ T. Peiper, *Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna?*, w: tegoż, *Wśród ludzi na scenach i na ekranie*, oprac. K. i J. Fazanowie, Kraków 2000, t. I., s. 108, artykuł z 1946 roku.

⁶ J. Zegalski, *Kłopoty z „Fantazym”*, „Teatr” 1996, nr 6, s. 45-46.

⁷ J. Kleiner, dz. cyt., s. 196.

⁸ J. Słowacki, *Niepoprawni*, dz. cyt., s. 130-131.

Fantazy możesz się poszkapać
 I źle wyjść...
 Jak to...
 Pierwsze złe wrażenie
 Trudno się ściera...
 Nie dbaj, nie dbaj o to...
 Jeśli zakocham się – to się odmięnię
 Jeśli nie... Hrabia Respekt...
 Jak to – co to
 Sami – nikogo na wasze przyjęcie... (k. 1v).

Małeczki rozbudował ten dialog w następujący sposób:

RZECZNICKI
 Fantazy! możesz się poszkapać
 I źle wyjść –
 FANTAZY
 Jaktó?
 RZECZNICKI
 Pierwsze złe wrażenie
 Trudno się ściera...
 FANTAZY (*przerwywając niecierpliwie*)
 Nie dbaj, nie dbaj o to!
 Jeśli zakocham się, to się odmięnię;
 Jeśli nie... (*widząc wchodzącego HR. RESPEKTA*)
 Hrabia Respekt...
 HR. RESPEKT
 Jak to? co to?
 Sami? nikogo na wasze przyjęcie?9

Tak samo jest u Górskiego, Hahna i Piniego. Kleiner w przedwojennej edycji *Dziel wszystkich* inaczej zinterpretował układ rękopisu, stwierdził bowiem: „Sposób pisania kazał również uznać, że nie Fantazy, jak w wydaniach poprzednich, ale Rzecznicki na widok wchodzącego w akcie I (w. 52) Respekta mówi, przedstawiając go przyjacielowi: «Hrabia Respekt...»”¹⁰.

Inaczej interpretując sytuację, Kleiner inaczej uporządkował dialog:

[RZECZNICKI].
 Fantazy! możesz się poszkapać
 I źle wyjść...
 [FANTAZY].
 Jak to?...
 [RZECZNICKI].
 Pierwsze złe wrażenie
 Trudno się ściera...
 [FANTAZY].
 Nie dbaj, nie dbaj o to!...
 Jeśli zakocham się – to się odmięnię;

⁹ J. Słowacki, *Niepoprawni*, dz. cyt., s. 92-92.

¹⁰ J. Kleiner, dz. cyt., s. 195.

Jeśli nie...

[SCENA II].

[*Ciż sami i HR. RESPEKT*].

[RZECZNICKI].

Hrabia Respekt...

[HR. RESPEKT].

Jak to? – co to?

Sami? – nikogo na wasze przyjęcie?...¹¹

Jak łatwo zauważyć, Kleiner i Czubek dodali kolejną scenę i wprowadzili bardzo dużo znaków interpunkcyjnych. Taki układ tego fragmentu przedrukowali Kridl i Piviński oraz Hahn w powojennej edycji *Dziel* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego¹², który poza tym w wielu miejscach nie respektował decyzji redaktorów *Dziel wszystkich*. Jan Kuźniar, który raz jeszcze zweryfikował tekst dramatu, wrócił do lekcji Małeckiego, zachował jednak uzupełnienia interpunkcji i inny podział na sceny:

[FANTAZY]

Nie dbaj – nie dbaj o to...

Jeśli zakocham się – to się odmięnię,

Jeśli nie... Hrabia Respekt...

[SCENA II]

[*Ciż sami i HR. RESPEKT*].

[HR. RESPEKT]

Jak to? – co to?

Sami? – nikogo na wasze przyjęcie?...¹³

Takie drobne przesunięcia w obrębie replik mogą mieć istotne znaczenie dla postawy bohaterów. Czy jednak w stosunku do tego nieukończzonego tekstu można mówić o bohaterach dramatu w tradycyjnym rozumieniu tego określenia?

Spór między wydawcami dotyczy wielu miejsc, w których różnią się odczytaniem niewyraźnego rękopisu. Ostatnie słowa monologu Jana przed wspomnianym wyżej wręceniem pierścionka (według wydań Kleinera akt II, wersy 395-396, u Hahna 393-394) drukowane są różnie, bo autograf w tym miejscu jest bardzo niestaranny. Żadna z wersji jednak nie przekonuje w pełni i nadal trzeba by domyślać się właściwego słowa pod nieczytelnym skrótem. Małecki, Górski, Hahn, Pini czytają ten fragment tak:

Myśl moją ciągle wypijał z płomienia,
Serce mi z ognia mojego wyniszczał...

Kleiner w 1925 roku, za nim Kridl i Piviński oraz Hahn w wydaniu Krzyżanowskiego, zmienili drugi z tych wersów – „Serce mi z ognia innego wyniszczał”; Kuźniar

¹¹ J. Słowacki, *Fantazy. (Nowa Dejanira)*, oprac. J. Czubek i J. Kleiner, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, Lwów 1925, t. X, s. 200-201.

¹² J. Słowacki, *Dziela*, pod red. J. Krzyżanowskiego, wyd. drugie, t. VIII, *Dramaty*, oprac. W. Hahn, Wrocław 1952.

¹³ J. Słowacki, *Fantazy. (Nowa Dejanira)*, oprac. J. Czubek i J. Kuźniar przy współudziale J. Kleinera, w: tegoż, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. X, Wrocław 1957, s. 142.

w powojennych *Dzielach wszystkich* podważył lekcję „wypijał” i zamiast niej, bez całkowitej pewności, zaproponował „wypierał”. Ostatecznie te dwa wiersze nadal są niezbyt zrozumiałe:

Myśl moją ciągle wypierał – z płomienia,
Serce mi z ognia mojego wyniszczał...

Najistotniejszą cechą rękopisu Słowackiego i największą ingerencją w tekst autorzy *Wstępu w Dzielach wszystkich* wskazali tylko mimochodem: „Najważniejszym zadaniem wydawcy jest rozdzielenie wierszy między osoby, przeważnie wcale nie oznaczone przez poetę”¹⁴. Na ogół z autografu jasno wynika, kto mówi dane słowa, ale nie zawsze tak jest. Czasem tekst sprawia wrażenie, że chodzi o szum niezindywidualizowanej konwersacji, gdzie nie jest ważne, kto mówi kolejne zdanie podtrzymujące rozmowę. Toteż tę samą kwestię w różnych wydaniach przydzielano, jak w powyższym przykładzie, różnym postaciom. Szczególnie skomplikowana sytuacja powstaje wtedy, kiedy ze środka dialogu wypadł duży fragment tekstu, zawsze traktowany jako scena zaniechana i w wydaniach krytycznych drukowany w dodatkach. Chodzi o rozmowę Respektowej z Kajetanem o zrujnowanym angielskim ogrodzie, w autografie pełną skreśleń i wersów nadpisanych. Tu akurat bardzo trudno przydzielić kwestie dialogu poszczególnym postaciom, toteż pierwsi wydawcy część narzekañ na ogród wkładali w usta Lokaja. Poszczególne wydania różnią się też odczytaniem wersu 112 (akt I), pojawia się więc: „burza krzyż umyślnie krzywy/ Zwali”, jak u Małeckiego, lub, bliższe wyglądowi autografu, poprawione przez Czubka i Kleinera: „[z] wzgórza krzyż umyślnie krzywy / Zwali”. Końcówka wersu 113, „o mało co nie zabił Pana”, została najpierw wykreślona razem z dalszym ciągiem tej kwestii, układ wersów wskazuje raczej na to, że dalszy ciąg miał zastąpić obecny wers 113:

Daj pokój... to dobre gdy jaki
Szlachcic podróżny... z karczmy się dziwuje
Naszym <ogrodom> alejom... (k. 2r).

Poeta wrócił jednak do poprzedniego pomysłu i pomiędzy skreśleniami raz jeszcze wpisał „O mało co nie zabił Pana”, zaczynając tym razem z dużej litery. Po tych słowach, niezbędnych jako kontekst dla następnego dialogu, znajduje się nieskreślony fragment, traktowany jednak jako „porzucona scena aktu I”¹⁵, poprzedzony zapisanym centralnie dużym P i zaczynający się od słów: „Mości Pafnucy... powiadam Acanu / Że upior mi tu przez okna zagląda” (k. 2r). Fragment dość długi (90 wersów) i ważny, bo mówi o zbliżającej się śmierci starego Respekta i o jego pogardzie dla serwilizmu syna, głupoty synowej i wnuczek. Dopiero po nim wraca problem gości i zapuszczonego ogrodu, czyli obecny wers 114: „Ach jaka, jaka z tym ogrodem biada”.

Ustalenia edytorów *Dzieł wszystkich* można więc poddawać w wątpliwość, jeśli uwolnić się od narzuconego przez pierwszych wydawców schematu fabularnego. Jeszcze dziś pojawiają się mniej radykalne propozycje nowych lekcji poszczególnych frag-

¹⁴ Tamże, s. 129.

¹⁵ Tamże, s. 247.

mentów albo doprecyzowania niekonsekwencji fabularnych¹⁶. Najwięcej kontrowersji budzi wciąż problem śmierci Majora – istotny dla ostatecznej interpretacji dramatu. W tekście można znaleźć argumenty potwierdzające racje każdej ze stron, świadczące o tym, że Major popełnił samobójstwo, żeby uwolnić Fantazego od zobowiązania, jakie wiązało się z przegraną, albo o tym, że zginął w pojedynku z Rzecznikiem.

Śmierć Majora w pojedynku szeroko uzasadniał Jerzy Timoszewicz w artykule zamieszczonym w programie przedstawienia *Fantazego* w Zielonej Górze w 1959 roku¹⁷, zgodnie z jego argumentami interpretował dramat Jacek Sieradzki w modelowej antologii *Dramat polski. Interpretacje*¹⁸. Teatr, kiedy trzyma się reguł gatunku dramatycznego, zмага się z rzekomymi niekonsekwencjami tekstu i próbuje szukać uzasadnień. Przykładem desperacji w pokonywaniu trudności, jakich dostarcza *Fantazy*, jest propozycja Jerzego Zegalskiego:

Być może pojedynek z Rzecznikiem nie wydaje się dramaturgicznie uzasadniony i odbiera śmierci Majora tak często w komentarzach podkreślaną wzniosłość. Może zwyczajny pojedynek rosyjskiego oficera z Polakiem nie wydaje się możliwy w ówczesnych stosunkach politycznych panujących na Podolu? Możliwy był jedynie pojedynek amerykański, poprzedzony pismem, urzędowym kontraktem? Sądzę, że należy pożenić obie koncepcje. Major przyjmuje wyzwanie Rzecznickiego, nieformalnie, bo bez sekundantów, i udaje się z nim na cmentarz. Tam, za pięć dwunasta, strzela, jednak nie do Rzecznickiego, tylko do siebie! Ratuje w ten sposób honor swój, honor Rzecznickiego i życie Fantazego. Kłopot z tym, że trzeba to na scenie pokazać. Czy nie będzie to jednak zbyt dużym odstępstwem od estetyki Słowackiego? Myśląc o nowym kształcie scenicznym *Fantazego* inscenizator musi się uporać i z tym kłopotem!¹⁹.

Kłopot będzie trwał, dopóki będziemy ufać edytorom Słowackiego. Brulionowy zapis poety Małecki wtłoczył w wyrazisty, zaczerpnięty jednak spoza tekstu, kształt gatunkowy, sugerując się zapewne intrygą budowaną wokół wymuszonego małżeństwa ubogiej panny z bogatym narzeczonym i zaskakującym odwróceniem akcji. Ten kształt edytorski z niewielkimi modyfikacjami przetrwał do edycji Czubka, Kleinera i Kuźniara. Tak opracowany dramat próbowano więc czytać zgodnie z regułami gatunku, czego efektem było tropienie niekonsekwencji fabularnych i niezgodności z zasadami sceniczności. Najwięcej niekonsekwencji wytropił Tadeusz Peiper w kilku tekstach poświęconych *Fantazemu*. Skupiano się na szczegółach, mało kto stawiał pytanie o budzący największe wątpliwości sens głównej intrygi. Po co *Fantazy* miały się żenić z niemłodą już i niechętną mu panną i dopłacać do tego pół miliona? Wszystkie te pytania dotyczą jednak, jak sądzę, innej formuły dramatu, przestają być uzasadnione, jeśli wrócić do brulionu i próbować dociec, czym miał być ten rwący się dialog.

¹⁶ Zob. J. Axer, *Nadzieja i trucizna*. („*Fantazy*”, akt III, scena 8), w: tegoż, *Filolog w teatrze*, Warszawa 1991.

¹⁷ J. Timoszewicz, *Na marginesie przedstawienia*. „*Oczy czarne czy niebieskie ma Dianna*”?, „*Zeszyty Teatralne*. Zielona Góra. Państwowy Teatr Ziemi Lubuskiej” 1959, nr 9 (Program do przedstawienia *Fantazego*”).

¹⁸ J. Sieradzki, *Nakrochmaleni*. („*Fantazy*” dziś czytany), w: *Dramat polski. Interpretacje*, Część 1: *Od wieku XVI do Młodej Polski*, pod red. J. Ciechowicza i Z. Majchrowskiego, Gdańsk 2001.

¹⁹ J. Zegalski, dz. cyt., s. 46.

Narzucona poecie konwencja dramaturgiczna zwiódła nawet Wacława Borowego, który w sporządzanych podczas wojny notatkach wypisał cały szereg uchybień:

Przede wszystkim *Fantazy* ma poważne mankamenty sceniczne [...] Najistotniejszych momentów akcji nie widzimy na scenie: ani porwania pani Rzecznickiej, ani pojedynku Fantazego z Majorem [...] Drugi minus sztuki to krzyżące nieprawdopodobieństwo pomysłu «nowej Dejaniry». [...] Trzeci minus, a raczej trzecia grupa minusów, wynika z niestosunkowości skutków do przyczyn. [...] Dalej: poważne wątpliwości nasuwa oświetlenie, w jakim są ukazane i główne charaktery i ich konflikty²⁰.

Tropiąc uchybienia, uczony nie zadał sobie pytania, czy jednak nie chodzi o to, żeby czytać ten dramat według innych zasad, skoro tyle w nim formalnych błędów. Na konieczność przekroczenia reguł gatunku zwracał uwagę Jan Kott w brawurowym tekście: „Zdumiewająca jest wyobraźnia teatralna Słowackiego. Tyle kłębiących się postaci, w ciągłym ruchu, w plenerze. Dla jakiego teatru mocnej wyobraźni to pisał? Oczywiście, wszystkie te ruchome scenariusze przychodzą w dialogu. Ale jak na ekranie kamera zdaje się podjeżdżać wprost na głównego aktora: «...pałaszem zawadza o moje złote na piersiach binokle»²¹. Ruchome scenariusze – warto zapamiętać to określenie nie do pogodzenia ze zwyczajnym postępowaniem wydawców nieukończonych dzieł wielkich poetów.

Porządkujące zabiegi edytorów zmieniły też charakter wiersza. Rwany i niedopowiedziany, po dodaniu znaków interpunkcyjnych, został uzupełniony pytajnikami i wykrzyknikami i, co za tym idzie, nasycony emocjami, mocnymi, chwilami historycznymi. Edytorskie znaki interpunkcyjne w kilku miejscach zmieniają nie tylko emocjonalny sens tekstu²². Warto przytoczyć choćby dwa wyraziste przykłady. Jeden z rozmowy Idalii z Rzecznikiem już po porwaniu pani Omfalii. Na ironiczną uwagę Idalii, że trzeba dogonić porwaną: „Nim do lasu ruszą...” w rękopisie poety Rzecznicki odpowiada, jak można przypuszczać, zrezygnowany: „Ha Pani ze mnie drwisz...” (k. 33v). Edytorzy uzupełnili jego wypowiedź wykrzyknikiem po „Ha!” i pytajnikiem na końcu. W ten sposób ośmieszyli tę postać odbierając jej cały dramatyzm. Przykład drugi, wcześniejszy, z rozmowy w ogrodzie, kiedy autograf tak opisuje Idalię:

Byłaby osobą śliczną
Mając rozdarte serce – lub sumnienie
Do miesięcznego modląca się blasku
Nieszczęściem – takie biednej przeznaczenie
Że jako okręt rozbity na piasku
Siedzi... i czeka (k. 9v).

Rękopis nie dzieli zdania ani przecinkami, ani kropkami. Wydawcy, porządkując

²⁰ W. Borowy, *Z „Notatek krytycznych o Słowackim”*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, t. 7, z. 1, s. 164.

²¹ J. Kott, *Gdzie Rzym, gdzie Krym...*, „Teksty Drugie” 1991, nr 3, s. 135.

²² Chodzi mi tu o problemy znacznie bardziej elementarne niż analizowany przez Elżbietę Nowicką wpływ modernizujących zabiegów wydawców na brzmienie wiersza Słowackiego. Zob. E. Nowicka, *Czytać i słyszeć. (O tekście autografu „Księdza Marka”)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000.

interpunkcję, kropką wyodrębnili dwa zdania i zmienili funkcję myślników. Wyszło więc tak: „Byłaby osobą śliczną, / Mając rozdarte serce – lub sumnienie, / Do miesięcznego modląc się blasku. / Nieszczęściem – takie biednej przeznaczenie, / Że jako okręt rozbity na piasku / Siedzi... i czeka...” (akt I, w. 467-472). Teraz już nie da się przeczytać, że Idalia mogłaby modlić się nieszczęściem. W tej samej scenie lekceważenie interpunkcji autora przyczyniło się do błędnego podziału wypowiedzianych kwestii między różne osoby. Fantazy rozmawia z Hrabinią, ale przy tej rozmowie obecni są wszyscy. Fantazy mówi o oczach Idalii: „Dwie czarne plamy atramentu / Na prześcieradle białym... / [HRABINA lub ktokolwiek inny] Taka biała? / [FANTAZY potwierdza, bo z wykrzyknikiem] Jak prześcieradło!... [HRABINA pyta] I takie ma oczy?” – i dalej ktoś trzeci uzupełnia pytanie: „Jakby atrament?...” (k. 9r i 9v). Usuwając pytajnik, wydawcy przypisali to zdanie Fantazemu.

Pomiędzy repliki różnych postaci składające się na jeden wers wprowadzono didaskalia rozcieńczające intensywność dialogu. Czasem wydawcy rozbijają wers pisany w jednej linii, kiedy uważają, że muszą zaznaczyć, że dalszy ciąg mówiony jest na stronie, albo że partner wyszedł i już nie słyszy. Bywa tak, że konstruują całą akcję, którą wydedukowali z tekstu. Pomiędzy dwa zdania Hrabiny wpisują więc fragment opowieści. W rękopisie jest tak: „Szanuję pana nerwy – Co ja widzę...” (k. 8v), drugie zdanie wprowadzone po myślniku, zakończone wielokropkiem oznaczającym namysł. W druku: „Szanuję pana nerwy...” wielokropkowi wprowadza zawieszenie zdania. Dalej następuje wyjaśnienie edytorów: „[*Widac za plecami Fantazego stojącą wśród zarośli IDALIE.*]”, dalszy ciąg kwestii: „Co ja widze!...”, wypowiedzianej już emfaticznie, z wykrzyknikiem, i uzupełnionej wyjaśnieniem: „[*Kłania się głową.*]”²³. Porządkujące działania edytorów niwelują napięcie dramatyczne. Rozmowę Hrabiny i Idalii o małżeństwie Diany przerywa gwałtowny dialog. W autografie zapisany tak: „Niech Mama/ Leci – / Co... / Dianka... / Co?... (Wybiega za Stelką)”. Idalia kontynuuje przerwany wątek: „Mariaż popsuty/ Sercem... zeszła się Dianka z Panem Janem...” (k. 41r). Zanim jednak padną pierwsze słowa Stelli, edytorzy wprowadzają objaśnienia sceniczne: „[SCENA XI] *Wpada STELLA na scenę. HARBINA RESPEKTOWA – IDALIA*”, kolejne przed kwestią Idalii: „[SCENA XII] [IDALIA] [*sama*]”²⁴.

Konwencja dramatyczna, w którą wtłoczono dialog Słowackiego, każe coś zrobić z postaciami, kiedy już nic nie mówią. Edytorzy opisują więc ich zachowanie, co czasem powoduje konstruowanie sytuacji fałszywych albo zgoła absurdalnych. Po plotkarskim popisie Fantazego, jak się domyślamy, mówi Respektowa: „Przepraszam pana – Stelka na mnie mruga” (k. 10r). I natychmiast pada następne zdanie: „Teraz Fantazy z drugiego krateru / Sypnij... Dyjanie w oczy...” (k. 10r i 10v). Możemy się tylko domyślać, że do działania wkracza Rzecznicki. Edytorzy uznaliby taką sytuację za niezręczną, więc porządkują scenę i rozdzielają ten dialog: Hrabina „[*Wychodzi ku Idalii i odchodzi z nią razem.*] / [*Hr. Respekt z majorem odchodzi w inną stronę ogrodu.*] [RZECZNICKI] / [*na stronie do Fantazego*]”²⁵.

²³ J. Słowacki, *Fantazy. (Nowa Dejanira)*, oprac. J. Czubek i J. Kuźniar przy współudziale J. Kleinera, dz. cyt., s. 162.

²⁴ Tamże, s. 223. Brak nawiasów kwadratowych jest spowodowany niedopatrzeniem edytorów.

²⁵ Tamże, s. 165; to miejsce jest identyczne we wszystkich wydaniach dramatu.

Słowackiemu zdarza się tworzyć sceny równoległe, nie buduje sytuacji scenicznych, nie dba o to, gdzie znajdują się osoby mówiące. Może tylko słycać ich głosy? Kwestie Idalii, Jana i Stelii przeplatają się. W autografie, kiedy kończy się monolog Idalii zaczynający drugi akt, kwestie tak się układają:

Zaprawdę że tak będę drwić ze świata
Przędąc jedwabie...
Steleczko lubiezna
A coż
Ktoś idzie skryjmy się do grotty...
Niech pan Jan do mnie po Rusku nie gada.
Słuchaj – to język jest mojej tęsknoty (k. 14v)²⁶.

Wydawcy po słowach Idalii dodają objaśnienia: „[Scena II] [*Wchodzą STELLA i JAN*]”; potem „[*Wchodzi do grotty.*]”²⁷.

Wybrany przez Małeckiego wzorzec dramatu jest w istocie w konflikcie z romantyczną formą otwartą, w jeszcze większym konflikcie jest z tym osobliwym dialogiem nieustannie rozbijającym możliwości budowania spójnej akcji. Postępowanie edytorów jest więc w istocie nieustannym naginaniem tekstu brulionu do zewnętrznej wobec niego konstrukcji – takie szwy i sztukowania spotyka się na każdym kroku. Bo z perspektywy przyjętej konwencji niezbędne są pointy, które wobec tego edytorzy wprowadzają w ważnych miejscach utworu. Kwestię Księdza Logi po rozstaniu z Janem, w której brakuje jednego orzeczenia: „Otoż summienie tej młodej dziewicy / Która zrobiła ślub w sybirskiej budzie / Wolne jest... pójde i pierścionek” (k. 20r), trzeba było dopowiedzieć: „wróce”, albo jak chcą inni „zwróce”. Finał również został ujednoznaczony. Tekst, bardzo mocno pokreślony, urywa się w połowie wersu. Dopisane didaskalia nie pozostawiają wątpliwości – Major umiera.

Dość łatwo prześledzić, co w drukowanym tekście Fantazego dopełniła inwencja wydawców, trudniej stwierdzić, czym w istocie miało być to dzieło. Nie wydaje się, żeby miał powstać porządnie skonstruowany dramat, mocno osadzony w obyczajowych realiach. Trudniejsze jest pytanie o status postaci, budowanych według innych reguł niż prawdopodobieństwo psychologiczne, innych niż osoby rozwijające się wraz z postępem intrygi bądź konfliktu. Brulionowy charakter zachowanego rękopisu nie pozwala na formułowanie ostrych twierdzeń. Słowacki nie ukończył pracy nad tekstem – skreślenia czasem wprowadzają brak ciągłości, w innych miejscach widać, jak w gotowy już dialog autor wpisuje dopełniające sensy fragmenty. Na marginesie dodawał nieliczne wskazówki teatralne – oddzielał wybrane sceny, czasem nazywał postaci, rzadko określał miejsce akcji. Najpełniejszy opis dekoracji skreślił i zrezygnował z całej sceny. Na karcie 12v znajduje się wskazówka „Koniec 1szego Aktu”, po niej skreślony fragment rozmowy Respekta z Majorem, dalej skreślony opis dekoracji i fragment kwestii, przepisywany przez edytorów Księdzu Lodze:

²⁶ Początek drugiego aktu Słowacki zaznaczył w autografie pisząc na marginesie w lewym górnym rogu strony: Akt IIgi / Scena 1./ Ogród Idalia sama (k. 13r).

²⁷ J. Słowacki, *Fantazy*. (*Nowa Dejanira*), oprac. J. Czubek i J. Kuźniar przy współudziale J. Kleinera, dz. cyt., s. 171.

Z jednej strony widać w przekroju pokój xiędza w pawiljonie niby wiejskim – z drugiej strony otwartą widać grootę sztuczną – Środek sceny zajmuje ogród, pełny w głębi skał połamanych mostków wiszących i kwiatów –

Niedopisały mi coś moje zaby
I wiun w słoiku zwił się jak na burzę
A tu pogoda – wiun musi być słaby...
Albo jest jakaś odmiana w naturze²⁸.

Nie ma uzasadnionych podstaw, żeby przewidywać, jak poeta opracowałby tekst do druku, skoro tego nie zrobił. Nie wydaje się też uzasadnione porównywanie rękopisów dramatów opublikowanych z tym brulionem. Trzeba czytać te wskazówki, jakie zawiera sam tekst.

Autograf nigdy nie został opracowany, jest więc trudno czytelny. Czasem ostateczną wersję trzeba wydobywać spośród wielu warstw skreśleń. W innym miejscu można przypuszczać, że zapisana na marginesie, w poprzek karty, rozmowa Fantazego z Rzecznikiem o porwaniu Idalii jest innym wariantem istniejącego już dialogu. Poeta zostawił oba, jakby sprawdzał różne możliwości. Przez edytorów ta rozmowa została jednak włączona w środek tego dialogu, rozbijając logikę tekstu. Fantazy spieszy się, mówi „Do widzenia” i – tym razem didaskalia pochodzą od autora – „wylatuje” (k. 28r). Nie ma tu miejsca na przeniesioną z marginesu opowieść o tym, jak doszło do porwania. Tych dwu fragmentów nie można scalić. Pozostaje pytanie – czy jeden miał zastąpić drugi, czy może jest jakąś dodatkową wariacją na ten sam temat.

Bez dokumentacyjnego wydania nie da się podjąć szczegółowych badań. Trudno też spojrzeć na ten rękopis świeżym okiem, nie sposób uwolnić się od utrwalonej w tradycji opublikowanej wersji *Fantazego*. Lektura autografu zawsze odbywa się wobec tego, co już zostało wydane, w jakim sensie jest lekturą poprzez porównanie. Teatralna lektura tekstu potrafi jednak wydobyć też jego ukrytą pod działaniami edytorów strukturę, czego przykładem stało się przedstawienie wyreżyserowane przez Piotra Cieplaka w Gdyni w Teatrze Miejskim im. Witolda Gombrowicza 5 marca 2010 roku. Cieplak umieścił akcję spektaklu w studiu radiowym – postaci markowały działania sceniczne i zaczynały od tekstu mówionego z dużym dystansem. Sylwetki osób krystalizowały się powoli, na chwilę stawały się wyraziste, poczym wtapiały się w równoległą akcję studia radiowego. W takiej konwencji rytm dialogu, uwolniony od wszelkich obyczajowych i psychologicznych uzasadnień, stał się najważniejszym bohaterem utworu.

Włączanie do tekstu głównego fragmentów skreślonych i rezygnowanie z dialogów nieskreślonych sprawiło, że dramat opublikowany jest kompilacją fragmentów pochodzących z różnych etapów pracy nad tekstem. Różnią się one być może niezbyt radykalnie, z pewnością jednak są niejednorodne, jeśli chodzi o hierarchię poszczególnych wątków i ich wzajemne oddziaływanie. Równocześnie konieczność wyprodukowania za autora tekstu kanonicznego sprawia, że wydawcy starannie niwelują wielowarstwowość zapisu. Jednym jej przykładem są wspomniane wyżej dwa warianty rozmowy o porwaniu Idalii. Innym, przeniesiona do wariantów rozmowa – jak można sądzić matki

²⁸ Opublikowano w dziale *Sceny i ustępy zaniechane*, tamże, s. 252.

z dzieckiem – o zjawiającym się na zamku duchu Jana Chrzciciela. Rozmowa dopisana na marginesie obok sceny, w której przychodzi major, i pytania dziewcząt w końcu dotyczą i Jana. Nie można wykluczyć, że to rodzaj poetyckiego komentarza do głównej akcji, rozbijający jej konwencjonalność, poszerzający perspektywę. W publikowanym tekście nie znalazła się też wspomniana już, niewątpliwie ważna scena ze starym Hrabią Respektem, który na wieść o planowanym ślubie Diany z Fantazym mówi:

Więc mi jasno
Czemu ta straszna biała upioryzka
W której dwa węgle oczu – nie zagasną
Aż gdy jej Pan Bóg odpuści – że sama
Zrzuciła z ducha ciało... w okna stuka (k. 2r).

Gdyby zostawić w tekście głównym zdanie o samobójczyni, której dotąd Pan Bóg nie odpuścił, a która stuka w okna, a więc ostrzega, inaczej trzeba by interpretować finał dramatu.

Dominującą cechą autografu jest jednak dialog, w którym nie ma określenia postaci mówiących. Można uznać, że opracowując dramat do druku Słowacki by ten brak uzupełnił, nie da się jednak tego przypuszczenia zweryfikować. Można jednak też pytać, czy taki sposób budowania dialogu ma jakieś znaczenie dla poszukiwania innej formuły dramatu. Ważny jest z pewnością dla budowy wiersza, kształtuje jego rwany rytm, przenikanie się różnych głosów, tempo krótkich replik i zatrzymanie rytmu w długich partiach monologowych. Wielokropki, które edytorzy zastąpili mocnymi znakami interpunkcyjnymi, pokazują, że istota dramatu nie leży w emocjach bohaterów. Postacie istnieją w słowach, wyłaniają się z dialogu, są niedookreślone, zarysowują się w zderzeniu z rozmówcą. Z wielką intuicją pisał o tym Jan Kott:

«Co jest grane?» Wszystko jest grane w tej niezwykłej mieszaninie nie tylko realiów, ale języków, w tej zadziwiającej polifonii *Fantazego*, w tym wielotoku monologów – od faustowskiej drwiny i byrońskiego «lakieru szatana» po nagłe przebudzenie sarmackiej dumy u hrabiego Fania: «Póki na siodle / Siedzi choć jedna kosteczka Polaka, / To będzie rąbać!». Jakby powiedział Bachtin, wszystkie te idiolekty są stanowe i społeczne, autentyczne właśnie w ich pomieszaniu. Autentyczność Idalii i Fantazego jest właśnie w ich nie-autentyczności, w tych kolejnych językach/kostiumach, jakie przybierają. [...] Czasem ten wieloton, dwa języki zmieszane są w jednym wersie: – «Duchowi memu dała w pysk i poszła!» W tej genialności językowej Słowackiego duch dostał po raz pierwszy w pysk w poezji polskiej. Fantazy ma dwa pyski, ten, w który nie dostał od Diany i ten «duchowy», w który dostał. Można niemal powiedzieć za Gombrowiczem, że oba te pyski robią sobie wzajemnie gębę.²⁹

Nawet wtedy, kiedy Słowacki nie rezygnuje z wyznaczników sceniczności, nazwy postaci zapisuje na marginesie, nie włącza ich w dialog. W tekście głównym umieszcza je zaledwie kilka razy i wtedy osoby mówiące stają się ostre i wyraziste. Tak jakby status ich był płynny, zmieniał się w zależności od wagi mówionego tekstu, miejsca w świecie dramatu, od roli w rozwoju wydarzeń? A może jest to sygnał odróżniający mowę osobową od deklamacji, pozy, kliszy, gry. Zniewolenie maską w tym dramacie dotyczy

²⁹ J. Kott, dz. cyt., s. 137.

wszystkich. Niektórym udaje się przez chwilę mówić własnym głosem. Wielkim zadaniem interpretacyjnym byłoby rozpoznanie tych chwil, opisanie całej złożoności postaci. Aktorstwo, przywdziewanie masek, teatralność zdominowały świat bohaterów dramatu. Sami określają swoje działania w kategoriach teatralnych. Po przybyciu do domu Idalii Respekt, jak w porządnym dramacie, inscenizuje bieg zdarzeń:

Cyt cyt... to jej dom... to kościół Delficki
Widzisz przywiozłem całe moje gniazdo
I Major z nami – ale go ukryłem
Poza kulisy... w sam czas wyprowadzę
Na perypecję... (k. 36v).

Los zainscenizował dalszy ciąg akcji inaczej. Perypetia, z Majorem w głównej roli, została przeniesiona poza dom Idalii. Postaci *Fantazego* najczęściej nie mają nazw osobowych, zastąpiły je odgrywane role, typy kreowane na użytek rozmówcy. Kott tu właśnie widział największe odkrycie utworu: „Wszyscy tutaj grają komedię: Fantazy, Idalia, Respektowie, Rzecznicki. Ale świadomość, że grają, jak u aktorów, którzy mówią różnymi wyuczonymi językami i wiedzą, że grają, jest także częścią tej polskiej komedii w *Fantazym*.” I dodawał: „Raz jeszcze: co jest grane? WSZYSTKO. *Fantazy* nie jest, jak to wielokrotnie pisano, galerią póż. Wszystkie pozy są tu autentyczne i groza tylko w tym, że przybierane są bezwstydnie jedna po drugiej. *Fantazy* przed *Weselem* był największą komedią o polskiej gębie. I jak *Wesele* albo prawie jak *Wesele* tak obrósł w obyczaj i historię, że już nie jest tylko samym tekstem”³⁰.

W konstrukcji dramatu doszło do znamiennej odwrócenia, teatralność z zewnętrznej formy dialogu została wycofana, ponieważ zbyt wiele jej w postawach osób mówiących. Dzieje się tak, jakby konwencjonalna teatralność zachowań, będąca jednym z głównych tematów tego utworu, zmusiła Słowackiego do szukania dramatyczności poza sceniczną strukturą dramatu. Żeby wydobyć teatralizację świata przedstawionego, poeta rezygnuje z gotowego modelu dramatu, osłabia jego związki ze sceną. Nie forma teatralna decyduje tu o dramatyczności tekstu.

Z czego więc tutaj ona wynika? Przecież nie z komedii omyłek, w którą wklajają się coraz bardziej beznadziejnie bohaterowie utworu. Komедии gorzkich paradoksów, w końcu śmierć Majora jest tylko konsekwencją takiej pomyłki. Ale przecież jest też dla niego pierwszą możliwością wypowiedzenia prawdy o sobie, a dla Jana jedyną szansą na odzyskanie wolności. Istotna dramatyczność rodzi się tutaj z żywiołu mówienia, z polifonii głosów odsłaniających świat z wielu perspektyw.

Nie intryga jest najważniejszym działaniem bohaterów takiego dramatu. Tym, co porusza akcję, jest napięcie pomiędzy maską i wyłaniającą się spod niej własną twarzą. Nie jest to proces łagodny ani bezbolesny. Odzyskiwanie własnego głosu staje się tragedią osób wyplątujących się więzów ról, nakładanych na siebie, ale też narzucanych przez innych.

³⁰ Tamże, s. 138.



Pieter Bruegel, *Sroka na szubienicy (Taniec pod szubienicą)*, 1568

Włodzimierz Próchnicki
(Kraków)

FANTAZY NA PROGU NOWOCZESNOŚCI

Usuując poza obszar zagadnień badawczych takie kwestie, jak problem szkico-wości i niedokończenia tekstu, rzekomych błędów kompozycyjnych, psychologicznych, zachwianie prawdopodobieństwa, pomijając aluzyjność postaci Fantazego i Idalii z odniesieniem do konkretnych osób realnych – warto, po prostu, zastanowić się nad tym, o czym mówi ta sztuka, w jaki sposób przemawia i co da się z niej wyczytać.

Wiadomo, *Fantazy* jest często pojmowany jako komedia, lecz „czemu służy” sztuka jako komedia? Czy komizm, jaki by on nie był, zastosowany zostaje wyłącznie dla rozbawienia czytelnika albo widza? Wydawać by się mogło, że, pominąwszy pewne niekonsekwencje tekstowe, stosunkowo prostej strukturze utworu odpowiada nieskomplikowana problematyka, pojmowana jako całość realistyczno-obyczajowa, niekiedy obyczajowo-satyryczna, czasem jako refleks rozważań moralnych okresu genezyjskiego z elementami prowadzącymi w stronę mistycyzmu i jako dramat rozrachunkowy w odniesieniu do romantyzmu, jego postaw i idei. Tę zaskakującą, jak na prostą z pozoru awanturę miłosną, niespójność czy dwoistość znaczeniową dramatu zauważano wielokroć. Zwięźle określiła to Ewa Łubieniewska, pisząc: „Można wnosić, że wydarzenia rozwijane będą w dwóch planach: realnym i metafizycznym, ten ostatni zaś przybiera dość niezwykle kształty”¹. Problem związków dramatu z przełomem genezyjskim rozwija autorka w kolejnych rozdziałach pracy.

W swoim czasie Stefan Kołaczkowski, we wstępie do wydania dramatu w Bibliotece Narodowej (1927), pokazywał utwór jako obrachunki z własną biografią, z romantyczną obyczajowością, ale i szerzej, w odniesieniach do moralistyki, jaką w ramach swego systemu usiłował stworzyć Andrzej Towiański. U Słowackiego odniesienie tego rodzaju dotyczy odrębności, a co więcej opozycji, jaka istnieje pomiędzy sztuką i moralnością.

Jedną z cech kompozycji w *Fantazym* jest podział, w wyniku którego pewne zdarzenia sytuowane są poza sceną. Nie są to bynajmniej zdarzenia uboczne, przeciwnie, za kulisami rozgrywają się rzeczy istotne dla akcji dramatycznej i dla rozumienia szeregu wątków utworu. Edward Csató sądzi, że to świadomy zabieg autora, polegający na wyekspozowaniu pewnych rzeczy, przy równoczesnym ukryciu innych². Wydaje się,

¹ E. Łubieniewska, „*Fantazy*” Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona, Wrocław 1985, s. 36.

² E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego* („*Maria Stuart*” – „*Balladyna*” – „*Beatrix Cenci*” –

że w ten sposób uzyskał Słowacki dwoistość charakterystyczną dla ludzkiego poznawania: postrzegamy plastycznie i niejako realnie wyglądy osób i zdarzeń, ale wewnętrzne mechanizmy psychiczne i odniesienia interpersonalne, społeczne, powodujące określony przebieg wydarzeń pozostają ukryte przed nami, niejasne, właśnie – zakulisowe. Może nawet ich kształt w szczegółach nie jest istotny, ważne, że z postaci i działań pierwszego planu możemy odczytać to, co jest niejawne, a bywa niekiedy ważniejsze od tego, co widoczne. Ma to szczególne znaczenie w sztuce takiej jak *Fantazy*. Rozdwojenie między pozorem a prawdą, między marzeniem a rzeczywistością, pozą a jednoznaczną tożsamością myślenia i działania spotykamy w *Horsztyńskim*. Podobna do pewnego stopnia niezgodność w rozwiniętym czasowo ujęciu, przewyciężanie na różnych etapach życia antynomii tego, co powierzchowne i tego, co istotne zarysowane zostały w pokoleniowym modelu biografii Kordiana.

Jeśli natomiast potraktować *Fantazego* jako sztukę nie o postawach indywidualnych, ale jako obraz współczesnej rzeczywistości historycznej i społecznej, moglibyśmy uznać za dające się zaakceptować omyłki autorskie, składające się na przedstawienie subiektywne, niepełne, albo też źle diagnozujące ową rzeczywistość dramatu. Rzecz jednak w tym, że *Fantazy* nie jest odzwierciedleniem – obrazem rzeczywistości. To, przede wszystkim, opowiedziana językiem teatru fabuła o ludziach, którzy dziś są inni, niż byli w przeszłości, a zarazem inni, niż będą w przyszłości, generalnie jednak pozostają niezmienni, bez względu na chwilowe poglądy, wyrażane w werbalnych deklaracjach. Będą się oszukiwać, kochać, zdobywać i tracić serca, przyjaźnić, majątki, ale czy rzeczywiście dokona się trwały przełom w ich świadomości?

Egzystencja bohaterów dramatu, choć uwikłana w marzenia i fantazje, rozpostarta między przygodami rzymskich i paryskich bruków, bytowaniem w majątkach posiadawionych na podolskim czarnoziemiu, salonowymi gramami, pretensjonalnymi i podporządkowanymi panującym modom a śnieżną pustynią niewyobrażalnej, syberyjskiej dali, egzystencja ta zbyt mocno jednak związana jest z konkretem materialnym – ziemi, pieniądza, posagu, spadku, własności w postaci pańszczyźnianych chłopów. Stosunki pieniężne, jak u Balzaka czy Józefa Korzeniowskiego, są znane romantikom nie gorzej niż osiemnastowiecznym mieszczańskim powieściopisarzom i dramaturgom. Jedni i drudzy doskonale wiedzą, że nawet w obrębie literackiej konwencji nie sposób pominąć roli pieniądza w życiu jednostki i działaniach ogółu. Zastanawia, że Słowacki prowokacyjnie wykorzystuje wyjątkowo banalne motywy: jakaś prowincjonalna historia zamążpójścia dla pieniędzy, gry pary salonowych lekkoduchów. Nawet jedyny tutaj wątek serio o losach syberyjskich zesłańców jest do pewnego stopnia czymś zwyczajnym w popowstaniowej epoce. Owszem, niezwykły jest koncept „nowej Dejaniry”, ale przecież on, niezależnie od tragicznego finału całości akcji dramatycznej, przy jednoczesnym, paradoksalnie szczęśliwym rozwiązaniu wątku miłosnego, nie może być traktowany serio. Zbyt silne piętno wyciska na nim ironiczne ujęcie farsowe, zbyt odheroizowani są bohaterowie pseudomitologicznych wariacji.

Mimo posadowienia dramatu w świecie ziemiańskim, chciałoby się rzec, że to raczej tragicomiczna awantura w manierze E. T. A. Hoffmanna. Czy takie przesunięcie jest

uprawnione? Jeśli wziąć pod uwagę zbieżności, jakie zachodzą pomiędzy mentalnością szlachecką i mieszczańską – tak. Elementem spajającym oba sposoby myślenia, oba widzenia świata staje się tutaj pieniądź. Merkantylizm, bez względu na to w kostium jakiej klasy społecznej i przypisanej jej obyczajowości będzie ubrany, sprowadza je do wspólnego mianownika, w którym procent i zysk to magiczne zaklęcia, będące istotą ludzkich działań. Czy zatem motorem funkcjonowania postaci Słowackiego będzie to, co zwykle łączy się z ujęciem realistycznym? Powracamy do dawnych interpretacji, nawet nie tych z lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, ale sięgających dziewiętnastowiecznych intuicji Stanisława Tarnowskiego. Nic w tym zresztą dziwnego, bo ten uczony dobrze znał środowisko, z którego się wywodził, ożeniony zaś był (podobnie jak *Fantazy* – Krasieński) z Branicką.

Ostatecznie można więc powiedzieć, że *Fantazy* to dramat wczesnej nowoczesności, wyznaczający schyłek romantyzmu.

W te merkantylne realia wpisana zostaje mitologia dziewiętnastowiecznego artysty, sygnowana terminologią klasyczną: Diana, Dejanira, „syn Zefira” (czyli *Fantazy Dafnicki*), Idalia (czyli córka Aurory), Omfalia Rzecznicka³. W ujęciu dziewiętnastowiecznym „mitologiczny” oznacza tyle co baśniowy. Taka imienna sygnatura współczesnych bohaterów sztuki może zatem sygnalizować ich surreality. Trudno o bardziej prowokacyjny mariaż, z jednej strony istoty mitologiczne, choć nie zawsze serio, idealne, z drugiej – wymienione przed chwilą ziemiańskie, feudalne czy finansowe, kapitalistyczne konkrety ludzi „dzisiejszych”.

Fantazy i Idalia to para *modna*, Jan i Diana – autentyczna. Jedni układają *dla siebie* w ucieczce od banału i życiowych prozaizmów dramat, drudzy są ofiarami zupełnie innego dramatu negatywnej rzeczywistości. Pierwsi, budując pozory i fikcję, kompensują nudę, przy czym nie do końca wiadomo, na ile jest ona szczerą, a na ile stanowi wyraz pozerskiego ulegania wzorom. Druga para usiłuje zmienić swój, jak najbardziej realny, byt. Na ile uczucia i złudzenia są *realne*? Wtedy, kiedy zaczyna się je realizować, kiedy fantastycznym kształtom nadajemy materialne tworzywo i rzeczywisty wymiar. *Fantazy* to w znacznej mierze sztuka o takim właśnie działaniu jednostek, a zarazem sztuka o tym jak zamiary, zarówno fantastyczne, jak i prawdopodobne mogą się obracać przeciwko ich podmiotom, biegnąc innym, niż wymarzony czy założony, torem. W przypadku bardzo skądinąd naturalnej postawy egoistycznej w takiej sytuacji musi dojść do konfliktu. Układ scenicznych relacji między bohaterami sztuki Słowackiego, mający za sobą długą tradycję kompozycji teatralnej jest równocześnie, niezależnie od poetyzmów i nieprawdopodobieństw, nader rzeczywisty.

Fantazy – Idalia *versus* Jan i Diana oraz *Fantazy* i Diana, Idalia i Jan. Te połączenia rodzą lub ujawniają konflikty bardziej istotne niż jednostkowe przeciwstawienia. Cała gra, cała *dialektyka* wyrażanych przez te relacje personalne zderzeń osobowych i napięć

³ Możliwe, że imię bohatera jest wspólne z pochodzącym z komedii Musseta *Fantasiem*. Utwór pod tym tytułem opublikował autor *Spowiedzi dziecięcia wieku* na łamach „Revue des Deux Mondes” z 15 stycznia 1834. Imiona i nazwiska znaczące w postaci neologizmów pojawiają się u Słowackiego często: Kordian, Balladyna, Lilla Weneda, Anhelli, *Fantazy Dafnicki* (niby ulegający przemianie), Respektowie, Rzecznicki itd.

ideologicznych stanowi tworzywo sztuki. Tworzywo – owszem, ale czy jednocześnie i treść, jak w konwencjach błażej komedii salonowej, komedii bulwarowej? Edward Csató, i nie tylko on, proponuje postrzegać *Fantazego* jako dramat o miłości⁴. Bardziej niż inne utwory Słowackiego, nie wyłączając *Snu srebrnego Salomei*, gdzie problem narodowy silniej został wyeksponowany, dotyczy *Fantazy* zachodów miłosnych, straconych i mających szansę na szczęśliwe rozwiązanie. Juliusz Kleiner podkreślał, że w dramacie występuje niemal klasyczna „jedność akcji”, skupiona na kwestii zamążpójścia Diany, odsłanianej z różnych stron, od ekonomicznych, finansowych, po psychologiczne, emocjonalne⁵.

To prawda, wszystko dotyczy mariażu Diany. Mamy tu dramat miłosny serio (Diany i Jana) oraz wymyślony, „błazeński” (Idalii i Fantazego), a także realistyczny (Fantazego i Diany), „finansowy”, niebezpieczny dla bohaterki (Fantazego i Diany). Ale, na co także niejednokrotnie zwracano uwagę, to o drugiej parze, Fantazym i Idalii, mówi się – „romantyczna”. Albo zatem słowo „romantyczny” nic już nie znaczy, jest potoczną, powierzchowną, a nawet błędną atrybucją, albo też... Albo też cały romantyzm jako postawa i poglądy jednostek, jako idea i światopogląd, jako epoka wreszcie jest fałszywy! Ten romantyzm, nieautentyczny, narzucający konwencje w miejsce prawd powoduje, że stajemy się nieprawdziwi, że myślenie nasze nie jest zgodne z uczuciem, uczucie nie idzie w parze z działaniami, jedno drugiemu kłamie.

Fantazy stanowi sygnał końca romantycznego paradygmatu, choć jego składowe będą jeszcze trwały w kulturze i w obyczaju. Przechodzenie do nowych modeli estetycznych, mentalnych nie dokonuje się w sposób gwałtowny. Charakter ludzi zmienia się wraz ze zmianą stosunków społecznych, ale zmienia się wolniej. Znamienne jest jednak, że pomiędzy dziełami mistycznymi i genezyjskimi, takimi jak *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Samuel Zborowski*, *Genezis z Ducha* i *Król-Duch*, Słowacki pisze dzieło o charakterze komedii, czy niby komedii, akcję umieszcza w pozornie sielankowej okolicy, ale choć wiele mówi się tu o uczuciach, a nieco mniej o pieniądzach, to właśnie pieniądze są centrum intrygi, one powodują ujawnienie prawdziwych myśli bohaterów. Ponad poziomem chwytów kompozycyjnych rozpostarty został poziom świadomości odnoszącej się do bytowego, czysto materialnego konkreту. Świadomość taka dotyczy autora i bohaterów jego sztuki, choć ci jeszcze, z jego woli, tkwią w pozach i gestach zachowań romantycznych. Rzecz jednak w tym, że z połową dziewiętnastego wieku przechodzą ona z płaszczyzny *aktualności* na płaszczyznę *tradycji*. Romantyzm, w sposób coraz bardziej widoczny, okazuje się anachroniczną konwencją. Ci, którzy traktują go serio, muszą odejść. Jeśli literatura stanowi komentarz rzeczywistości można powiedzieć, że śmierć Majora wyprzedza klęskę (i, być może, samobójstwo) takiej symbolicznej postaci jak Wokulski, zaplątany między pamięcią powstańczej przeszłości, idealizowaną konwencją romantyczną a realiami współczesności.

⁴ Por. E. Csató, *Szkice o dramatach Słowackiego...*, s. 229.

⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, T. III, *Okres „Beniowskiego”*, wstęp i oprac. J. Staronawski, Kraków 2003, zwł. rozdz. VII: *Tryumf realizmu poetyckiego i przewyżczenie powy romantycznej w „Fantazym”*.

A może istnieją dwa, jak dwie pary bohaterów tej sztuki, romantyzmy, prawdziwy Jana i Diany, i fałszywy, Fantazego i Idalii? Czytając Słowackiego, widzimy, że to przede wszystkim kwestia interpretacji tekstu sztuki. Co tu jest dla romantyzmu „typowe”, typowe statystycznie, choć powierzchownie, co jest tutaj zewnętrznym pozorom? A co jest, przeciwnie, charakterystyczne dla istoty romantyzmu, jego immanencji? W tej grze scenicznej, wedle autorskiego planu ułożonej, pewne rzeczy robione w życiu „na pokaz” przesłaniają uczucia nie na sprzedaż, bolesne napięcia i prawdziwe tragedie. Wygląda na to, że tak jest w dziewiętnastowiecznym świecie *jeszcze* przednowoczesnym. Na pierwszy plan utworu wysuwają się obrachunki autora z romantyzmem, z całą swoją, jak dotąd akceptowaną epoką. Z własnymi marzeniami, pragnieniem i dążeniem, z przygodami życiowymi, z przyjaźnią – jak chcą niektórzy – z Krasieńskim i z Bobrową, do której aluzje znajdować się mają w dramacie o Fantazym.

W te obrachunki wplata się wątek egzaltacji, która nie prowadzi donikąd, oparta jest bowiem na sztucznej pozie i wmawianych sobie złudzeniach. Wpisana w to zostaje także rozprawa z wszystkim tym, co uosabia byronizm, z modą i obyczajowością. Ale czy na pewno meandry tego dramatu sygnalizują, że Słowackiemu zaczął w pewnym momencie ciążyć romantyczny kostium? Że, rozwijając tę metaforę, kostium uległ przetarciu, odsłaniając coś, co wbrew pozorom romantyczne nie było: konkret sprawy narodowej, rzeczywistość nie na pokaz cierpienia i niewoli, a także opresji ekonomicznej, która zniewala ludzi, czyniąc ich podłymi.

Autentyczność kwestii historycznych, które poeta przedstawiał w *Księdzu Marku* i *Śnie srebrnym Salomei* zgodnie z wcześniejszą intuicją dwóch spraw, dwóch sfer – prywatnej i publicznej, prawdziwość sprawy narodowej w *Kordianie* są niewątpliwe. Istotność zagadnień ponadhistorycznych, które Słowacki odsłonił w *Genezis z Duchą* i w *Królu-Duchu* również nie ulega wątpliwości. Co jednak zrobić z ideologią *Fantazego*, zawieszoną jakby pomiędzy tymi utworami, niepasującego do nich nie tylko koncepcją fabularną, ale przede wszystkim sposobem potraktowania problematyki historyczno-politycznej?

Ironia krytyczna (pomijając biograficzne zależności wiążące się z osobami Krasieńskiego i Bobrowej) skierowana zostaje pod adresem nieco unowocześnionej tradycji ziemiańskiej. Romantyzm doświadczający chaosu historii przez całe półwiecze swego trwania, obracający się przeciw światu szlacheckiemu w *Fantazym*, to wyraz niezgody na utrwalanie majątkowego ładu za cenę poświęcania ludzi. Taka stagnacja kulturowa, ekonomiczna, moralna warstwy ziemiańskiej posiada swoje odbicie w warstwie mieszczańskiej. Szlachta odrzuciła już myśl o walce, o wolności, podobnie z burżuazją, która dążenia rewolucyjne wynoszące ją do władzy zastąpiła gromadzeniem dóbr. Ziemiańsin na Podolu, nie posiadając umiejętności i możliwości zachodnioeuropejskiego *bourgeois*, będzie tym łacniej handlował najbliższymi osobami. Ma w tym pewną wprawę, bo handlową wartość posiadały, nie w pełni uważane za ludzkie, dusze pańszczyźniane. Słowacki pokazuje na marginesie podolskich gier, że coś się kończy, choć nie wiadomo jeszcze, co nastąpi. Ten niby komediowy dramat między mistycznymi i genezyjskimi utworami poety czyni wrażenie nieprzystającego do idei, które wówczas artystę zaprzątały. A jednak w oryginalny sposób *Fantazy*, jako teatralny obraz tego, co jest, zapo-

wiada to, co będzie. W miejsce ciasnego, egoistycznego materializmu – idealizm, czystość uczuć tych, którzy potrafią moralny ład ludzki osiągnąć. W pierwszym rządzie to Jan, żołnierz powstania i zesłaniec, pewnie Diana, czysta jak jej grecka imienniczka. Ale również i Major, który nie zawsze był charakterem kryształowym.

Zapowiedź przyszłości kryje się w groteskowym motywie katastroficznym. Groteskowym, bo wszystko zaczyna się od śmiesznego zgrzytu w planowanym spektaklu, od pęknięcia rury, od absurdu inscenizowania sielanki z żeńcami... po żniwach. Ten spektakl, rozpoczynający się nieudaną próbą upiększenia natury, osiąga apogeum w pokracznym porwaniu pani Rzecznickiej. Ale cała ta historia kończy się samobójstwem i cierpieniem fizycznym i moralnym Majora, przypominającym jedyną scenę serio z baśni o Soplicowie – odchodzenie Jacka Soplicy⁶.

Pokazywanie scen dramatu w scenerii zniszczeń i to nie zniszczeń wojennych, ale wynikłych z zaniedbań, z niemożności celowego działania, tworzy symptomatykę upadku. Brak środków, przy niszczącym działaniu czasu, to wynik podwójnego spojrzenia, z punktu widzenia romantycznego idealizmu i nowoczesnego realizmu, bez sentymentów w stosunku do tradycji, będącej jak dotąd niemal zawsze przedmiotem apologii. Stagnacja zamiast działania ujawnia we wszechogarniającym zaniedbaniu symptomy rozkładu materialnego i moralnego. Jeśli nie zdarzy się cud, to wszystko, pozbawione fundamentu, runie. Cud się zdarzy, jak zwykle w takich razach, choć bez pierwiastka magicznego. To spadek. Ale na razie – stagnacja, zniszczenie, upadek. Owszem, zaniedbanie, tandetność, uszkodzone sprzęty znajdziemy i w komediach Fredry, i u Korzeniowskiego, ale (podobnie jak u Słowackiego) taki obraz bierze się z bezlitosnej obserwacji świata, w którym, w ostatecznym rachunku decyduje pieniądz.

Jak wiadomo z teorii estetycznej i artystycznej praktyki, to, co poważne, wzniosłe staje się bardziej wyraźne w zderzeniu z komicznym czy groteskowym. Znał tę zasadę kontrastu Szekspir, znali oczywiście twórcy romantyczni. Słowacki jednakże pójdzie dalej, kiedy tragiczną sceną przekreśla ostatecznie i do końca błazeńską farsowość, ów niewesoły komizm postaci, sztuczność ich poglądów, ich myśli, celów i dążeń. Wcześniej, ujawniając nieautentyczność werbalnych deklaracji bohaterów i podszytą egoizmem materialistyczną stroną ich działań, nadawał jej wymiar jednoznacznie negatywny. A jednak nie takiego zakończenia, jakie następuje spodziewał się odbiorca.

Stanisław Tarnowski pisząc o *Niepoprawnych* (ten zaniechany tytuł, o czym należy pamiętać, ma swoje uzasadnienie), zwracał uwagę na to, że figury Fantazego i Idalii reprezentują psychikę ludzi dziewiętnastego wieku⁷. Ich sentymentalizm jest nieszczerzy. Ale, możemy dodać, cała ta farsa posiada znaczenie powieściowych komedii Balzaka, gdzie postaci przyziemne, małostkowe, pozornie niepoważne zostają uwikłane w tragiczne ciągi zdarzeń w procesach charakterystycznych dla historii klas i grup społecznych. Postrzegany w takim ujęciu dramat Słowackiego okazuje się nie komedią salonową, ale komedią ludzką, właśnie w balzakowskim znaczeniu. Spójrzmy na następujący motyw. Fantazy, wymyślając sobie przy okazji projektowanego małżeństwa z Dianą, pragnie

⁶ Pomijając argumenty długiej dyskusji, przyjmujemy tu samobójstwo Majora jako idealną formę ofiary, a zarazem szlachetności tej postaci.

⁷ Por. S. Tarnowski, *O „Niepoprawnych” Juliusza Słowackiego*, „Przegląd Polski” 1875, z. VII.

się „oczyszczyć” czy „odmłodzić”. Przez chwilę zdaje się przypominać Fausta, którego odmłodzenie łączy się z miłością do Małgorzaty. A może raczej, w przypadku Fantazego, bohater nie pragnie alternatywy między „oczyszczyć” albo „odmłodzić”, bo oczyszczenie jego portretu po trosze we własnym mniemaniu, a bardziej jeszcze w oczach innych, zwłaszcza Diany, brałoby się przecież z odmłodzenia, odmłodzenie zaś jest w tym przypadku właściwie synonimem oczyszczenia. Te złudzenia bohatera są niebezpieczne, bo niezależnie od tego, że lokują się w sferze nieosiągalnych marzeń, przynoszą całkiem realne, niepożądane skutki negatywne.

Warto w tym miejscu odwołać się do pewnej interpretacji teatralnej. Zdaniem Konrada Swinarskiego, który oprócz *Nie-Boskiej komedii* i *Dziadów* z repertuaru romantycznego wystawił *Fantazego*, bohater romantyczny reprezentował rodzaj „fałszywej świadomości” czy też samoświadomości, która różniła się od tego, „kim on jest, dzięki czemu żyje i jak będzie żył dalej.” Teatralne „ucieleśnienie” tego bohatera demaskuje na scenie „Ułomność i niedostateczność idei. Romantyczna tragiczność byłaby zatem poczuciem nieuchronności alienacji... Można by łatwo udowodnić, że tak właśnie Swinarski budował na scenie postacie” – pisał Jan Błoński⁸.

Można powiedzieć, że w głównej postaci sztuki jest dwóch Fantazych, ale Słowacki wyeksponował nie zmiennego, realnego bohatera lecz figurę nieistniejącą, która samą siebie wymyśla i wymyśloną próbuje wmówić innym. Czy inni wierzą w tego narzucanego im Fantazego? Czy sami przyprawiają mu, przez siebie tym razem wstawianą, maskę? Ale można też zauważyć, że Słowacki wyprzedza Wyspiańskiego, kiedy mówi swoją komedią mniej więcej to, że w tych wszystkich feeriach poetyckich fantazujących bohaterów „pospolitość skrzeczy”. Jakby tego było mało, probierzem egzaltacji, którą sami bohaterowie uznają w końcu za sztuczną, we wzniosłości bez znaczenia, w nieautentyczności, staje się „próba śmierci” (samobójstwo pary kochanków) zderzona z próbą Sybiru i śmiercią naprawdę. W scenie tej śmierci zogniskują się wszystkie wątki serio, wszystkie autentyczne idee dramatu. Cierpienia sytuacji granicznej zostają sprowadzone do absurdu jako pokazowe, sztuczne, teatralne. Idalia „by dała dziś... dziesięć la życia / Za jaką scenę głośną i tragiczną [...]”. Cementarna scena w wykonaniu błazeńskiej pary szukającej podniety mogącej ożywić wygasłe namiętności zostanie przekreślona przez strzał Majora.

Wydaje się, ale może to interpretacyjne przerysowanie, iż na karb osobowości Słowackiego można złożyć podejrzenie o to, że nie lubi on swoich bohaterów tak, jak ich pewnie nie lubił William Hogarth, Goya czy Daumier. Poeta czuł niechęć do Mickiewicza, spór z autorem *Psalmów przyszłości* doprowadził właściwie do zerwania przyjaźni. Odczuwał niechęć do grup i postaw społecznych, potrafił krytykować jezuitów i papieża. Dlaczego miałby lubić twory własnej wyobraźni? Czy tylko dlatego, że były artystyczną fikcją, że były jego własnym dziełem? Czy Molier, Balzak, Józef Korzeniowski odczuwali emocjonalną, utożsamiającą, bezrefleksyjną więź ze swoimi kreacjami?

Patrząc zaś na przytoczone nazwiska, stajemy wobec kolejnego pytania: jaki twórca „nie lubi” swoich bohaterów? Satyryk czy realista? Romantyk spoglądający na świat,

⁸ J. Błoński, *Wywiad z Konradem Swinarskim II*, w: J. Błoński, *Wyspiański wielokrotnie*, oprac. M. Borowski, M. Sugiera, wykłady w języku francuskim przeł. J. i K. Błońscy, Kraków 2007, s. 257.

także na świat przedstawiony, z ironicznym dystansem, czy skrupulatny badacz bestii ludzkiej – naturalista?

Tłem wydarzeń dramatów Słowackiego jest najczęściej krwawa historia. *Fantazy* stanowi wyjątek, w którym dziejowe katastrofy przeniesione do przeszłości powracają w tragiczno-sentymentalnym wątku zagrożonej miłości i dotyczą tylko trzech osób, Jana, Majora i Diany. Jednakże pragnienia pozostałych bohaterów wiążą się ze spokojną teraźniejszością, bezpieczną przyszłością, niezależnie od tego, w jakiej konwencji zostały odmalowane. Ta stagnacja, daleka jednak od ziemiańskiego ideału bytu spokojnego i zasobnego, zostaje wymuszona przez bardzo niepewną sytuację materialną, daremnie maskowaną pozorami bogactwa i stabilizacji. W rzeczywistości możemy tu dostrzec początki zmieszczania szlachty, kolejne klęski przyśpieszą ten proces. Niewielki jedynie odsetek skrachowanej szlachty trafi do warstwy inteligenckiej. Tych, których oglądamy w podolskim partykularzu, czeka raczej pauperyzacja w rodzaju tej, jakiej licznych przykładów dostarczają dzieje emigracji polistopadowej⁹. Ale zanim to nastąpi, trwają w samooszukiwaniu się, nie pragnąc zmiany, lękają się jej. Wszystko, co czynią, sprowadza się do gry pozorów lub organizowania stosownego mariażu dla córki. Dotyczy to nie tylko tego konkretnego majątku rodzinnego, ale i, szerzej, sytuacji historycznej. Złudzenia są tego mniej więcej rodzaju, że jeśli pozostaniemy przy naszych majątkach, to historia, nie sprzyjając nam, stanie w miejscu. Jeśli uda się zatrzymać bieg historii, choćby za cenę „porządku, który panuje w Warszawie”, a którego gwarantem jest zaborca, zachowamy swoje majątki. Wygląda to na uproszczenie, ale tak właśnie wygląda sytuacja w odniesieniu do warstwy szlacheckiej jako całości i stąd również bierze się gwałtowna reakcja na wszelkie zagrożenia, czy to w postaci powstań, rzezi galicyjskiej, czy europejskich rewolucji roku 1848.

Egoistycznie merkantylna świadomość i myślenie warstwy ziemiańskiej, dogmatycznie konserwatywnej, ujawnia się jako podstawa działań postaci w *Fantazym*. Można by je określić, tylko z pozoru paradoksalnie, mianem szlacheckich filistrów. Poeta zdaje sobie sprawę z sytuacji na emigracji i w kraju, patrząc z dalekiego Paryża okiem Daumiera. Jeśli odrzucić zmitologizowaną część szlachetczyzny, barwnej, bohaterskiej, patriotycznej, dostojnej, pozostaje przerażająca pustka bezmyślnego bytowania, jałowości umysłowej, znajdującej w wieku dziewiętnastym coraz więcej krytyków. Można się było obawiać rewolucji, ale nie mogło to zmienić sytuacji schyłku ziemiaństwa, którego objawy były zbyt wyraźne, by nie dostrzegali go działacze emigracyjni i krajowi. *Fantazy*, wśród innych odczytań, zawiera i to – kryzys świata szlacheckiego.

Fantazy jest sztuką o rodzinie. Ale ponad rodzinnym życiem w majątku na Podolu weźmie od razu górę inna, daleko ważniejsza zasada tej sztuki, zasada gry pozorów, kabotyńskiej pozy, teatralności mającej służyć maskowaniu prawdziwego stanu rzeczy. Bohaterowie na początku sztuki trafiają do pustego na razie salonu, dostrzegając wcześniej posągi antycznych bogów. To sygnał czegoś nieautentycznego, połączony z nieudaną kreacją sztucznego świata, z popsutą kaskadą, bez oczekiwanych pasterzy i śpiewów. W tę grę Respektów wpisuje się *Fantazy* i pozostali uczestnicy przedstawienia. Tylko przybysze z innego wymiaru, Major i przebrany Jan odegrają inną sztukę.

⁹ Por. A. Witkowska, *Cześć i skandale. O emigracyjnym doświadczeniu Polaków*, Gdańsk 1997.

Jan Kott zauważa nawet, że bohaterowie są tutaj niczym prawdziwi aktorzy teatralni, którzy grają swoje role, mając świadomość tego, że *grają*. To ważna płaszczyzna interpretacyjna tej „podolskiej komedii w *Fantazym*”¹⁰.

Zagadnienie rodziny jest w tym wszystkim ukryte i choć obecne od początku do końca sztuki jako mikrokosmos rozgrywających się w niej wydarzeń, przesłonięte zostaje przez *historię*, również nie pokazaną bezpośrednio, lecz raczej przez różnego rodzaju aluzje i osobiste opowieści bohaterów jako zakulisowe tło i przyczyna zdarzeń.

Spójrzmy więc jeszcze raz na tę sztukę i zauważmy, że jako komedia jest spektaklem gier i pozorów, jako tragedia jest opowieścią o przeszłości i obecnych usiłowaniach ucieczki od jej wstrząsów i materialnych, przede wszystkim, skutków. Jako sztuka o rodzinie zdaje się ten utwór, może mimowolnie i w nie całkiem jasny sposób, kryptonimować jeden z przejawów nowoczesności. Eskapistyczny stosunek do historii powstania to dla przetrwania rodziny Respektów konieczność taka sama, jak zdobycie materialnych środków niezbędnych do jej istnienia. Nie jest do tego zdolna rodzina szlachecka przy realnych możliwościach ekonomicznych, zależnościach socjalnych w tym „społeczeństwie spektaklu”, krępujących więzach tradycji. Krokiem w nowoczesność może się stać przejście zachodnich kategorii biedermeieru, jego mieszczańskiego obyczaju i ideologii. Biedermeier dotyczy, co prawda, głównie przedbismarckowskich Niemiec i Austrii Metternicha, ale w stopniu mniejszym lub większym, niezależnie od nazwy, jest zjawiskiem występującym w całej niemal Europie od kongresu wiedeńskiego, przekraczającym niekiedy czasową granicę Wiosny Ludów.

Po czasach napoleońskiego zamętu biedermeier wyrażał tęsknotę za światem bezpiecznie zamkniętym w przytulne, idylliczne formy mieszczańskie i ziemiańskie, spokojne bytowanie na uboczu szlaków, którymi kroczyła historia wojen, rewolucji i powstań. W pewnym sensie *Fantazy* okazuje się karykaturą *Pana Tadeusza*, historia podolska rozgrywa się po wszystkich wydarzeniach z rodzaju tych, których w Soplicowie z taką niecierpliwością wyczekiwano¹¹.

Karl Blechen (1798–1840) maluje *Wodospad*, eksponując miejsce przeznaczone do wypoczynku, jakie tworzą „ławka, barierki, krzaki i zwisające drzewo, którego liście odcinają się od białego tła. A tym tłem jest [...] wodospad”¹². Ten krajobraz będący przykładem pejzażu biedermeierowskiego byłby podobny do angielskiego ogrodu

¹⁰ J. Kott, *Gdzie Rzym, gdzie Krym...*, „Teksty Drugie” 1991, nr 3. O odgrywaniu w *Fantazym* teatralnych sytuacji wyrażających sztuczność, nieautentyczność, pozory, uległość wobec konwencji obyczajowych, wymuszających odgrywanie pewnych ról, pisano wielokrotnie, ostatnio por. A. Kowalczykova, *Dramat i teatr romantyczny*, Warszawa 1997, s. 252-262 i E. Powązka, *Poetyka wyzwolenia. Genezyjski dialog antyku z barokiem w twórczości Juliusza Słowackiego*, Kraków 2008, s. 197-210.

¹¹ Zauważmy, że akcja *Pana Tadeusza* urywa się na wiośnie 1812 roku; zima musiałaby wnieść do poematu klęskę odwrotu spod Moskwy, a zarazem zlikwidować soplicowską idyllę szlachecką, ostatecznie sprowadzającą się (w *Epilogu*) do tego, by usiąść przy kominku i „Drzwi od Europy zamykać hałasów”.

¹² F. Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848*, t. I, *Allgemeine Voraussetzungen, Dichtungen, Darstellungsmittel*, Stuttgart 1971, s. 129, cyt. za: J. Kubiak, *Wstęp*, w: *Spory o Biedermeier*, wybór i oprac. J. Kubiak, Poznań 2006, s. 23.

Respektów... gdyby nie zabrakło wody. Stylizowanie podolskiego majątku to nie tylko próba przywrócenia „dawnej świetności” i realizacja nakazów mody. To również wyraz pragnienia oderwania się od przeżyć na Syberii i ucieczki w stronę oswojonej natury, klasycznego (posągi) i romantycznego (ogród angielski) „piękna”, choćby tylko w postaci obdartych atrap i niefunkcjonującej maszynerii, niczym zniszczona dekoracja teatralna, przy nieobecnych aktorach (pasterze, żeńcy, chłopięta). Na landszafcie Blechena cywilizowanej idylli parkowej (te barierki, chroniące przed upadkiem do wody!) może zagrażać prawdziwa przyroda. Podolskim teatrom – potęgi historii i materialne kataklizmy.

Jak biedermeier był wytworem wstrząsów epoki napoleońskiej, tak „biedermeier podolski” okazałby się reakcją na przegrane powstanie. Jedno i drugie lokalizowane w Europie, między 1815 a 1848 rokiem. Biedermeier, również w takiej wersji, to zgoda na rzeczywistość historyczną, ekonomiczną, ideowo-obyczajowe przystosowanie się do jej wymogów, przy jednoczesnym odłożeniu ideałów i ich symboli do gablotki z pamiątkami, to jak wśród ziemian w *Fantazym* – oportunizm. Bohaterem literatury biedermeieru, co dostrzegali też niemieccy badacze epoki, jest nie mieszczanin, lecz szlachcic obdarzony cechami mieszczańskimi. Przyczyną tego (w Polsce w większym stopniu niż na Zachodzie) jest przewaga tradycji środowiska ziemiańskiego nad stosunkowo młodą kulturą mieszczańską¹³.

Nieco inaczej opisała środowisko biedermeierowskie – jako *już* mieszczańskie – Maria Żmigrodzka, ale też przesuwając ona chronologię polskiego nurtu biedermeierowskiego, który, jak pokazuje, zaczyna się u nas po 1846 roku¹⁴. Rzecz jasna, nie wszystkie zjawiska z zakresu kultury literackiej w latach 1815–1848 mają znamiona biedermeieru. Jednak, jak się zdaje, składniki myślenia charakterystycznego dla ideologii tego nurtu, wynikające z przesłanek kultury mieszczańskiej i zbliżającej się do niej kultury szlacheckiej oraz, analogicznie, z celowych dążeń socjalno-kulturowych, pojawiają się w sposób dość nieoczekiwany nie tylko w gatunkach takich, jak na przykład powieść mieszczańska, powieść rozwojowa czy romans (post)sentymentalny. Maria Żmigrodzka proponuje połączenie pojęcia biedermeieru z gawędą szlachecką czy sarmatyzmem, słowem z kulturą i tradycją w wieku dziewiętnastym mocno obecną, ale, jak widać, ewoluującą ku nowszemu modelowi społeczeństwa, gdzie z czasem szlachetczyzna stanie się pojęciem negatywnym jako synonim anachronizmu¹⁵.

¹³ O podobieństwie biedermeieru i dziewiętnastowiecznej kultury ziemiańskiej pisała M. Ossowska, por. *Moralność mieszczańska*, Wrocław 1985, s. 74-116, wywodząc te analogie z dziejów kultury ziemiańskiej od XVI wieku i z tradycji antycznych (stoików, Cycerona, Seneki).

¹⁴ Jako przykłady wymienia *Książkę pamiątek* Żmichowskiej i *Wędrowki oryginała* Korzeniowskiego, cechy biedermeierowskie odnajduje także u takich autorów, jak Chodźko, Placyd Jankowski, Sztymmer, Dzierzkowski, Wolski, Kraszewski, Kaczkowski, por. M. Żmigrodzka – *Polska powieść biedermeierowska*, w: teże: *Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, red. M. Kalinowska, E. Kiślak, Warszawa 2002, s. 302-305.

¹⁵ Por. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska...*, s. 295. O przechodzeniu romantyzmu w „filisterstwo biedermeieru” por. M. Żmigrodzka, *Wojak romantyka smorgońskiego*, „Twórczość” 1962, nr 9; M. Janion, *Zmierzch romantyzmu*, w: teże: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*, Warszawa 1969, zwł. s. 287, oraz J. Kubiak, *Wstęp*, w: *Spory o biedermeier*, s. 45-46, 58 i n., gdzie nurt niemiecki porównany zostaje z „polskim szlacheckim” biedermeierem. Określenie to sformułowane na podobieństwo terminu Friedricha Senglego „biedermeier dworski”.

Historia Jana przypomina nieco schemat powieści tajemnic – bohater zmieniony przez przebranie, o zagadkowej przeszłości przybywa, by rozwiązać do końca wątki romansowe, honorowe czy majątkowe. Te ostatnie nie charakteryzują wyłącznie warstwy mieszczańskiej i literatury biedermeieru, ale właśnie dla nich stają się szczególnie ważne, pełniąc istotną rolę w konstruowaniu akcji powieści, dramatu, niekiedy utworów satyrycznych. W przeciwieństwie do stereotypów romantycznych pierwiastek materialny jawnie okazuje się motorem ludzkich działań¹⁶. Bohaterowie podolskiej tragikomedii nie mieszczą się w zestawie charakterystycznych dla polskiej literatury postaci romantycznych. Do tej szlachty, do farsowej Rzecznickiej – „Dejaniry w czepcu”, nadającej dramatowi nowy sens, pasuje raczej klimat biedermeieru, dający się odczytać z przedstawionych w ironiczno-satyrycznej perspektywie dworu, ogrodu, majątku i zachowań familii Respektów wraz z ich przyjaciółmi i totumfackimi.

We wspomnianej rozprawie Żmigrodzka zauważa, że typów społecznych dostarczają powieści biedermeierowskiej „magnaccy komedianci imitujący arystokrację zachodnią” czy szlachta aspirująca do pańskości¹⁷. Podobnie możemy powiedzieć o osobach *Fantazego*, choć takie naśladownictwo łączy się w tym przypadku z głębszą refleksją negującą pustkę romantycznej pozy. Równocześnie to ziemiaństwo, unikające po nieudanych epizodach powstańczych i klęskach majątkowych polityki, nie jest odległe od postaw bohaterów polskiej powieści biedermeierowskiej, którym krytyka zarzucała „stępienie obywatelskiej wrażliwości moralnej i polityczny indyferentyzm”¹⁸. W przypadku sztuki Słowackiego obraz przechodzenia ziemiaństwa ku stanowisku reprezentatywnemu dla mieszczaństwa i myślenia w kategoriach mieszczańskich, nawet jeśli nie wyraża w pełni świadomego zamysłu twórczego, może wynikać z obserwacji burżuazyjnego społeczeństwa francuskiego¹⁹. Zasadniczą różnicę między niemieckim biedermeierem odzwierciedlającym ideologię mieszczańską, a biedermeierem szlacheckim dostrzegamy w tym, że oryginał opiera ład i szczęście na pracy, ciągłym, zorganizowanym działaniu, w wersji podolskiej zaś jedyną pracą jest intryga prowadząca do uzyskania majątku gwarantującego spokój, dobrobyt, bytowe bezpieczeństwo za cenę nikczemnego zniszczenia czyichś marzeń o szczęściu.

Cel z pozoru ten same, metody jego osiągnięcia – różne.

Fantazy i jego otoczenie to ludzie z przeszłością, doświadczeni, choć na inny sposób niż przybysze – Major i Jan. Dramat (a może jednak komedia?) odgrywany jest w terażniejszości, przeszłość jednak powraca nieustannie, przywoływana przez aktualne zdarzenia, których początek stanowi. Można by rzec, że scena w *Fantazym* to *teraz*, kulisy to *przeszłość*, to norwidowskie „dziś, ale cokolwiek dalej”. Wprawdzie nie widzimy

¹⁶ Znamienne, że w książce ukazującej typowe dla polskiego romantyzmu postaci (*Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum Warszawa 6 – 7 grudnia 1982 r.*, red. M. Janion, M. Zielińska, Warszawa 1986) nie znajdziemy takich, które reprezentują kulturę ziemiańską w sztuce Słowackiego, z wyłączeniem oczywiście Jana i, raczej marginalnie, *Fantazego-dandyśa*.

¹⁷ Por. M. Żmigrodzka, *Polska powieść biedermeierowska...*, s. 315.

¹⁸ Tamże, s. 309.

¹⁹ Por. A. Kowalczykowska, *Słowacki a polityka europejska, czyli o sprawnym gospodarowaniu informacją w „czasach burzliwszych”*, w: *Romantycy i Europa. Marzenia. Doświadczenia. Propozycje*, red. M. Piwińska, Warszawa 2006, s. 133-150.

tego, co kryje się za kulisami, co wydarzyło się w przeszłości, ale bez tego nie istnieje scena, scena nie znaczy nic.

Słowacki, zwracając uwagę na realność romantycznej pozy, odchodzi od romantyzmu, pokazuje przekształcanie go w „przyziemnie” mieszczańską, ale bardziej przez to nowoczesną kulturę, której szereg cech odpowiada biedermeierowi. Możemy powiedzieć, że nowoczesność polegająca na dostrzeżeniu tego, co wprawdzie istnieje, ale czego nie dostrzegają, albo przed czym uciekają inni, to właśnie odejście od swojego czasu, ukierunkowane na przyszłość. I raz jeszcze, tym razem parafrazując Norwida, wolno powiedzieć, że nowoczesność to jutro, tylko cokolwiek bliżej.

Wydaje się, że wszelkie dalsze badania *Fantazego* powinny iść drogą zbliżoną do działalności reżysera – odpowiadania na pytania, czym jest i czym być jeszcze może *Fantazy*, kto wie, czy nie najbardziej nowoczesna, przenikliwa i ostatecznie najlepsza ze sztuk Słowackiego²⁰. A lektura tego rodzaju, przenosząca ciężar interpretacji na działanie odbiorcy, jak wiadomo z idei współczesnego literaturoznawstwa, nie kończy się nigdy.

²⁰ Dowodzi tego, między innymi, niezrealizowany pomysł Konrada Swinarskiego ekranizacji *Fantazego*, przedstawiony w 2009 roku podczas białostockiej konferencji „Piękno Juliusza Słowackiego” przez Macieja Prusa, z udziałem Jerzego Treli. Pamiętając zaś o tym, że niedopracowany rękopis dramatu zawiera pewne niekonsekwencje, a nawet sprzeczności, których nie sposób rozstrzygnąć, nie wprowadzone do całości fragmenty tekstu, najbardziej interesująca lektura i teatralna interpretacja polegałaby na stawianiu pytań i szukaniu odpowiedzi. Natomiast kwestie komparatystyczne, (auto) biograficzne itp. zostały już wystarczająco rozpoznane.



Gustave Caillebotte, *Most Europa*, 1876-1877

IV

NOCE DANDYSA



Pieter Bruegel, *Myśliwi na śniegu*, 1565

Małgorzata Burzka-Janik
(Opole)

**„KASZMIROWA KAMIZELKA” KONTRA „ZAGONOWA KAPOTA”,
CZYLI AUTOPORTRET DANDYSA WYLANIAJĄCY SIĘ
W LISTACH SŁOWACKIEGO**

Nasze wiersze, nasze książki, artykuły, podróże
zostaną zapomniane; ale przetrwa nasza czerwona kamizelka.

Théophile Gautier, *Legenda czerwonej kamizelki*

Zjawisko dandyzmu, nazwane przez Baudelaire’a „doktryną elegancji i oryginalności”¹, bierze początek z mody. „Przykazanie miłości modnego stroju – notuje autor *Malej historii dandyzmu* – łączyło niemal wszystkich dandysów, niezależnie od tego, w jakich latach żyli i jak pojmowali swój sposób bycia. W zasadzie ono jedno spajało w całość odmienne koncepcje, style, poszczególne indywidualności. Stąd nie mijają się z prawdą nawet te określenia dandyzmu, które wiążą go tylko i wyłącznie z modą, zatrzymują się na powierzchni zjawiska”². Moda pozostaje dla prawdziwego *un dandy* czymś wyjątkowym, nienaganny strój traktuje on jako znak wybrania, bogactwa, indywidualnego gustu, czytelny wszakże jedynie dla znawców³. Świadomie kreując swoje życie wedle najwyższego ideału – bezinteresownego piękna, z obrzydzeniem przygląda się wszystkiemu, co nie zasługuje na jego miano, z zachwytem natomiast ocenia każdy przejaw wykwintności i ekscentryzmu, szczególnie zaś w dziedzinie stroju.

Dla Juliusza Słowackiego, wychowanego w środowisku kobiet jedynaka, który już w wieku jedenastu lat „utrefiał” włosy i ubierał się starannie w „czarny aksamitny kaftanik do stanu przepasany lakierowanym paskiem z błyszczącymi stalowymi kłamrami”⁴, postawa dandyzmu była szczególnie ponętna. Pozwalała na realizację jego wewnętrznych potrzeb i skłonności, ukształtowanych jeszcze w dzieciństwie, spędzonym w ekskluzywnym salonie matki czuwającej nad światowym ułożeniem syna⁵.

¹ Ch. Baudelaire, *Malarz życia współczesnego*, w: tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, wybór i przekład J. Guze, wstęp J. Starzyński, Wrocław 1961, s. 219.

² R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 11.

³ Tamże, s. 144.

⁴ Tak ubranego podczas spotkania w domu państwa Spitznagłów zapamiętał poetę Antoni Edward Odynieć, cyt. za: Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1999, s. 36.

⁵ Sam poeta w swojej korespondencji kilkakrotnie podkreśla, że staranność ubioru i dobre maniery zawdzięcza właśnie matce. W jednym z listów czytamy: „Matko moja! Mam Ci wielką wdzięcz-

Listy Juliusza Słowackiego obfitują w realia życia codziennego. Zgodnie z konwencją epistolarną epoki poeta umieszcza w nich szereg detali, „wypadeczków” realności, relacjonuje co widział? z kim przebywał? co mówił? i oczywiście jak był ubrany? Wśród owych „małych wiadomości”, którymi „zniżając lot” „napępiał koniec papieru” (XIII 251) odnaleźć można także uwagi dokumentujące wygląd zewnętrzny, w tym ubiór innych. Oto kilka przykładów. W liście pisanym jeszcze z Warszawy do przyrodniej siostry, Aleksandry Bécu, dwudziestoletni młodzieniec donosił, że w Wielki Piątek będzie „obchodził groby” i „przypatrywał się ładnym i ładnie postrojonym damom” (XIV 30). W listopadzie roku 1832 zachwycał się strojem Paryżan notując: „nie widziałem tu elegantów, tak jak u nas, z połkniętym kijem, z nakrochmalonym halsztuchem; wszyscy skromnie i zgrabnie ubrani. Ubierać się zaś można, jak się komu podoba – śmiało bym tu wyszedł na ulicę w dziadowskiej lisiurze, którą niegdyś jak syn marnotrawny Dziadkowi zarwałem” (XIII 99).

Trzy lata później, w listach do matki słanych z Genewy, wspominał wyróżniając się na tle stroju innych dam, otoczony czarną, szeroką i „spadającą na czoło koronką”, kapelusz znajomej mu Panny Elizy (XIII 133); opisywał mieszkańców genewskiego pensjonatu, w którym mieszkał: Panią Seidwitz „co dnia w innej sukni, wygorsowanej”, Anglika „wiecznie w spodniach nankinowych i w tabaczkowym fraku” (XIII 148), Hamiltona, chłopca ładnego, wysokiego, który jest „zawsze pięknie ubrany” (XIII 149). W roku 1845 słał do Joanny Bobrowej płomienny list, zachwycając się jej ubiorem: „strój nawet Pani jakiś ciemny, obszerny, w złote łamiący się fałdy, i pytam się, jaki to żurnal poradził Pani krój i kolor tej sukni, w której mi się Pani pokazałaś w Paryżu!” (XIV 167). Z kolei w liście z roku 1837, z nieukrywaną satysfakcją donosił rodzinie o zewnętrznej metamorfozie dalekiego krewnego, której sam był inicjatorem:

Zaydler⁶, od 16 lat za granicą będący, jest, ilekroć patrzę na jego postać straszna i zwiędła, marą, która mię o moją przyszłość przeraża. On, widząc mię często elegancko ubranego, powtarza mi jak dzwon grobowy... i ja tak niegdyś byłem – a ja odwracam się wtenczas od niego jak od straszdyła nędzy. – Nie uwierzycie jednak, jak różnymi sposobami podniosłem z prochu tego człowieka. Żona go opuściła chorego – znalazłem go podobnym trupowi – teraz powoli podniosłem jego czoło i ci, co go znali pierwej, dziwią się odmianie, a Okryński mówi, że cud zrobił. [...] ów Zaydler – zrobił sobie piękny czarny frak i spodnie [...]. (XIII 335)

Podobne lansowanie sztuki ubioru i dyktowanie gustów innym to niemal etatowe zajęcie tego, kto pragnie uchodzić za dandysa, człowieka nie tyle podlegającego kanonom mody, co wyznaczającego je⁷. Taką rolę arbitra elegancji spełnił Słowacki również względem Adama Mickiewicza. Uwagi dotyczące stroju pierwszego poety polskiego

ność, żeś czuwała nad moim światowym ułożeniem, że nie tańczę jak niedźwiedź, że mogę zagrać tańczącym na fortepianie” (XIII 179). Cytując listy Słowackiego posługuję się wydaniem: J. Słowacki, *Dziela*, Wydanie przygotowane przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza, pod. red. J. Krzyżanowskiego, t. I-XIV, Wrocław 1952. T. XIII – *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska; T. XIV – *Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych (1820–1849)*, oprac. J. Pelc. W nawiasie podaję tom i stronę tego wydania.

⁶ Chodzi o Bernarda Zaydlera, u którego Słowacki wynajmował mieszkanie w czasie pobytu we Florencji.

⁷ Por. B. Sadkowska, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8, s. 87.

zamieścił w listach do matki i to aż trzykrotnie. Po raz pierwszy w liście z 30 lipca 1832 roku, przy okazji opisu swojego „pasowania”⁸ na *fashionable*:

Po przeczytaniu romansu *Pelham* przez pana Bulwer, z zamyślenia oswaldowskiego przeszedłem trochę do dandyzmu – i dziś właśnie udała mi się moja rola w ogrodzie Tuilleries: pierwszy raz ubiorem zwróciłem oczy dam – bo miałem białe szarawarki, kamizelkę białą kaszmirową, w ogromne różnokolorowe kwiaty, tak jak dawne suknie damskie, i kołnierzyk od koszuli odłożony – do tego dodajcie laseczkę z połączoną główką i glansowane rękawiczki, a będziecie mieli Julka... Jeden z moich kolegów słyszał nawet damę mówiącą: „Jaki ładny *costume*”. I tak przybliżyłem się do kompanii Ludwików Pl. – i kilka słów powiedziawszy, odszedłem, pewny, że powiedzieli o mnie: „*Quel fât insupportable!*...” I zapytasz zapewne Mama, dlaczego to robię? Oto dlatego, iż raz zostawisz poetę, chcę ująć powszechnej nagany, która nasz ród wystawia jako opuszczony i niedbały... i nie chcę, aby mię tak jak Mickiewicza do domu gry nie wpuszczono – bo go służący wzięli za lokaja i dali odpowiedź, że ma źle zawiązaną chustkę... (XIII 77)

Znamienne, iż przyjętą przez siebie pozę dandysa Słowacki tłumaczy Mickiewiczowskim niedbalstwem. W epistolograficznej relacji Słowackiego, Mickiewicz to człowiek ignorujący dobre maniery, naruszający wszelkie zasady *savoir-vivre*’u dotyczącego ubioru. Na jego tle nadawca listu jawi się jako ekskluzywny elegant i wzór dobrego smaku. Tym, co go wyróżnia, jest jego garderoba, staje się ona zewnętrznym elementem stanowiącym sposób demonstrowania duchowego arystokratyzmu. Wyrażający się tutaj dbałością o wygląd zewnętrzny dandyzm Słowackiego, jak słusznie zauważył Ryszard Przybylski, odgrywa określoną rolę w walce z Mickiewiczem, staje się czytelnym „znakiem inności”⁹. Antagonizm wieszczów przejawia się więc także w przestrzeni stanowiącej domenę codzienności, najpraktyczniejszą z form życia, jaką jest ubiór.

Jeszcze tego samego roku Słowacki relacjonował matce swoje spotkanie z Mickiewiczem:

Na wieczorze był Mickiewicz – nie możecie sobie wystawić, jak po liderlichowsku wygląda z pomiętym od koszuli kołnierzem i we fraku zasmolonym... (XIII 94)

Irytujące niechlujstwo pana Adama zostanie wytknięte po raz trzeci w liście piętym z Genewy w roku 1834:

Oto drugi z naszych – pan Adam. Zamiast profesury, pojął w małżeństwo córkę muzyczki Szymanowskiej [...] Prawdziwie, że nie mogłem wierzyć zrazu, gdy mi o tym powiedziano – bo ten Adam, to czysty szczerp suchy – minę ma lokaja najczęściej – czasem szalonego od bonifratrów – i nie lubi nosić guzików rzędami usadzonych na sukni, ale je obrywa, gdy są do pary. (XIII 216)

Poplamiony kołnierzyk, brudny surdut, oberwane guziki dwurzędowej marynarki nie mogły zostać zaakceptowane przez kogoś, kto przyjmuje za swój styl wytwornego *le fat*; rozpoznawalny jest dzięki odłożonemu od koszuli kołnierzowi¹⁰, „zawsze bierze

⁸ Określenie R. Przybylskiego, *Gentelman i dandys*, w: *Style zachowań romantycznych*, pod. red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986, s. 344.

⁹ Tamże, s. 346.

¹⁰ Ów „kołnierz odłożony” wszedł w modę pod nazwiskiem Słowackiego. Przypomina o tym R. Okulicz-Kozaryn, uznając jednocześnie ten fakt za niewątpliwą sukces Słowackiego-dandysa, *Mala historia...*, dz. cyt., s. 51.

dobrego krawca” i „zawsze nosi żółtoblade białe rękawiczki”, wreszcie prowadzi własną „politykę co do ubioru” (XIII 408). Politykę polegającą na tym, by być zawsze tak ubranym, aby „bez przebierania się móc pójść wszędzie”, a nigdy tak, aby widziano, że „wystroił się umyślnie” (XIII 408). Zaplanowana w ten sposób strategia wiązała się z posiadaniem we własnej garderobie: co najmniej tuzina koszul¹¹, kapelusza (XIII 341), czarnego fraka, długiego, „aż po kostki”, ciemno ceglatego surduta krojem angielskim zapinanego na jeden rząd guzików na dni zimne, granatowego płaszcza z długim kołnierzem i z bobrowym futrem na dni zimne oraz czarnego, krótkiego tużurka na dni ciepłe (XIII 99). Wyposażony w tak elegancki strój na każdą porę, Słowacki, który nawet wtedy, gdy brakowało mu pieniędzy, każe sobie szyć tużurek, aby „między ludźmi dziurami nie świecić” i kupuje frak, bo w startym nie może „nawet na domowych wieczorach pokazywać się” (XIII 265), nie mógł zrozumieć, że pierwszy wieszcz, na którego zwrócone były oczy całej polskiej emigracji, ignoruje społeczną etykietę w dziedzinie ubioru.

Słowacki stylizujący się na angielskiego *petit-maitre*, nie omieszkał także skomentować ożenku Mickiewicza. Zamiast profesury, poeta zdecydował się właśnie na małżeństwo, czyli stan, który wedle wyznawców dandyzmu grozi utratą wolności i oznacza „niesmak, czczość i nudę”, uniemożliwia bowiem artyście swobodne dysponowanie czasem, talentem, umiejętnościami oraz, jak każdy związek, obciąża balastem niepotrzebnej odpowiedzialności¹². Nic więc dziwnego, że Słowacki wyraża w korespondencji zdziwienie wyborem „pana Adama”.

Zakodowany w epistolograficznym dyskursie wizerunek Słowackiego-dandysa niewątpliwie zyskuje na wyrazistości w kontekście mocno różniącego się od niego portretu Mickiewicza. Jego osoba staje się tutaj ważnym elementem autoportretu Słowackiego. Zgodnie z jego intencją powinniśmy zatem odkrywać jego listowną autoprezentację w roli dandysa „w towarzystwie” Mickiewicza. Słowacki bowiem, podobnie jak ten, kto chce uchodzić za idealnego *dandies*, sam dobiera sobie towarzystwo, „jako absolutny władca swojego świata, klasyfikujący ludzi i określający znaczenia wyrazów, domaga się, by respektować jego ustalenia, przy czym czyni to w sposób niejawny, na poły magiczny. Można go zatem zobaczyć tylko tak, jak on sobie tego życzy i nawet odległość w czasie niewiele zmienia pod tym względem”¹³. Świadomy swej odrębności buduje on własny wizerunek podsuwając pewne obrazy,

¹¹ Na temat swoich koszul poeta pisał wielokrotnie. Na przykład w roku 1833 prosił matkę o przysłanie mu większej sumy pieniędzy, gdyż prócz wielu wydatków miał „potrzebę sprawienia sobie koszul i bielizny” (XIII 151). Zapewne już rok później kupował sobie nowe koszule, skoro informował matkę: „dotąd chodziłem w koszulach, które miałem od Ciebie, i dopiero teraz, gdy się podarły, sprawiam sobie nowe za pośrednictwem pani Pattery, która zna się na tym. Mała to rzecz, ale wiesz Mamo, że mię smuci rozłączenie się z dawnymi koszulami” (XIII 179). Jednak i koszule zakupione przez Panią Pattery zostały wkrótce zastąpione nowymi, bowiem uległy całkowitemu zniszczeniu podczas wschodniej podróży poety, o czym nie omieszkał donieść: „Koszule moje – pisał – noszą pięć ran Chrystusowych; będę się musiał zupełnie na nowo oszywać i opierać” (XIII 310).

¹² O stosunku dandysa do małżeństwa pisali: R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia...*, dz. cyt., s. 126; B. Sadkowska, *Homo dandys...*, dz. cyt., s. 82-83.

¹³ R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu...*, dz. cyt., s. 15.

sceny, sądy, interpretacje, które można „uruchamiać, dookreślać, rozważać, ale nie weryfikować”¹⁴.

Przyjrzyjmy się na początek obydwu poetom w ich najbardziej prywatnej przestrzeni – „u siebie”, w mieszkaniu. Tutaj bowiem, we wnętrzu własnego domu, który chroni od świata zewnętrznego, człowiek staje się sobą. Zaś sam dom, fenomen zasadniczo przestrzenny jest zapisem osobowości swego właściciela¹⁵. Przedmioty, wypełniające najbliższe, domowe otoczenie, składają się na jego wewnętrzną tożsamość. W związku z tym opis domostwa, mieszkań, sposobów zamieszkiwania, stanowi najpełniejsze studium i odbicie ludzkiego sposobu życia, a charakter okolicy, w jakiej przebywa człowiek, określa jakość jego bytowania, realizację jego istoty¹⁶.

W tym właśnie, oddzielnym od świata, oswojonym *orbis interior*, Mickiewicz został sportretowany przez Kamila Cypriana Norwida. Autor *Czarnych kwiatów* zapamiętał wieszczą w jego ostatnim paryskim mieszkaniu, w gmachu Biblioteki Arsenau:

Pokoik to był mały z piecykiem dobrze zapalonym, gdzie od razu pan Adam poprawił nieco węgle kijem. Ubrany był pan Adam w futerko wytarte, szaraczkowym sukniem powleczone, które skąd w Paryżu można było dostać, tej barwy, koloru i podżyłości?... pytanie ciekawe – bowiem: była to, zdaje się, kapota, jaką zagonowa szlachta zimą nosi w prowincjach dobrze od Warszawy oddalonych. W pokoiku wisiała piękna rycina przedstawiająca ś. Michała Archanioła podług oryginału, który jest u Kapucynów w Rzymie [...] Także Ostrobramska Matka Najświętsza i Dominikina oryginalny rysunek, komunię ś. Hieronima przedstawiający – jeszcze także rycina mała z Napoleona I-ego [...], a pod nią dagerotyp mężczyzny sędziwego, prosto stojącego, w surducie zapiętym, jak chodzą francuskie inwalidy [...] Na biurku zaś, od czasu niedawnego dopiero widzialne u pana Adama, dwa niedźwiedzie pasujące się – odlew z gipsu¹⁷.

Ten osobliwy zapis domowej przestrzeni Mickiewicza, sporządzony już po jego śmierci, staje się rodzajem tropienia śladów po wielkim odeszłym, próbą przeżycia jego losu w jego najbardziej konkretnym i wizualnym kształcie. Podobne odczytywanie znaków domu wiedzie bowiem do jego mieszkańca, ku potwierdzonej w przestrzeni domu jego odrębności.

W relacji Norwida na pierwszy plan wysuwa się postać samego Mickiewicza. Jego portret odbiega jednak od znanych wizerunków, przedstawiających poetę jako osobę publiczną. Mickiewicz jest bowiem sportretowany w swoim osobistym, najbardziej intymnym „tutaj”. Otrzymujemy więc obraz zwyczajnego człowieka w jego domowym otoczeniu. Zarówno mało efektowny strój – podniszczone futerko, jak i zachowanie – poprawianie ognia w domowym piecyku, wynikają z naturalnej swobody, na jaką człowiek może pozwolić sobie tylko we własnym domu, w przestrzeni prywatności.

¹⁴ Tamże, s. 16.

¹⁵ Jak wyjaśnia B. Mądra-Shallcross, kiedy dom jest zapisem tożsamości „ja” właściciela, wówczas jest zjawiskiem mającym romantyczną kondycję. „Wszak rzutowanie własnego *ja* na zewnątrz jest pomysłem nader romantycznym” – tłumaczy. „Zdawać by się mogło zatem, że szczególnie sprzyjającym romantykowi rodzajem przestrzeni jest ta domowa i najbardziej prywatna [...]” – konkluduje, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992, s. 8.

¹⁶ Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 108.

¹⁷ K. C. Norwid, *Czarne kwiaty*, w: tenże, *Pisma wybrane*, t. 4, wybrał i oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 42-43.

Autor dużo uwagi poświęca też samemu mieszkaniu poety. Pierwsze, dość smutne wrażenie budzi jego usytuowanie w ciemnych, ponurych murach gmachu Biblioteki, miejscu dookreślonym jako „szczupłe, mało nawet jako fundusz dla rodziny licznej poety przynoszące”¹⁸. Mały pokój, w którym przebywa poeta, rozjaśnia jednak blask ognia, który tworzy atmosferę przytulności. W piecu żarzą się węgle, poprawiane przez domownika, spełnia on więc swoją podstawową funkcję, daje ciepło i światło; skromne lokum posiada najważniejsze atrybuty domowości, zaspokaja podstawowe potrzeby, jakimi są ochrona przed zimą i ciemnością. Usytuowany centralnie piec implikuje też skojarzenia z domowym ogniskiem, które w tym ubogim, ofiarowanym z łaski „imperatora Francji” mieszkanku, zostało „rozpalone”.

Wreszcie uwagę wnikliwego obserwatora zwracają zgromadzone w pokoju przedmioty, kilka rycin na ścianie i gipsowy posążek. Im poświęcone zostaje najwięcej uwagi, bo też najprawdopodobniej są one jedynym wystrojem wypełniającym pokój. To ślady intymności, które wiele mówią o samym mieszkańcu. Oto bowiem mamy na ścianie rycinę św. Michała Archanioła, która stanowi kopię oryginału znajdującego się w Rzymie, tak umiłowanym przez Mickiewicza mieście. Być może to pamiątka jego pobytu w Wiecznym Mieście, które jako jedyne mogłoby się dla niego stać drugą ojczyzną. Dalej wizerunek Matki Bożej Ostrobramskiej, postaci towarzyszącej poecie od dzieciństwa poprzez młodość, aż do wieku dojrzałego, mocno związany wspomnieniem z matką. Obok wizerunku komunii św. Hieronima, jest znakiem głębokiej, autentycznej i popartej czynem wiary Mickiewicza. I jeszcze portret Napoleon I, którego kult wyniósł poeta z domu rodzinnego, pozostając przez całe życie wiernym napoleonistą. Wreszcie portret człowieka w szelnie zapiętym surducie, przedstawiający niewątpliwie postać Towiańskiego, przypominający o Kole Sprawy Bożej, które odegrało tak wielką rolę w życiu poety. Na biurku zaś figurka mocujących się niedźwiedzi; w *Panu Tadeuszu* poeta nazwał niedźwiedzia „imperatorem puszczy” (w. 517)¹⁹ i uczynił jednym z pierwszych, a więc ważniejszych mieszkańców litewskiego matecznika. Tak więc rzeczywista, zewnętrzna forma domu staje się wyrazem życia jego właściciela, w tym przypadku życia prostego i skromnego.

Wszystkie paryskie mieszkania Mickiewicza, później także państwa Mickiewiczów były do siebie dość podobne. Poza zmianą liczby pokoi, rosnącej wraz z powiększaniem się rodziny oraz samym adresem, niewiele zmieniało się w opisie kolejnych wynajmowanych pomieszczeń, regułą było skromne umeblowanie, usytuowanie na obrzeżach miasta i ewentualnie obecność ogródka stanowiącego przedłużenie mieszkalnej przestrzeni o kolejne miejsce, w przypadku rodziny Mickiewiczów pożądane również ze względu na dzieci²⁰.

¹⁸ Tamże, s. 42.

¹⁹ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, oprac. Z. J. Nowak, Wydanie Rocznicowe 1798–1998, redakcja naczelna: Z. J. Nowak i inni, t. IV, Warszawa 1995, s. 119.

²⁰ Wyjątkiem, jeśli idzie o mieszkania poety, jest lokum w Lozannie. Jako „profesor ordynaryjny” Akademii, Mickiewicz otrzymał bowiem miejsce w pięknym domu z widokiem na Lemany, które – porównując z mieszkaniem paryskim po powrocie z Lozanny – nazwał „pańskim pałacem” (XV 610). Ów dom, jako jedyne mieszkanie poety, znalazł w jego korespondencji bardziej

W wyglądzie mieszkań Mickiewicza odbijała się także emigracyjna „bieda, skwirik i rozpacz” (XVII 137-138)²¹ oraz domowe nieszczęścia poety związane z chorobą jego żony. W połowie 1847 roku na Batignolles odwiedził poetę Alfred Meissner, pisarz austriacki, emigrant osiadły w Saksonii, następnie we Francji. Jak wspomina, wizyta ta wywarła na nim „najsmutniejsze” wrażenie. Mieszkanie nosiło bowiem znamiona „ostatycznej nędzy i zaniedbania”, a sam poeta, liczący wtedy niespełna 48 lat, miał wygląd „zupełnie podupały”, „przechadzał się w ogromnych filcowych trzewikach po ceglanej posadzce nie opalanego pokoju”²².

Jakże innego człowieka odkrywa wspomnienie Wojciecha Kornela Stattlera. Malarz, podobnie jak Norwid odnotował wizytę w paryskim mieszkaniu Mickiewicza, zapamiętał Słowackiego w jego salonie – miejscu dla dandysa najbardziej naturalnym, zorganizowanym zgodnie z kanonami piękna, ujawniającym jego wyrafinowany smak²³. W roku 1843 malując portret poety, Stattler miał okazję przyjrzeć się prywatnej, paryskiej fortecy Słowackiego.

Mieszkał – pisze malarz – wykwintnie zaopatrzony we wszystko, a nawet w kwiaty, w których <poczuwał ducha>. [...] czekał na mnie w salonie, przechadzając się w swej wschodniej sukni, jakiej w Jerozolimie używał. Szczupłej postaci i nadwątłego zdrowia, twarzy niewiele ta suknia dodawała powagi. Oko zresztą żywe i młode, a w nim spojzenie przenikliwe, więcej go do orła w locie, do wichru, burzy czyniło podobnym. Czoło wysokie, we włosy blond ozdobne i wąsik mały spajały go z żyjącym światłem, a broda tylko nieco naprzód wysunięta, dumą i śmiałością groziła [...]. Niemal zawsze przedstawiał się w całym swoim majestacie [...]²⁴.

W swoim prywatnym mikroświecie Słowacki pozwala sobie na pewną dowolność stroju, nie ma tu jednak mowy o zaniedbaniu i swobodzie Mickiewicza. Elegancki czarny frak i kwiecistą kamizelkę poeta zamienia bowiem na ekstrawagancki wschodni burnus dodający powagi jego szczupłej, schorowanej postaci. Ów niezwykle oryginalny strój pamiętał wyprawę poety do Jerozolimy, jak czytamy w liście do matki, okrywał się on nim jadąc na koniu „w Jerozalem nadawał mi postać Krzyżaka” (XIII 295) – pisał. Przywiózł go Słowacki do Europy i tu miał mu on służyć „na ranne wstanie zamiast szlafroka” (XIII 310). Jego zastosowanie jako domowego ubioru, w którym przyjmuje

szczególą charakterystykę: „Mieszkam w pięknym domu, – pisał poeta do Ignacego Domejki – salon mam pyszny, z ogromnym zwierciadłem i olbrzymimi oknami z widokiem na ogród i jezioro. Prawdę mówiąc, to mieszkanie jest pono największą i całą moją przyjemnością” (XV 519).

²¹ Cytując listy Mickiewicza posługuję się wydaniem: Adam Mickiewicz, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe 1798–1998. Redakcja naczelna: Z. J. Nowak i inni, t. I–XVI, Warszawa. T. XIV – *Listy*. Część pierwsza 1815–1848. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 1998; T. XV – *Listy*. Część druga 1830–1841. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2003; T. XVI – *Listy*. Część trzecia 1842–1848. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2004; T. XVII – *Listy*. Część czwarta 1849–1855. Oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska. Warszawa 2005. W nawiasie podaję tom i stronę tego wydania.

²² *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień*, zebrał i opracował S. Pigoń, Warszawa 1958, s. 98.

²³ Por. B. Sadkowska, *Homo dandys...*, dz. cyt., s. 88.

²⁴ Cyt. za: Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść...*, dz. cyt., s. 242.

się gości, zostało starannie wyreżyserowane. O tym, że tak właśnie jest świadczy list, w którym poeta snuł plany swoich porannych wizyt:

Ubrany w arabskim płaszczu, – pisał do matki – siedząc na tureckim dywanie, pałac z wschodniej łulki, będąc ranne wizyty przyjmował. Mam jeszcze szkarpetki perskie z różnokolorowej wełny, bardzo gustowne, które mi za meszty służyć mogą. (XIII 310)

Zatem nawet w przestrzeni własnego mieszkania Słowacki pragnie się wyróżniać. Jego własny salon daje mu możliwość eksponowania szczególnego zamiłowania do egzotyki stroju i maskarady obliczonej na szokowanie gości – upragnionej przez dandysa widowni. Dandys to przecież samotny aktor, ale zawsze przed publiką, która ma go podziwiać i oglądać²⁵. Gościom przekraczającym próg salonu Słowacki-dandys, jawi się więc jako człowiek o wytwornym guście, pełen majestatu pozostaje eleganckim indywidualistą z twarzą „orła w locie”. Rezygnacja z wyznaczania wzorca elegancji w swoim i intymnym „tutaj” oznaczałaby dla niego wyzbycie się własnego „ja”, zaparcie się siebie samego. Dla wyznawcy dandyzmu elegancja nie stanowi bowiem tylko czegoś w rodzaju krawieckiego dodatku osobowości, ona stapia się z jego osobowością²⁶.

Także wnętrze mieszkania świadczy o tym, że jego gospodarz to człowiek o wyrafinowanym guście, przestrzegający dandysowskiej zasady „żyć pięknie i niezwykle”²⁷. Stattler dookreśla je jako „wykwintne” i „zaopatrzone we wszystko”. Lokum poety jest zatem nie tylko eleganckie, ale i komfortowe. Dzięki listownym opisom poety możemy sobie dokładnie wyobrazić owe urządzone ze smakiem wnętrza. We wrześniu 1842 roku, pisząc pod pseudonimem kobiecym, poeta scharakteryzował swoją ostatnią ziemską siedzibę, w której odwiedził go malarz:

Zosia Twoja [...] przeniosła się z jednej ulicy na drugą [...] i wzięła sobie kilka pokoiów, dalej wprawdzie od środka miasta, ale za to obszerniejsze i nawiedzane przez południowe słońce... Teraz więc jest weselej – klatka jej obszerniejsza... widok rozleglejszy... [...] Tymczasem wiem, że gdybyś widziała Zosię, jak sobie wczoraj urządzała pokoi i zносиła graty swoje, i w saloniku wieszala nowe firanki czerwone z białymi, i przyglądała się po raz pierwszy w trzech lustrach swojego mieszkania – uśmiechnęłaś się widząc ją taką babą. Ale to są rzeczy, od których jej humor zależy – a humor dla niej jest jak towarzysz małżeńskiego pożycia – trzeba się więc starać, aby zły nie był, bo inaczej piekło w domu. (XIII 412)

Meble, którymi urządzone było mieszkanie Słowackiego nie zasługiwały na miano „gratów”, jak je tu określił. Zostały one zakupione przez poetę w roku 1840, do poprzedniego lokum. Zanim jednak je kupił „włóczył się po magazynach i licytacjach”,

²⁵ Warto w tym miejscu odnotować, że podobnym, charakterystycznym właśnie dla dandysa, ekscentryzmem w dziedzinie ubioru wyróżniał się Słowacki także poza zamkniętą dla „wtajemniczonych” gości przestrzenią swojego mieszkania. Podczas wyprawy w Alpy w roku 1834 ubrany był w „fantastyczny ubiór”: „Miałem – pisze do matki – płócienną blousę, haftowaną zielonym jedwabiem czy też włóczką, pas czarny skórzany, białe szarawary, kapelusz ze słomy białej i czarnej pleciony, dosyć niski, z ogromnymi skrzydłami i opasany purpurową wstążką – do tego na grubej podszewie trzewiki – i kij wyższy ode mnie, biały z żelaznym kolcem, jakiego zwyczajnie górale używają” (XIII 199).

²⁶ Por. R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu...*, dz. cyt., s. 32.

²⁷ J. Zawadzka, *Dandys*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod. red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław – Warszawa – Kraków 2002, s. 160.

zakupy były więc starannie przemyślane i nieprzypadkowe. Do saloniku wybrał lustro w złotych ramach, które umieszczone zostało na kominku, kanapę pokrytą szafirowym sukniem i parę podobnych krzeseł, następnie „używane, ale jeszcze dobrze wyglądające sprzączki” (XIII 384): mały stoliczek mahoniowy pokryty zielonym sukniem i dwa brązowe lichtarze. Zaś do pokoju sypialnego – buduar odzwierciedlający ojczyznę dandysa stanowiącą kwintesencją piękna – kupił „paradne łóżko z dywanikiem wschodnim pod nogami, z kapą szafirową – komodę mały *table de nuit* okrągły i parę krzeseł” (XIII 384-385). Do tego wszystkiego doszły jeszcze inne sprzęty i drobiazgi, wśród nich lampa alabastrowa (XIII 15) i fortepian (XIII 343), kupione do poprzednich mieszkań, a z czasem także otrzymana od matki poduszka włóczkowa „piękna” i „cudnie kolorowa” (XIII 387), która oprawiona w złote ramy najpierw została powieszona nad kanapą w bawialnym pokoju naprzeciw lustra, tak aby poeta mógł widzieć jej odbicie siedząc przy stoliku (XIII 449), następnie umieszczona nad łóżkiem, by mógł na nią patrzeć jak tylko się obudzi (XIII 493).

W ostatnim mieszkaniu poety znalazła się także zakupiona przez niego w roku 1848 maszyna do parzenia kawy, dość dużych rozmiarów, skoro pisał do matki: „Kawiarniczkę kupiłem taką jak Twoja, ale że trochę większa, więc mi co dzień, gdy patrzę na nią, żal, że jej Tobie posłać nie mogę, bo miałabyś lepszą porcję kawy i zupełnie odpowiadającą Twojej potrzebie” (XIII 549). Tak urządzone mieszkanie, szczególnie zaś jego salon „eleganckiej kobiecie mógłby służyć do przyjęcia gości” – jak poeta sam stwierdzał (XIII 333-334).

Było bowiem w nim tych mebli i drobiazgów, jak na niewielkie mieszkanie i jednego lokatora, wiele, wszystko to jednak „konieczne było potrzebne i nic nie ma nadto” (XIII 385) – tłumaczył się poeta z ilości zakupionych sprzętów. Jak wynika z cytowanego listu poeta, podobnie jak prawdziwy dandys, zaczynał prawidłowo funkcjonować dopiero po stworzeniu sobie właściwego *entourage*²⁸ u. Od niego zależał jego dobry nastrój – „mieszkanie najwięcej wpływa na mój humor” (XIII 385) – podkreślał w innym liście.

Goszczący u Słowackiego Stattler zwrócił uwagę na jeszcze jeden element wystroju mieszkania, mianowicie na kwiaty. Prawdziwe królestwo dandysa nie może się przecież bez nich obejść. Kwiaty w jego świecie zajmują szczególne miejsce, a ich ciągła obecność nie ogranicza się do uznanego za atrybut dandysa goździka w butonierce²⁸. Podobnie było w życiu Słowackiego, który w swojej korespondencji wprost wyznawał: „lubię kwiaty tak ja Ty, Mamo” (XIII 196), lub „odebrałem kilka bukietów róż – bo wiedzą, że ja kwiaty lubię, widząc często bukiety w moim pokoju” (XIII 73). Lubił się więc nimi otaczać. Poranki genewskie chwalił za „zapach balsamiczny” róż i jodeł zza okna (XII 117-118); kryształowy kielich otrzymany od panny Anglantyny, zamiast używać jako szklanek, do czego był przeznaczony, wołał wykorzystać jako kielich na kwiaty (XIII 196); mały balkonik nad morzem w Neapolu ozdobił krzesłem i wazonem róż (XIII 274); na tarasie w mieszkaniu we Florencji „w lecie nastawiwszy kwiatów” urządził sobie „prześliczny drugi salonik” – „ładny”, ale „kwiatami jeszcze bardziej uładniony” (XIII 333-336); z różą w ręku, kupioną za grosz na targu kwiatów, szedł przez cały Paryż na pojedynek z Ropelewskim (XIV 145). Wiosną 1835 roku marzył: „Chciałbym

²⁸ B. Sadkowska, *Homo dandys...*, dz. cyt., s. 87-88.

mieć coś swojego na tej ziemi – coś bardzo małego – coś bardzo pełnego kwiatów i drzew, i zieloności” (XIII 235). Sam hodował też kwiaty na balkonach swoich mieszkań²⁹ i miał swój ulubiony gatunek – różę³⁰, wreszcie sam o sobie mówił: „moje ciało-kwiat” (XIII 434). Owa, tak silna u Słowackiego, miłość do kwiatów wynikała zapewne z pierwszej dandysowskiej potrzeby, jaką jest potrzeba piękna.

Estetyczny stosunek do rzeczywistości, jaki charakteryzował poetę, wyrażony najpełniej umiłowaniem kwiatów, przejawiał się także w innych czynionych przez niego zabiegach. Na przykład kiedy w chłodne dni zimno mu było w nogi podczas pisania, kazał objąć podłogę mieszkania dywanikiem „czarnym w złotawe, to jest żółto-brudne kwiaty” (XIII 489), dla porównania w podobnej sytuacji Mickiewicz ubierał nieefektywne filcowe trzewiki lub „zaszywał się” w „watowany płaszcz” (XV 11).

Wszelkie drobiazgi, *petites riens*, „małe nic”, niuanse, detale, do jakich zaliczyć można kwiaty w wazonie, czy kolorowy dywan na podłodze, odgrywają w życiu dandysa wielką rolę, ujawniają jego wyszukany smak, którym pragnie on chwalić się przed innymi. Opanowując sztukę podnoszenia drobiazgów do wymiaru wieczności, Słowacki szczegółowo opisywał wystrój swoich mieszkań: podawał m. in. wspomniany już kolor wybranego dywanu (dywanik wschodni XIII 384), zasłonek, materiał z jakiego wykonane były meble (biurko czeczotkowe, fotel aksamitny XIII 118), czy ramy obrazów (obrazy w złotych ramach XIII 334). Przeciwnie Mickiewicz, donosząc znajomym o założeniu rodziny i własnym gospodarstwie pisał krótko: „Mamy tylko trzy pokoje, własne meble, wkrótce mieć będziemy fortepiano” (XV 278).

Bywało, jak zimą 1834 roku, że Słowacki całe dni spędzał w domu przed swoim kominkiem (XIII 218). Paryską zimą roku 1831, mimo braku „salonowych” znajomości, przetrwał całkiem „przyjemnie” dzięki ślicznemu pokoikowi z mahoniowymi meblami i z marmurowym kominkiem (XIII 30). W genewskim pensjonacie pił przy kominku herbatę i ucinał sobie rozmowy z pozostałymi lokatorami (XIII 118). Kominek był dla niego miejscem odpoczynku i wytchnienia, ale również ważnym elementem wystroju mieszkania, spełniał funkcje dekoracyjne. Inaczej było w życiu Mickiewicza. W mroźny styczeń 1830 roku poeta „wegetował jak istny Kamczadała” przy kominku

²⁹ Poeta zdawał matce szczegółowe relacje z uprawy swojego ogrodu kwiatowego. Jesienią 1839 roku pisał: „Co do mnie, odebrałam do mego ogródka wszystkie tulipanów cebulki z przeszłego roku – a z tegorocznych dwudziestu, czterech mi jeszcze brakuje. Staram się, aby się te kwiatki nie suszyły, i rozrosły – ciasny mój ogródek, ale od wiatrów zasłoniiony. Nie bardzo dobra ziemia i niebujnie rodzi – ale cóż robić... Wreszcie może kiedyś przeniosę się bliżej stawu, gdzie czarnoziem (XIII 373). Z kolei w maju roku 1835 skarżył się na brak umiejętności ogrodniczych: „tej wiosny sadziłem kwiaty. Otóż napiszę Ci dziś, że mój ogródek coś nie rośnie, choć na słońcu, choć często polewany... widać, że jak mówią perukarze, ciężką mam rękę. Posiałem rezedę i nie weszła [...] (XIII 242). Latem 1845 planował: „wyjadę może na parę tygodni w okolice, aby pochodzić po lasach – i trochę kwiatków łącznych zobaczyć, bo te, które mam przed oknami, nudzą mnie, pyłem zasypane. Kwiatki od Ciebie mam i nawet mi przyrośły. Z tej więc strony i ze strony zdrowia bardzo mi dobrze ale sercu memu braknie przedmiotów umiłowania [...] (XIII 481). Kilka miesięcy później donosił: „powiem Ci, że między mymi kwiatami wyrósł sam nieproszony szczep winny [...]” (XIII 489).

³⁰ W liście z 1832 roku Słowacki opisywał matce swoją wizytę u paryskiej wróżki. Na zadane przez nią pytanie o ulubiony kwiat, poeta miał odpowiedzieć: „róża” (XIII 112).

„owędzony jak szynka” (XV 11), „zaszyty w kaftan, szlafrok i płaszcz” (XV 16). Zimą 1848 roku najprawdopodobniej w ogóle nie opalał mieszkania ze względów finansowych. W mieszkaniu Arsenалу Biblioteki zapamiętany został z kijem w ręku poprawiającym węgle w małym piecyku. Kominiek miał spełniać swoją podstawową rolę, ogrzewać mieszkanie, był przez poetę traktowany jedynie jako niezbędny element codziennego, praktycznego życia.

Różnice w osobowości obydwu poetów, na tle których rysuje się jaskrawy wizerunek Słowackiego jako dandyśa, ujawniają przede wszystkim podobne, codzienne sytuacje, w których zostali oni „podejrzeni”. Powszechna egzystencja i wpisany w nią krąg codziennych zajęć, najpełniej bowiem obnażają człowieka i jego styl życia. Do jednej z podstawowych czynności dnia powszedniego należy również spożywanie pokarmów. Przyjrzenie się temu aspektowi ludzkiej działalności, jak podkreślają antropolodzy kultury, może wiele powiedzieć o człowieku i jego miejscu w społeczeństwie i świecie³¹, być kluczem do rozumienia całych społeczności, ich mentalności, wyobrażeń, wizji świata, zgodnie z zasadą Anhelme Brilant-Savarin’a: „Powiedz mi, co jesz, a powiem ci, kim jesteś”. Szkicując portret Słowackiego warto więc zapytać także o jego kulinarne upodobania. Poeta posiadał bowiem nie byle jaki gust jeśli idzie o jedzenie, więcej, z listownych relacji wynika, że był wybrednym smakoszem. W Londynie jadał dwa śniadania „bardzo pięknie zastawione” i „obiad wykwinny” dopiero o szóstej wieczorem. Do tego wszystkiego kupował osobno wino, „nigdy więcej nad pół butelki” (XIII 26), a następnie pił w towarzystwie mężczyzn wieczorną herbatę przy akompaniamencie fortepianu i śpiewu kobiet. Paryskimi traktierami poeta nie był już tak zachwycony jak londyńskimi. Dlatego w Paryżu, który nie mógł porównywać się ze stolicą dandyśmu, poeta nie chcąc „otruć się obiadami” podawanymi w miejscach, gdzie jadała polska emigracja, chodził tam „gdzie à la carte jeść dają”, do Palais Royal (XIII 88). Przedkładając smak obiadu nad jego cenę delectował się zupą, trzema daniami głównymi i deserem. W Genewie, w towarzystwie dam i mężczyzn, poeta zasiadał do suto zastawionego stołu, na którym znajdowały się szynki, zimne indyki z trufkami i szwajcarskie ciasta cukrowe (XIII 173). Nic dziwnego, że przy takim *menu* kolacja zamieniała się w wielkie biesiadowanie trwające od godziny siódmej do jedenastej i była główną zabawą wieczorów.

We Florencji poeta wydawał aż trzy franki na obiad złożony z dwóch albo trzech potraw i wieczorną limonadę, filiżankę herbaty lub lody (XIII 321). Była to duża suma biorąc pod uwagę, że za mieszkanie płacił franka na dzień. Słowacki jadał więc suto i wykwinnie, potrawy podawane były elegancko, przeważnie w towarzystwie. Poeta pozwalał sobie także na ekstrawagancje kuchni. Na przykład na jednej z genewskich wycieczek jadł z towarzyszami w wiejskiej oberży popijając wszystko szampanem (XIII 165). Innym razem tylko po to, aby zjeść wiejski obiad „pod wielkimi platanami u drewnianego stołu” popłynął ze znajomymi czółnami na drugi brzeg jeziora, gdzie wraz z resztą wybierał z sadzawki szczupaka, którego następnie podawano sprawionego na stół popijając suto winem (XIII 247). Nieco skromniej poeta jadał jedynie podczas

³¹ Por. K. Łeńska-Bąk, „Powiedz mi, co jesz, a powiem ci, kim jesteś”. Wprowadzenie, w: *Pokarmy i jedzenie w kulturze. Tabu, dieta, symbol*, pod. red. K. Łeńskiej-Bąk, Opole 2007, s. 7-11.

wyprawy na Wschód, „przekonałem się – pisał matce – że obiad bez mięsa obejść się może, i że należy czasem pościć, tak jak nieraz pościliśmy z Zenonem żyjąc przez dzień cały ryżu garsteczką, przez miesiąc jedząc tylko kury” (XIII 311). Jednak skromne posiłki rekompensowały częściowo atrakcje kulinarne, takie jak mięso zółwia morskiego, czy mięso baranie jedzone na pokładzie okrętowym (XIII 311-312).

Dla Słowackiego wielkie znaczenie miało to, co, gdzie i w jakim towarzystwie jadał. Kuchnia, czego dowodzi korespondencja poety, jak i wiążące się z nią okoliczności jedzenia, sposób podawania potraw, mogą bowiem stać się efektywnym – a to znaczy pożądanym przez dandyś – zdarzeniem, jeszcze jednym przejawem jego wytwornego gustu. Odrębność, którą tak bardzo ceni dandyzm przejawia się bowiem nie tylko w ubiorze, sposobie zachowania, pozie, minie, czy wystroju mieszkania, ale również w tej, zaspokajającej naturalną potrzebę człowieka czynności, jaką jest jedzenie.

O tym, jak jadał Mickiewicz, wiemy niewiele. W swojej korespondencji, zachowując wstrzemięźliwość w opisie, zamieszczał szczątkowe informacje o kulinariach. O swoim *menu* informował więc krótko, nigdy nie narzekał na jedzenie, raz tylko, w liście do Franciszka Malewskiego, scharakteryzował obiad podany mu przez Polaków w Berlinie, jako „studencki” (XIV 601). Stołował się głównie w oberżach i restauracjach. Później, już na własnym gospodarstwie, żona „piekła mu kartofle” (XV 272), robiła polski barszcz i kaszę, litewski barszcz z kołdunami, supę kwaśną i kurczęta, parzyła też kawę³². W Konstantynopolu ze względu na niewielkie fundusze, poeta stołował się w garkuchniach i jadł tanią żywność, co w tamtym klimacie było potencjalnym zagrożeniem dla zdrowia. Kiedy wyjechał do Burgas, do pułku Sadyka Paszy, w jego *menu* znalazła się głównie kapusta i mięso, w tym tłusta baranina i suszone ryby. Przyrządzał też posiłki w wynajmowanym lokum wraz z towarzyszami wyprawy. Zważywszy na warunki mieszkaniowe – pełen robactwa klasztor Lazarystów – była to jednak kuchnia niebezpieczna dla zdrowia ze względu na higienę. Poeta donosił Wierze Chlustin: „Gotujemy w domu. W chwili gdy piszę do Pani, mój towarzysz podróży obcina swym sztyletem szyję kurczęciu, dodamy pilawu, co będzie stanowiło wyborny obiad. Ten sposób życia wpływa na stały apetyt” (XVII 367). Przyczyną dolegliwości żołądkowych, które doprowadziły ostatecznie do śmierci poety, był najprawdopodobniej zjedzony przez niego żołnierski bigos z dodatkiem stęchłego salami, podany podczas kolacji kozackiej w obozie żołnierskim Sadyka.

Mickiewicz nie dbał więc zupełnie o jedzenie, nie miał też wyszukanego podniebienia, uzupełniał je jednak dwoma używkami: kawą i tytoniem. Już podczas pobytu w Kownie dostarczały mu one wielu radości, w roku 1822 pisał do Tomasza Zana:

³² W roku 1834 Mickiewicz pisał do brata Franciszka: „Mieszkamy teraz na własnym gospodarstwie. Jeśliby cię los rzucił na ziemię francuską, znajdziesz u nas kochającą ciebie rodzinę, mały pokoik, polski barszcz i kaszę” (XV 276). Z kolei A. E. Odyńcowi donosił: „żyjemy z Celiną na własnym gospodarstwie [...]. Od rana Celina robi kawę, potem niby to gospodaruje” (XV 278). W tym samym roku oczekując przyjazdu Klaudyny Potockiej pisał do niej: „gotujemy wielkie fety na przyjazd Pani; będzie supa kwaśna, kurczęta i nawet dla Pani pół butelki wina szampańskiego, ażeby ją rozweselić” (XV 281). Kilkanaście lat później oczekując wizyty Wincentego Turny, zachęcał go do dłuższego pobytu: „mamy nadzieję, że nas odwiedzisz na dłużej; sprawimy ci barszcz i kołduny, i nie wątpię, że skosztowawszy ich poweźmiesz wielkie wyobrażenie o naszej Litwie” (XVII 303).

„Wszystkie moje przyjemności kończą się na dobrym jedzeniu w traktierze, daleko lepszym niż dawniej; do czego przydaj kilkakrotną kawę i lulkę” (XIV 225). „Lulkę” jak Mickiewicz określał fajkę, palił też w Rzymie³³ i oczywiście później w Paryżu³⁴, gdzie widywano go z nią najczęściej siedzącego w łóżku w kapciach i kufajce tuż po obudzeniu. Słowackiego natomiast o wiele częściej widzimy z cygarem³⁵, które w pierwszej połowie XIX wieku sprowadzone do Europy aż z Hawany i filipińskiej wyspy Luzon, było niezwykle ekskluzywnym produktem i, według słynnej palaczki cygar George Sand, stało się wówczas niezbędnym uzupełnieniem życia eleganckiego i próżniaczego³⁶. Sam Słowacki dokładnie relacjonuje swoje przygody z cygarem. Pali je w dylizansie³⁷, na łące gdzieś w okolicach Genewy³⁸, na skałach, nad oceanem w Pornic³⁹, przechadza się paląc cygaro po ruinach Pompei⁴⁰, stoi z cygarem na pokładzie okrętu płynącego do Grecji, pali na statku płynąc po rzece⁴¹, wypala cygaro przed i po niedoszłym pojedynku ze Stanisławem Ropelewskim⁴².

Z kolei na pokładzie okrętu płynącego z Trypolisu do Livorno, pali nargile ubrany w arabski płaszcz oraz perskie skarpetki (XIII 310). Słowacki palił więc widowiskowo, na pokaz, celebrując owo męskie zajęcie. Mickiewicz pykał fajkę w domowym zaciszu, nie dbał o swój wygląd podczas palenia, lecz o wygodę. Nawet czynność palenia tytoniu, jakiej z upodobaniem oddawali się zarówno Mickiewicz, jak i Słowacki, wiele mówi o samych palących, sytuuje ich w odmiennych światach. Kolejny raz Słowacki na tle pierwszego wieszca jawi się jako ekscentryczny światowiec.

³³ Donosił Ignacemu Domejce: „Kiedy lulki paląc radzimy, czy karnawał w Neapolu, czy w Rzymie przepędzić, czy na zimę do Paryża albo Londynu jechać – można by nas kłaść w równi z udzielnymi księżętami, których tu tyle się włóczy” (XV 45-46).

³⁴ Dowodem chociażby fragment listu pisanego do żony 25 września 1837 roku z pobytu w Amiens i klasztorze St. Acheul, gdzie wraz z Jańskim był na rekolekcjach: „Siedzę w celi, wstaję o szóstej, palę mało bardzo lulki i piję mniej wina niż zwykle” (XV 379).

³⁵ Por. uwagi J. M. Rymkiewicza dotyczące Słowackiego jako palacza cygar, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 71-74.

³⁶ *Dym. Powszechna historia palenia*, red. Sander L. Gilman, Zhou Xun, tłum. J. Sochoń-Jasnorzewska, Kraków 2009, s. 168.

³⁷ W sierpniu 1831 roku jadąc w dylizansie z Paryża do Calais, poeta spalił sobie połą surduta i kołnierz od płaszcza, a „wszystkiemu temu winne cygara”, jak pisał (XIII 25).

³⁸ W lipcu 1834 relacjonował matce: „usiadłszy na trawie zapaliłem cygaro – i rozłożyłem dzieło Herschla – o fizyce, chemii, astronomii etc.” (XIII 195).

³⁹ Latem 1844 roku poeta będąc nad oceanem w Pornic przysypia „na druidycznych kamieniach [...] dopalwszy cygara, upity wonią tamarynów i chwastów” (XIV 161).

⁴⁰ Miało to miejsce w czerwcu 1836: „chodziłem po ulicach Pompei z cygarem w zębach” – donosił matce (XIII 276).

⁴¹ Słowacki opisuje ten moment w liście z 10 września 1845: „gdym płynął... i paląc cygaro mimo deszczu chmurom i wodzie przypatrywał się” (XIII 484-489).

⁴² W liście do Joanny Bobrowej relację pojedynku z Ropelewskim Słowacki rozpoczynał słowami: „wypaliłem cygaro, wypilem szklankę starego wina, zjadłem dwa ciasteczka i ubrawszy się cały czarno [...] wyszedłem” (XIV 144). Z kolei w liście do matki zanotował co robił zaraz po tym zajściu: „poznałem, że do końca byli lisami... i zapaliwszy cygaro porzucałem ich wszystkich z wielką wzdargą...” (XIII 401).

Wyróżniający się styl ubierania, wytworne mieszkanie i maniery, wyszukane *menu*, to elementy składające się na zewnętrzną wykwintność, o którą tak bardzo zabiega dandys. Jej ważnym uzupełnieniem jest wystawny i towarzyski styl życia. Dlatego poza buduarem dandys objawia się towarzystwu w salonach i klubach, na wybranych ulicach i bulwarach oraz w modnych kawiarniach⁴³. Podobnemu trybowi codziennego życia, który polegał na przestrzeganiu rytualnego kodeksu: bale, teatry, wykwintne przyjęcia, podporządkowany był całoroczny plan zajęć Słowackiego. I tak paryskie poranki poeta spędzał głównie na pisaniu oraz poprawianiu korekt – „z rana jestem literatem” (XIII 52) donosił matce. Wieczorem, od godziny w pół do dziesiątej, stawał się „un Dandy, angielskim petit-maître” (XIII 52), co z kolei wiązało się z obowiązkowymi spacerami „po iluminowanym Tuilleries ogrodzie” (XIII 81), odbywaniem wizyt, jak ta u księżnej Czartoryskiej, pozwalających poecie „wstępować w świat” (XIII 51), i wreszcie obowiązkowym bywaniem – o ile będzie się w dobrym humorze – na „balach teatralnych” (XIII 103).

Według podobnego schematu poeta spędzał czas w Genewie: o dziesiątej śniadanie, odbieranie listów, poranki spędzone w bibliotece na czytaniu gazet i wielkich dzieł, głównie filozoficznych, o czwartej obiad w pensjonacie, a po nim w salonie gra z pannami w wolanta i w obręczce, tańce, teatr lub szarady (XIII 139, 149, 225). Zgodnie z zasadami przestrzeganymi przez *fashionable* planował też dzień w czasie pobytu we Włoszech: siódma rano spacer, aby orzeźwić się chłodem, potem kawiarnia, około dziesiątej powrót do domu, aby aż do czwartej marzyć „pozapuszczawszy żaluzje” „w płóciennej belluzie” (XIII 272), potem obiad i po nim kolejny spacer, galerie, wreszcie wieczór w kawiarni „pełnej ładnych kobiet i strojnych elegantów” (XIII 323), na koncercie lub w salonie spędzony na grze w wista. Głównym jego „zatrudnieniem” są marzenia (XIII 231), „zawsze i wiecznie nic nie robiąc” życie staje się „ciągle trwającą niedzielą” (XIII 345) – wyznawał matce. Poeta prowadzi więc życie próżniacze i beztroskie. I choć, jak pisze, „napada” go czasem „chęć czynniejszego życia”, a sława literacka „czczą” mu się „wydaje”, to przecież nie znajduje sobie żadnego „użytecznego” zajęcia, bo – jak tłumaczy: „ja teraz nie dumny – ale tu, czego się ja chwycę...” (XIII 266). Nie musiał martwić się o pieniądze, otrzymywał przecież regularny „sukurs” od matki (choćby: XIII 71), który pochodził z kapitału pozostawionego mu przez ojca⁴⁴, w latach czterdziestych zarabiał ponadto na obrocie akcjami.

Jarosław Marek Rymkiewicz stawia pytanie, czy wobec takich źródeł dochodu poeta był w Paryżu człowiekiem dobrze sytuowanym? Odpowiedź nie jest trudna. Skoro w stolicy Francji można wówczas było żyć skromnie, ale przyzwoicie za 120 franków, a Słowacki miał na swoje utrzymanie prawie dwa razy tyle, znaczy, że nie tylko żył dostatnio i bez ograniczeń, ale mógł również odłożyć pieniądze na opłacenie papieru, drukarzy i introligatorów⁴⁵.

Żyjącego w ten sposób Słowackiego dopada w końcu nuda i zniechęcenie. Poeta

⁴³ Por. J. Zawadzka, *Dandys...*, dz. cyt., s. 160.

⁴⁴ Na temat pieniędzy Euzebiusza Słowackiego pisał szczegółowo J. M. Rymkiewicz, *Słowacki...*, dz. cyt., s. 370-374.

⁴⁵ Por. uwagi J. M. Rymkiewicza, tamże, s. 374.

bardzo często donosi o tym matce, wiedząc doskonale, że „nudzić się” jest w dobrym tonie. Czytamy więc w jednym z genewskich listów:

Teraz wszystko mi obojętne. Znużony tym wieczorem, zaduchem salonów, blaskami lamp... wyszedłem przed wschodem słońca na brzeg jeziora. [...] Jakieś biedne kobiety przyszły prać bieliznę nad jezioro [...]. Nie wiem dlaczego, ale te prozaiczne zatrudnienie ludzi dziwnie mnie wzruszyło, mnie, ubranego w balowym stroju (XIII 243).

Boredom, spleen, l'ennui – dzieła beczynności, były z jednej strony zmorą wyższych warstw i umysłów, z drugiej ich wyróżnikiem⁴⁶. Jeśli chciało się należeć do grona eleganckiego towarzystwa, należało okazywać znudzenie, podobnie, jak wykazywać beczynność, która obok spleenu weszła do kanonu modnych zachowań. Wiedział o tym Słowacki, dlatego też bardzo często nudził się, bywał melancholijny, smutny, kapryśny, posępny, czasem udawał wesołość, dotykała go zmienność nastrojów, niepokój, rozpacz, cierpiał jako ktoś szczególnie wrażliwy i zraniony, który wszystko już przeżył, utracił nadzieję na szczęście. List z 1839 roku w pełni oddaje podobne nastroje poety, kwitowane w korespondencji zdaniem: „wszystko mnie znudziło” (XIII 47):

Wystaw sobie, droga, – skarży się – ludzi znużniałych, którzy o niczym gadać nie chcą i nie umieją – ludzi, którzy się odłączyli zupełnie od towarzystwa jak wyklęci i żyją pomiędzy sobą nudząc się wzajemnie. Ze wszystkich przyjemności, które by mię jeszcze ciągnęły, zostają mi najpożądańsze wiejskie; lubiłbym polować, chodzić po lasach, mieć jakie grono młodych panienek znajomych, grać im na fortepianie, uczyć po włosku, zakochać się w której... lecz to wszystko dla mnie jest jakby las zaczarowany, którego nigdzie znaleźć nie można... Nuda miejskiego życia, wyłącznie przez stan pieniężny ze wszelkich towarzystw wywiera zgubny wpływ na umysł... Są dni, których niczym zająć nie można... Człowiek się rzuca w kraj imaginacji i żyje w nim, ale są reakcje okropne, w których umysł nudzi sam siebie... (XIII 379).

Kiedy Słowackiego nudzą ludzie, pory roku, rozmowy, świat, miejskie życie pełne rozartagnienia, „Wtenczas ani wieczór przepędzony na graniu w wista, ani gawronienie po ludnych ulicach nie jest lekarstwem” (XIII 379). Bywa jednak, że nuda „napędza” go „do pracy” – do pisania (XIII 352). Dandyzm to przecież stan ducha, w którym można pozwolić sobie na lenistwo, z wyjątkiem intelektualnego⁴⁷. Zgodnie z zasadą wyznaczaną przez dandysa, nudzenie staje się dla poety „przymieszka”, jaką „zaprawia” on wszystkie czynności, nawet te, które powinny całkowicie angażować⁴⁸.

W życiu Mickiewicza nie było miejsca na nudę. Z wyjątkiem czasu spędzonego w Odessie, gdzie, jak sam napisał „żył jak basza” (pisze o tym dwukrotnie: XIV 346, XIV 356)⁴⁹ oraz krótkiego okresu podróży po Europie, w tym szczególnie pobytu w Rzy-

⁴⁶ R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia...*, dz. cyt., s. 41.

⁴⁷ B. Sadkowska, *Homo dandys...*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁸ R. Okulicz-Kozaryn, *Mala historia...*, dz. cyt., s. 41.

⁴⁹ O tym, że Mickiewicz przybierał w Odessie pozory dandyzmu pisze M. Grzędzińska (*Entuzjazm i zblazowanie*, w: *Style zachowań...*, dz. cyt., s. 355). Wyjaśnia jednak, iż „sytuacja poety była wówczas szczególna: obce otoczenie, powierzchowne kontakty towarzyskie, bezcelowość pustych dni rodziły niesmak, znudzenie i świadomość wewnętrznego zużycia [...]. Postawę tę przyszło poecie

mie⁵⁰, jego życie nie miało nic wspólnego z próżnowaniem. Odkąd osiadł w Paryżu na bezczynność nie pozwalały mu obowiązki podjęte zarówno względem rodziny, jak i kraju. Najpierw, aby utrzymać dom, wyjechał do Lozanny wykładać literaturę łacińską, w poczuciu obowiązku służby narodowi wrócił do znieawidzonego Paryża, aby objąć katedrę literatury słowiańskiej w Collège de France. Do regularnej pracy wykładowcy akademickiego zaganiały go więc nie nuda, ale konieczność i służba. Wolny czas, jaki Słowacki trawił na marzenia, Mickiewicz wypełniał przygotowaniem wykładów i troską o byt najbliższych. Spacerować po modnych paryskich alejach zastępował wyjazdami z dziećmi na wieś i nad morze.

Jako ojciec licznej rodziny i człowiek, na którego zwrócone były oczy całego narodu, Mickiewicz nie mógł pozwolić sobie na tak mało poważne zajęcie, jakim był dandyzm. Zapewne nie posiadał też indywidualnych skłonności, jakie, wedle badaczy fenomenu dandyzmu, warunkują jego wybór jako formy i sposobu na życie. Niezbędne predyspozycje do tego potrzebne to przede wszystkim wysoki stopień samouwielbienia i postrzeganie świata, w którym się żyje jako obcego, a także poszukiwanie aplauzu i wyższości w oczach innych⁵¹. Podobne skłonności składają się natomiast na osobowość Słowackiego. Dowodzą tego jego listy do matki, w których nie ukrywa pragnienia sławy i wielkości, wprost mówi o potrzebie bycia wyróżnianym, uznanym i poważanym; wreszcie pozuje na beznamietnego i zarazem nadwrażliwego obserwatora świata. Ujawniając w ten sposób swoją narcystyczną naturę⁵², często podkreśla, że rozbudzana ona była jeszcze w dzieciństwie. Już wówczas – wspomina w jednym z listów – modlił się gorąco i nabożnie do Boga, aby dał mu najnędniesze życie, byle tylko zechciał obdarzyć „nieśmiertelną sławą po śmierci” (XIII 47). W innym miejscu pisze o tym, że już od dzieciństwa przywykł „w gazetach figurować” (XIII 100) i kształcił się, tak, aby nie być podobnym do ludzi (XIII 91). Tłumacząc matce, dlaczego inni mają go „za żelazo – bardzo zimne”, przypomina:

Wszak pamiętasz, Mamo, że jeszcze na Julka-dziecko mówiono, że dumny... to wina mojej twarzy – i Boga. Zdaje mi się, że Bóg miał włożyć kiedyś moją duszę w orła, co śpi na igłach śniegu – nie budząc się, kiedy wicher obrywa mu pióra – co nie ma przyjaciół – i szczęśliwy, że sam patrzy na słońce. (XIII 251)

utrzymać do końca pobytu w Rosji, należała ona do rzędu zachowań samoobronnych”.

⁵⁰ Pobyt poety w Rzymie był szczerze wypełniony turystycznymi atrakcjami, takimi jak: bale, obiednie herbaty i wieczorne obiady na salonach, spotkania i wędrowki po pracowniach znanych artystów, dysputy o sztuce, przedstawienia teatralne i koncerty. To także okres w życiu Mickiewicza odzwierciedlający się prawdziwą włóczęgą po muzeach i galeriach, którą poeta rozpoczął wraz z wkroczeniem na salony rosyjskiej arystokracji przebywającej w Rzymie, to ona otwierała mu drzwi do rzymskich pałaców i zapewniała atrakcje, na które mogli sobie pozwolić jedynie wybrani goście po uzyskaniu odpowiedniego pozwolenia.

⁵¹ B. Sadkowska, *Homo dandys...*, dz. cyt., s. 80.

⁵² W ten sposób naturę Słowackiego określa psychoanalityk G. Bychowski (*Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, wstęp i oprac. D. Danek, Kraków 2002, s. 10). Do podobnego sądu skłania go psychoanalityczna lektura listów poety, jak również wspomnienia o nim, szczególnie zaś te dotyczące wczesnego dzieciństwa.

W roku 1832 donosi z Paryża: „widząc, jak tu wielu teraz ludzi lubi mnie i kocha, i mogę powiedzieć, uwielbia, nie wstydziłabyś się Twego syna. Czuję to i to dumne uczucie sprawia mi przyjemność” (XIII 56). W grudniu tego samego roku wyzna: „Miałem w tym miesiącu kilka zdarzeń pochlebiających mojej dumie, więc miałem kilka chwil szczęścia” (XIII 105). Przytoczone tu fragmenty listownych wypowiedzi Słowackiego ujawniają, jak ważną dla niego rzeczą jest to, kim pozostaje on w oczach innych. Bycie podziwianym i docenianym nadaje wartość jego życiu.

Słowacki w listach słanych do matki, pisanych z wyraźną myślą o tym, że w przyszłości złożą się one na jego autobiografię, jak na prawdziwego dandysa przystało, stwarza dzieło z siebie samego. W tym celu dokonuje selekcji faktów, wydobywa tylko momenty najpiękniejsze, najbardziej urzekające. Listy do matki, jak sam w nich wyznaje, „od tylu lat pisane co miesiąc” „muszą być najlepszą historią życia mojego” (XIII 358). „Jeśli kiedyś o mnie pisać będą” – snuje marzenie o pośmiertnej sławie – list ten „wykryje tajemnicę całą” (XIII 101). Świadomie kreuje więc swój obraz, który, jak zauważył Michał Kuziak, badacz epistolograficznych kreacji poety, jest wizerunkiem człowieka egzystującego na poziomie estetycznym, wizerunkiem egotycznego poszukiwacza wrażeń⁵³ – dandysa właśnie.

Dandysem nie zostaje się jednak raz na całe życie, można nim być i przestać. Dla Słowackiego przygoda z dandyzmem skończyła się po rozmowie z Andrzejem Towiańskim w lipcu 1842 roku. W sierpniu tego roku poeta – już jako „człowiek nowy”, „człowiek wewnętrzny” pisał:

świat glansowanych rękawiczek i woskowanych podłóg zupełnie zniknął z oczu moich – bo cóż z niego można wydobyć... Jest to próżny teatr dla igrających myśli, dla słów ulotnych – a mnie trzeba dziś być wewnątrznie człowiekiem, ile można doskonałym i dobrym. (XIII 409)

Kilka miesięcy później tłumaczył odwrót od dawnych ideałów: „Poznałem albowiem, iż nie na to jesteśmy na ziemi, abyśmy szukali próżnej uciechy” (XIII 415). Znakem przemiany natury, o której mogła decydować postępująca choroba poety, stało się także jego *menu*. W roku 1848 składało się ono już zaledwie z filiżanki rosółu, kawałka chleba i piwa, gdyż – wyjaśniał Słowacki – „Jadło mi jest obojętne – z dwóch potraw jem obiad, a często taki, że jak np. kilka dni temu, bifstek był z piaskiem, a ryba nieświeża” (XIII 518). Lepiej bowiem „trochę gorzej jeść – trochę ciasniej albo ciemniej mieszkać, a żyć samym widokiem żyjących niż chodzić z lornetką pomiędzy obrazy i posągi” (XIII 506).

*

Niezależnie od tego, jak długo trwał zachwyty Słowackiego dandyzmem, jego kaszirowa kamizelka i kontrastująca z nią zagonowa kapota Mickiewicza – elementy stroju należące do znaków codziennej egzystencji – w sposób symboliczny aktualizują opozycję między wieszczami. Niemająca dla Mickiewicza znaczenia moda, dla Sło-

⁵³ M. Kuziak, *Kreacje epistolograficzne Juliusza Słowackiego (zarys problematyki)*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, pod. red. J. Sztachelskiej i E. Dąbrowicz, Białystok 2000, s. 101.

wackiego, który odebrał, jak sam napisał w jednym z listów, „pańsko-eleganckie wychowanie” (XIII 348), który wolał uchodzić za „dziwaka mglistego niż za niegrzecznego” (XIII 226), przez wiele lat była wyrazem osobliwego kunsztu, wartości, formy, czyli duszy. Duszy otwartej, nie jak w przypadku Mickiewicza na Litwę, ale na siebie samego jako artystę⁵⁴.

⁵⁴ Por. uwagi Włodzimierza Szturca, *Juliusz Słowacki – europejczyk i dandys (pomiędzy książką a garderobą)*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 179.

Bolesław Oleksowicz
(Gdańsk)

SŁOWACKIEGO MASKI DANDYSA (NA PODSTAWIE LISTÓW DO MATKI)

W tym krótkim wystąpieniu zajmę się tylko jednym z elementów postawy dandysa, jest nim stosunek do drugiego człowieka.

W antropologicznej myśli romantyzmu, pisze Ireneusz Bittner, „uobecnianie się samemu sobie” dokonywało się między innymi poprzez relację ukierunkowaną wobec „kogoś”¹. Związek ten nie był pozbawiony komplikacji. Romantycy bowiem zdawali sobie sprawę z tego, że z powodu „sztuczności” stosunków międzyludzkich bezpośrednio oczywiste doświadczenie siebie nie znajduje odbicia w bezpośrednim rozpoznaniu „ja” przez innych, że nie ma zgodności między tym, kim jestem dla siebie, a tym, kim jestem dla postronnych obserwatorów. Ten brak społecznego potwierdzenia prawdziwości wyobrażenia człowieka o sobie samym nie stanowił warunku koniecznego autoidentyfikacji, ani nie podważał, co stanowiło wszak zasadę romantycznej antropologii, „ontycznej wartości samoistnej” człowieka².

Fakt nierozpoznania przez otoczenie był natomiast nie do pomyślenia dla dandysa, obojętność obserwatorów groziła bowiem niebytem w planie zarówno ontycznym, jak i egzystencjalnym. Na pytanie, dlaczego życie dandysa nie mogło realizować się poza światem innych, odpowiedzi udzielił Baudelaire w *Moim obnażonym sercu*: „dandys musi zawsze dążyć do wzniosłości, musi żyć i spać przed lustrem”³. Zdaniem Alberta Camusa, który wykorzystał ową uwagę w swoim słynnym esej *Człowiek zbuntowany*, dandys „o własnym istnieniu upewnia się z twarzy innych”⁴. To inni są owym Baudelaire’owskim lustrem. Dandys odbija się zarówno w podziwie, jak i w oburzeniu obserwatorów, uzależniając się w ten sposób od opinii o sobie. Bez owego lustra nie może egzystować. Gra siebie dopóty, dopóki ostatni widz nie opuści salonu.

Z listów Słowackiego do matki wynika, że adaptacja niektórych elementów postawy dandysa przez poetę była nieunikniona, że dandyzm stanowił „jądro” energizujące jego osobowość, dostarczał wzorów autoekspresji oraz podpowiadał sposoby,

¹ I. Bittner, *U podstaw antropologii filozoficznej polskiego romantyzmu*, Łódź 1998, s. 24.

² Tamże, s. 14.

³ Ch. Baudelaire, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 272.

⁴ A. Camus, *Eseje*, wybór i przekład J. Guze, wstęp napisał J. Kossak, Warszawa 1974, s. 313.

które miały wyzwolić w osobach obserwatorów zachowania stanowiące zaspokojenie pragnień poety lub zapewnić mu „odbicie siebie” w zachowaniach innego. Na uruchomienie tego procesu adaptacji złożyło się wiele przyczyn, tylko o kilku chciałbym wspomnieć.

Dandysowskie zamięłowanie do piękna, wszak dandysi tworzą swoją jedność środkami estetycznymi, właściwa im nadwrażliwość, dzięki której potrafią odczuć urok i wartość przemijającej chwili, korespondowały z estetyzmem Słowackiego, z jego nadwrażliwością, która sama siebie nie była w stanie zaspokoić i przymuszała do poszukiwań wyrafinowanych, nadzwyczajnych wrażeń, gdyż jak zauważył w jednym z listów, „nie mam żadnych przyjemności uczuć, tylko przyjemności wrażeń”⁵ (69). Te poszukiwania intensywne przeżyć przemieniają go w subtelny kolekcjoner sytuacji, pejzaży, pór roku, poszerzają obszar doznań o smak paryskich brzoskwiń, które jak lody rozplývają się w ustach, o zachwyt nad pięknem róży, uwrażliwiają na kolory i zapachy: „o wschodzie słońca wychodziłem na spacer do lasu, bo już się stęskniłem [...] do drzew – i murawy – zwłaszcza do murawy rosą okrytej i pachnącej dziką wonią” (84).

Charakterystyczne dla dandysów upodobanie do elegancji, światowego wykwinu, ujawniało się we wszystkich sferach ich życia. Słowacki cenił wytworność stylu angielskiego: „Mam ładny pokój, z rana angielskie śniadanie, o godzinie 1-szej drugie śniadanie bardzo pięknie zastawione, o godzinie 6-tej obiad wykwinny [...] Po obiedzie pijemy my mężczyźni aż do 8, ale pijemy bardzo skromnie, nigdy więcej nad pół butelki... o godzinie 8-mej proszą nas na herbatkę do salonu, gdzie są damy; wieczorem panienki grają na fortepiano i śpiewają ... rozmowa” (26). Cenił też u siebie wielkoświatowy szlif: „Matko moja! mam Ci wielką wdzięczność, żeś czuwała nad moim światowym ułożeniem, że nie tańczę jak niedźwiedź, że mogę zagrać tańczącym na fortepianie” (179). Być może tak często pojawiający się w listach do matki lęk przed ubóstwem nie wynikał jedynie z obaw emigranta, zależnego od pomocy materialnej z kraju (153), był także niepokojem dandysa, o czym pisze Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego*, iż bez wolnego czasu i bez pieniędzy fantazja, ograniczona do przelotnego marzenia, nie może wyrazić się w działaniu⁶.

Dandys we wszystkich epokach wyrastał ponad przeciętność, był arystokratą ducha, myśli i formy. Charakterystyczny dla jego postawy kult samego siebie, paląca potrzeba oryginalności korespondowały z romantycznym indywidualizmem, a zwłaszcza z tą jego wersją, jaką było wyniesienie poetów, nowej romantycznej arystokracji, opartej na zdolnościach otrzymanych od Boga, a których nie mogły dać praca i pieniądze. Słowacki, nie tak często, jakby tego pragnął, doświadczał owego społecznego uznania, ufundowanego na prestiżu poety: „Już teraz rozmowa moja łatwiejsza, dosyć mnie w św[iecie] w dobrym świetle wystawia. Pomaga mi w tym rodzaj małej sławy, która rzuca jak[is] urok na moje rozmowy, a przynajmniej dobrze ludzi o mnie uprzedza i często wyba[czą] mi milczenie nawet, które zgubiłoby w opinii innych” (124).

⁵ J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, w: tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, T. XIII, Wrocław 1959, s. 69. W dalszej części pracy po cytatach będę podawał stronę, z której zostały wzięte.

⁶ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, przeł. J. Guze, przedmowa Cz. Miłosz, Gdańsk 1998, s. 38.

Jean-Paul Sartre w książce o Baudelaire pisze o podwójnym widzeniu własnej osobowości przez dandysa, widzeniu polegającym na tym, iż odnalezienie swojego odbicia w oczach innych czyniło go przedmiotem dla samego siebie. Dandys aranżuje swój wygląd, stroi się, aby móc posiadać odbitą postać, podziwia ją tak długo, by wreszcie się z nią utożsamić⁷. Słowacki znał ten mechanizm. O podwójności widzenia siebie przez Słowackiego wspomina Zofia Szmydtowa w uwagach o estetyce w *Godzinie myśli*. Jej zdaniem, inaczej niż romantycy, wyżej stawiający energię i gotowość tworzenia od wykonania, Słowacki potrafił oddzielić się od przedmiotu, który kształtował, umiał zobaczyć go niejako od zewnątrz; inaczej rzecz ujmując, stawał się chłodnym obserwatorem własnych doznań, by dać im później wyraz. W ten sposób poeta „rozdwajał się [...] wewnątrz, by z własnych najgłębszych doznań uczynić przedmiot artystycznej eksploracji”, co w efekcie pociągało za sobą rozdzielenie na siebie i na obraz siebie, na siebie dzisiejszego i siebie w przyszłości⁸. W *Godzinie myśli* czytamy:

On przed sobą przyszłości postawił zwierciadło,
I rzucał w nie obecne chwile – i z odbicia
Wnosił, jaki blask przyszłe wspomnienia nadadzą
Obecnym chwilom życia...⁹

Słowacki uruchamiał ów mechanizm translokacji w czasie siłą swojej wyobraźni. Autor *Kordiana* miał, podobnie jak Zygmunt Krasieński, niesamowite zdolności do fantazmatycznych przemieszczeń. Sytuował siebie w wymaginowanych sytuacjach, które udawało mu się skonkretyzować na tyle, że wywoływały w nim uczucia realnego smutku, przygnębienia, rzadziej wesołości. W jednym z listów pisał: „imaginacja moja jest jedynym źródłem wszystkich moich nieszczęść – i wszelkiego szczęścia na ziemi... bo prawdziwie, że jestem szczęśliwy często tą władzą twórczą urojonych wypadków” (160).

Moralność dandysa, jak o tym pisano, wymagała wysiłku; musiał on przestrzegać własnych praw, ukrywać swoje kłopoty przez wciąż ponawiane nakazy i rygory, panować nad sobą, trzymać się w ryzach, być skupionym, aby nadać wszystkim siłom duchowym jeden kierunek. Dandys staje się sobą, gdy żyje w najwyższym napięciu, bo tylko w ten sposób mógł zawładnąć własną egzystencją. Także nadzwyczajna schludność i perfekcja ubioru wynikają ze stałej czujności, by nie dać się przyłapać na jakiejś niedoskonałości. Zapożyczenie roli dandysa zmuszało Słowackiego do samodyscypliny, przybierającej formę dbania, bez żadnych wyjątków od tej reguły, o nienaganność stroju, która miała dla poety także wartość symboliczną: „ubieram się zawsze z dosyć wielką elegancją – jak to sobie kiedyś przyrzekłem za młodu, bojąc się, aby mnie zwykle memu zajęciu zaniedbanie kiedyś nie owładnęło” (408).

Dandys, uzależniony od cudzych opinii, musiał wypracować strategię pozyskiwania innych ludzi, by zyskać ich aprobatę i skupić na sobie ich uwagę. Stosunek Słowac-

⁷ J.-P. Sartre, *O dandyzmie (fragment książki „Baudelaire”)*, przeł. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” nr 7, 1982, s. 53.

⁸ Z. Szmydtowa, „*Godzina myśli*”. *Z estetyki romantycznej*, w: tejże, *Studia i portrety*, Warszawa 1969, s. 203.

⁹ J. Słowacki, *Powieści poetyckie*, oprac. M. Ursel, Wrocław 1986, BN I 47, s. 280-281, ww. 230-235.

kiego do innych, w warstwie deklaratywnej listów, jest niejednoznaczny oraz głęboko sprzeczny. Poeta jest i zarazem nie jest związany z innymi ludźmi. Odczuwa samotność, jest zgnębiony ograniczonością intelektualną tych, z którymi się spotyka, dlatego pragnie wycofać się z życia społecznego, zostać mnichem: „bo ja stworzony jestem do życia mnisiego – spokojnego – i w najludniejszych miastach tworzę sobie samotność ale nudną” (107). Lecz w chwili, gdy, jak się wydaje, udaje mu się ową samotnię stworzyć, marzy jedynie o tym, aby być kochanym, a jego osoba by była pożądana i oczekiwana przez rodaków: „Gospodyni, u której mieszkam, i córka gospodyni bardzo mnie kochają” (22); „Matko kochana, widząc, jak tu wiele teraz ludzi lubi mnie i kocha, i mogę powiedzieć, uwielbia, nie wstydziałabyś się Twego syna” (56); „zdaje mi się nawet, że te osoby mnie dosyć polubiły” (141).

Słowacki jest samotnikiem, który boi się samotności.

Z tej niezborności, którą ujawniają listy, domyślamy się, że Słowacki miał kłopoty w kontaktach z innymi ludźmi, z czego zresztą zdawał sobie sprawę: „mam w sobie coś, co tak na ludzi działa, że nigdy ze mną spoufalić się nie mogą” (228). A przecież owi inni, są mu – jak każdemu dandysowi – niezbędnymi do poznania siebie. „To dziwne – pisze w liście – że ja ludzi uważam jak termometra, pokazujące ciepło żywota mojego J a” (251). Kiedy indziej wspomina o tym, że brakuje mu, jak to nazywa, „podpórki”, czyli innego, który by go kochał, bronił od myśli, że jest samotny na świecie, co by mu patrzył „ze łzami w myślące czoło i oczy” (276).

Te relacje międzyludzkie były zaburzone ze względu na egotyzm poety oraz niezdolność rozumienia stanów i potrzeb psychicznych drugiego człowieka, które ów egotyzm generował. Inny jest po to, by zaspakajał jego potrzeby lub spełniał określone oczekiwania, poeta ceni go też jako narzędzie „narcystycznego podtrzymywania”. Listy dostarczają wiele przykładów. Gdy Słowacki wspomina o rozpaczach Januszewskich po śmierci Melanii, o niedzieli 28 września, kiedy to zgon nastąpił, jakby zazdroszcząc im tego bólu zaraz sprawdza w swoim dzienniku, co on sam robił tego dnia, i z satysfakcją konstatuje, że udało mu się ową śmierć przeczuć, co dało asumpt do obszernych rozważań nad własnymi dyspozycjami duchowymi (95). Po powrocie z majówki, zorganizowanej przez szkolnego wizytatora w ogrodzie pani Pattey dla dzieci z okolicznych szkół, zanotował: „Pani Potopof, która zostawiła w Rosji małego synka, chodziła między dziećmi szukając, czy którego podobnego nie znajdzie – i lzy miała w oczach. Ja także, nie wiem dlaczego, oczy miałem łez pełne [...] żałowałem siebie samego, że mię burza tak gwałtownie od wieku dziecinnego oddzieliła” (150). Również wtedy, gdy zamartwia się trudną sytuacją materialną, w jakiej znalazła się matka, a wyobraźnia podsuwa mu obrazy jej śmierci, niezdolny jest do porzucenia myśli o sobie: „Ale czemu Ty nie opalasz wszystkich pokoików – dlaczego Ty zimno cierpisz? Pomyśl, jeżeli Ty siebie oszczędnością taką zabijesz, co się ze mną stanie?” (266).

Dandysi, dlatego że nie potrafili żyć bez publiczności, bez jej podziwu, musieli zatem zabiegać o wywarcie korzystnego wrażenia na otoczeniu, mogli pomóc Słowackiemu w poszerzeniu wariantów międzyludzkich relacji.

Aby zyskać „odbicie siebie” w zachowaniu innego człowieka, zmusić, aby ujrzał nas takim, jakim siebie zaprojektowaliśmy, dandys starał się przykuć uwagę patrzącego

provokacyjnym odrzuceniem norm i reguł codzienności, impertynenckim zachowaniem. Świadectwem separacji, które nie mogło przejść niezauważone, był przede wszystkim ekstrawagancki lub elegancki strój. Dla Słowackiego doskonałość ubioru polegała na absolutnej prostocie, najlepiej zresztą wyróżniającej¹⁰: „zawsze biorę dobrego krawca, [co] mi oszczędza niepotrzebnych wydatków – najczęściej chodzę czarno, z małymi wyjątkami w szarawarkach lub kamizelce – nigdy prawie zupełnie czarno, bo to ma minę księżą... Mam także jedną oryginalność, to jest, że zawsze noszę żółtawo – blade białe rękawiczki – jest to mój luksus, a nie bardzo kosztowny [...]. Noszę także najczęściej lakierowane buty [...] Zawsze tak staram się być ubrany, abym bez przebierania się mógł pójść wszędzie – a nigdy tak, aby widziano, że się wystroił umyślnie...” (408). Owo zamiłowanie do elegancji sprawia, że zarówno dandys, jak i Słowacki nie mogą być nigdy wulgarni czy pospoliccy, stoją solidarnie w opozycji do masowości; „posyłam Wam egzemplarze z podpisami – pisze do matki – niewielu osobom posyłam, a to dlatego, aby moich podpisów nie pospolitować” (63).

Dandysowi potrzebny był również „inny” w roli partnera intelektualnego, współwyznawcy, ucznia, słuchacza, dlatego musiał zyskać jego świadome lub podświadome wielbienie.

Dostrzeżemy w postępowaniu Słowackiego takie zachowania, których jedynym celem było przypodobanie się, zjednanie sobie przyjaciół i wielbicieli. Z tego też powodu prośby i oczekiwania innych prawie zawsze pobudzały go do działania: „Na tym wieczorze zadziwiłem ją walcem, tańczonym tak, jak u nas tańczą wojskowi, to jest uderzając ostrogami. Ja zaczynam mazura – ja prowadzę kotyliona – i pokazuję nowe figury, jako to z szalem, z czterema królami kartowymi itp. Często gram walca na fortepianie [...]. Wy z trudnością wierzyć możecie, widzieliście mnie bowiem dzieckiem nudnym, teraz zaś umiem czasem grać rolę wesołego chłopca” (128). W innym liście pisze: „Nim się goście stąd rozjechali, przepędzaliśmy często wieczory na czytaniu tragedii. Byłem lektorem towarzystwa – i zdaje się, że byli kontenci ze sposobu, jakim wydawałem różne role, przynajmniej widziałem często na ich twarzach, że dobrze czytałem” (159-160). W jeszcze innym relacjonuje: „Kilka dni temu pani Pattey umyślnie dla mnie dała wieczór i kilku Polaków zaprosiła – i kilka dam było ładnych. Bawiłem towarzystwo, jak mogłem – nauczyłem mazura – z trudnością przypomniałem sobie z dziesiątek figur – i bardzo były panny kontente. Potem ustawiłem wszystkich do angleza i znów im różne nasze figle pokazywałem. Kręciłem wszystkich w długiego gęsiora i tak się rozhasałem, że im wszystkie tańce pokazywałem, aż do kozaka. W głębi duszy jednak czułem nadzwyczajny smutek – wspomnienia tłumem cisnęły się do głowy i napępniały puste serce” (122). Zachowanie Słowackiego przypomina dandysowską „zabawę” w *udawanie*, a nie w *bycie*. To udawanie, jak zauważa Agata Taraszkiewicz, zasadzało się nie tyle na dawaniu spektaklu, ile na oddawaniu siebie w spektakl¹¹.

Słowacki, wskazując na to listy do matki, przejął od dandysów kilka typów relacji czy też postaw wobec innego, które, wzbogacając o warianty własne, wykorzystywał. Oto niektóre z nich:

¹⁰ Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego...*, s. 39.

¹¹ A. Araszkiewicz, *Dandysi*. <http://flaneriaa.blox.pl/html/130721,262146,169.html?6>

A)

Relacja umożliwiająca nieustanne eksponowanie i analizowanie stanów ducha. Medium, umożliwiającym wniknięcie do wnętrza „ja”, jest pamięć o dzieciństwie. Obecność matki, świadka owych zdarzeń z przeszłości, stanowi rękojmię prawdziwości wspomnień. Warto temu przyjrzeć się bliżej.

Eliade zwracał uwagę na to, że w przestrzeni homogenicznej, pozbawionej charakterystycznych znaków, poruszanie jest niemożliwe, ponieważ nie potrafimy określić kierunku, w jaki chcemy się udać. Orientację taką umożliwia dopiero odkrycie absolutnie „stałego punktu”¹². Dla Słowackiego takim „centrum” jest dzieciństwo. Wiele przejawów terażniejszości, jak smak dawnych potraw, w nim ma swoje źródło: „Muszę Wam jeszcze donieść, iż we Francji napotkałem w traktierze soczewicę, której od śmierci Ojca nigdy nie jadłem; jedząc teraz, smak mi się jej przypomniał jak jaki sen mego dzieciństwa” (44). Dzieciństwo stanowi też punkt odniesienia, umożliwiający inwentaryzację zaszłych w dorosłym życiu zmian: „Uskarżanie się na mój los byłoby ciężkim bluźnierstwem; ale z drugiej strony przyznać trzeba, że tak się teraz ograniczyłem w moich żądaniach, że żadne błyszczące marzenia nie śmieją klócić mojej spokojności. Inaczej to było, kiedy byłem jeszcze dzieckiem. Pamiętam przez długie godziny, nieraz chodząc po pokoju, rozwijałem w myślach moich jakieś świetne szczęścia – bogactw i sławy obrazy. Niski sufit mego w Wilnie pokoiku nie wstrzymywał mojej bujającej myśli. Żal mi teraz nieraz, że ta władza marzeń zagaśła we mnie” (194).

Ale dzieciństwo, będące tym etapem w życiu człowieka, kiedy najchętniej przebieramy się za bohaterów bajek lub baśni, jest przez Słowackiego wykorzystywane do przenoszenia owych dziecinnych zachowań do świata ludzi dorosłych. Odwołując się do pamięci matki, proponuje jej, aby zobaczyła go takim, jakim był dawniej, na przykład w ogrodzie babuni, gdy kładł głowę na jej kolanach, domaga się od niej, by ponownie usłyszała tamten płacz, którym ją kiedyś przywoływał. Przeszłość emocjonalna dziecka staje się emocjonalną terażniejszością dorosłego człowieka.

Pamięć o domu w Krzemieńcu, na przykład, pozwala mu wejść w rolę emigranta, marzącego o utraconej arkadii i żywiącego nadzieję powrotu: „Za nic Bogu nie dziękowałbym tak, ja[k] za cichy mały domek przy Teofilach – domek biały z ogrodem, z jednym sługą – skromny co dzień obiad, mała szafa z książkami – oto jest zakres ograniczający moje marzenia” (259-260); „jeżeli dożyję starości... Kiedyś, usiadłszy z Tobą na cmentarzu krzemienieckim, będę Ci opowiadał o grobach dawnych i wielkich ludzi i o pomnikach starych wieków. A słuchając moich wspomnień będziesz się tak uśmiechać, jak niegdyś słuchając marzeń moich o przyszłości” (304). „Chciałbym kiedy o słońca zachodzie wjeżdżać z Tobą, droga moja, przed dom ten żółty, drewniany, przed którym rośnie jarzębina koralowymi gronami okryta; choćby tam już nikogo z dawnych nie było, to ja wszystko sobie wskrzeszę pamięcią, a Ty do zamyślnego mówić będziesz i odwracać się od łez drżąca, i żałować mnie będziesz, że mi się nie stało wszystko podług moich marzeń dziecinnych” (365).

¹² M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przekł. R. Reszke, Warszawa 1996, s. 15-34.

B)

Relacja umożliwiająca kreację siebie w przestrzeni społecznej. Adresatem autokreacji są osoby będące zazwyczaj w zasięgu bezpośredniego działania, poddawane procesowi stałej integracji, tzn. takiej „psychologicznej obróbki”, która wyzwala w tych osobach zachowania stanowiące zaspokojenie pragnień poety lub też zapewniają mu poszerzenie własnego „ja”. Są to najczęściej osoby znane poecie, z którymi, dlatego że je dobrze zna, że w ich towarzystwie czuje się swobodny, może prowadzić przewrotną grę w Dobro i Zło. Wie też, do jakiego stopnia wolno poddać mu się ich sądom, ma świadomość, że w każdej chwili może im się wymknąć.

Szczególną inspirację w zakresie kreowania niekiedy skomplikowanych relacji i w związku z tym przybierania różnych masek stanowiły kobiety. Dostrzegł to Marian Zdziechowski, który w *Mesjanistach i słowianofilach* zapisał: „dandyzm jego objawia się w kokietowaniu panien”¹³. Na czym owa gra mogła polegać, zdradza Słowacki w jednym z listów, w którym przedstawia siebie jako bohatera literatury romantycznej, spragnionego zemsty, niszczącego nieszczęśliwe kobiety, nie potrafiące oprzeć się jego fatalnemu urokowi: „Przez grzeczność kiedyś powiedziałem pannie Korze, że ją kocham – ona mi się przyznała, że mnie kocha także – a wtedy zapytałem ją, co robi, jak ja ją kochać przestanę – odpowiedziała mi, że się otruje albo się utopi [...]. Od tego czasu postanowiłem dowieść jej, że się ani zabije, ani utopi, chociaż ja kochać przestanę. I zacząłem kaprysić – przyprowadzałem ją do gniewu, dawałem uczuć, że jeszcze dziecko – słowem mściłem się na niej za wszystko, co kiedykolwiek od wietrznic [...] ucierpiałem. Nie wiem, z jakiej przyczyny, ale wpadła w gorączkę – w gorączce miała délire [...]” (72).

C)

Relacja pozwalająca na wykreowanie siebie jako poety. Słowacki wykorzystał do tego celu osoby – autorytety, z którymi chętnie identyfikował się. Nie byli to poeci żyjący, na przykład Adam Mickiewicz czy Wiktor Hugo, o tym ostatnim zresztą nie miał najlepszego zdania: „Widziałem z daleka Wiktora Hugo [...] – donosił matce – Wcale z jego postawy geniuszu nie widać – patapuf zupełny; w życiu prywatnym szczęśliwy – ma żonę, troje dzieci, a to wcale nie na rękę dla romantycznej poezji” (39). Wzorami dla Słowackiego byli natomiast zmarli poeci. Autor *Kordiana* pamięta o nich, sygnalizuje podobieństwa między sobą a nimi, niekiedy utożsamia się z dawnymi twórcami, co upewnia go w jego własnym powołaniu, nosi niejako w sobie całą tę społeczność, występuje w jej imieniu, tak jak człowiek szlachetnie urodzony nosi w sobie i reprezentuje całą rodzinę oraz przodków. Oto przykłady: „bo dowiedziawszy się o śmierci Goethego, pomyślałem sobie, iż Bóg go wziął z tego świata, aby dla mnie, wydającego poezje, miejsce zrobił na świecie...” (60); „Patrząc co dnia na szczyt góry Mont Blanc, przychodzi mi często na myśl Malczewski, który po śmierci jednym poematem tak urósł, że prawie głową przewyższa naszych poetów. Przebiegając opisanie wejścia na górę Mont Blanc, znalazłem na ostatniej karcie [...] imię Malczewskiego, ale skaleczone tak, że gdybym skądinąd o jego wędrowce na górę nie wiedział, to bym się był o tożsamości osoby nie domyślił... Nie wiem dlaczego, ale myśl o Malczewskim została głęboko

¹³ M. Zdziechowski, *Mesjanisci i słowianofile*, Kraków 1888, s. 71-72.

w moich dumaniach utkwiona” (142-143); „Mówcie sobie, co chcecie, a zdaje mi się, że gdyby mię teraz los Andrzeja Chénier spotkał, gdyby mnie na śmierć prowadzono, mógłbym jak on uderzyć się ręką w czoło – i rzec: >A wszakże ja miałem coś tutaj<” (154); „Z okien moich mam widok na ładny plac St. Maria Novella i lubię patrzeć na ten kościół, zwłaszcza kiedy wieczorem oświeca go księżyc. Ulubionym także moim księżycowym spacerem jest jeden bok katedralnego kościoła. Nieraz marzę sobie, że tak chodził po tych kamieniach zamyślony Dante” (320).

Dandys, pisze o tym Sartre, choć wie, że inni są jego potencjalnymi sędziami, nie zna zasad, którymi kierują się w formułowaniu swych opinii. Dlatego boi się tłumu, woli pozostać w bezpiecznym ukryciu, jakim jest stworzona przez siebie postać, ekstrawagancki kamuflaż. Także Słowacki zna to bezpieczne ukrycie: „Otóż teraz z rana jestem literatem – poprawiam korekty, piszę, przepisuję, a wieczorem od godziny pół do dziesiątej staję się un Dandy, angielski *petit-maitre* – i przyznam się Wam, że to lubię; staram się, żeby nikt wieczorem nie odgadł, czym jestem z rana – a z rana, żeby nic mi z wieczornej fatuité nie zostało” (52).

Ma przy tym świadomość, że w każdej chwili może porzucić obraz, który sam stworzył w świadomości innych, i odzyskać nie podlegającą niczym opiniom wolność.

Tomasz Kitliński
(Lublin)
Mateusz Skucha
(Kraków)

SŁOWACKIEGO FRAGMENTY Dyskursu EROTYCZNEGO – APOZJOPEZA W JĘZYKU I PODMIOTOWOŚCI, CZYLI (NIE)DYSKRETNY UROK WIESZCZA

Prolog

„Przypominam sobie, że Roland Barthes w swoich *Fragmentach dyskursu miłosego* (właśnie fragmentom) nadał porządek encyklopedyczno-alfabetyczny po to, by usunąć ukrywającą się w jakimkolwiek porządku nie tylko sugestię, ale wręcz przemoc jedności, takiej jedności, której odbioru sobie zupełnie nie życzył. Wydanie (...) dzieła Słowackiego w taki sposób (...) miałoby z pewnością jedną zaletę, a mianowicie ujawniałoby właśnie podobnie brak przymusowego porządku”¹.

Inność

Juliusz Słowacki mówi szeptem, krzykiem i urwaniem mowy, niedokończeniem (niespełnieniem? sublimacją!), zamilczeniem, czyli apozjopezą. Pisma Słowackiego – to pielęgnacja podmiotowości wewnętrznej, tajemnica, gotycyzm, wzniosłość, ballada, wszechmuzycznykacja, wszechseksualizacja i wszechuczuciowość dźwięku i sensu; jeśli jest, oto homotekstualność. Głos tudzież cisza odmiennych poezji i teatru Słowackiego opowiada nam historię obcości – swojskiej a odrzuconej. Tekstualność w mniejszości. Maria Janion pisze: „Romantyzm polski był wielkim odkryciem inności”². Naszym zdaniem twórczość Słowackiego była wielkim odkryciem inności. Owa inność polega na pielęgnacji inności, sublimacji hysterii, melancholii i sadomasochizmu, trosce o obcość³.

¹ M. Janion, *Wypowiedź w dyskusji*, w: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje. Sympozjum*, Warszawa 10 – 11 grudnia 1979, red. M. Janion i M. Żmigrodzka, Warszawa 1981, s. 227.

² Tamże, *Słowiańszczyzna, szaleństwo i śmierć*, w: *Inny, Inna, Inne. O inności w kulturze*, red. M. Janion, K. Szczuka, C. Snochowska-Gonzales, Warszawa 2004, s. 13.

³ Na temat męskiej hysterii (także w kontekście Słowackiego) zob. T. Kitliński, P. Leszkowicz, *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce*, Kraków 2005 (zwłaszcza rozdział *Inna historia: męskość, histeria i homoseksualizm* oraz *Ukryte w języku: wypowiedzieć homoseksualność*).

Czekanie – Uciekanie

W *Liście do Aleksandra H.* Słowacki zapisuje rozdzielenie:

Rozdzielił nas gościniec płynnego szafiru,
Ty w Tebach, ja dopiero wypływam z Kairu.⁴

Rozdzielenie nadrzeczywistością – drogą barwnego fluidu, rozłączenie w punktach geografii i dziejów. Nieobecność wzmaga związek. Związek to tajemny. Listy są jego jedynymi świadkami, ale i je trzeba spalić: „Tak więc piszmy do siebie; przeczytawszy spalmy –”. Pauza.

Rym łączy sprzeczne, i tak zwyczajne, wybory mężczyzny: „czekasz”, „uciekasz” (wersy 9-10). W splocie czekania-ucieczki to listy i pamięć łączą mocniej niż wspólne patrzenie. Wzajem pisać do siebie, myśleć o sobie zamiast „Razem oczy w nilowe rzucać wodospady”. Nie tylko „rzuci okiem”, lecz „rzucać oczy”, niczym patrzeć w spoglądaniu, szukaniu, krążeniu wzrokiem. Marzenie Słowackiego to wspólne spojrzenie, i nie zostaje ono spełnione. „Spodziewałem się niegdyś, że miło nam będzie”, ale łączymy się idealnie – przez lata, epoki wręcz (gdzie Egipt, gdzie Hellada, przez odległości. „Dziś próżno cię wyglądam”). Spojrzenie samotne nie wypatrzyło, myśl jednak wymyśliła Aleksandra H. I to wpatzonego równie samotnie, wyczekującego: „i próżno mię czekasz”. „Uciekasz” zarazem. Dostrzega poeta równoległą daremność „Dziś próżno cię wyglądam i próżno mię czekasz”, a przecież nie na próżno. Nadzieja na wzajemną obecność w życiu wewnętrznym. „Staniemy się myślami”.

Przestrzeń

Dominantą kompozycyjną tekstu jest przestrzeń. To przestrzeń wprowadza kluczowy problem – tzn. oddalenie, brak i tęsknotę. Ale w wierszu mamy do czynienia z dwiema przestrzeniami. Pod tym względem *List do Aleksandra H.* wpisuje się w Słowackiego „lirykę w pełni romantyczną” (określenie Cz. Zgorzelskiego). Jedną przestrzeń to przestrzeń realna. Konstruowana jest zarówno przez dane geograficzne (na przykład Teby, Kair, Nil) i historyczne (np. Egipt za panowania faraonów, starożytny Rzym), jak też przez odpowiednie zmetaforyzowanie opisu (np. „gościniec płynnego szafiru”). Ciekawsza jednak wydaje się inna przestrzeń – mentalna, emocjonalna. W liroyce Słowackiego z tego czasu wielokrotnie spotykam taką podwójność przestrzeni. Jest ona wprowadzana głównie przez dwa elementy. Pierwszy to nagromadzenie rozmaitych odcieni błękitów – koloru związanego z eterycznością, duchowością, życiem psychicznym. Drugi element to figura gołębia – posłańca wieści, najczęściej określanego dwoma epitetami: konotowanym z kolorem (zawsze jest to biel, oznaczająca – podobnie jak błękit – życie wewnętrzne) oraz konotowanym ze stanami emocjonalnymi (choćby tak jak w *Rozłączeniu* – „smutny”).

Poeta znajduje się u zarania kultury, w Egipcie. Jest głębiej, dalej niż adresat: „ja

⁴ J. Słowacki, *List do Aleksandra H.*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, T. I: *Wiersze i poematy*, red. M. Bizan, P. Hertz, Warszawa 1987, s. 61-67. Wszystkie cytaty *Listu do Aleksandra H.* pochodzą z tego wydania.

dopiero wypływam z Kairu”. Dopiero i już. Piękno Nilu w samotnym spojrzeniu mężczyzny: „piękny dla oka poety”. „A jeszcze bardziej oczy i duszę zachwyca” – tu spaja się wzrok z duszą, sensualność z sensem – „Gdy w nim za-palmowego widzę wschód księżycy”. Spojrzenie na wschód za palmami, zapalony, jak zespolone rymem „palmy”, „spalmy” (wersy 17-18, tym ważniejsze, że u końca strofy). Spalone listy między mężczyznami, spalone palmy – spalone wspólnie, zapalony, zapalający wschód księżycy zza palmy. Zapalony wzniosłością, mężczyzna wpatrzony w księżyc i para mężczyzn, znanych z płócien Caspara Davida Friedricha. U Słowackiego przy wschodzie księżycy samotność z myślą o Aleksandrze, pustka bogata ideą Aleksandra. Obraz Friedricha to dosłownie wzniosłość, za którą stoi pustka. Bogata pustka poezji. Piękną pustką mężczyzny. Nil urzeka poetę, ale nie Aleksandra H. „Piękność Nilu dla ciebie małą jest zaletą”. Żyje on w innym czasie. Rozmijają się poeta i Aleksander. A jednak stanowią oni związek, my. „Oświecać nas”, „My, chcąc pojąć”, „staniemy się”.

Niedosiężność związku, samotność, chwilowa para, nieobecność, tęsknota, oczekiwanie, związek bez bliskości, związek zawsze wspomnienia. Bliskość nie teraz, lecz ongiś: „jako dawniej”. Bliskość w pamięci równa się Bliskości w przyszłości. „I razem, jako dawniej”. Bliskość teraz we wnętrzu. Pokonanie gościńca płynnego szafiru, by być obok – w sobie. „Staniemy się myślą”.

Elegijność

Badacze rozmaicie charakteryzowali lirykę Słowackiego z drugiej połowy lat 30. Brali oni pod uwagę wyjątkowość obrazowania oraz specyfikę emocji zawartą w tych tekstach. Do najczęstszych określeń należy: „elegijna mgła” i „melancholia opromieniona poezją” (Kleiner), „nastrojowość liryczna” (Matuszewski), „symboliczne znaczenie” (Kridl), „poetyckie rozsnuwanie” (Zgorzelski). Czesław Zgorzelski zauważa ponadto, że te wiersze są „przyćmione w swym wyrazie mgłą poetyckiej metody nienazywania rzeczy po imieniu, przysłonięte wieloznacznością przemilczeń, aluzji i symbolów”⁵. A w innym miejscu dodaje on, że kluczowa jest tu „elegijna postawa podmiotu (gdzie indziej nazywana «elegijnym żalem»), przeżywającego lirycznie rzeczywistość przetwarzaną subiektywnie. Z niej to wynika poetycka metoda nasycenia motywów obrazowych symboliczną sferą znaczeń przenośnych, uniezwyklenia ich emocjonalną interpretacją przedmiotu”⁶. Z kolei Grażyna Królikiewicz podkreśla, że „smutek, stanowiący emocjonalną oś elegii, nie jest (...) czynnikiem nastrojotwórczym, lecz postawą: odpowiedzią podmiotu na świat”⁷.

Słowacki odpowiada na świat. Świat, w którym nie ma Aleksandra. Nie ma Ludwika. Odpowiada na pustkę, na brak. Ale jednocześnie on ten brak opowiada. Posługuje się obrazami, aluzjami, symbolami. A nade wszystko – przemilczeniami. Braku nie można prze-

⁵ Cz. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 23.

⁶ Tenże, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 112.

⁷ G. Królikiewicz, *Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do Teofila Januszewskiego”*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, Kraków 2000, s. 76 (powyższe informacje na temat liryki Słowackiego po 1835 pochodzą z tego właśnie szkicu).

cież opowiadać wprost. Mówienie o nim nie może być konstatacją. Konstatacja braku wywołuje konsternację podmiotu. W poezji Słowackiego mówienie braku jest performatywne. Pauza jest znakowaniem pustki. Jest milczeniem, które wywołuje milczenie.

Niewypowiadanie należy bowiem do podmiotowania się Słowackiego. Stawanie się: z pomiotu w podmiot, w ja, w poetę, w teatr wewnętrzny. Teatr ów znajduje upodobanie w elipsie, pauzie, trzykropku, myślniku. Myślnik ma źródłosłów w myśli. Myślnik przedstawia myśl; jest widowiskiem myśli – za którą stoi nieświadomość. „Myślnik – mówi Mayenowa – jest znakiem szczególnym. (...) Myślnik nie mówi o związkach między wyrazami, lecz o tym, jak się mówi. Jest znakiem wnoszącym informację metajęzykową: tu pauza”⁸. Myślnik kryje i wydobywa nieświadomość. Przystankowanie daje do myślenia. Myślnik jest znakiem ciała, nie znakiem języka. Pauza inscenizuje ciało. Ciało mówi tam, gdzie milczy język. Podmiot elegijny Słowackiego wyraża się w milczeniu.

List

W 1838 roku, a więc dwa lata po *Liście do Aleksandra H.*, Juliusz Słowacki tak pisał o sobie i swoich listach:

Natura moja jest pełna błyskawic – najwięcej dni ciemnych, lecz czasem wplatają się dnie ogniste różnego koloru, które mi potem świecą w pamięci. Z tych wszystkich światel zrobię sobie kiedyś wianek na czoło i tak zostanę. Co ty powiesz (...) na ten list dziwny? Nie mam żadnego przyjaciela, któremu bym o wszystkim mówić mógł otwarcie, więc niech te listy zastąpią mi wszystko: od tylu lat pisane co miesiąca, muszą być najlepszą historią mojego życia; z nich musisz mię znać lepiej niż ja sam siebie (...).⁹

Poeta ma świadomość wyjątkowości formy, jaką jest list. Przeczuwa, że w jego listach dokonuje się notacja tożsamościowego naddatku, ukrytych i tłumionych pragnień. Dlatego z listów Słowackiego można go znać lepiej niż on sam siebie znał.

Na tę niezwykłość listu zwracała już uwagę Stefania Skwarczyńska, która uznała za jego wyróżniki nieobecność adresata oraz piśmienność, a zarazem różne ślady obecności: więź korespondentów, zapis ich stosunku w danej chwili oraz współtworzenie listu przez odbiorcę. Badaczka podkreśliła sprawczość listu, stwierdzając, iż jest on „jednoznaczny ze zdarzeniem życiowym, czynem, pociąga za sobą czyn, stwarza zdarzenie”¹⁰. Jak zauważa Dorota Wojda, „wywód Skwarczyńskiej nie biegnie tak, by oddać paradoksy epistolografii, zresztą autorka *Teorii listu* ma ambicję stworzenia spójnego modelu genologicznego, jednak – na długo przed Barthes’em czy Derridą, bo już w latach 30. – odsłania zapętlenia tej osobliwej formy, która w tradycyjnej postaci zanika, ale staje się ważnym tropem ponowoczesnego myślenia o komunikacji”¹¹. List bowiem ujawnia napięcie między obecnością a nieobecnością, idiomem a iteracją, gdyż powstaje wówczas, kiedy nadawca i odbiorca

⁸ M. R. Mayenowa, *Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka*, Wrocław 1979, s. 312.

⁹ List do matki z 10 lipca 1838. Cyt. za: S. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 180.

¹⁰ S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. E. Feliksiak i M. Leś, Białystok 2006, s. 343. Kolejny cytat s. 344.

¹¹ D. Wojda, *Adresat nieznany. Granice komunikacjonizmu w pisarstwie Stanisława Barańczaka*, s. 19, w druku.

nie mają bezpośredniego kontaktu, lecz chcą się komunikować, aby wyrazić, szczególnie w listach miłosnych, niepowtarzalne treści powtarzalnymi środkami. Stąd forma listu, jak również tekst wykorzystujący konwencje epistolografii, łączy to, co konstatywne i performatywne, referencyjne i retoryczne, a także intymne i relacyjne, jednostkowe i wspólnotowe¹². Dodatkowo Barthes twierdzi, że specyfika listu miłosnego polega na tym, iż jest jednocześnie pusty (zakodowany, miłość zostaje ujęta w pewne kody, gotowe schematy, splaszczające miłosne ja) i ekspresywny („wypełniony chęcią okazania pragnienia”, „potopem emocji”, „bezkresem ekspansji ja”).

List uruchamia więc grę aporii między obecnością a nieobecnością. Wobec listu, wobec aktu pisania listu, nieobecność staje się zintensyfikowaną obecnością. Dlatego Juliusz pisze list do Aleksandra. Innymi słowy, poeta stwarza Aleksandra. Nieobecność staje się obecnością.

Zwracała na to uwagę Ewa Łubieniewska, która, mówiąc o listach Słowackiego, podkreślała niezwykle silną chęć podmiotu do kreowania odbiorcy:

Nadawca nastawiony jest tu tak bardzo na kreowanie odbiorcy, że ten zdaje się nieomal odczuwać za swoimi plecami oddech zapaleńca. Ów zniewalający i niezwykle piękny język – chciałoby się rzec – „mówi” piszącym, „używa” go do własnych celów, powołuje podmiot mówiący do istnienia (...). Stąd też kreowany poprzez listy czytelnik staje się tak ważnym składnikiem tekstu, przywraca bowiem autorowi korespondencji jego „byt”, zawłaszczony przez objawiającą się potęgę¹³.

Mimo że autorka pisze o listach prywatnych (m.in. do Joanny Bobrowej) i pochodzących z okresu genezyjskiego, powyższa konstatacja jest jakże trafna, gdy mowa o listach poetyckich – szczególnie, rzecz jasna, *Liście do Aleksandra H.* Tyle tylko, że ową potęgą będzie nie duch – rozumiany w kontekście towiańczyków i mistycyzmu – lecz miłość. Podmiot zakochany listu jest przecież zawłaszczony przez miłość. A bycie pożądanym przez Aleksandra jest gwarantem ukonstytuowania się tożsamości Juliusza.

Zatem aporie obecności i nieobecności zapętłają się tu jeszcze bardziej. Wobec nieobecności Aleksandra Juliusz kreuje jego obecność. Jednocześnie, stwarzając Innego, stwarza również siebie. Bez Aleksandra Juliusz nie istnieje. Tylko Inny może – parafrazując słowa Łubieniewskiej – przywrócić autorowi listu byt, całkowicie zawłaszczony przez pożądanie.

Z tego powodu za naczelną figurę listu Barthes jest skłonny uznać metonimię. „Myśleć o tobie nie oznacza nic innego niż (...) metonimię. Albowiem myśl jest w sobie pusta: nie myślę cię, po prostu ciebie sprowadzam”¹⁴. Juliusz sprowadza Aleksandra, inscenizuje spotkanie. Jego pisaniem rządzi pragnienie przyległości, metonimii.

Paralelność

Podmiot *Listu do Aleksandra H.* to podmiot obsesyjny, maniakałny. Widać to już w początkowych wersach tekstu, w których mamy do czynienia z dramatycznym, natrętnym, obsesyjnym powtarzaniem słów pochodzących z dwóch kręgów semantycz-

¹² Referuję za: j.w.

¹³ E. Łubieniewska, *Laseczka dandysa i płaszcz proroka*, Warszawa 1994, s. 150-151.

¹⁴ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 225.

nych. Jedno to powracające na zasadzie anafory słowo „razem”. Drugie – „próżno” oraz „brak”. Jest to o tyle charakterystyczne, że ewidentnie wskazuje tematykę wiersza – będzie to tekst o pragnieniu relacji i o niemożności tej relacji.

Interesujący jest pod tym względem wers: „Dziś próżno cię wyglądam i próżno mię czekasz”. Najpierw pojawia się określenie czasu. Niezwykle w tym kontekście ważne, albowiem autor listu jest niejako poza dzisiaj, poza terażniejszością. Oczywiście, on odnotowuje brak i pustkę, niemniej, pisze o przeszłości i pisze w przyszłość. Rozpamiętuje przeszłość, jednocześnie adoruje przyszłość. Przeszłość, w której spotkał adresata wiersza. I przyszłość, w której spotkanie z adresatem wiersza będzie możliwe. Dlatego ten wers podobny jest do wersu trzeciego; „S p o d z i e w a ł e m się niegdyś, że miło nam będzie...”. Jest to więc podmiot wykorzeniony z chwili. Przypomina Fausta, który – oscylując nieustannie między przeszłością a przyszłością – nie umiał docenić chwili. Jego los jest tym bardziej tragiczny, że doskonale zdawał sobie z tego sprawę – stąd słynny pakt z Mefistofelem i jeszcze słynniejsze: „Chwilo trwaj, bo jesteś piękna”¹⁵. Wszakże, można powiedzieć, iż podmiot *Listu...* jest odwrotnością Fausta. On za wszelką cenę pragnie uciec od chwili, od dziś. Teraz jest bowiem dla niego raniące, cechuje go przecież brak – dojmujący brak Aleksandra. Aleksander – obiekt pragnień – jest kimś zakorzenionym w przeszłości i w przyszłości. Jego nie ma w terażniejszości podmiotu zakochanego. Dlatego podmiot zakochany wiersza będzie chciał powiedzieć: „Przeszłości trwaj, bo jesteś piękna”, albo „Przyszłości trwaj, bo jesteś piękna”. Piękna, gdyż tam jest obiekt pożądania. W dziś Aleksandra (Ludwika?) nie ma. Stąd podmiot zakochany tekstów Słowackiego nigdy nie powie „Chwilo trwaj, bo jesteś piękna”.

Ale powyższy wers jest ciekawy jeszcze z jednego powodu – z powodu paralelizmu składniowego. Otóż, można te dwa zdania składniowe połączone spójnikiem „i” rozpiścić w następujący sposób: „brak – ty – ja (i) brak – ja – ty”. Albo jeszcze dokładniej: „brak – ciebie – mnie (i) brak – mnie – tobie”. W pierwszej części wersu Słowacki mówi o sobie, o swoim doświadczeniu braku – braku Aleksandra. W drugiej części Słowacki mówi o Aleksandrze, który doświadcza jego braku – braku Juliusza. Natomiast spójnik „i” na planie symbolicznym ma spajać te dwie biografie, czynić je paralelnymi. I właśnie w tym miejscu zapisało się jedno z podstawowych pragnień podmiotu zakochanego wierszy Słowackiego. Pragnienie paralelności. Podmiot zakochany pragnie, aby jego obiekt miłosny odczuwał taki sam brak, jaki on odczuwa. A zatem pragnie, aby Aleksander pożądał go tak samo, jak on pożąda Aleksandra. A stawka w tej grze pragnień jest wysoka, gdyż „to Pożądanie pozwala człowiekowi powiedzieć «Ja»”¹⁶, przyczynia się więc do konstytucji tożsamości. „Pragnąc innego pragnienia – zauważa Markowski za Lacanem – pragniemy uznania nas samych. To dzięki uznaniu przez innych będziemy mogli ostatecznie powiedzieć Ja, co oznacza, że Ja buduje się na zwrotnej informacji odbitej od innego pragnienia. Innymi słowy: Ja uzyskuje tożsamość dzięki uznaniu innych”¹⁷. Tylko Aleksander może potwierdzić istnienie Juliusza. Juliusz – jako podmiot

¹⁵ Przejmując pisze o tym Włodzimierz Szturc w książce *Faust Goethego, Ku antropologii romantycznej*, Kraków 1995.

¹⁶ M. P. Markowski *Dyskurs i pragnienie*, wstęp do: R. Barthes, dz. cyt., s. 12.

¹⁷ Tamże, s. 14.

pragnący – może uzyskać tożsamość jedynie dzięki byciu pożądanym przez Aleksandra. W gruncie rzeczy bowiem podmiot nigdy nie pożąda Innego, lecz... pożąda pożądanego Innego. Pragnie zatem być pożądanym przez Innego. Pragnie miłosnej odpowiedzi.

Na tym też polega tragizm wpisany w tekst. Wobec braku miłosnej odpowiedzi, miłosnego dotyku Słowacki inscenizuje pożądanie. Niejako pisze scenariusz miłosnego spotkania. Można więc – parafrazując słowa Marii Janion – powiedzieć, że „zakochany jest tam, gdzie go nie ma”. Słowacki jest przy Aleksandrze. Przy Ludwiku. Jednakże, aby stało się to możliwe, musi inscenizować pożądanie. Z tekstu uczynić scenę. Innymi słowy: tekst staje się intymną notacją. Ale notacją tragiczną, bo niemożliwą, nie-do-zastnienia, o czym świadczy wers: „Tak więc piszmy do siebie; przeczytawszy – spalmy”. Ale znów – zwróćmy uwagę: używa formy 1 osoby liczby mnogiej. Ponownie mamy do czynienia z paralelnością. Z pragnieniem paralelności. Juliusz zdaje się mówić: róbmy to samo. Albo lepiej: zrób to samo, co ja robię. Znowu projektuje, pisze scenariusz miłosnej akcji. Tylko tak – wobec braku Innego – może czuć się bezpiecznie. Bezpiecznie, gdyż Inny został poniekąd inkorporowany.

On jest mną, a ja jestem nim. Nawet jeśli nie jestem z nim w teraz.

Gladiator

Już Czesław Zgorzelski zwracał uwagę na jeden szczególny fragment *Listu do Aleksandra H.*: „Od spiętrzonego natłokiem wydarzeń skrótów dziejów egipskich – do epizodu gladiatora wyodrębnionego z narracji jakby za pomocą zbliżenia kamery filmowej”¹⁸. Nasuwa się tu dość oczywiste pytanie: dlaczego Słowacki wyodrębnił właśnie postać gladiatora? Co mówi o podmiocie zakochanym ten fragment listu? Co zatem mówi podmiot tam, gdzie nie chce mówić?

Rzeczywiście, rację oddać trzeba Zgorzelskiemu: charakteryzując dzieje egipskie Słowacki wyszczególnił postać „człowieka zrodzonego w Tentyrze nad Nilem”. Opisuje go, gdy ten walczy w rzymskim Koloseum z krokodylem. Mamy więc tutaj do czynienia z trzema elementami symbolicznymi: gladiatorem, krokodylem i spektaklem. Gladiator uosabia męskość, falliczność, męską agresję oraz męskie ciało wystawione na spojrzenie tłumu czyli męskie ciało do podziwiania. Samo słowo pochodzi od łacińskiego *gladius* oznaczającego „miecz”. Symbolika falliczna jest więc tu oczywista. Gladiator jest zredukowany do ciała. Ciała aktywnego, ale milczącego. Oprócz słynnych słów „Ave, Imperator, morituri te salutant” gladiatorzy nie mówili. Oni walczyli, byli podziwiani i zabijani. Figura gladiatora łączy więc w sobie Erosa i Tanatosa. To w tym połączeniu German Ritz upatruje tajnego znaku tego, co niewypowiedziane: „w pierwszej gwałtownej próbie «wypowiedzenia tego, co niewypowiedzane», pojmuje się zwykle homoseksualnego Erosa jako śmierć”¹⁹.

Co więcej, gladiator walczy z krokodylem. W kulturze starożytnego Egiptu zwierzę to oznaczało z jednej strony furję, złość, agresję, a z drugiej (jako coś, co w naturalny

¹⁸ Cz. Zgorzelski, *Liryka...*, dz. cyt., s. 74.

¹⁹ G. Ritz *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności*, przeł. A. Kopacki, Kraków 1999, s. 98.

sposób łączy wodę i ziemię, muł i roślinność) – symbolizowało płodność i moc twórczą²⁰. Dodatkowo krokodyla łączono z symboliką węża, pojawia się zatem kolejny symbol falliczny. Krokodyl może oznaczać płodność – ale płodność męską, falliczną, seksualność agresywną.

I trzeci element – spektakl. Podmiot zakochany *Listu...* występuje tutaj w roli widza, patrzącego i podziwiającego walczącego gladiatora. Relacja pomiędzy przedmiotem opisu a podmiotem pożądanym bywa uznawana za kluczową dla homotekstu. Jak pisze German Ritz:

W pożądaniu homoseksualnym mężczyzna otrzymuje ciało, które jednak nie jest plastycznym przedstawieniem dawnej *virtus* lub innej funkcji społecznej mężczyzny, lecz jest ciałem seksualnym. Ciało otrzymuje jednak tylko pożądanym, podczas gdy pożądanym staje się całkowicie spojrzeniem (...). Ta absolutna i nie zinstrumentalizowana jeszcze cielesność domaga się estetyzacji i sięga po klasyczny ideał piękna.²¹

Wyjaśnienia wymaga jednak fakt, że, owszem, gladiator jest uosobieniem „dawnej *virtus*”, ale – by tak rzec – nietypowej, gdyż nie pełni ona tutaj żadnej funkcji społecznej (związanej z walką za ojczyznę, obroną kraju itp.), lecz owa *virtus* służy rozrywce widzów. Jest w gruncie rzeczy inscenizacją pięknego, męskiego ciała.

Wyjątkową rolę spojrzenia w tekstach homoerotycznych sygnalizował też Robert Cieślak:

Specyficzny sposób patrzenia na obraz „Innego”, umiejętne wydobywanie z jego konstrukcji składników czyniących z podmiotu przedmiot porwania, każe zwrócić uwagę na szczególnego typu wrażliwość oka przypisaną podmiotowi wypowiedzi lirycznej – specyfikę postrzeżenia wzrokowego i jego ukierunkowanie, które pozwalają odczytać intencję tekstu poetyckiego jako tekstu homoerotycznego.²²

Juliusz jest spektatorem, który cały staje się spojrzeniem. Spojrzeniem nacechowanym płciowo, erotycznym, pożądanym. Więcej: spojrzeniem, którym w całości rządzi logika pożądania. Biorąc zaś po uwagę, że „przedstawienie ciała zawsze więcej mówi o konstrukcji płciowości patrzącego podmiotu niż obserwowanego przedmiotu”²³, a pożądanie zawsze więcej mówi o pożądanym niż o pożądanym, w tym fragmencie zapisało się maskowane pożądanie Juliusza. Oczywiście, mamy tu do czynienia z sublimacją, Juliusz pożąda wszakże Aleksandra. Jednakże, jest to niewypowiadalne pożądanie,

²⁰ Zob. J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2000, s. 204.

²¹ G. Ritz, *Między histerią a masochizmem: utopijne koncepcje ciała mężczyzny*, przeł. K. Krzemienio-wa, w: *Codziennie, przedmiotowe, cielesne. Języki nowej wrażliwości w literaturze polskiej XX wieku*, red. H. Gosk, Izabelin 2002, s. 152.

²² R. Cieślak, *Cielesne gry wzrokowe. Estetyczne aspekty tematu homoerotycznego w poezji polskiej XX wieku*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. G. Borkowska, L. Sikorska, Warszawa 2000, s. 318. Zob. też: tenże *Pragnienie Innego. Język pożądania we współczesnej poezji polskiej*, w: *Ciało, płęć. Literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.

²³ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przeł. A. Kopacki, w: tenże, *Ni w labiryncie pożądania. Gender i płęć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, Warszawa 2002, s. 56.

stąd podmiot zakochany – wobec niewyraźności swojego pożądania – może jedynie ustanowić się widzem w starożytnym Koloseum.

Widza podziwiającego piękne ciało gladiatora.

W kolejnym opisie historii gladiatora jest mowa o wygnaniu:

Wzięty spomiędzy ruin, prochów, pogorzelsk,

Poszedł po obcych krajach błąkać się obelisk.

Wygnaniec, już jakoby samolub z kamienia,

Żebrakowi na czoło nawet, nie da cienia,

Z nikim nie gada, stoi myślą w krajach ducha;

Gdy na księżyc fontanna rzymska pod nim bucha.

Na planie symbolicznym figura gladiatora zostaje więc uzupełniona o jeszcze jeden – niezwykle istotny – aspekt. Mianowicie, mowa o skazaniu się na wygnanie, na status Innego. On zawsze już będzie obcy, z marginesu, nie-swoj. Podobnie jak Juliusz jest wygnańcem, błąkającym się po ojczystym kraju gladiatora. Gladiator jest więc Innym, jest obcym. Podobnie Juliusz – jest Innym, jest obcym.

Fragment dotyczący gladiatora jest jednym z najistotniejszych miejsc *Listu do Aleksandra H.*. To homoerotyczny naddatek tekstu, homoerotyczna sygnatura utworu. Tutaj bowiem zapisało się niewypowiedziane pożądanie. Jak zauważa Ritz:

Homoseksualny obraz ciała jest rozpoznawalny nie tylko ze względu na swoją funkcję w narracji – niepodatność na epicki (wyjaśniający) rozwój akcji – lecz także ze względu na swoją morfologię. (...) Absolutna (nie poddana jeszcze instrumentalizacji) jakoś cielesności narzuca zwykle estetyzację jej obrazu.²⁴

Zatem oprócz listowej, kompozycyjnej ramy utworu, to właśnie tutaj, w tym „bezużytecznym” naddatku (który Zgorzelski nazywa epizodem wyodrębnionym z narracji), ujawnia się cały homoerotyczny potencjał tekstu. W tym miejscu też zapisało się to, czego Słowacki nie chciał (nie mógł, nie umiał?) wypowiedzieć wprost. Że jest podmiotem zakochanym. W Aleksandrze. W Ludwiku. W Innym Mężczyźnie.

Łzy

Z *Listem do Aleksandra H.* najbardziej – obok *Do Ludwika Szpitznagla* – wiązali-
byśmy następujący, pochodzący już z okresu genezyjskiego, wiersz:

Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala...

Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala,

Że w posąg mieni nawet pożegnanie.

Ta kartka wieki tu będzie płakała

I łez jej stanie.

²⁴ G. Ritz, *Literatura w labiryncie pożądania. Homoseksualność a literatura polska*, przeł. A. Kopacki, w: tegoż, *Nić w labiryncie pożądania*, dz. cyt., s. 57.

Kiedy w daleką odjeżdżasz krainę.
 Ja kończę moje na ziemi wygnanie,
 Ale samotny – ale łzami płynę –
 I to pisanie...²⁵

Powiedzieć, że to wiersz autobiograficzny, byłoby zdecydowanie za prosto. Z całą pewnością to tekst autoteliczny. I autoteliczność rozumiemy tu podwójnie: celem jest zarówno sam tekst (czy może raczej: mówienie o swojej twórczości), jak i sam Słowacki – który staje się tekstem. Czym dla Słowackiego jest pisanie? – jest żegnaniem się, zapisywaniem pożegnań – a zatem zapisywaniem braku. I znów: braku nie jakiegoś ogólnego, metafizycznego, uniwersalnego. Ale braku bardzo konkretnego. Braku wytyczonego przez – mocno tutaj podkreślaną – relację: ja – ty. To konkretny ty, konkretny Inny. Ludwik? Aleksander? Trudno – rzecz jasna – jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Sądzymy jednak, że nadal mamy do czynienia z tą pierwszą (największą, najtragiczniejszą) stratą – pierwszego obiektu pożądania, którego figurą jest Ludwik. Każdy więc wiersz Słowackiego będzie łzami. Tekst staje się łzami, tak jak łzy stają się tekstem. Barthes: „Łzy są znakami, a nie środkami wyrazu. Łzami opowiadam pewną historię, wytwarzam mit bólu, i wówczas do niego się dostosowuję: mogę żyć z bólem, gdyż płacząc stwarzam sobie emfaticznego rozmówcę, który odbiera najprawdziwsze z posłań, posłanie mojego ciała, a nie mojego języka. Czymże są słowa? Łza odpowie więcej”²⁶.

Skoro pisanie jest płakaniem, każdy tekst Słowackiego będzie tekstem ciała, a nie tekstem języka. Będzie notacją niezwykle cielesnego, podmiotowego pożądania Innego. Tragizm polega tu jednak na tym, że to cielesne pożądanie staje się tekstulane jedynie wobec braku. Braku Innego. Braku totalnego, bez nadziei na spełnienie.

Dlaczego płkanie? Bo – jak zauważa Barthes – płkanie jest pewną inscenizacją, w której podmiot stwarza siebie – takiego siebie, który przezwyciężył brak (pamiętać należy: paradoksalnie, brak nie-do-przezwyciężenia). Stworzył przecież „emfaticznego rozmówcę”. Emfaticznego – a zatem podporządkowanego tylko swoim uczuciom, które konstytuują podmiot emfaticzny. Bez nich nie ma podmiotu. Nie ma rozmówcy. Nie ma Innego.

Słowacki będzie więc – zarówno w *Liście do Aleksandra H.*, jak i w *Do Ludwika...* i w *Bo to jest wieszca...* – nieustannie stwarzał rozmówcę. Będzie inscenizował intymne spotkanie z utraconym kiedyś Innym. Z Ludwikiem – pojętym tu (powtarzamy raz jeszcze) jako figura, a nie jako realnie istniejący, zmarły przyjaciel. Figura oznaczająca absolutne zaangażowanie pożądania Słowackiego. Inscenizacja opiera się na samoszukiwaniu, którego Słowacki jest podmiotem tragicznym – aby zaistnieć (zaistnieć tekstulanie) musi przecież się oszukiwać. Jego tożsamość jest zbudowana na fałszu, na ułudzie, na fantazmacie. Dotyczy ona przecież inscenizacji obecności Innego. Innego emfaticznego.

Można więc w pewnym sensie powiedzieć, że pisanie Słowackiego jest melancholijne. Jego podmiot jest melancholijny. Nieustannie doświadcza on braku. Wobec pustki świata podmiot doświadcza pustki siebie. Dlatego też musi nieustannie inscenizować obecność Innego. W przeciwnym razie utraciłby swoją podmiotowość. Stałby się nie-

²⁵ J. Słowacki, *Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala...*, w: tegoż, dz. cyt., s. 103-104.

²⁶ R. Barthes, dz. cyt., s. 253.

-do-podmiotem. Praca żałoby po Ludwiku nigdy się nie dokona. Choć Słowacki do końca będzie próbował...

Dosyć

Lecz dosyć już; (...)
My chcąc pojąć, jak niegdyś żyli ludzie sławni,
Staniemy się myślami i rozmową dawni.
Aż się tak obłąkamy w wypadkowym lesie,
Jak w palmach, biały gołąb, co ten list poniesie.

Apozjopeza

Pisma Słowackiego to opowieść o psychice i ciele, „przypadku” autora dzieła histerycznego. W historii psychika ukrywa się i ujawnia w ciele. W poezji Juliusza Słowackiego psychika ukrywa się i ujawnia w tkankach słowa i ciszy. Za ciałem, słowem i ciszą jest wspomnienie. Tak czyni pisarstwo Słowackiego: ciało nabiera sensu.

Sztuka Słowackiego nie jest tożsamościowa, lecz podmiotowa. Najpodmiotowsza. Sztuka romantyczna (tudzież awangardowa) nie tylko opowiada płęć, sztuka tworzy płęć. Takie są poezja i teatr Słowackiego. Twórczość Juliusza Słowackiego ujawnia i tai, odsłania i zasłania. Erotyka historii wpisuje się – nieodmiennie odmieńcowo – w literaturę. U Słowackiego erotyka wpisuje się w pisarstwo, sam gest pisania. Erotyka wpisuje się w popęd i myśl pisania. Poetyka erotyki. Erotyka poetyki. Poe(ro)tyka.

Wielozmysłowa, wieloznaczna, histeryczna poezja Juliusza Słowackiego opowiada podmiot w procesie. Tworzy wręcz podmiot w procesie, jego stawanie się, dzianie się podmiotowości wszechpłciowej. Pisze konflikty wnętrza i polityki. Uświadamia sobie i nam nieświadomość sadomasochizmu wszystkich nas. Usiłuje usiłować czułość.

Poezja jest zróżnicowaną ciszą. I dźwięki, i milczenie Juliusza – histerią. Słowacki nie dopowiada; u poety obecny jest bezgłos, afonia czy zająknięcie histeryczne. Wyznanie urywa się – histerycznie. To bezgłos. Napina się oddech, mięśnie, poezja. Wybuch cisza, a zarazem dźwięki, w których już tkwi przekroczenie heteronormatywności. Słowacki opowiada siebie poprzez mowę i jej urwanie, apozjopezę.

Epilog

Barthes: „Wiedzieć, że nie pisze się dla innego, wiedzieć, że rzeczami, które napiszę, nigdy nie zdobędę miłości tego, kogo Kocham, wiedzieć, że pismo niczemu nie czyni zadość, niczego nie sublimuje, wiedzieć, że jest dokładnie tam, gdzie ciebie nie ma – oto początek pisania”²⁷.

Słowacki: „Nie ma go tu”.

²⁷ R. Barthes, dz. cyt., s. 152.



Gustave Courbet, *Sen*, 1866

Marek Lubański
(Olsztyn)

„FASCYNUJĄCE ROZDARCIE ZASŁON PSYCHICZNYCH”, CZYLI SŁOWACKI W ŚWIETLE PSYCHOANALIZY

1.

Po 1989 roku mamy do czynienia z zauważalnym w polskiej humanistyce renesansem zainteresowania problematyką psychoanalityczną – i to zarówno w ruchu wydawniczym, jak i umysłowym. Wystarczy tylko wspomnieć o zapoczątkowaniu edycji *Dzieł* Freuda czy Junga, do tej pory znanych po polsku jedynie z niewielu książek i artykułów. Albo o zorganizowanych przez Uniwersytet Warszawski konferencjach naukowych w całości poświęconych dorobkowi twórcy psychoanalizy i teżom jego następców oraz spadkobierców (Klein, Lacan). Poza tym na przestrzeni ostatnich lat ukazało się sporo tłumaczeń książek i polskich opracowań w taki lub inny sposób dotyczących psychoanalizy i jej zastosowań w różnych dziedzinach humanistyki. Gdyby dokonać podobnego zestawienia, okazałoby się, że ich liczba jest już dość imponująca, choć jeszcze nie taka, jakiej moglibyśmy sobie życzyć.

Po 1989 roku obserwujemy również znaczne ożywienie zainteresowania psychoanalizą w domenie polskiej literatury i wiedzy o literaturze. Jednak należy przypomnieć, że już w okresie dwudziestolecia międzywojennego podejmowano śmiałe próby zastosowania teorii stworzonej przez Zygmunta Freuda w polskim literaturoznawstwie. Jak wiadomo, ciągłość tej tradycji została – z różnych powodów – przerwana w czasach PRL. Nawiązując do tytułu i też książki Pawła Dybla, można się obrazowo wyrazić, iż polskie powojenne ścieżki psychoanalizy, tak wyraźnie zaznaczone jeszcze w latach trzydziestych XX wieku, nagle się urywają. W niniejszym referacie chciałbym nawiązać do owej tradycji, by nie tylko ją przypomnieć, ale zwrócić również uwagę na niektóre trwałe, jak się wydaje, jej osiągnięcia.

Sz szczególnie faworyzowana przez międzywojennych badaczy, posługujących się narzędziami oferowanymi przez psychoanalizę – była twórczość i osoba Juliusza Słowackiego. Juliusz Kleiner, wyrażający się o koncepcji Freuda jako o jednym „z najdonioślejszych czynów naukowych”, nie dostrzegał w tym fakcie niczego zaskakującego, gdyż „psychologa nęcić musi Słowacki bardziej, niż którykolwiek z twórców polskich. Nic więc dziwnego, że gdy nowymi metodami zaczęto wnikać w dusze poetów, on stał się pierwszym w Polsce, do którego usiłuje się stosować »fascynujące rozdarcie zasłon psychicznych« dokonywanych przez psychoanalizę”¹.

¹ J. Kleiner, *Słowacki w świetle psychoanalizy*, „Kurier Warszawski” 1931, nr 80, s.12.

Najbardziej wartościowe prace psychoanalityczne okresu dwudziestolecia międzywojennego stanowią artykuły – jeden ogłoszony w 1921 roku w „Przeglądzie Filozoficznym”; drugi 1924/1925 w „Pamiętniku Literackim” – Stefana Baleya, wybitnego psychologa, pedagoga i lekarza, zaliczanego do lwowsko-warszawskiej szkoły psychologicznej.

W pierwszym z nich, noszącym tytuł *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego »W Szwajcarii«*, badacz interpretuje w perspektywie też zawartych w sztandarowym artykule Freuda *Pisarz i fantazjowanie* słynny poemat Słowackiego. Ta propozycja analityczna zajmuje osobne miejsce zarówno wśród artykułów z zakresu krytyki psychoanalitycznej, jak i w ramach tradycji badawczej nad utworem. Poza tym rozważania Baleya wydają się cenną inspiracją intelektualną ośmielającą do przeprowadzenia rewizji dotychczasowych poglądów na temat stosunku Słowackiego do mitu miłości romantycznej wyrażonego w owym poemacie².

Natomiast pomyłka językowa Słowackiego w *Anhellim* stała się przedmiotem rozważań w drugim z wymienionych studiów³. Autor podąża tutaj śladem metodologicznej propozycji Freuda – a tym samym przeszczepia jej zasady na teren polskich badań literackich – zawartej w książce *Psychopatologia życia codziennego*. Danuta Danek, doceniając trud i inwencję interpretacyjną badacza oraz zachwycając się jego wyjątkową trafnością asocjacyjną, wyraziła się, że: „czystości metody i celności wyników strukturalno-semantycznych mogłaby nam pozazdrościć nauka światowa”⁴.

Obie rozprawy – podkreślmy – zawierają bardzo szczególną, odbiegającą od tradycyjnych wzorów obowiązujących w naszym literaturoznawstwie, lekturę dzieł literackich. Podstawowym wyróżnikiem tej lektury jest wskazanie na głębsze, niejako „ukryte” znaczenie analizowanych tekstów Słowackiego. Baley dociera do ich „prawdy”, która z istoty staje się niedostępna autorom stosującym inne niż psychoanalityczne metody interpretacji.

2.

Jednak w niniejszym artykule chciałbym zająć się przede wszystkim – pochodzącą również z okresu dwudziestolecia międzywojennego – monografią autorstwa wybitnego polskiego psychoanalityka, Gustawa Bychowskiego⁵. Zatytułowana *Słowacki i jego*

² Zob. szerzej na ten temat w pracy: M. Lubański, *Pomiędzy czułością a zmysłowością. O seksualności mężczyzny w ujęciu freudowskim. (Na przykładzie poematu „W Szwajcarii” Juliusza Słowackiego)*, w: *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, pod red. B. Płonki-Syroki i E. Rudolf, Wrocław 2009, s. 135-153.

³ Analizę tego studium przedstawiono w pracy: M. Lubański, *Psychoanaliza przejęzyczenia w „Anhellim”, czyli o studium Baleya „Psychoanaliza jednej pomyłki Słowackiego”*, „Prace Językoznawcze” 2008 z. X, s. 151-157.

⁴ D. Danek, *Sztuka rozumienia. Literatura i psychoanaliza*, Warszawa 1997, s.14.

⁵ W okresie dwudziestolecia międzywojennego powstały główne rozprawy badacza dotyczące literatury. Z tego zatem czasu pochodzą recenzje: „Rogacz wspaniały” w *świecie psychoanalizy* (1924) oraz *Zbrodnia Spandrella* (1923). Wtedy również została opublikowana w 1930 roku książka *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne* oraz znany także z niemieckiej wersji językowej artykuł poświęcony cyklowi powieściowemu *W poszukiwaniu straconego czasu* zatytułowany *Proust jako poeta analizy psychologicznej*. Druga wojna światowa przerwała działalność Bychowskiego

duśa. Studium psychoanalityczne została opublikowana 1930 roku i wznowiona przez Wydawnictwo Universitas w 2002 roku z inicjatywy i w opracowaniu Danuty Danek. Książka, poświęcona całokształtowi życia i twórczości Juliusza Słowackiego, stanowi w literaturoznawstwie międzywojennym próbę niezwykle ambitną, ale i – trzeba przyznać – także wielce odosobnioną. Nikt właściwie przed wojną, poza jej autorem, nie pokusił się, aby na polskim gruncie starać się zaszcześcić w takim zakresie metody psychoanalitycznego rozumienia i badania literatury. Paweł Dybel uważa, że może ona również i obecnie stanowić wzór, a nawet – jak się wyraził – „klasyczną pozycję z dziedziny inspirowanej przez freudowską psychoanalizę tradycji pisania o tekstach literackich”⁶. Ta bogata poznawczo propozycja badawcza – dodajmy – pozwala zupełnie odmiennie spojrzeć na związek, jaki może zachodzić między duchową biografią Słowackiego a dominującymi motywami jego twórczości. Ponieważ książka doczekała się w ostatnich latach kilku omówień (Danek, Dybel, Nasiłowska), uwagę swą skoncentruję jedynie na tych jej aspektach, które pozwalają zrekonstruować charakterystyczny dla pewnej fazy freudowskiego modelu badań literackich tok metodologiczny.

Mamy tu do czynienia bowiem z bardzo interesującym wariantem metodologii, wykorzystującej narzędzia badawcze oferowane przez psychoanalizę, w ramach którego twórczość literacka traktowana jest jako świadectwo „biografii psychicznej” pisarza. Jednak zauważmy od razu, że rekonstrukcja podstaw teoretyczno-metodologicznych regulujących stosowanie psychoanalizy w badaniach literackich z konieczności musi się opierać na konkretnych jej zastosowaniach i możliwa jest niejako do „wypreparowana” z toku postępowania analitycznego. Przemilczenie teoretycznych podstaw bowiem to cecha charakteryzująca zarówno pisma samego autora *Wstępu do psychoanalizy* dotyczące literatury, jak i prac krytycznych posługujących się freudowską metodą badania dzieła.

Można powiedzieć, że za wyjątkiem artykułu *Pisarz i fantazjowanie* nie istnieją żadne wypowiedziane *expressis verbis* przekonania i założenia teoretyczne. Wnioski i uwagi tego typu, jeśli już się pojawią, wydają się „uronione” zupełnie przypadkowo i rozrzucone po całej pracy. Stąd wynika pewnie, nawiasem mówiąc, ich spora podatność na rozmaite, nie zawsze dobrze umotywowane, zarzuty i liczne – niekiedy bardzo napastliwe – próby kwestionowania rezultatów poznawczych.

w kraju i zmusiła do przeniesienia się wraz z rodziną na stałe do Nowego Jorku. Najbardziej znane i wartościowe publikacje z tego okresu to: ogłoszona w 1964 roku *Platonic love and the quest for beauty. The drama of J.J. Winckelmann*; po niemiecku wydana w 1966 jako *Platonische Liebe und die Suche nach der Schönheit. Das Drama Winckelmanns (Miłość platońska i poszukiwanie piękna. Dramat J.J. Winckelmannna)*. Także warta jest odnotowania opublikowana po angielsku (1948) oraz po niemiecku (1965) książka: *Dictators and disciples from Caesar to Stalin: a psychoanalytic interpretation of history*; wydanie niemieckie: *Diktatoren: Beiträge zu einer psychoanalytischen Persönlichkeits- und Gechichtsdeutung (Dyktatorzy i zwolennicy od Cezara do Stalina: pewna psychoanalityczna interpretacja historii)*.

Na temat destrukcyjnych i agresywnych popędów w człowieku Bychowski opublikował w Nowym Jorku dwa cenne studia: w 1966 roku rozprawę *Psychopathology of aggression and violence (Psychopatologia agresji i gwałtu)* oraz w roku 1968 książkę: *Evil in Man: the anatomy of hate and violence (Zło w człowieku: anatomia nienawiści i gwałtu)*.

⁶ P. Dybel, *Urwane ścieżki. Przybyszewski – Freud – Lacan*, Kraków 2000, s. 33.

3.

Podstawowym rysem zarówno freudowskiej wersji psychoanalizy, jak ufundowanej na niej metody badania dzieła literackiego, jest – co wiadomo – założenie istnienia takiej struktury psychiki, w której świadomości przeciwstawiona jest nieświadomość, a właściwie można powiedzieć, że ta pierwsza pojmowana jest jako zadanie do wykonania. Wszelkie procesy psychiczne są ściśle zdeterminowane i zazwyczaj człowiek nie uświadamia sobie, że rozmaite, głównie efektywne uczucia – związane przez Freuda z kolejnymi fazami dziecięcej seksualności – jeśli nie uległy rozwiązaniu i przewyciężeniu w odpowiednim momencie, warunkują jego życie wewnętrzne, stając się podłożem wszelakich zaburzeń osobowościowych, nerwic, konfliktów z otoczeniem, frustracji itp.

Główne źródło późniejszych kłopotów to oczywiście kompleks Edypa. W myśl założeń psychoanalizy człowiek powinien dążyć do tego, aby być w pełni świadomym motywów własnych działań i decyzji. W większości przypadków tak nie jest. Gdyż, jak pisze Karen Horney, „bycie świadomym jakiejś postawy polega na posiadaniu wiedzy nie tylko o jej istnieniu, ale także o jej nasileniu i oddziaływaniu, oraz o jej konsekwencjach i pełnionych przez nią funkcjach. Jeśli tego brakuje, znaczy to, że postawa ta była nieświadoma, nawet jeśli czasem przebłyśki wiedzy docierały do świadomości”⁷. Jednakże jednostka nie jest sama w stanie sprostać zadaniu „bycia świadomą”. Dlatego pomocą powinien służyć w tym zakresie psychoanalityk-terapeuta, który posługując się specyficznymi metodami dotrze do, na przykład, urazów pochodzących z okresu głębokiego dzieciństwa i na tej podstawie zrekonstruuje historię psychiki i ustali sposób jej aktualnego zorganizowania. Ponieważ wprowadzenie do świadomości jak największej części tego, co nieświadome, prowadzi niejednokrotnie do wyleczenia choroby psychicznej, więc w praktyce psychoterapeutycznej dokonuje się cofnięcia do czasów dzieciństwa, z którego przeżycia częściowo zapominamy albo też wypieramy. Materiału empirycznego dostarczają źródła odzwierciedlające poglądy, sympatie i antypatie badanego podmiotu, a zatem korespondencja, wspomnienia, zapiski pamiętnikarskie, wyznania innych osób. Bardzo istotne znaczenie posiadają sny, marzenia, fantazmaty, wolne skojarzenia poddawane w czasie terapii dokładnej analizie.

Analogiczny tok, najogólniej oczywiście rzecz całą ujmując, znamionuje postępowanie badawcze krytyka stosującego psychoanalizę do interpretacji literatury. Jego dyskurs odznacza się zbieżnymi z nią nie tylko założeniami i programowanymi celami, lecz również terminologią, analitycznymi narzędziami i materiałem źródłowym. Przy czym istotnych informacji na temat osobowości dostarczają dzieła literackie jako najważniejsze wytwory wyobraźni. Dlatego od razu należy zauważyć, że dla monograficznych studiów psychoanalitycznych mających w zamierzeniu badawcze ujęcie całego życia i twórczości jakiegoś artysty charakterystyczny bywa pewien dość stały, jak się zdaje, sposób rozwijania dyskursu krytycznego. Jego konstrukcja w dużej mierze zostaje określona przez podstawowe założenia przyjęte w teorii Freuda.

Zatem można przewidzieć, że analiza przeżyć z odległego dzieciństwa badanego pisarza będzie w pracy podobnego typu zajmowała miejsce zasadnicze i poprzedzi wszel-

⁷ K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie*, tłum. K. Mudyń, Warszawa 1987, s.18.

kie dalsze interpretacje wiążące się na przykład z doświadczeniami wieku dojrzałego. Trzeba zresztą od razu przyznać, że i wtedy psychoanalitycznie zorientowany badacz w znacznym stopniu będzie poszukiwał oddźwięków i śladów obecności przeżyć dużo wcześniejszych. Bardzo obrazowo ujmują ten element poglądów autora *Wstępu do psychoanalizy* Lisa Appignanesi i John Forrester:

(...) według Freuda, kiedy człowiek osiągnął już wiek rozsądku, tak ceniony przez jezuitów, kości zostały rzucone, wyniki zostały obstawione – zarówno wygrana, jak i przegrana jest przesądzona. Reszta w znacznym stopniu zależy od działającego poza naszą kontrolą ślepego przypadku. Nasz wewnętrzny los został zdeterminowany już w dzieciństwie⁸.

Strategia krytyczna Bychowskiego pokrywa się zatem zasadniczo z głównymi tezami freudyzmu. Dlatego monografistę Słowackiego interesują fakty biograficzne autora *Kordiana* – jako niezbędna podstawa dla tego rodzaju studium – na równi z ich subiektywnym funkcjonowaniem w jego świadomości. Dla psychoanalitka bowiem obraz rodziców, na przykład, jaki sobie człowiek wytworzył, jest tak samo ważny dla kształtowania się jego osobowości, jak to, jacy naprawdę byli ci rodzice. W tym celu Bychowski wykorzystuje bogatą korespondencję Słowackiego. Stanowi ona podstawowe źródło danych dokumentujących przeżycia z dzieciństwa. Ale nie tylko: świadczy o bardzo specyficznym jego stosunku do rzeczywistości, który ujawnia, zdaniem autora monografii, kilka obecnych przez całe życie, zasadniczych rysów i tendencji osobowości. Wszystko to staje się przyczyną wielu, dających o sobie znać w różnych momentach, problemów poety.

Psychoanalityczny dyskurs krytycznoliteracki Bychowskiego nie odbiega zatem zasadniczo od zasygnalizowanego schematu – co wcale nie stanowi dowodu wpływającego na obniżenie niewątpliwej wartości analizowanej przeze mnie książki naukowej, a jest jedynie próbą uchwycenia rysów struktury dyskursywnej. Dlatego nie należy się zbytnio dziwić wielkiemu naciskowi, jaki autor kładzie na rekonstrukcję faktów i zjawisk odnoszących się do okresu wczesnego dzieciństwa Słowackiego, co w konsekwencji prowadzi do dość drobiazgowego opisu, a w następnej kolejności interpretacji doświadczeń mających wtedy miejsce. Wyrazem sporej badawczej świadomości Bychowskiego zdają się, aczkolwiek mimo wszystko dosyć ogólnikowe, ale jednak mające metodologiczną naturę, uwagi wypowiedziane od razu w początkowym akapicie pracy. Przytoczę je w całości:

Wielkie, zasadnicze znaczenie dzieciństwa, jako tego okresu życia, który stwarza podwaliny dla całokształtu przyszłej psychiki i rozwoju charakteru, stanowi jedną z tych prawdy, które, przemyślane do głębi i rozwinięte z całą konsekwencją dopiero niedawno, były jednak zawsze do pewnego stopnia znane. Mimo to rozległość, z jaką związek ten został ustanowiony przez psychoanalizę, ściśle zdeterminowanie charakteru, sposobu myślenia i odczuwania, a nieraz i całych losów życiowych, jako takich, przez przeżycia wieku dziecięcego, mają w sobie coś zdumiewającego. Z największą uwagą przyjrzymy się dzieciństwu Słowackiego. Każdy szczegół może mieć dla nas nieocenione po prostu znaczenie⁹.

⁸ L. Appignanesi i J. Forrester, *Kobiety Freuda*, tłum. E. Ablamowicz, Warszawa (b.r.), s. 21.

⁹ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, Warszawa 1930, s. 7.

Psychoanalityczna monografia Bychowskiego przedstawia całkowicie nową wykładnię znanego, odzwierciedlającego głębokie przywiązanie, stosunku Słowackiego do matki. W jego przypadku można mówić nawet o tzw. fiksacji na osobie matki, bowiem autor książki odnajduje wiele dowodów na szczególny jej „despotyzm”, doprowadzający do całkowitego zawładnięcia „umysłem i sercem poety”. Przez całe życie zostaje on w konsekwencji „maminym synkiem”. Nie zdobywa żadnej kobiety, nie żeni się, bo w psychice jego wywiera despotyczną władzę ideał z lat dziecińczych, ideał matki. W listach Słowackiego do matki to przywiązanie, które jest zarazem bardzo daleko idącym skrepowaniem psychicznym, znajduje gorący, nieraz przesadny i efektowny wyraz.

4.

Jak powszechnie w środowiskach naukowych wiadomo, Freud na podstawie danych pochodzących z różnych źródeł, w tym ze świadectw uzyskiwanych w czasie prowadzonej przez siebie praktyki psychoterapeutycznej i autoterapii, przedstawił tezę o powszechnym występowaniu tzw. kompleksu Edypa. Obecnie, wskutek wewnątrzpsychoanalitycznej rewizji wielu twierdzeń, również i owo przeświadczenie straciło sporo ze swej apodyktyczności i przestało być terapeutycznym dogmatem. Szczególnie, jak podaje Zofia Rosińska, neopsychoanaliza reprezentowana przez między innymi Ericha Fromma, Karen Horney czy Harry’ego Sullivana uczyniła negatywnym punktem odniesienia uniwersalny charakter kompleksu. Jednakże, mimo zasadniczych zastrzeżeń i przekonywującej w wielu punktach argumentacji, nigdy nie dokonali oni całkowitej eliminacji tego fenomenu z rozwoju psychoseksualnego człowieka. Wedle autorki książki *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, odebrali mu jedynie znamiona właśnie uniwersalności¹⁰. W czasie prowadzonych przez Bychowskiego badań nad psychiką Słowackiego doświadczenie kompleksu Edypa stanowiło – można powiedzieć – niepodważalny i opierający się kontrargument Freudowski pewnik, co wcale nie przeszkadzało temu, że często stawało się przedmiotem niewybrednych żartów i kpin.

Sporą część książki *Słowacki i jego dusza* zajmuje analityczne prześwietlenie życia i twórczości autora *Króla-Ducha* pod tym kątem. Jednakże badacz zastrzega od razu, iż jego zadaniem nie jest „doszukiwanie się kompleksu tego i u Słowackiego” w celu „potwierdzenia raz jeszcze jednego z najbardziej znanych odkryć psychoanalizy”. „Nie odpowiadałoby to zresztą wcale naszej metodzie. Po prostu w dążeniu naszym do wnikięcia w głąb rozwoju psychiki naszego poety dochodzimy oto do matki”. I dalej: „postaramy się odrzucić na stronę wszelkie uprzedzenia i zbierać spokojnie, rzeczowo fakty i dane”¹¹.

Z akcentowaniem wagi przeżyć dziecięcych wiąże się w koncepcjach Freuda teza o beczasowości nieświadomości i przymusie powtarzania. Oznacza to, mówiąc najogólniej, że obecne w psychice dorosłego człowieka procesy, uwarunkowane będą nie tylko przeszłością, ale są jej nieustannym powtarzaniem. Co więcej, intensywność i specyficzna jakość całych przeżyć wypartych w dzieciństwie pozostaje niezmienną, a późniejsze doświadczenia rzekomo nie oddziałują na nie. Karen Horney doktrynę tę porów-

¹⁰ Por. Z. Rosińska, *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985.

¹¹ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt., s. 44.

nała do „mitów dotyczących osób, które zostały umieszczone w jakiejś górskiej jaskini, gdzie pozostają niezmienione przez setki lat, podczas gdy życie dokoła biegnie dalej”¹². Ale Freud uważał, że postawy człowieka wobec innych ludzi są w dużym stopniu powtórzeniem sytuacji edypalnej. Podobnie czyni z przeżyciami Słowackiego Bychowski i nieustannie w całym studium podstawową tezę o kompleksie Edypa i przymusie jego powtarzania stara się zilustrować licznymi przykładami z jego utworów. W takim działaniu można się dopatrzeć wspomnianego wcześniej postulatu metodologicznego, w myśl którego wytwory wyobraźni, takie jak: sny, marzenia, a przede wszystkim dzieła literackie, ujawniają skłonności człowieka, jego świadome i niedświadome zainteresowania, typ osobowości. Jak pisze Zofia Mitosek o psychoanalitycznej koncepcji literatury:

Dzieło literackie jako tekst odsyłający do pewnej (skomplikowanej) rzeczywistości, odsyła w tym samym czasie do biografii autora, jest ekspresją jego psychiki. Stwarza możliwości do analizy tej psychiki w jej najgłębszych, nieświadomionych przez samego pisarza, pokładach, w aktach wyparcia się, substytucji, sublimacji. Samo w sobie jest rzeczywistością wtórną zawierającą czy wyrażającą w sobie inny, trudny do odszyfrowania tekst¹³.

Kompleks Edypa w teorii psychoanalitycznej to spłot różnego typu silnych uczuć. Jest on wyrazem dość złożonej sytuacji psychologicznej. Bowiemi wielkiemu przywiązaniu i uwielbieniu miłosnemu do matki towarzyszą ambiwalentne i w dużym stopniu nieświadome uczucia w stosunku do własnego ojca. Z jednej strony podziwia go i kocha, co sprzyja procesowi nazwanemu w psychoanalizie identyfikacją, z drugiej odczuwa wielką do niego niechęć, a nawet nienawiść. Autor monografii o duszy Słowackiego w tej części dowodzenia w taki sposób rozwija własny dyskurs krytyczny, że najpierw stara się zanalizować dane wydobyte z listów i pamiętnika poety, by następnie poddać dokładnej obserwacji badawczej odbicie związku emocjonalnego z rodzicami w wybranych tekstach literackich.

Na tej podstawie dochodzi między innymi do wniosku, że – do czego się wprost przyznaje – w rozwoju duszy Słowackiego spotykamy się z dość typowym w istocie i świetnie znanym z rozpraw psychoanalitycznych stosunkiem pomiędzy ojcem a synem. Lecz, niestety, na ten temat Bychowski dysponuje niewielkim tzw. materiałem bezpośrednim. „Czy w pamiętniku, czy w listach zaledwie doszukać się możemy aluzji do ojca, a już wyraźnych wspomnień nie ma prawie zupełnie. Jest to dość naturalne, wszak poeta miał 5 lat, kiedy ojciec umarł”¹⁴ – zwierza się badacz z własnych kłopotów źródłowych, co jednocześnie może być sygnałem, że proponowane tezy akurat tej części analizy odznaczają się większą dozą nieprawdopodobieństwa poznawczego. Jednak Słowacki jako dziecko niezmiernie szybko rozwinięte i nieprzeciętnie wrażliwe musiał – w przekonaniu Bychowskiego – już od wczesnych lat zdawać sobie sprawę z pozycji zajmowanej przez ojca. „Wszystko sprzyjało wytworzeniu się w duszy poety tkliwego uczucia do tego ojca, który nie tylko był dlań dobry i czuły, ale i imponował mu swoim stanowiskiem i talentami”¹⁵.

¹² K. Horney, *Nowe drogi w psychoanalizie...*, dz. cyt., s. 125.

¹³ Z. Mitosek, *Teorie badań literackich*, Warszawa 1983, s. 163.

¹⁴ G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt., s. 16.

¹⁵ Tamże.

Jakie istnieją dane, które dokumentowałyby sugerowany ogromny podziw dla Euzebiusza Słowackiego? Przede wszystkim podobieństwo wielu cech charakteru takich, jak: przygnębiający smutek, zgryźliwość, skłonność do sarkazmu i ironii stanowiłyby świadectwa w równym stopniu dziedziczenia, jak i procesu identyfikacji, który odgrywa wedle psychoanalizy wielką rolę w kształtowaniu się młodocianej psychiki. Poza tym pragnienie zaszczytów na literackim Parnasie, obecne już bardzo wczesnie wśród ideałów dziecięcych twórcy *Kordiana*, mogło wypływać z chęci naśladowania, a może i przewyższenia ojca. Niestety, dla autora monografii – jak pisałem wyżej – są to w sumie jedyne bezpośrednie źródła wiedzy o związku psychicznym Słowackiego z ojcem. Kolejnych informacji, ale już pośrednich – co w metodologii psychoanalitycznego postępowania z dziełem sztuki jest dopuszczalne i stanowi jej zasadniczy rys strategiczny – dostarcza twórczość literacka Słowackiego, wśród której miejsce uprzywilejowane przypada *Anhelmu*. W nim najwyraźniej mamy do czynienia – wynika z badań Bychowskiego – z późną, wyobraźniową artykulacją utrwalonego w nieświadomości poety wpływu ojca, a raczej tego wewnętrznego obrazu, jaki się w duszy na tle współzycia z ojcem wytworzył.

Posługując się terminologią Freuda, można powiedzieć, że Bychowski uznaje utwór ten za wiarygodny materiał unaoczniający ukonstytuowanie się podczas dziecięcego przebywania z ojcem *superego* twórcy *Kordiana* i dostrzega wyraźny paralelizm pomiędzy przeświadczeniem o posłannictwie przekazanym przez ojca a związkiem mającym miejsce między Anhellem i Szamanem. Psychoanalityk wykorzystuje tutaj jako fundament wspierający jego tezę historycznoliterackie przekonanie Juliusza Kleina o tym, że postać z „białego poematu jest obrazem samego poety”.

Ta skrótowo zrelacjonowana przeze mnie pozytywna strona stosunków z ojcem nie jest jednak całą prawdą, bowiem kilka faktów pozwalałoby się domyślać dość silnego antagonizmu między nimi. Na przykład uprzednio już scharakteryzowane narcystyczne dziecięce „sny o potędze” Słowackiego nie mogły być zrealizowane – psychoanalityczna wiedza sugeruje obecność takich nieświadomych przekonań – skutek przeszkody, jaką miałyby stanowić ojciec: „on to był dla dziecka uosobieniem autorytetu, on był już znany i poważany, on wreszcie strofował i karmił maleńkiego Juliusza wtedy, gdy zachodziła potrzeba”¹⁶. Nieświadoma w gruncie rzeczy niechęć i nienawiść w pierwszej kolejności musiały w związku z tym dotyczyć osoby ojca i ku niemu, jako głównej przeszkodzie, skierowane być musiały uczucia agresywne czy wręcz mordercze. Cała sytuacja stwarzała na dodatek dogodny pole do silnych konfliktów. Dlaczego? „Łatwo sobie przecie wyobrazić – twierdzi autor rozprawy – że przy istniejącej miłości dla ojca oraz zarysowujących się już pojęciach etycznych tendencje takie musiały wywoływać gwałtowny sprzeciw, poczucie winy i wyrzuty sumienia”¹⁷. I dalej Bychowski dowodzi, że wszelka późniejsza „walka z autorytetem, wszelkie porywy buntu noszą w sobie często pierwiastki zaczerpniętego z owego stosunku, owego pierwszego wielkiego konfliktu”¹⁸.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Tamże, s. 27.

¹⁸ Tamże, s. 28.

Znaczący z psychologicznego punktu widzenia miałby być zwłaszcza brak wspomnień na temat przedwczesnej śmierci ojca, a także pojawienie się okresu „egzaltowanej nabożności religijnej”, przypuszczalnie niedługo po zgonie ojca. Oba zdarzenia miały być wymownym dowodem wielkiego poczucia winy. Zwłaszcza przyływ nabożności powinien zostać zinterpretowany jako nie do końca uświadomiona próba „przebłagania Boga, czyli ojca, czy wreszcie własnego sumienia, ja idealnego za niedobre porywy. Wszak w myśl założeń Freuda, dowiadujemy się od Bychowskiego, „stosunek do Boga jest w życiu osobniczym tak samo jak w dziejach ludzkości w znacznej mierze odbiciem stosunku do ojca”¹⁹. W tym kontekście *Anhelli* może być uważany za skutek wyobrażeniowego zagłuszenia głęboko w duszy tkwiącego poczucia winy i rozwiązywania powstałych na tym tle nieświadomych konfliktów. „*Anhelli* – czytamy w monografii – jest po części czemś wtórnym, jest rekompensatą nie tylko za utratę, ale i walkę z ojcem (...), poeta marzy, że jest wybrany przez potężnego, a z ręki złych wrogów ginącego – ojca Szamana. Tu wreszcie – w fantazji otrzymuje z ręki ojca moc, którą próżno sam chciał zagarnąć”²⁰. Zatem dziecięcą pobożność Słowackiego tłumaczyłby Bychowski poczuciem winy i potrzebą odkupienia. Wszystko to natomiast miałoby powstać na tle wrogich ojcu tendencji psychicznych.

Hipotezą kompleksu Edypa wyjaśnia autor w analizowanej rozprawie także dość często występujące w dramatach twórcy *Kordiana* konflikty między postaciami ojca i syna. Przy czym wielce znamienne jest to, że walka toczy się zwykle właśnie o sławę albo o kobietę. W *Mazepie* na przykład walka między ojcem a synem toczy się rzeczywiście nie o matkę, ale właściwie o młodą macochę – niemniej rywalizacja miłosna o kobietę występuje. Tak samo w *Beatrix Cenci* mamy do czynienia z jeszcze jaskrawszym przykładem kazirodztwa.

5.

Dążenia ambicjonalne, walka z ojcem o władzę i pragnienie posiadania równie jak jego wielkiej potęgi to zaledwie jedna strona kompleksu Edypa. Drugą, tak samo istotną, stanowi, jak wiadomo, rywalizacja o kobietę – motyw walki miłosnej. Z tej perspektywy oglądane znane powszechnie wielkie przywiązanie Słowackiego do matki uzyskuje zupełnie – jak na owe czasy – nowatorskie „oświecenie” i wykładnię. Okazuje się, że właśnie – używając terminologii psychoanalitycznej – silne związanie libido z matką, obok potężnego narcyzmu, nadało swoisty kierunek zarówno sztuce pisarskiej, jak i światopoglądowi literackiemu twórca *Króla-Ducha*. Juliusz Kleiner akurat psychoanalitycznemu prześwietleniu relacji z matką przypisywał znaczenie przesądzające i poświadczające wielką w jego przekonaniu wartość naukową wniosków wynikających z książki *Słowacki i jego dusza*. Pisał on: „Ale wystarczyłyby karty, poświęcone znaczeniu matki w twórczości poety, aby nadać trwałą wartość dziełu i uprawomocnić metodę psychoanalityczną”²¹.

¹⁹ Tamże, s. 30.

²⁰ Tamże, s. 31.

²¹ J. Kleiner, *Słowacki w świetle psychoanalizy...*, dz. cyt., s. 14.

Bychowski odnajduje w utworach literackich Słowackiego niezliczone ilości śladów wiernego przywiązania oraz niezmiernej tkliwości do matki. Relacja ta odznacza się też sporą dozą elementu erotycznego i zmysłowego. Podobnie jak poprzednio, i tym razem, zanim przystąpi badacz do psychoanalizy tekstów literackich, najpierw przeprowadzi bardzo precyzyjną i wnikliwą obserwację danych pochodzących z listów i pamiętnika poety. Pozwala ona na stworzenie odpowiedniego kontekstu, ale też umożliwia sformułowanie pewnych tez na temat „tej wielkiej i wiecznotrwałej miłości”, która – jak się okazuje – zaciążyła również fatalnie nad całym, nie tylko emocjonalnym życiu Słowackiego. Przytoczmy więc z zajmującej nas książki naukowej kilka spostrzeżeń udowadniających obecność wspomnianego aspektu zmysłowego w kontakcie z matką. Bychowski pisze: „Niekiedy odnosi się po prostu wrażenie, jak gdyby poeta odczuwał potrzebę jakiegoś usprawiedliwienia się wobec siebie i matki z każdego innego uczucia, jak gdyby każdą inną miłość uważał za jakąś niewierność i zdradę”²². Z kolei zapisane w pochodzącym z 1834 roku liście do matki spsyoanalizowane marzenie senne dowodzić ma także, że poeta wraca myślą i uczuciem do matki. Ukrytą treść erotyczną zawiera zwłaszcza zobrazowane we śnie pragnienie, żeby matka przysłała do apartamentu, w którym się dzieje śniona historia, nie służącego, ale służącą. Słowacki tak podsumowuje: „długo we śnie zastanawiałem się i ciekawy byłem, czy też, mamo, przysłesz ładną dziewczynę i nie wiem, jak się skończyło”²³. Cóż to może znaczyć, zastanawia się Bychowski, i dochodzi do wniosku następującego: „matka ma tu dostarczyć obiektu seksualnego, on tego pragnie i na to czeka”. I dalej owo twierdzenie – posługujące się znanym psychoanalitycznym sposobem demaskowania treści jawnej i wyciągania na wierzch treści ukrytej – badacz komentuje tak:

zmysłowość i uczucia Juliusza tak dalece wciąż jeszcze – jak w dzieciństwie – do matki należą, że nie może on sobie wyobrazić zupełnego od niej oderwania. Ona to wciąż panuje nad całym życiem erotycznym, ona to ma mu znaleźć odpowiedni obiekt, jeżeli „już sama siłą rzeczy obiektem być nie może”²⁴.

Wynikałoby stąd, że obraz matki przesłonił Słowackiemu kobietę w ogóle i tym też należałoby wyjaśniać niechęć do zmysłowości obecnej na poziomie nieświadomej struktury tekstów literackich twórcy *Króla-Ducha*, ale też wielokrotnie bezpośrednie przedstawianie pociągu erotycznego jako czegoś narzuconego z zewnątrz i w skutkach swoich niebywale zgubnego i fatalnego.

Jednakże miłość do matki – wiele argumentów na to znajdujemy w studium *Słowacki i jego dusza* – wcale nie przedstawia się tak jednolicie i prosto. Tak samo jak w stosunkach z ojcem, również i w tym przypadku mamy wyraźnie do czynienia z głęboką w psychice tkwiącą ambiwalencją uczuciową (terminem tym Freud oznaczał – przypomnijmy – równoczesne istnienie przeciwstawnych uczuć do tej samej osoby). W listach na każdym niemal kroku spotykamy dowody niezmiernego i wiernego przywiązania do matki. Natomiast *Pamiętnik* (lecz nie tylko) raz po raz dostarcza przykładów

²² G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt., s. 49.

²³ Cyt. za: tamże, s. 52.

²⁴ Tamże.

dów, w których przebija się ton niechęci, żalu, a nawet nienawiści. Dosadny przykład skargi na „przemoc uczuciową” zawiera następujące wyznanie:

(...) 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 łyżę 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 wmówić tę prawdziwą maksymę, że wszystko, co one dają swoim dzieciom, dzieci nie im samym, ale swoim kiedyś dzieciom oddawać powinny²⁵.

Uczucie więc matki potrafi poeta uświadamiać i odczuwać niekiedy jako przymus, od którego pragnie się uwolnić, ale czego właściwie nigdy nie udaje mu się osiągnąć. „W tem rozumieniu rzeczy możemy łatwiej pojąć, że i sam zmysłowy pociąg do matki mógł uważać za coś sobie przez nią narzuconego”²⁶ – konkluduje Bychowski.

W książce *Ścieżki snów* współczesna szwajcarska psychoterapeutka, Marie-Louise von Franz, każe nawet mówić w takich wypadkach o tzw. „zachłannej matce”, bez reszty wypełniającej życie uczuciowe mężczyzny.

Wstępując w dorosłość mężczyzna musi poczuć ciepło dziecięcego gniazdka, by mógł ruszyć w świat i zbudować własny dom. Z psychologicznego punktu widzenia, aby stać się mężczyzną, musi oddzielić się od matki i powtórnie zaistnieć w relacjach innego rodzaju. Inaczej może zostać pożarty przez matkę i pozostać synem, którego zdolność do życia w związku uwieczniona jest w koszarze infantryjnej zależności i psychicznego kazirodztwa²⁷.

W dobie mistycznej sygnalizowane już przeze mnie potępienie miłości zmysłowej jako swoiste odbicie stłumienia dziecięcego i skutek tzw. przez Zygmunta Freuda erotycznej fiksacji na osobie matki pojawi się z całą wyrazistością w postaci hasła i będzie stanowić jeden z wielkich ideałów poety. Wiele w tej kwestii dowiadujemy się z przywoływanego w monografii *Listu do J.N. Rembowskiiego*: „czystość nareszcie okazuje się nam jedną z sił, najpotężniej pracującą nad wykupieniem ducha globowego z niewoli. Ofiarą jest prawdziwą za ludzkość... przymnożeniem sił twórczych w narodzie. Błędną jest więc wiara, która by tę cnotę uznała za niepotrzebną, a rozplodzenie formy postawiła za cel wyższy nad wzrost ducha w narodzie”²⁸. Stąd się zatem bierze usymbolizowanie pod postacią kobiecą w twórczości Słowackiego pochodzącej z tego okresu – jako źródła i uosobienia zmysłowości – „grzechu płciowego” oraz przedstawianie wielkiej niechęci do kobiet.

Widać wyraźnie – stwierdza Bychowski po gruntownej analizie utworów doby mistycznej – że urasta ona [kobieta – M. L.] w fantazji Słowackiego do rozmiarów czarodziejskiej nieledwo mocy, która staje się niemal przemocą, i przeciwko której jego jaźń burzy się i buntuje. W związku z ostatnimi naszymi uwagami o stosunku do matki musimy w fantazjach takich upatrywać odbicie buntu przeciw niej, wyraz samoobrony jaźni przed przemożnym wpływem pierwszej ukochanej. Przedstawieniu tej walki z matką poświęcony jest przede wszystkim epizod w *Pysze i Wodanie Rapsodu III-go*²⁹.

²⁵ Cyt. za: tamże, s. 68.

²⁶ Tamże.

²⁷ M.-L von Franz, *Ścieżki snów*, Warszawa 1995, s. 102.

²⁸ Cyt. za: G. Bychowski, *Słowacki i jego dusza...*, dz. cyt., s. 73.

²⁹ Tamże.

Prawidłowość psychologiczna, jaka tutaj zachodzi, jest tłumaczona przez autora studium zgodnie z założeniami teoretycznymi Freuda, wedle których zatrzymanie rozwoju erotycznego na więzi z matką wiąże się z falliczną fazą erotyki dziecięcej. Wtedy może się zdarzyć, iż kierowanie pragnień libidynalnych na matkę – wszak z gruntu sprzeciwiające się strukturze obyczajowo-moralnej społeczeństwa – spotyka się z ogromnym potępieniem i oporem ze strony *superego*. Autor książki *Słowacki i jego dusza* tak referuje poglądy na to zagadnienie mistrza psychoanalizy:

W rozwoju przeciętnym – dzieje się tak, że zakaz ten stosuje się tylko do matki, względnie sióstr, tak, że zwrócone ku nim popędy stają się, jak mówimy, zahamowane co do celu i nic poza czułością i tkliwością nie wykazują. Z tego, cośmy tutaj o Juliuszu powiedzieli, wynika już, że jego libido nigdy się właściwie od matki nie oderwało, że nie przestała ona stanowić dlań głównego przedmiotu miłości. S t ą d w a l k a z e z m y s ł o w o ś c i ą [podkr. – M. L.]³⁰.

Zatem – podsumujmy – u Słowackiego, tak jak u każdego małego chłopca, miałyby powstać popędy i fantazje kazirodcze w stosunku do matki, ale że nie zostały stłumione w odpowiednim czasie (tak jak ma to miejsce w przeciętnym rozwoju psychoseksualnym), więc musiały w konsekwencji wycisnąć trwałe piętno na całym, także artystyczno-ideowym życiu poety. Dodajmy jeszcze, że, po pierwsze, *superego* jako instancja moralna autora *Kordiana* musiało stawiać zdecydowany sprzeciw owym pragnieniom, oraz, po drugie, zaczęły docierać pewne przebliski do świadomości Słowackiego jako małego chłopca, iż matka nie może być dlań obiektem pragnień seksualnych. W rezultacie w psychice poety – prawdopodobnie, aby uniknąć przykrego poczucia winy – została ustanowiona, na wzór zakazu w stosunku do matki, niechęć do „wszelkiej zmysłowości, jako czegoś zdrożnego i godnego potępienia”.³¹

6.

Bieguny polskiej recepcji monografii psychoanalitycznej Gustawa Bychowskiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego wyznaczają dwie dość obszerne recenzje. Jedna autorstwa wybitnego znawcy życia i twórczości Słowackiego, Juliusza Kleinera, wydrukowana w 1931 roku w „Kurierze Warszawskim”, druga – Stefana Szumana, opublikowana w tym samym czasie w „Polskim Archiwum Psychologii” i jednocześnie funkcjonująca jako rodzaj nadbitki w formie broszury.

Kleiner z wielkim uznaniem odniósł się do studium Bychowskiego. W recenzji składającej się z dwóch wyraźnych części ustosunkowuje się nie tylko do książki, którą czyni przedmiotem własnej wypowiedzi. W dość obszernym fragmencie pierwszym, zanim przystąpi do przedstawienia własnej opinii na temat rezultatów badawczych autora rozprawy, koncentruje uwagę na najistotniejszych punktach teorii psychoanalitycznej. Przy czym stara się uwypuklić i ocenić literaturoznawczą przydatność analityczną tych elementów, które bezpośrednio wiążą się z twórczością artystyczną, w tym literacką.

³⁰ Tamże, s. 53.

³¹ Tamże.

Dla wybitnego znawcy literatury studium Bychowskiego jest przykładem niezwykle umiejętnego, precyzyjnego i – co najważniejsze – adekwatnego do przedmiotu analizy dopasowania narzędzi badawczych. Autor, jego zdaniem, wykazał się sporym talentem i umiarem interpretacyjnym, dzięki czemu uniknął wielu wad i błędów, „jakimi zrażają często i odstraszą pionierzy zgłębiania podświadomości”. Rozprawa *Słowacki i jego dusza* odznacza się przy tym zarówno „subtelnością wrażliwością psychologiczną”, jak i estetyczną. Na uznanie zasługuje „życie się z pełną »tęczowych blasków« duszą poety i jego utworami, ale też zgłębienie gruntowne i twórcze wykorzystanie stanu badań literackich”³².

Z kolei Stefan Szuman, recenzent bardzo sceptycznie nastawiony zarówno do zastosowanej metody, jak i do na jej bazie stawianych tez poznawczych, zdecydowanie surowiej ocenił i potraktował wywody Bychowskiego. Jego w gruncie rzeczy raczej negatywnego werdyktu nie jest w stanie nawet złagodzić zaraz na początku recenzji wypowiedziany pogląd, że ocena rozprawy analitycznej takiego profilu wydaje się rzeczą niezwykle skomplikowaną i zawiłą. Recenzent – słusznie twierdzi on, co mimo wszystko brzmi nieco jak artykulacja raczej własnego nastawienia niż postawy dającej się zuniwersalizować i odnieść do krytycznego podmiotu poznającego w ogóle – nigdy nie będzie do końca obiektywny z powodu dysponowania już uprzednim stanowiskiem „odnośnie do wartości psychoanalizy w ogóle, dzięki czemu do pracy, opartej na jej założeniach może ustosunkować tylko w analogiczny sposób”. W miarę bezstronnie zda się przeprowadzić wartościowanie tylko wtedy, gdy krytyk uniezależni się niejako od „osobistego stosunku do psychoanalizy w ogóle” i będzie ocenił monografię tylko pod kątem tego, „czy autor wywiązał się z zadania, które sobie postawił, umiejętnie i czy przy takich złożeniach, jakie przyjmuje, konsekwentnie i pozytywnie oświetla dane zagadnienie”. Pod tym względem Szuman uznaje pracę o Słowackim Bychowskiego rzeczywiście „za bardzo gruntowne, przemyślane i konsekwentne, ciekawe i wartościowe dzieło”.

W zasadzie z owym stwierdzeniem kończą się pochwały krytyka. Dalej następują już prawie same zarzuty i zastrzeżenia, aczkolwiek poprzedzone (kurtuazyjną?) uwagą, że jego sprawozdanie nie będzie w zamierzeniu „krytyką czy oceną, ile dyskusją z autorem na temat samego zagadnienia: psychoanaliza a twórczość poetycka”³³.

Szuman uznał wiele twierdzeń i posunięć – posłużmy się tym terminem – hermeneutycznych Bychowskiego, a odnoszących się właśnie do masek i symboli kompleksu Edypa, za takie, w których mamy do czynienia – jak się wręcz wyraził – „z typowym przykładem przesady i jednostronności interpretacji psychoanalitycznej w ogóle”³⁴. Z tego powodu postanowił nieco dłużej zatrzymać się na owych kwestiach i wskazać punkty, gdzie jego poglądy zaczynają wyraźnie różnić się ze stanowiskiem autora pracy *Słowacki i jego dusza*.

Bychowski potrafił, to prawda, przywiązać poety do matki tak silnie, że niemal zniewalające, zilustrować licznymi i bardzo przekonującymi przykładami. Ale dopa-

³² Por. J. Kleiner, *Słowacki w świetle psychoanalizy...*, dz. cyt.

³³ Por. S. Szuman, *Krytyczny pogląd na znaczenie psychoanalizy dla badań twórczości poetyckiej*, „Polskie Archiwum Psychologii” 1931.

³⁴ Tamże, s. 13.

trywanie się w owej relacji podtekstu erotycznego – „choć z natury rzeczy nie efektywnie, lecz marzeniowo” – graniczy, jak rozumiem krytykę Szumana, ze sporą przesadą. Słowacki był, owszem, zmysłowy, kochał matkę i był seksualnie wstrzemięźliwy – wywodzi dalej polemista – ale dlaczego od razu te trzy fakty ze sobą wiązać. Związek między nimi – pojmowany w recenzowanej pracy w taki sposób, że „abstynencja płciowa” i doktryna czystości propagowana w dobie mistycznej posiadają genezę psychologiczną w „kompleksie matczynym” – budzi pewne zastrzeżenia. To właśnie w owym podstawowym wątku rozważań Bychowskiego Szuman dopatrzył się dążności do zgody większej z duchem psychoanalizy i tezami Freuda niż z faktami biografii psychicznej twórcy *Króla-Ducha*.

Ale czy należy przyznać mu rację w świetle wniosków poznawczych zaprezentowanych przeze mnie na podstawie psychoanalitycznej monografii Bychowskiego? Oddajmy głos autorowi *Krytycznego poglądu na znaczenie psychoanalizy*. Nie wątpi on wprawdzie, że motywy czystości mogą być u konkretnych ludzi bardzo skomplikowane, ale koncepcja Bychowskiego wdaje mu się tak ciasna, iż „wprost mu uniemożliwia właściwe zrozumienie zagadnienia w jego wielostronnej, skomplikowanej i prawdziwej istocie”. Sam recenzent proponuje dość tradycyjne, żeby nie powiedzieć anachroniczne, oświetlenie genezy zagadnienia i wcale nie jestem przekonany, czy w odniesieniu do twórcy *Kordiana* tak samo dające się uzasadnić, jak propozycja Freudowska Bychowskiego. Szuman pisze:

Sądzę, że właściwe wyjaśnienia mogłyby nam w tym względzie dać raczej badania nad okresem młodzieńczym Słowackiego, nad wpływem zasad, które sobie przyswoił, nad walką, jaka się między erosem i seksusem, między miłością zmysłową a idealną, odbywała się w piersi dojrzewającego i dojrzałego mężczyzny. Psychoanaliza zna psychikę człowieka dorosłego w ogóle przez okulary tego, co mniema, że wie o formowaniu się kompleksów u małego dziecka. Więc portret Słowackiego, jaki nam dał Bychowski, z natury rzeczy musi być również wyjaśnieniem całej jego twórczości, całego życia, za pomocą tego rodzaju erotycznych, wczesnodziecięcych kompleksów (...), autor prawie wyłącznie takimi mechanizmami objaśnia nam bez wyjątku wszystkie utwory Juliusza i cały charakter późniejszego jego życia³⁵.

W dalszej części artykułu Szuman przyznaje, że rzeczywiście autor monografii istotnie wykazuje się nie lada pomysłowością „w wywodzeniu, że symbole wody, księżycy, fontanny, lilii itp. odnoszą się do matki poety, do jej łona, piersi itd.” Lecz nie tyle uderzająca czy zastanawiająca, co przesadzona i jaskrawie jednostronna jest analiza występujących w utworach Słowackiego postaci kobiecych przeprowadzona w taki sposób, że każda „jest tak czy inaczej symbolem matki”.

Recenzentowi nie podoba się z tego zakresu każdy niemal wniosek. Ewidentnym nadużyciem badawczym zdaje mu się traktowanie więc *Króla-Ducha* jako dzieła – przytacza w tym momencie dosłowny cytat z monografii – gdzie „zostają przedstawione wszelkie aspekty i odmiany obrazu matki”. Nie podoba mu się także interpretowanie trzech postaci z *Lilii Wenedy* jako „reprezentujących na swój sposób matkę”. Bliżej natomiast przygląda się Szuman psychoanalizie dwóch utworów: *Zawisza Czarny* i *Sen srebrny Salomei*. Przypomnijmy, iż Bychowski interpretuje wyrzeczenie się miłości

³⁵ Tamże, s. 5-6.

i poświęcenie całego życia wyłącznie dla sławy i ojczyzny, które dobrowolnie podejmuje postać tytułowa pierwszego z wymienionych dramatów, jako sytuację analogiczną do losów samego Słowackiego. Poeta podobnie, jego zdaniem, nie zdobył miłości i cały się poświęcił „idei polskiej”, a dziecięcym ślubowaniem, którego treść znamy z pamiętnika i listów, wyrzekł się szczęścia dla sławy. Naturalnie, można przewidzieć, że całość ofiary i poświęcenia związana jest z obrazem matki i odzwierciedla nieświadome – nazwijmy je tak – kombinacje chroniące przed konfliktami wewnętrznymi. Skoro matka nie może być kochanką, trzeba raz na zawsze wyrzec się miłości i szukać rekompensaty w sławie.

Takie zinterpretowanie tematu utworu uznaje autor *Krytycznego poglądu na znaczenie psychoanalizy*... znów za jaskrawą jednostronność. Mało tego, ponieważ stara się uzasadnić zbyteczność w ogóle interpretacji psychoanalitycznej w owym przypadku.

Motyw wyboru rycerza między miłością i sławą jest bowiem tak stary jak świat (Achilles), bo zmysłowość i służba idei wykluczają się wtedy, gdy taka służba wyłączności wymaga. Słowacki odczuwał to, choć miłości pragnął. Stąd konflikt, który znalazł wyraz w dramacie o *Zawiszy*. Jednak najwyraźniej jest to konflikt między miłością do kobiety w ogóle, a wyrzeczeniem się żony i szczęścia rodzinnego dla wyłącznego poświęcenia się idei, ponieważ idea tego wymaga. Czemu więc wprowadzać interpretację psychoanalityczną, zgoła nie wyjaśniającą zagadnienia? Czemu tłumaczyć czynnikami zupełnie niepewnej, hipotetycznej natury (jak wyrzeczenie się matki przez małe dzieciątko), zamiast posługiwać się tłumaczeniem, które samo przez się narzuca się i wyjaśnia problem w sposób jasny i zupełnie zadowolający?³⁶

Na tak sformułowany zarzut można odpowiedzieć wnioskami, do których doszła wspólnie – czerpiąc spore podniety intelektualne także z psychoanalizy – feministyczna teoria badań literackich. Grażyna Borkowska, charakteryzując w książce *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej* „postfreudowski wariant krytyki feministycznej”, omawia ciekawy tekst Lancy J. Vikes, w którym autorka starała się udowodnić, iż nawet najbardziej skonwencjonalizowane formy artystycznej ekspresji mogą wyrażać „napięcie erotyczne towarzyszące aktowi twórcemu”. Analiza brązowych reliefów Benvenuto Celliniego, w kontekście jego dziennika intymnego, pozwala zauważyć w dziele artysty obecność w mitologicznych scenach dzieła artysty wyraźnych śladów trwającego w tym samym czasie, w którym realizował artystyczne przedsięwzięcie, „burzliwego romansu z jedną ze swych modelek”. „»Postfreudyzm« badaczki – komentuje Borkowska – wyraźnie realizuje orientację genetyczną: sztuka jest repliką zdarzeń rzeczywistych, a konwencje artystyczne to rodzaj narzędzia, które pozwala zagłębiać się we własne przeżycia, a jednocześnie uciekać od nich”³⁷.

7.

Na zakończenie – aby nieco zneutralizować druzgocącą opinię Szumana – przywołajmy raczej pochlebny sąd Henryka Markiewicza, zamieszczony w liście do Mieczysława Wallisa, który jego fragmenty, za zgodą oczywiście autora, zamieścił w krótkim

³⁶ Tamże, s. 14.

³⁷ G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 11-12.

artykule, gdzie naszkicował portret Bychowskiego i przypomniał najważniejsze etapy biografii intelektualnej badacza.

W 1973 roku, czyli w czterdzieści trzy lata od ukazania książki *Słowacki i jego dusza. Studium psychoanalityczne*, prof. Markiewicz, aczkolwiek zrazu zastrzegając, że ocena monografii o Słowackim w dużym stopniu zależy od tego, czy się akceptuje freudyzm, czy nie, to jednak przyznawał, iż „psychika Słowackiego stanowi egzemplifikację bardzo efektowną założeń teorii psychoanalitycznej. [...] W każdym razie w tych ramach teoretycznych Bychowski stworzył konstrukcję spójną i pomysłową, przedstawiającą się korzystnie na międzynarodowym tle psychoanalizy lat trzydziestych (Ch. Baudouin, M. Bonaparte)”³⁸.

Wedle Markiewicza, godny podkreślenia jest brak redukcjonizmu i „naiwnej pogoni za symboliką seksualną”. Umiar ten cechuje szczególnie rozdziały o twórczości doby mistycznej. Bychowski wykazał się tutaj sporą umiejętnością w ukazaniu całego skomplikowania „i wartości kulturowych tych przekształceń i sublimacji, do których prowadzi konflikt między narcyzmem Słowackiego i związania libido z osobą matki – a wymogami »ja idealnego« (= *super – ego*). Warto przy tym zaznaczyć, że Bychowski wykracza poza ortodoksyjny freudyzm, włączając do swoich rozważań również sferę »nieświadomego zbiorowego« (s. 304-305, 379-380), nawiązuje do koncepcji Junga pierwszy chyba i jedyny w Polsce”³⁹.

³⁸ Cyt. za: M. Wallis, *Gustaw Bychowski, psychoanalityk i humanista (1895–1972)*, „Ruch Filozoficzny” 1973, nr 2/4, s. 106.

³⁹ Tamże.

Zofia Wójcicka
(Szczecin)

ŚWIATŁO – ELEMENT NAUKOWEJ REFLEKSJI W ESTETYCE POEZJI „WSCHODNIEJ” SŁOWACKIEGO

Transponowanie światła na wartości artystyczne w utworach związanych z podróżą na Wschód, jaką odbył Słowacki w latach 1836–1837, domaga się wstępu na temat jego stosunku do orientalizmu i ówczesnej nauki, która – zgłębiając tajemnice fizykalnego mechanizmu światła – wysuwała jednocześnie postulat aktywności poznawczej.

Zacznijmy od Wilna z czasów studenckich poety. Początek wieku XIX zaznaczył się w tamtejszym środowisku uniwersyteckim modą na Orient, wywołał empatię wobec mieszkańców Bliskiego Wschodu, innego niż okcydentalny porządku duchowego i obyczajowego, a przy tym zaciekawienie pejzażem egzotycznym wskutek odmiennej strefy klimatyczno-geograficznej. Słowacki nie podzielał zapału swego przyjaciela Ludwika Spitznagla do studiów orientalnych ani kontaktów ze Wschodem, interesował się natomiast orientalizmem jako kierunkiem w sztuce Zachodu.

W 1829 roku w Warszawie ujawnił inklinację do zajmowania się psychologią historii. Pierwsze utwory: poemat *Hugo* i dramat *Mindowe* skupione są na konfliktach średniowiecznej Litwy. Debiutujący literat śledził początkowo łagodną aneksję Litwy przez Zakon Krzyżacki, przejście głoszonych idei w ideologię, w końcu tragiczne w skutkach narzucanie ludności litewskiej obcych praw i religii. Analogiczne doświadczenia mogły pojawić się na Wschodzie, toteż w powieści poetyckiej *Mnich* z podtytułem „powieść wschodnia” mamy problem postawy islamu wobec zachodniej kontrkultury; miałby to być izolacjonizm czy otwartość, która mogła spowodować konwersję? To podtekst, w tekście średniowieczny mnich porzucił wiarę przodków, wyłączył się jednocześnie z rodowospólnotowych więzi i sprowadził na siebie nieszczęście. Krytyka lekceważyła dydaktyczno-projekcyjny charakter fabuły, przywiązując większą wagę do wiązania orientalizmu z byronizmem.

Następna powieść poetycka z okresu warszawskiego, *Arab*, przesuwa rozważania z ewentualnej konfrontacji różnych systemów wartości na człowieka Wschodu. Czy ma psychikę taką, jak ludzie zachodniej cywilizacji? Odpowiedź wypadła negatywnie. Arab to typ jednowymiarowy, ukonstytuowany przez nienawiść, nawet nie natura demoniczna, lecz demon zła uprawiający zbrodnię dla zbrodni. Juliusz Kleiner położył tylko nacisk na psychologizm pisząc, iż jest „samoistną wartością” tego utworu, zakwestionowanie człowieczeństwa Araba: brak barier moralnych i wyższego stanu

świadości – wygenerowane przez żywiołowość – nie przyjął za antropologiczną odmienność Orientu¹.

U początków drogi twórczej widać wyraźny dystans Słowackiego wobec Wschodu. Sceptycznie nastawiony był do kultu nieograniczonych przestrzeni, który szerzył orientalizm zachodni, kultu uosobionego w beduinach, jeźdźcach pustyni wielokrotnie portretowanych przez malarzy. Przeciwwstawiał im zasymilowanych z naturą Kozaków i Tatarów. Sąd ten potwierdzają: napisana częściowo w Warszawie *Żmija* oraz *Jan Bielecki*.

Do poszerzenia i weryfikacji poglądów poety doszło poza granicami kraju. Dotknął wtedy prawdy, iż zainteresowanie Wschodem rozbudził ztematyzowany w malarstwie podbój Egiptu przez Napoleona (1798), a zorganizowane w 1821 roku w Grecji powstanie przeciwko Turkom pogłębiło polityczny aspekt orientalizmu, nagłośnień śmiercią Byrona w Missolongi. Idea wolności i niepodległości stawała się płaszczyzną porozumienia Zachodu ze Wschodem. *Masakra na Chios*, obraz Eugène Delacroix (z 1824 roku) odsyłał do ciągnącej się po 1829 roku wyzwolenczej walki Greków z Turkami, do powstania listopadowego w Polsce, czy też podbijanej (nie bez ekonomicznych planów) przez Francję Algierii. W lutym 1832 roku Słowacki pisze w Paryżu powieść poetycką *Lambro. Powstańca grecki* z licznymi aluzjami do sytuacji politycznej w Polsce.

W trzech tomach poezji, jakie wydał w stolicy Francji, orientalizm nie zdominował zachodniej, klasycznej w istocie orientacji kulturowej ich autora, nie stał się też wzorem w zakresie mody obyczajowej tamtejszych romantyków. A jednak tak jak wielu z nich Słowacki na Wschód pojechał. W podjęciu decyzji pomogli mu Podolanie: Zenon Brzozowski oraz bracia Hołyńscy podczas letniego pobytu Anno Domini 1836 we Włoszech². 24 sierpnia tego roku wsiadł w Otranto na statek płynący na wyspę Korfu, by odbyć peregrynację morzem i lądem przez wyspy greckie, Grecję, Egipt, pustynię El-Arish, Gazę, Jaffę i Ziemię Świętą aż do Syrii i Libanu. Wrócił 11 lipca 1837 rejsem z Tripoli do Livorno. Zarówno edytorzy *Kalendarza życia i twórczości Słowackiego*³, jak i autorzy opracowań podróży poety odtworzyli szczegółowo trasę wycieczki, pozostawiając niedomknięty problem jej celu.

Wyprawy podróżników na Bliski Wschód już w XVIII wieku poprzedzały studia geograficzne, historyczne i kulturowe, ponadto mieli oni do wykonania jasno sprecyzowane zadanie: poznać zakreślone na mapie obszary, prowadzić różnego typu zapiski i dzienniki, w końcu opublikować wspomnienia jako przewodniki po nieznanach krainach. Bardziej praktyczni trudnili się handlem, na przykład koźmi czy tkaninami. Na ich tle Słowacki zachowywał się co najmniej zagadkowo, stąd absurdalne podejrzenia, iż powierzono mu polityczną misję⁴. Literacki plon wyprawy – stanowiąc główne ogniwo orientalne, promieniujące na późniejszą twórczość poety – był skromny. Wymieńmy utwory: niewielkich rozmiarów *Dziennik podróży na Wschód* nazywany też

¹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, wstęp i opr. J. Starnawski, T. I, *Twórczość młodzieńcza*, Kraków 1999, s. 134.

² P. Hertz, *Portret Słowackiego*, Warszawa 1976, s. 84-97.

³ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1970, s. 260-302.

⁴ Zob. L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 87-98.

*Diariuszem*⁵, w którym utrwał miejscowości, tereny, obiekty architektoniczne, scenki spotkań z ludźmi po to, żeby w przyszłości służyłyżywianiu pamięci, odtwarzaniu sytuacji i obrazów w tekstach literackich⁶, nie mógł zatem nikomu być do czegokolwiek przydatny; 2) trzy poematy: *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, *Ojciec zadżumionych* i *Anhelli*; 3) niewiele ponad dziesięć wierszy, między nimi listy poetyckie z Egiptu⁷.

Znawcy naszej wschodniej podróżomanii mieli też sporo kłopotu z oceną utworów powiązanych z podróżą na Wschód. Według S. Bystronia poeta „nie widział tego, co mógł zobaczyć, a nie mogąc ujrzeć tego, czego szukał, był oczywiście zawiedziony, tak w Kairze, jak w Jerozolimie, jak wreszcie w Damaszku”⁸, dlatego nie ma w wierszach realiów, są one słabe, najslabsze w jego lirycznej twórczości. Poetyckie ambicje schodziły również na dalszy plan, zamiast nich przedstawiano imaginacyjny projekt wcielenia się podróżnika w postać Don Kichota, Odyseusza, Jazona⁹. Bliższe kwestii artyzmu były rozważania nad stereotypem duszy romantycznej powielanym w poezji wschodniej¹⁰.

Reasumując, powody decyzji poety, żeby przerwać spotkanie z Hersylią i Teofilem Januszewskimi w Neapolu i pojechać na Wschód, wymienić trzeba: hellenizm zde-rzony z politycznymi aktualiami, chęć dotarcia do biblijnych źródeł wiary, głośny we Francji przykład peregrynacji wschodnich Chateaubrianda i Lamartine’a, w ogólności wpływ zachodnioeuropejskiego orientalizmu¹¹. Nie ma wśród nich motywacji wprowadzonej do mojej wypowiedzi: odsłoniętego w listach do matki życia umysłowego poety, które znalazło wyraz w artystycznej tkance utworów. Ażeby udowodnić tezę, iż Słowacki zwiedzał Bliski Wschód zainspirowany osiągnięciami nauki, zwróćmy uwagę na ówczesne przyrodznawstwo. Na przełomie XVIII i XIX wieku obejmowało ono takie samodzielne dziedziny badawcze jak fizyka, astronomia, kosmografia, geografia, mineralogia, krystalografia, geologia i chemia. Nieostre między nimi granice wynikały z podobnych metod badawczych: obserwacji i prostych eksperymentów, które ustalały cechy zjawisk oraz prawidłowość ich występowania; w dalszej kolejności na podstawie myślenia indukcyjnego (według reguł logiki Francisca Bacona) formowane były prawa rządzące przyrodą. O ścisłym związku można mówić w przypadku fizyki i matematyki, także fizyki i astronomii. Edukację w tym zakresie Słowacki rozpoczął w Wilnie, gdzie od 1753 roku istniało obserwatorium astronomiczne. Tradycję zajmowania się Kosmo-

⁵ J. Słowacki, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, Wrocław 1952, T. XI, *Pisma proza*, Cz. I, oprac. W. Florian, s. 185-192.

⁶ Czas powstawania utworów „wschodnich” J. Słowackiego nie wchodzi w zakres mojej wypowiedzi.

⁷ Zob. J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005. Z tego wydania, zwłaszcza z części *Rzym – Neapol – podróż na Wschód – Florencja* (s. 114-185), będą pochodziły cytaty z analizowanych przeze mnie utworów poetyckich. Po nich w nawiasach W (Wiersze), s. (strona) i w (wers).

⁸ J. St. Bystron, *Polacy w Ziemi Świętej, Syrii i Egipcie. 1147–1914*, Kraków 1930, s. 166.

⁹ Zob. Z. Libera, dz. cyt., s. 127-8.

¹⁰ R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 27.

¹¹ Powody te wymienił za literaturoznawcami Jan Reychman w pracy: *Podróżnicy polscy na Bliskim Wschodzie w XIX w.*, Warszawa 1972, s. 114-115 i passim.

sem kontynuował tam w pierwszych dekadach XIX wieku Jan Śniadecki, matematyk i astronom, dyrektor obserwatorium¹².

W listach do matki adresowanych zagranicą Słowacki wspominał z sentymentem Jana Astronoma (L 153, 27 IV 1834)¹³. Kontakty matki, Salomei Bécu z braćmi Śniadeckimi, szczególnie z domem Jędrzeja, brata Jana i ojca Ludwika, zacieśniły się jesienią 1826 roku¹⁴, ale napisany w czerwcu 1825 roku *Księżyc* pozwala sądzić, iż autorytet starszego z braci już wcześniej skierował uwagę autora wiersza na astronomię. Motyw wędrującego po niebie księżycy, który oświetla krajobrazy, odsyła do kosmografii obserwacyjnej inicjowanej w Wilnie przez Jana Astronoma, a nazwanie Księżycy gwiazdą (W 5, w. 47), wysyłającą promienie światła w kierunku Ziemi (w. 49 i 117), przywołuje na myśl jego elaborat *O Koperniku*.

Problem, czy Słowacki rzeczywiście nie wiedział, iż Księżyc świeci odbitym światłem, a więc gwiazdą nie jest¹⁵, można rozwiązać i poświadczyć właśnie na podstawie rozprawy Śniadeckiego, napisanej na życzenie Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie. Rzeczą wyszła w 1802 roku, liczyła 56 stron¹⁶. Zgodnie z zaleceniami TPN, by pokazać znaczenie Mikołaja Kopernika w nauce europejskiej i podkreślić jego polskie pochodzenie, składał się na nią zarys historii astronomii od czasów starożytnych po wiek XVI, życiorys twórcy systemu heliocentrycznego oraz streszczenie najważniejszych tez jego dzieła *De revolutionibus orbium coelestium*, które Śniadecki konfrontował ze stanowiskiem kontynuatorów jego myśli, takich jak Galileusz, Jan Kepler czy też Izaak Newton, ale i drugorzędnych, automatycznie wchodzących w rejestr zasłużonych dla nauki fizyków i astronomów. Na końcu rozprawy znalazły się „Przypisy” dla znawców, w których Śniadecki nazwał Księżyc gwiazdą¹⁷. Skoncentrowany na astronomii mechanicznej, nie przywiązywał znaczenia do *differentia specifica* gwiazd i planet (używał formy „ten planet”), najczęściej posługiwał się określeniem „ciała niebieskie”. Stan świadomości naukowej i językowej, jaki prezentował Śniadecki, udzielał się autorowi *Księżycy*.

Pomijając incydent, stwierdzić należy, iż praca *O Koperniku* mogła stać się dla Słowackiego kompendium wiedzy astronomicznej i pozycją wyjściową do samodzielnych studiów. Odnotować też trzeba wpływ tej rozprawy na wyobraźnię kosmiczną poety, widoczną w obrazie rozjaśnionych gwiazdami, odbitego nocą w wodzie nieba:

przy szerokim stawie
Siedzieliśmy przy księżycu na pięknej murawie;
Pod nogami wód czystych spokojne przestrzenie;

¹² Zob. B. Burdziej, *Z dziejów poezji i astronomii wileńskiej. Poemat Mikołaja Wolskiego „Dwie nocy, czyli rozmyślenia o sztuce gwiazdarskiej”*, w: *Poezja i astronomia*, pod red. B. Burdziej i G. Halkiewicz-Sojak, Toruń 2006, s. 265.

¹³ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, red. J. Krzyżanowski, T. 6, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska. S. 153. Po cytatach i odwołaniach w nawiasie L (Listy), cyfra (strona) i data.

¹⁴ Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 49-58.

¹⁵ D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004, s. 192.

¹⁶ Zob. M. Chamcówna, *Wstęp*, w: *Jan Śniadecki, O Koperniku*, Wrocław 1955. BN, seria I, nr 159, s. LXV. Rozprawa *O Koperniku* została przedrukowana w zbiorowych wydaniach pism J. Śniadeckiego w Wilnie w 1814 i 1815 r. Była tłumaczona m. in. na język francuski, angielski i włoski.

¹⁷ *O Koperniku*, dz. cyt., 110.

W nich tysiąc gwiazd wzruszało jedno wiatru tknienie;
(w. 53-56)

Ogrom zaświatów symbolizowany „tysiącem gwiazd” koresponduje z sugestią Kopernika o nieskończonej wielkości Kosmosu. To on, jak mówi Śniadecki, wskazał na „roje niezliczonych słońc i światów, podobnych do naszego świata słonecznego, w którego ogromności cała Ziemia staje się punktem”¹⁸.

Jest też *Księżyc* nośnikiem informacji, iż jednocześnie z astronomią Słowacki interesował się fizyką, głównie jedną z jej dziedzin – światłem. Pejzaże i scenki z życia ludzi przylegają do intuicyjnie scalonej przez sentymentalne *ego* narratora wiersza *Całości Wszechświata*, w której światło mierzy się z ciemnością. Przeświadczenie to pomógł uformować poecie zapewne Newton, uznany za geniusza nauki przez Śniadeckiego. Angielski fizyk, matematyk i astronom, autor *Philosophie naturalis principia mathematicae* z 1687 roku, opracował prawa dynamiki i grawitacji, tłumaczące ład i porządek Kosmosu, zajmował się również zjawiskiem światła, między innymi rozszczepianiem promieni słonecznych. Sława Newtona upowszechniła się w Wilnie nawet wśród humanistów; na dowód przytoczmy ślady fascynacji uczonym w poezji A. Mickiewicza. Idzie o *Jamby. Na imieninach Józefów: Jeżowskiego i Kowalewskiego* oraz *Pieśń filaretów*¹⁹.

Nie jest mi wiadome, czy prace Newtona oraz innych zachodnich naukowców czytano w wileńskim oświeconym środowisku w oryginałach, w tłumaczeniu, czy też poznawane były tylko z podręczników dla studentów fizyki, dość że Słowacki, pisząc *Księżyc*, posiadał znaczną wiedzę o świetle. Do kwestii tej powrócę w innym miejscu, a teraz chciałabym podkreślić, iż zgodnie z teorią naukową do dziś aktualną zobrazowane zostały w wierszu źródła energii świetlnej: naturalne (*Księżyc*, mimo iż źródło wtórne, i gwiazdy) oraz sztuczne, emitujące światło przy pomocy lamp. Ówczesne Wilno rozświetlały zapewne lampy naftowe, karbidowe, a może i gazowe. Przekształcanie energii elektrycznej w światłą zaczynało się nie u nas, lecz na zachodzie Europy. Przy czytaniu wersu (78): „Tysiącnymi lampami ulice jaśniej” wydaje się, iż ilość tych lamp jest bardziej popisem wiedzy o sposobach zastępowania światła naturalnego sztucznym niż odtwarzaniem realiów miejskich. Źródłem światła widzialnego są także ogniska, które palą się płomieniem na brzegach Wilii i na Górze Zamkowej (ww. 79 i 98-100). U podstaw świetlnych obrazów *Księżyc*a, w samym pomysle ich wykreowania, można znaleźć wiadomość, iż ciemne przestrzenie daje się po prostu oświetlać.

Estetyczną wrażliwość na światło naturalne i sztuczne w plenerze Słowacki objawił w listach do matki wysyłanych po opuszczeniu kraju. Gdy patrzył na Drezno z widokowego tarasu w Brissnitz nad Elbą, zachwyliły go okna domów, które „przy zachodzącym słońcu paliły się jak tysiączne lampy” (L 18, 6 VII 1831), w drodze do Londynu podziwiał nocą iluminowane miasta i miasteczka (L 22, 6 VIII 1831). I co niezwykle ważne – równoległe z obserwacją widoków ogólnych śledził badania fizyków nad światłem elektrycznym. Z Drezna pisał: „przez cały dzień czytam” (L 18, 6 VII 1831). Oczywiście

¹⁸ Tamże, s. 35.

¹⁹ Zob. Z. Wójcicka, *Wszechświat w krajowej twórczości Adama Mickiewicza*, w: *Adam Mickiewicz i kultura światowa. Materiały z międzynarodowej konferencji Grodno-Nowogródek. 12-17 maja 1997 r. w 5 księgach*, Księga 1, red. S. Makowski i E. Szymanis, Warszawa 1999, s. 29.

w bibliotekach, do których kierował pierwsze kroki w nowej miejscowości. „Otóż znów wpadłem na fizykę, jestem jak student z klasy 3-ciej” – powiadał matkę w tym samym liście po niejasnym zresztą opisie eksperymentów w Getyndze. Tamtejszy Uniwersytet posiadał stos galwaniczny, metalowy, zbudowany z krążków kondensator gromadzący ładunki elektryczne, doskonalszy od szkolnej, cylindrycznej butelki lejdejskiej. „Niech to świadomi elektryczności Mamie wytłumaczą” – dodał w nawiasie. Nie wiemy, czy znaleźli się tacy ludzie w Krzemieńcu, wszak listy Salomei Bécu do syna zaginęły, i jak rozumieć zdanie: „znów wpadłem na fizykę”. Kiedy pochłaniała go fizyka? Prawdopodobnie w Wilnie, gdzie sławą cieszył się profesor Feliks Drzewiński. Jego *Kurs roczny fizyki eksperymentalnej* (Wilno 1823) był w I połowie XIX w. najważniejszym polskim podręcznikiem na poziomie uniwersyteckim. Ponadto Drzewiński pisał popularyzujące fizykę artykuły do „Dziennika Wileńskiego”²⁰. Nawroty umysłowych zatrudnień Słowackiego fizyką mogły mieć miejsce w Krzemieńcu, w żyjącej powstaniem Warszawie myślenie w języku nauki nie wydaje się możliwe, dopiero po 8 III 1831 roku można było na emigracji „znów” sprawy naukowe umieścić w repertuarze codziennych zajęć.

W twórczości krajowej – poza *Księżycem* – znajdujemy tylko szczytkowy ślad naukowego zainteresowania poety światłem. Nie licząc zróżnicowanej tonacji barw w obrazach wschodów i zachodów słońca, co przypisuję jego wrażliwości recepcyjnej, mamy w *Żmii* opisy zamku z kryształowymi oknami, które wydają się pretekstem do pokazania efektów odbicia promieni słonecznych od kryształowej powierzchni. Własności optyczne kryształów znał już w XVII wieku holenderski fizyk Constantijn Huygens²¹. Wiedza o refrakcji, czyli załamaniu promieni o różnej długości, powodująca kolorowe refleksy, przemawia we fragmencie *Żmii*:

A górą zamku okna z kryształu,
Świecą się, palą, jak ranne zorze;
I tysiąc barwy w każdym promyku,
Co się z tych okien nazad odkradnie²².

Niewykluczone jednak, iż Słowacki przeniósł do poematu barwny walor kryształów ze sztuki baroku. Barokowa proweniencja przepychu zamku nie tylko w *Żmii*, ale także w *Janie Bieleckim*, czyni to przypuszczenie wielce prawdopodobnym²³. Porównując dorobek literacki przywieziony przez poetę do Paryża z pierwszymi utworami tam napisanymi, stwierdzić trzeba wzrost nasycenia obrazów światłem – migoczącym, kontrastowanym z ciemnością i strefą cienia. Myślę chociażby o *Lambrze* z fascynującym koloryzmem światła w wizjach narkotycznych bohatera. Bez impulsu ze strony badaczy naukowych nie doszłoby do tak szybkiego anektowania przez Słowackiego siły świetlnej energii w estetycznym obrazowaniu świata. Na oczach poety dokonywał się wielki postęp w Newtonowskiej teorii fizyki. Był tego świadom dzięki czasopismom,

²⁰ Zob. T. Piech, *Zarys historii fizyki w Polsce*, Kraków 1948, s. 12.

²¹ *Encyklopedia. Przyroda i technika. Zagadnienia wiedzy współczesnej*, komitet red. J. Barbag [i in.], Warszawa 1969, s. 851-852.

²² J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952, T. I, *Żmija*, s. 11, wersy 25-28.

²³ S. Nieznanowski, *Słowacki i dziedzictwo baroku*, „Roczniki Humanistyczne” 1958, T. VII, z. 1, s. 248.

które zwyczajem doby Oświecenia informowały społeczeństwo Francji o bogactwie przyrody, przyswajającym po to, by osiągnąć wyższy stopień cywilizacji. Jedno z takich czasopism to „Revue Encyclopédique”. Wydawca Marc Antoine Jullien de Paris bywał na poniedziałkowych wieczorach u Księżnej Czartoryskiej. W jej salonie, w lutym 1832 roku, poznał popularnego ówczasie wśród Polaków poetę. Jullien zaprosił go „na obiad uczony”, cyklicznie organizowany przez redakcję „Revue” dla ludzi zasłużonych w wojskowości, nauce i literaturze (L 60-61, 4 VII 1832). Widział zapewne w Słowackim człowieka o szerokich horyzontach, więc przybliżył mu autorów i problemy poruszane w poważnych pismach francuskich.

W publicznych czytelniach Paryża czasopisma były łatwo dostępne. Tak samo w Genewie. Słowacki osiedlił się tam 30 XII 1832 roku. Informował matkę, że w Société de lecture znajduje się zestaw obcych pism (L 102, 10 II 1833), ponadto w jednym z listów czytamy:

„Całe ranki przepędzam zawsze w publicznej bibliotece, gdzie się znajdują wszystkie dzienniki i pisma periodyczne – co dnia więc czytam mnóstwo gazet i wiem doskonale, co się dzieje w Europie. Nic nazbyt pociesającego – dla nas bieda i smutek. Po przeczytaniu gazet siedzę przez kilka godzin w bibliotece, gdzie czytam różne dzieła, a najwięcej dzieł filozoficznych” (L 116, 6 VI 1833).

„Mówią mi czasem ludzie, że ja mam wyższe zdolności” – zwierzył się matce (L 110, 24 IV 1833). Słowacki nosił w sobie – obiektywnie sądząc – predystynację bycia uczonym w dziedzinie filozofii i przyrodoznawstwa, szczególnie fizyki, do której należała optyka, także astronomii i chemii z mineralogią włącznie²⁴, ale nie chciał nim zostać sensu stricto. Za powołanie życia uznał mówienie o świecie, jego pięknie i duchowym sensie językiem poezji, bezustannie odnawianym, przez chłonącą wiedzę aktywność umysłową oraz wyobraźnię. Tę skłonność i zamiłowanie nazwie „szaloną władzą twórczenia” i swoim aniołem stróżem (L 226, 28 V 1836).

Charakterystyczną cechą twórczej postawy Słowackiego stanowił ciągły głód wiedzy, uzewnętrzniany w lekturze prac naukowych, a także w trudnej do psychologicznego zdefiniowania inklinacji patrzenia na świat z podwyższonego punktu widzenia. Wychowany w Krzemieńcu w pobliżu Góry Królowej Bony i Góry Zamkowej w Wilnie Słowacki wiedział, że wzniesienie się ponad ziemię pozwala zobaczyć kontury obszaru, sieć wodną, wyodrębnić ciekawe obiekty terenu, w którym się przebywa. Topograficzny zmysł ciekawości poświadcza wspomniany widok Drezna z tarasu w Brissnitz, Londynu z kopuły Katedry św Pawła (L 24, 10 IX 1831) czy Paryża ze wzgórze, na którym położony jest cmentarz Père la Chaise (L 28, 20 X 1831). Linia wertykalna, zredukowana w tych sytuacjach do perspektywy przyziemnej (do opozycji nisko/wysoko), wydłużyła się niepomiarowo w czasie pobytu Słowackiego w Szwajcarii. Pod wpływem filozofii niemieckiej (L 142, 3 I 1834), skupionej na idei Wszechświata jako całości, w sąsiedz-

²⁴ Na przełomie XVIII i XIX w. chemicy zajmowali się intensywnie kryształami i tak zwanymi kamieniami szlachetnymi (diament, rubin, szafir itp.), ich składem chemicznym, strukturą, własnościami (zob. *Encyklopedia, Przyroda i technika*, s. 753). Minerale wypełniły teksty Słowackiego po 1831 roku jako ozdoby stroju, elementy dekoracji wnętrz i metaforyki, nadając im typowe dla naszej kultury znaczenia.

twie gór (szczyt Monte-Blanc widział z ogrodu przy pensjonacie pani Pattey), wartość znaczeniowa tej linii przesuwiała się w obręb nieskończoności, ewokując mityczne wyobrażenia o świecie²⁵.

Chęć wejścia na wysokie szczyty gór – jako charakterystyczna skłonność Słowackiego – daje się odczuć w *Kordianie* (ukończonym w lutym 1834 roku). Bohater dramatu to podmiot fikcyjny, ale – zgodnie z retoryką romantyzmu – odwzorowujący psyche autora. Monolog Kordiana na iglicy Mont-Blanc (nazwany na wyrost kosmogonią alpejską) zawiera sumę obserwacji świata i egotyzmu – z żądzą odegrania znaczącej roli na ziemi²⁶. Umieszczenie bohatera w Kosmosie oraz treści wewnętrznego monologu, odczytywane w kategorii wizyjności, przywołują obecnie komputerową rzeczywistość wirtualną, która oferuje osobie do niej włączonej bezgraniczne możliwości kreacyjne²⁷. Wycieczka, jaką Słowacki odbył z rodziną Wodzińskich latem 1834 roku (30 VII – 20 VIII) w Alpy Berneńskie, miała mu udowodnić, że na wielkich wysokościach, przy poszerzonym kręgu widzenia, *ego* człowieka niekoniecznie wzrasta, raczej maleje wobec ogromu Wszechświata. List do matki kreślony tuż po powrocie (L 166, 21 VIII 1834), uważany dotąd za kronikę górskiego wояażu (mapa trasy z zaznaczeniem ważnych miejsc) może też posłużyć do poznania scjentyczno-emocjonalnej postawy nadawcy.

Przed wyprawą w góry Słowacki napisał w liście do matki, iż czyta dzieło Herschla – „o fizyce, chemii, astronomii etc.” (L 163, 13 VII 1834). John Herschel (1792–1871) to syn Williama Herschla, konstruktora najlepszych ówczesnie teleskopów, który jako astronom próbował między innymi ustalić kształt Drogi Mlecznej, naszej Galaktyki, i miejsce, jakie zajmuje w niej Słońce. John, również astronom, kontynuował prace ojca, ale to także historyk nauki. W 1830 roku wydał „Wstęp do badań przyrodniczych”. Rzecz składa się z omówień eksperymentów i ustaleń przyrodznawców początku XIX wieku. Wyszła w języku angielskim, w 1834 roku ukazał się przekład francuski. Herschel mawiał: „Światło było pierwszą moją miłością”. Napisał pracę *O teorii światła*²⁸. Słowacki mógł tę pracę znać, lub tylko o niej słyszał, we *Wstępie do badań* jeden z podrozdziałów nosi tytuł *Światło i widzenie*²⁹. Herschel był pełen podziwu dla Słońca – źródła światła i ciepła³⁰. Trudno oprzeć się pokusie mniemania, iż to właśnie ten uczony reaktywował zaciekawienie Słowackiego światłem.

Wkrótce po lekturze *Wstępu*, w Alpach, poeta upodobał sobie wschody słońca. W liście-kronice czytamy, iż na szczycie Faulhornu, po nocy spędzonej w oberży: „widzieliśmy wschód słońca – czysty – żadnej mgły – przepaście [...] – błyszczące jeziora – cała Szwajcaria pod nami – widna – jasna – a jaka cichość. Taki sam widok mieliśmy jeszcze z góry Righi”. Zależność widoczności od ostrego światła stała się oczywista.

²⁵ Tendencje te znalazły wyraz w poemacie *W Szwajcarii*. Zob. Z. Wójcicka, „*W Szwajcarii*” *Juliana Słowackiego – obrazowanie i symbolika*, „Pamiętnik Literacki” 2009, Rocznik C, zeszyt 3, s. 151.

²⁶ D. T. Lebiada, *Przepaść świata ciemna. Kosmogonia alpejska Juliusza Słowackiego*, „Akant” 12 (64) 2002, s. 10-11.

²⁷ J. Młodkowski, *Aktywność wizualna człowieka*, Warszawa 1998, s. 335.

²⁸ J. F. W. Herschel, *Wstęp do badań przyrodniczych*, wstęp M. Wallis, Warszawa 1955, s. XI.

²⁹ Tamże, s. 245-259.

³⁰ Tamże, s. 204.

Inny rodzaj światła, zakłócony, mętny i mglisty zobaczył poeta na szczycie Faulhornu, gdy słońce zachodziło: „O zachodzie słońca mgły nas obwiały – i staliśmy na szczycie góry jak na pokładzie płynącego do nieba okrętu. Słońce czerwone było od nas niżej na niebie, a jeszcze miało drogę do przebycia, nim zaszło... Za nami z mgły wychodził ognisty ogromny szereg gór śniegowych – nikt by w godzinę nie zliczył ich szczytów, a wszystkie były czerwone od słońca – ogniste”.

Gęsta mgła tak spowija wysokie partie atmosfery, iż patrzący widzi tylko świecące na czerwono słońce i linię zarysowaną przez „szereg gór”. Brak szczegółów w ubarwionym czerwienią, zamazanym obrazie przechyla go w stronę wizji, wobec czego ważne staje się „ja” poety, poddane złudzeniu, iż w stanie dziwnej nieważkości płynie okrętem do nieba; słabe światło przyćmiło patrzenie, pojawiła się iluzja. Zgodnie zresztą z panującą w malarstwie metodą. Nie mamy pewności, czy Słowacki znał obrazy Caspara Dawida Friedricha, ale to właśnie w nich mgła służyła podniesieniu nastroju kontemplacyjnego³¹. Mgła sytuuje się w strefie pośredniej, między światłem a cieniem, widzialnym a niewidzialnym, cielesnym a bezcielesnym, budząc trudne do określenia odczucia³². Odkryta w Szwajcarii zależność doznań psychicznych od zjawisk świetlnych w naturze spowoduje ciągle poszukiwanie wysokich obiektów oferujących „przeżycia” niejednoznaczne. Pokrewna nuta nostalgii towarzyszyła też wschodom słońca. Słowacki odczuwa wtedy dramatyzm życia ludzi biednych, żyjących w górach, i własnej bezdomności. Kiedy opuścił Szwajcarię dla Włoch (ok. 10 II 1836) i zatrzymał na pewien czas w Neapolu, obiektem zainteresowania poety stał się Wezuwiusz. Ze zniszczonego wybuchem lawy szczytu (w I wieku) oglądał znowu wschód słońca. Zamiast opisu zjawiska mamy w liście do matki autoironiczny komentarz: „Nieraz już ta gwiazda zastawała mnie na szczytach gór. Może już mnie zna z twarzy witając mnie tak często pierwszego na ziemi” (L 232, 20 VI 1836).

Okolo 22 II 1836 Słowacki przybył do Rzymu na spotkanie z Hersylią i Teofilem Januszewskimi. Przy wielkiej radości z odnowienia rodzinnych stosunków (Teofil był bratem Salomei Bécu) wkrótce okazało się, że harmonia osób o różnym poziomie umysłowości nie jest możliwa, oddalał się więc od nich, składając w listach (np. L 227, 28 V 1836) winę za to na swoje spowodowane samotnym trybem życia deformacje psychiczne. Jeśli kontakty międzypersonalne rozpatrywać pod kątem wcześniejszych zainteresowań naukowych Słowackiego, satysfakcję intelektualną osiągał on w relacjach z Zygmuntem Krasieńskim. Ich zażyłość trwała od połowy maja przez miesiąc. Już po jego wyjeździe z Wiecznego Miasta napisał matce: „Z Zygmuntem biegaliśmy po odległych spacerach. Wieczorami tak na żywych – i pasjonowanych rozmowach czas nam zbiegał” (L 227, 28 V 1836).

W opowieściach biograficznych pisze się, iż poeci rozmawiali o literaturze, tak na pewno, ale trzeba też uwzględnić szersze horyzonty poznawcze interlokutorów. Krasieński interesował się astronomią i strukturą wszechświata³³. Otoczony znakomitym

³¹ M. Poprzęcka, *Inne obrazy. Oko, widzenie, sztuka. Od Albertiego do Duchampa*, Gdańsk 2008, s. 112.

³² Tamże, s. 114.

³³ Zob. J. Włodarczyk, *Astronomiczny romantyk*, „Wiedza i Życie” 1991, nr 5, od s. 66.

towarzystwem (w tym K. Danielewicz, A. Sołtan, S. Sołtyk, R. Załuski³⁴) zapraszany był do rzymskich salonów, w których aktualnie dyskutowano o pracy Herschla³⁵. Wiadomość ta mogła stać się wielkim wkładem do pewności Słowackiego, iż rzeczywistość empiryczna godna jest uwagi. Jego myśl poznawcza dominowała – jak się wydaje – nad wiedzą, jaką prezentował Krasieński przechylony w stronę napięć egzystencji (pisał wtedy *Irydiona*), a nawet irracjonalności³⁶. Przebłyty metafizyczne pojawiały się także w języku autora *Kordiana*, ale ważniejsza od nich była ówczesnie naukowa interpretacja świata. Jak słusznie zauważono – „Słowacki nigdy nie ograniczał swej świadomości przyrodniczej do wiedzy oficjalnego przyrodznawstwa”³⁷. Poznając różne teorie naukowe stał się zwolennikiem sprawdzalności hipotez na drodze wnikliwych obserwacji rzeczywistości, a ewokowało to realizm jego sztuki. Zza tego, co rozumiałe, przeświecała tajemnica bytu.

Wszechstronności percepcyjnej Słowackiego towarzyszyły w czasie półrocznego pobytu we Włoszech rozważania nad semantyką i fenomenem światła. Sądy empiryczno-intelektualne znalazły artystyczny wyraz w *Pieśni I Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* i w wierszu *Do Teofila Januszewskiego*.

Panoramę Neapolu w *Pieśni I Podróży* tworzą nieliczne poetyckie pejzaże³⁸. Przedstawiane z dużej odległości respektowały konwencje mimetyzmu³⁹. Na ich tle wyróżnia się przyporządkowany konkretowi obraz Groty Pauzylipu. Słowacki nazywa tak dwukierunkowy tunel komunikacyjny biegnący środkiem góry usytuowanej na drodze z Neapolu do Pozzuoli (spolszczona nazwa poety: Pauzylip). Wykuli go w niepamiętnych czasach Rzymianie, miał długość 800 łokci (ponad 400 metrów), szerokość pozwalającą minąć się dwom pojazdom. Kiedy widział go Stanisław Staszic, strumienie światła wpadały do tunelu przez dwa otwory przebite w górze skały, były jednak niewystarczające, dlatego przedostawano się na drugą stronę z zapalonymi pochodniami⁴⁰. W czasach Słowackiego tam, gdzie nie sięgało światło dzienne, tunel rozjaśniał rząd lamp, które zwiślały ze sklepienia – w poetyckim spojrzeniu podobne do gwiazdeczek układających się w łańcuchach. Obserwator Groty stoi w bliskiej odległości od niej; sięgając wzrokiem w głąb widzi nie tylko niknące światełka, ale i daleki, określony również jako gwiaz-

³⁴ Zob. Z. Sudolski, dz. cyt., s. 159.

³⁵ G. Halkiewicz-Sojak, *Funkcje motywów astronomicznych w utworach Zygmunta Krasieńskiego*, w: *Poezja i astronomia*, dz. cyt., s. 337 i passim.

³⁶ Mistyczną wizję wypełnionego duchem Kosmosu zawarł Mickiewicz w napisanym ok. 1840 roku wierszu *Śniła się zima* (tekst w: J. Włodarczyk, *Astronomiczny romantyk*, s. 67).

³⁷ T. J. Makles, *Od historii świeckiej do świętej – ku genezyjskiemu systemowi Juliusza Słowackiego. Zagadnień mistycyzmu romantycznego*, Częstochowa 1995, s. 63.

³⁸ J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, pod red. J. Kleiner. T. IX, *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*, Wrocław 1956, s. 17-83, *Pieśń I*, strofy: 3, 4, 18-20, 27. Po następnych cytatach z tej i pozostałych *Pieśni*: P z cyfrą, S (strofa) i w. (wers) z cyframi.

³⁹ Pejzaże Neapolu w *Podróży* nie stanowią wizji, ich kreacja ogranicza się do wyboru fragmentów miasta, ujęć perspektywicznych i poetyckiego sztafażu. Brak precyzji terminologicznej z teorii literatury w: H. Krupińska-Lyp, *Konstrukcja pejzażu w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu” Juliusza Słowackiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej”, XXVI, Wrocław 1989, s. 25 i passim.

⁴⁰ Zob. S. Staszic, *Dziennik podróży. 1789–1805*, wydał A. Kraushar, Warszawa 1903, s. 168.

deczka, ostatni świetlny punkt. Wychodzą stamtąd ludzie, powozy i konie, powiększając kształty do normalnych rozmiarów przy zbliżaniu się do patrzącego.

Ruch pojazdów w obydwie strony nasuwa refleksje o idei postępu (skracanie drogi), a także naukowe na temat znaczenia światła w percepcji świata. W ogólnym sensie wejście w ciemność nawet przy sztucznym świetle wymazuje rzeczywistość, przejście do jasności przywraca jej ważność⁴¹. Przy takim rozumowaniu maleją cechy tajemniczości czy nawet cudowności Grotty⁴². Opozycja światła i ciemności ma też inne, oświeceniowe konotacje. Sprzęgają one filozoficzne poznanie z dziejowymi warunkami, w jakich żyje człowiek.

Oświecenie nakazywało organizowanie życia zgodnie ze wskazaniami rozumu. Codziennosc Neapolu odbiegała zasadniczo od tej dyrektywy. Narrator w wielu miejscach poematu przypomina burzliwą przeszłość miasta (P I, s. 5 i 7), mówi, iż obecnie społeczność dzieli się na bogatych i biednych (P I, s. 11, 12, 39), wolność krępują liczne więzy (P I, s. 30, 37), co gorsze, jest to miasto „gdzie nikt nie myśli głęboko, // Gdzie zabroniono nawet myśleć płasko” (P I, s. 36, w. 3-4). Sens drogi, która w Grocie wiedzie ku jasności, daje się odczytać jako projekcję czasu przyszłego. W trudnej sytuacji ludzie „rodzą się” i dorastają do roli twórców nowego porządku dziejowego (P I, s. 34, w. 5-6). Ideę lepszego świata będą urzeczywistniać „większejac” mentalnie. Nieodzowne są przy tym „błyski latarni”, światło oświecenia, które ułatwia orientację, nakłania do czynów, przeobrażając jednocześnie człowieka. Myśli te wyraża zamykająca obraz Grotty strofa 35:

Rodzą się, rosną i w latarni błyskach
Idą zwiększając długim korytarzem.
Jeżeliś nie był w romantycznych spiskach,
A jesteś przyszłych wulkanów malarzem,
To nie lękając się dyb i powroza
Zbieraj modele jak Salvatot Rosa.–

„Modele”, czyli postacie-wzory z obrazów Salvatore Rosy (1625–1673), wydobyli z mroków zwykłości pasterze, żołnierze, żeglarze, malowani na tle niespokojnych, nieomal fantastycznych pejzaży, sytuowali się w sferze żywotnych sił natury, analogicznych do ujawnianych w człowieku aspiracji, żeby stać się ważnym elementem społecznej rzeczywistości. Nie bez powodu nazywa się Rosę prekursorem malarstwa preromantycznego i romantycznego⁴³. Podobnie jak w przypadku S. Rosy – Neapol odegrał znaczną rolę w rozwoju możliwości twórczych Słowackiego. Mieszkał niedaleko brzegu Zatoki Neapolitańskiej. W liście do matki odkrył przed nią realia codzienności i stany psychiczne, od których – jak sądzę – uzależniona była poetyka jego utworów:

„Mam balkonik mały nad morzem, na balkoniku stoi krzesło i róży wazon. W tym krzesle siedzę jak śpiący pławiąc różne obrazy na błękitnym dymie tureckiego tytoniu. [...] Tak zwyczajnie część dnia upływa w kontemplacjach” (L 229, 20 VI 1836). Zakła-

⁴¹ Zob. A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, w: *Literatura i wiedza*, pod red. W. Boleckiego i E. Dąbrowskiej, Warszawa 2006, s. 168.

⁴² Zob. H. Krupińska-Lyp, dz. cyt., s. 29-30.

⁴³ Zob. *Encyklopedia powszechna*, T. XXII, Warszawa 1866, s. 256-7.

dam, iż w czasie ekstaz, w jakie poeta popadał myśląc obrazami, jego pamięć kodowała różne ujęcia rozlewiska wód Zatoki, z których miał powstać obraz z wiersza *Do Teofila Januszeńskiego* z datą „22 października 1836”⁴⁴:

Gdzie dziś Neapol jasny – kto zasiadł nasz ganek?
 Kto patrzy na rybackich sklepów złoty wianek,
 Gdzie koczujące światła w pół okręgu zwite,
 Od wiatru żagielkami białymi nakryte,
 Jak te, o których prawi gdzieś Szecherezada,
 Ptaków z ognistą piersią – z białym skrzydłem - stada
 Nad błękitami siedzą. – Przy świetle światelko,
 Każde ma białe sobie dodane skrzydełko;
 Rzekłbyś, że gwiazd znudzonych lazurami, plemię
 Bóg skrzydłami uzbroił – i przysłał na ziemię.

(W 133. 1-10)

Ażeby ten niezrozumiały dla badaczy poezji Słowackiego obraz objaśnić, trzeba na podstawie zacytowanego listu zrekonstruować punkty patrzenia na pejzaż Zatoki, także linie łączące oko poety z przestrzenią, czyli perspektywę geometryczną. I odtworzyć informacyjną warstwę obrazów.

Obraz całościowy, widziany z miejsca podwyższonego (z balkonu), obejmuje Zatokę od jej brzegu po przeciwległy kraniec, gdzie przechodzi w morze. Linie perspektywiczne zbiegają się na horyzoncie, tam, gdzie ulokowały się żagielki, zasłaniając wodne rozlewisko od wiatru. Trwa najpewniej popołudnie, słońce zeszło z zenitu, zaznacza swoją obecność ścieżkami świetlnymi na lekko falującej powierzchni wody⁴⁵. Przy jej cofaniu się od brzegu wywołuje to iluzję zwijania się refleksów światła, które uzyskują konsystencję żywej materii. Wrażenie poety, iż światło może przyjąć widomą formę, potwierdza zdanie fizyków o złudzeniach optycznych wśród ludzi, w artystycznym zaś wymiarze „koczujące światła” wprowadzają do obrazu Zatoki zjawiskowe piękno, abstrakcyjne i jednocześnie udosłownione. Ma w tym swój udział patrzenie pod słońce, które rozmywa ostrość obrazu, wygaszając błękit powietrza wywołany odbłaskiem światła od powierzchni wody.

Obraz drugi ogarnia z krótszej, poziomej perspektywy brzeg Zatoki. Słońce świeci z przeciwnej strony, za plecami obserwatora. Patrzenie ze słońcem zapewnia żywość barwom, dlatego wianek sklepów rybackich przy brzegu jest „złoty”, a piersi ptaków „ogniste”. Są to zapewne mewy, które „nad błękitami siedzą”, nie na wodzie, ale nad nią, przypuszczalnie na górnych krawędziach stojących w wodzie lub wyciągniętych na brzeg łodzi. Uchwycone w bezruchu, w uproszczonym zarysie, „ogniste” z przodu, gdy patrzy się na nie z ukosa zdają się mieć jedno białe skrzydło. Obraz trzeci (w porządku

⁴⁴ Grażyna Królikiewicz słusznie zauważyła, iż obraz Zatoki wpisany we wspomnienia poety „stanowi rodzaj trwałego powidoku” (*Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do teofila Januszeńskiego”*, w: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz, Kraków 2000, s. 84). Zob. też: Z. Wójcicka, „*W Szwajcarii*” *Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 136.

⁴⁵ Zob. M. Minnaeri, *Światło i barwa w przyrodzie*, przekład W. Zonn, Warszawa 1961, s. 36-38.

omawiania) rzutowany był z pionowej perspektywy, z iluzyjnego punktu nad Zatoką po nastaniu mroku, gdy niebo przegląda się w lustrze wody. Ptaki wydają się wtedy odpowiednikami gwiazd.

Wstępne wersy (1-10) wiersza *Do Teofila Januszeńskiego* powstały przy założeniu, iż oku należy się swoboda perspektywiczna. W jej zakres wchodzi operowanie skrótami, szybkie przechodzenie od tego co bliskie, do tego co dalekie; montaż odległych od siebie przedmiotów tworzy wtedy obraz realny i nadrealny jednocześnie. Słowacki zastosował ten chwyt dwa razy: w wersach 2, 3 i 4 oraz 6, 7 i 8. Skróceniu uległa też perspektywa pionowa. Po nagłym przejściu dnia w noc niebo przegląda się w lustrze wody, ptaki stają się metaforą gwiazd. Domyślam się, że podczas „balkonowych” kontemplacji Słowacki zgłębiał problem, co wyniknie z manipulowania perspektywą. Odpowiedź należy do nas: przestrzenność domagająca się od czytelnika wnikliwej interwencji percepcyjnej i nowatorstwo artystyczne, które podejmie malarstwo w XX wieku, manifestując zmieszaniem perspektyw i obrazów wyzwolenie z wszelkiej konwencji⁴⁶.

Eksperymenty myślowe z perspektywą w wąskich granicach Zatoki, gdzie substancjalne światło zaznacza tylko swoją obecność w wędrówce przez atmosferę okołozemską ku powierzchni globu, a kolory sprowadzają się do błękitu i bieli, prawdopodobnie powiększały pragnienie poety, żeby sprawdzić wizualność w innym pejzażu, w odmiennej niż europejska, umiarkowana strefa szerokości geograficznej. Podzwrotnikowa strefa klimatu Bliskiego Wschodu nie bez powodu przyciągała tylu koneserów piękna. W kontekście tekstów związanych z Orientem nasuwa się wniosek, iż Słowacki ciekawy był Słońca (od geografów wiedział zapewne, że natężenie promieniowania od tarczy słonecznej do powierzchni Ziemi jest tam silniejsze), światła, widoku nieba, rozległych przestrzeni ziemskich i powietrznych, mniej architektury, flory i fauny, a najmniej ludzi.

W drodze z Neapolu do Grecji zachwycała Słowackiego wyspa Zante. Statek dopływał do niej o świcie, wschodziło słońce, padał deszcz:

Już rosy brylanty
Sypią się z nieba i niebo różowe.
(P III, s. 33, w. 193-4)

W bładym świetle przez krople deszczu przechodzą i odbijają się od nich promienie słońca. Zgodnie z prawem optyki rzucają wtedy blask, czyli wydawały się pocie brylantami⁴⁷. Kiedy statek zbliżył się do wyspy, popatrzył on w górę i zobaczył wysoko położone miasteczko z górującą nad nim fortecą. Przy odwróconej perspektywie, usytuowany później na poziomie fortecy, powiedział:

Spojrzałem. Zante szmaragdami siana,
W szczyrych szafirów oprawna lazury,
Niebem i morzem dokoła oblana,
(P IV, s. 6, w. 32-34)

⁴⁶ Przykładem nieograniczonej wolności może być malarstwo M. Duchampa. Zob. M. Poprzeczka, dz. cyt., od s. 182.

⁴⁷ Zob. M. Minnaeri, dz. cyt., s. 358-9.

Metafora Zante jako klejnotu ma swoje korzenie w mineralogii. Wyspa jest „szmaragdami siana”, tzn. jej zielona barwa – patrząc z góry – ma takie jak szmaragdowe kryształy odcienia: jasnozielony, żółtozielony i ciemnozielony⁴⁸. Szafir to nasycony kolor ciemnoniebieski, podobny do barw nieba i morza, ale również minerał nadający się do obramowania szmaragdów. Wiadomości z mineralogii pozwoliły Słowackiemu wyrazić myśl o czystym pięknie wyspy Zante, bo szmaragd uważa się za jeden z najpiękniejszych drogocennych kamieni, trzeci po diamentach i perłach. Pliniusz Starszy napisał w *Historii naturalis*: „Smaragdy rozprzestrzeniają swój blask daleko i jakby zabarwiają w pobliżu siebie powietrze. W porównaniu z nimi żaden przedmiot nie jest bardziej zielony”⁴⁹

Smaragdy przypomniał sobie Słowacki w górach Peloponezu, kiedy zobaczył wysoko nad doliną położony klasztor Mega Spilleon (u niego Megaspilleon). Współczesny nam turysta tak o nim napisał: „Klasztor liczy osiem pięter, po kształcie okien poznać jego przeszłość, to okna w kształcie strzelnic, nad nimi pionową, wypolerowaną ścianę wieńczy kapliczka, symbol lotu w niebo”⁵⁰. Przyklejony do prostopadłej ściany płaską budową klasztor wyrasta – jak mówi poeta – „Z łona zielonych krzewin i cyprysów” (P VII, s. 11, w. 61). To obraz widziany z dołu, zanim wspiął się na górę. Różne odcienie zieleni, jakie zobaczył, kazały mu po opisie budowli doradzić czytelnikowi:

Zanieś to wszystko – wyobraźni okiem
Na szmaragdową cyprysami górę,
(s. 14, w. 80-81)

Jeśli Słowacki poświęcił wyprawie do greckiego klasztoru Pieśń VII „Podróży”, znaczy to, iż poza walorami piękna była przestrzenią semiologiczną. I jako taka poświadczyla prawdę, iż oderwanie się od ziemi budzi tęsknotę za jej realnością:

Ale opowiedz – jak szedłem wysoko
Nad przepaściami zawieszoną ścieżką,
Jak coraz dalej posyłałem oko
Za laurem pięknie kwitnącym pode mną
I za otchłanią mórz błękitnie ciemną.
(s. 6, w. 33-37)

I że zawieszenie nad ziemią rzuca światło na historię, ludzką dolę i Boga. Przez światło rozumiem zdobywanie wyższego rozeznania w świecie, ale i słoneczne, które wypełnia klasztor, padając na mnichów, którzy snują się „w słońca złotego odbłyśku” (s. 19, w. 113). Nie bez znaczenia są cztery strofy, kończące Pieśń VII, poświęcone promieniom słońca. Wróć do nich w innym miejscu.

Wejście w oświecone słońcem krainy Wschodu przyniosło fascynację zjawiskami optycznymi w tkance natury, w przestrzeni powietrznej i na niebie. Dariusz Lebioda, który jako pierwszy z badaczy wyodrębnił w poezji Słowackiego operacje świetlne

⁴⁸ E. Jędrzejczak, *Smaragd*, „Wiedza i Życie” 1991, nr 5, s. 71.

⁴⁹ Cyt. za E. Jędrzejczak, tamże, s. 71.

⁵⁰ J. A. Szczepański, *Podróż do ziemi greckiej z Neapolu. Śladami Juliusza Słowackiego*, Kraków 1979, s. 136.

Słońca, Księżycy i gwiazd⁵¹, pochłonięty odczytywaniem sensów kosmogonicznych nie zauważył, iż teksty „wschodnie” stanowią swoiste ogniwo w rozwoju języka artystycznego autora *Podróży*, swoiste przez fakt utożsamiania nazw z desygnatami i udośłownienie metafor, ogólnie rzecz biorąc – że język ten w sposób naturalny przylega do rzeczywistości, która go kształtuje. Na wszystkie dotąd widziane wschody słońca Słowacki reagował zachwytem nad eksplozją światła dla Ziemi, w czasie podróży, oglądając wschód z perspektywy biegnącej wwyż, upodobał sobie zorzę, czyli przejście nocy w dzień, kiedy rozjaśnione światłem gwiazd niebo zmienia nad horyzontem barwę z ciemnej na jaśniejszą, przybiera odcień żółtawy, potem staje się bladoczerwone, różowe, jak to określał poeta (P I, s. 33, w. 194 i P VI, s. 28, w. 167)⁵².

Po pastelach pojawiają się na nieboskłonie barwy nasycone, np. pochodna od koloru czerwonego purpura w wierszu *Do Teofila Januszewskiego*. Gdy statek zbliżał się do Egiptu, na niebie:

Leżała nie splamiona purpura przedwschodnia;
Na niej stada gwiazdeczek bladego lazuru –
(W 133, w. 66-7)

I w *Podróży*:

Niebo na wschodzie okrywa purpura,
Potem ją skrawa zastępuje białość,
A róż odcięty jako lekka chmura
Płyne w błękity... O! klasyczna stałość,
Nieraz widziałem przez ten obłok cienki
Łono sypiącej różami jutrzeńki.
(IV, s. 16, w. 91-96)

Nie śledząc dalszych etapów wychodzenia słońca nad horyzont, poeta odwraca wzrok od słonecznego widma, przenosi go na niebo. Można to tłumaczyć trudnością patrzenia w słońce, lękiem przed narażeniem oczu na zbyt silne działanie światła, w sferze domysłów liczy się też niechęć do naśladowania obrazów solarnych Claude’a Lorraina czy Williama Turnera, którym zdarzało się malować rozjarzoną tarczę słoneczną⁵³.

Zorza jest w *Podróży* wielokrotnie przywoływana w obrazach i metaforach. Już w Neapolu, kiedy poeta patrzył na miasto „z grobu Wergiliusza”, tzn. z miejsca grobowca koło Groty Pauzylipu, który legenda przypisała rzymskiemu poecie, w subtelnej poświacie wschodu słońca zobaczył, jaki piękny jest Neapol:

Na niebie i na fal błękitcie
Tak roztopiony w zorzy malowidła,
Jak – upuszczona na brzeg bańka z mydła...
(I, s. 19, w. 112-114)

⁵¹ Zob. fragmenty książki D. T. Lebiody *Słowacki. Kosmogonia* (dz. cyt.) z tytułami: *Światło i refleksja*, *Solarna kosmogonia egipska*, *Opar lunarny* i *Widmo astralne*.

⁵² E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 4, s. 161.

⁵³ Zob. M. Poprzęcka, *Inne obrazy*, rozdział: *Patrząc do bólu*, dz. cyt., od s. 166.

Zorza anektuje wiele barw, jednakże najczęściej występuje z epitetem „złota” (na przykład P V, s. 16, w. 91-2 i P VIII, s. 28, w. 168). Ażeby wyjaśnić pochodzenie przymiotnika, zwróćmy uwagę na fakt, iż Słońce ma barwę żółtą, ponieważ promienie fioletowe ulegają w atmosferze rozproszeniu. Gdy jest nisko, promienie muszą przebyć dłuższą drogę, a wtedy barwa żółta staje się intensywniejsza⁵⁴. Ze względu na wewnętrzną temperaturę gwiazdy dzielono na czerwone, żółte, białe i białoniebieskie. Niewykluczone, iż już wtedy zaliczono w nauce Słońce do grupy żółtych karłów⁵⁵.

W potocznym myśleniu, z uwagi na podobieństwo koloru żółtego do złota, samo Słońce i energetyczną aktywność Słońca określało się w naszym języku przymiotnikiem „złoty”. Słowacki korzystał z tradycyjnego sposobu wysławiania się Polaków w całej rozciągłości, ale w stosunku do barw w naturze nie używał tego epitetu stereotypowo⁵⁶. Sądzę, iż w każdym innym przypadku jego semantyka była także konkretyzowana. Barwy zewnętrznego świata, widziane i stosowane przez poetę, uzależniały się od udziału w grze kolorów, od sytuacji atmosferycznej, nastroju chwili, wreszcie od całości obrazu, w którym nabierały cech reprezentatywnych. Podczas noclegu w Vostizy, przed deszczem, poeta oczekiwał tylko „zorzy różanego świtu...” (P VI, s. 28, w. 167).

Dzienne, zapowiadane przez zorzę światło pojawia się ze słońcem, gdy wyłania się spod horyzontu. Słońce emituje fale elektromagnetyczne całą swoją powierzchnią, ale perspektywa zmniejsza tę powierzchnię, stwarza wrażenie, iż promienie biegną z jednego punktu⁵⁷. Złudzenia optyczne, które Słowacki uruchomił, przedstawiając wschód słońca widziany ze statku zbliżającego się do afrykańskich brzegów, pomniejszają także obiekty, ponadto zmieniają ich formy na bliższe świadomości patrzącego. Pałac Mohameda Ali wydał mu się siedzącym na piasku białym gołębiem, flota przy brzegu resztkami „wieśniaczego płota”, brzeg morza struną:

Z niej, jak z Boskiego łuku, na niebieskie stropy,
Strzał słonecznych wiązane wypadały snopy.

(Do Teofila Januszewskiego, w. 77-78)

Odbite od wody, rozszczerzone w atmosferze promienie zmieniły kierunek, padają na odwrót, z dołu do góry, a ich źródłem nie jest słońce, lecz linia brzegowa. Z obrazu wynika, że to, co rzeczywiste, może stać się iluzją.

W całym obrazie, szerszym niż omówiony fragment, realna jest jasność i stada ptaków, które – jak mówi poeta: „Przede mną w czarne, długie wiązały się węże” (w. 72). Zgodnie z optycznym prawem kontrastu przedmioty widziane na tle jasnego nieba mogą wydawać się bardzo czarne⁵⁸. A nawet stać się niewidoczne. Wspinając się stromym zboczem do klasztoru Megaspilleon, Słowacki widział wysuszone krzewy ciernia (tarniny), które:

⁵⁴ M. Minnaeri, dz. cyt., s. 330.

⁵⁵ W. Zonn, *O gwiazdach i mgławicach*, Warszawa 1950, s. 43.

⁵⁶ J. Rychter, *Konotacje semantyczne przymiotnika złoty w utworach poetyckich Juliusza Słowackiego*, „Studia Językoznawcze”, T. 3, Szczecin 2004, s. 285.

⁵⁷ M. Minnaeri, dz. cyt., s. 369.

⁵⁸ Tamże, s. 459.

Dały nam ognie w oczach słońca blade.

(P VII, s. 7, w. 40)

Leonardo da Vinci (*Traktat o malarstwie*) opisał takie zjawisko przy patrzeniu pod słońce na bezlistne drzewo. Nie widać wtedy gałęzi, a blask słońca staje się matowy⁵⁹.

Z wielu problemów, jakimi zajmowała się ówczesna optyka, uwagę Słowackiego przyciągała najbardziej barwa promieni (długość fal), ich przenikanie i odbicie od powierzchni, na które padają oraz, choć w mniejszym stopniu, załamywanie się światła. Okiem rozezanego w nauce artysty patrzył na Zatokę Neapolitańską, na Wschodzie efekty długich, niebieskich promieni – operujące w morzu i nad morzem – poszerzyły artystyczne wartości jego sztuki. Barwa nieba w pobliżu słońca jest raczej biała, nawet żółtawa, ale nad wodami odbite od niej promienie (część z nich wnika w wodę) sprawiają, że i woda, i powietrze, i niebo stają się niebieskie. Im wyżej znajduje się słońce, tym więcej rozproszonego światła wewnątrz wody i nad nią⁶⁰.

Słowacki wiedział najpewniej z autopsji, iż po południu zwiększa się natężenie barw. Dowodzi tego prawidłowość refleksji na statku przed zachodem słońca:

Cicho. Dzień cały po błękitach bije
Okręt kręcącą machinami skrzela.
Już zbłękitniało Korfu –

(P III, s. 17, w. 97-99)

Wieczorny widok morza i nieba poeta opatrywał epitetem szafirowe, ciemnoniebieskie jak kryształ szafiru (P I, s. 27, w. 98). Obecność barwy tego klejnotu pojawiła się np., kiedy miał spędzić noc w grocie tuż przy brzegu morza:

Na samej wstążce srebrzystego żwiru,
Co się nad morzem – pod krzakami winął,
Jak sztuczna biała oprawa szafiru,
Spocząłem... i wzrok na błękitcie zginął

(PV, s. 41, w. 241-4)

Podstawowym tonem srebrzystości jest w tym przypadku kolor biały⁶¹. Żwir na biegnącej obok brzegu drodze w tej obrazowej metaforze urasta do rangi białej, połyskującej jak srebro oprawy, w której osadzony został szafir morza. A błękit to powtarzająca się nazwa nieba bez chmur.

Malowane światłem morze występuje u Słowackiego często z epitetem błękitne, synonimicznie niebieskie, zwłaszcza gdy mowa o szeroko rozlanym przestworze wody (na przykład P I, s. 38, w. 226). Epitet lazuruwe (od niebieskiego i zarazem przezroczyściego lazurytu) oznacza natomiast tylko fragment wód, w których odbija się np. zachodzące słońce (P I, s. 46, w. 273-6) lub po których płyną statki (P IV, s. 53, w. 313-315).

⁵⁹ Tamże, s. 167.

⁶⁰ Tamże, s. 423.

⁶¹ Zob. J. Rychter, *Konotacje semantyczne przymiotnika srebrny w utworach poetyckich Juliusza Słowackiego*, dz. cyt., s. 275.

Za każdym razem funkcję epitetów ustanawiała zmysłowa percepcja pejzaży; polegała ona na tym, by nazywać piękno kreowane przez fizykalne własności światła. Kolorystyczne walory prostoliniowego rozchodzenia się promieni słońca, współtworząc malarską sztukę obrazowania morza, wystąpiły także w wizualizacji kropli wody. W przechodzeniu od makro do mikroskopowej skali piękna pomógł poecie Herschel, który w swoim *Wstępie do badań przyrodniczych*, omawiając rozwój falowej teorii światła – od Newtona do francuskiego fizyka Augustina Fresnela (1788–1827)⁶² – wspominał o śledzeniu barw promieni słonecznych na bardzo cienkich błonach bądź na powierzchni ciał płynnych. Jako przykład podał bańkę mydlaną⁶³. Słowacki porównał do bańki mydlanej barwny pejzaż Neapolu (P I, s. 19, w. 114), koncepcyjną zależność widzę też w niezwykle subtelnym rysunku opalizujących skrzydełek konika polnego:

Oto konik polny
Usiadł pode mną na cichej rzeczulce,
I suszy skrzydeł przezroczystych szkiełka
Błyszcząc się w słońcu by tęczy perełka.
(P IV, s. 56, w. 333-6)

Impuls idący od strony nauki, wpływając na wrażliwość estetyczną poety, aktywizował jego obserwacje wody w postaci rosy, łez, tęczy, fontanny, mgły i śniegu:

Ave Maria! Już rosy brylanty
Sypią się z nieba i niebo różowe.
(P III, s. 33, w. 193-4)

A kiedy czytam – to rosy brylanty
Strząsając zefir – po kwiatach przylata
(P IV, s. 39, w. 231-2)

Łez brylantowych osypią cię deszcze –
(P I, s. 44, w. 264)

(...) usłyszał nad sobą
Płacz... brylantowej cudami fontanny,
(P VII, s. 31, w. 182-3)

Światło słoneczne odbija się w kropli wody dwukrotnie: od ścianki wglębnej, gdy wnika do jej wnętrza i po zewnętrznej stronie⁶⁴. Powoduje to niezwykłą grę barw, którą poeta określa epitetem rzeczownikowym brylant lub przymiotnikowym brylantowy – zgodnie z naturą oszlifowanego diamentu. Wyodrębnienie odrobinki wody z cieczy naśladuje działania laboratoryjne, ale pod piórem poety dochodzi do multiplikacji zjawiska z zachowaniem odrębności kropelek wody, gdy „sypią się”, czy tworząc feeryczny widok rozpryskują w powietrzu.

⁶² J. Herschel, dz. cyt., s. 245-259.

⁶³ Tamże, s. 254.

⁶⁴ M. Minnaeri, dz. cyt., s. 359.

Zainteresowanie Słowackiego krystalografią objęło również kryształy śniegu, rozpadające się podczas topnienia na małe kropelki. Nie wiemy, czy wiedział o tym, że śniegiem zajmowała się nauka już w XVII wieku (J. Kepler), a na początku XIX duży wkład do badań nad zewnętrznym kształtem kryształów śniegu wniósł angielski chemik John Dalton⁶⁵, ale imitowany obraz europejskiej zimy w poemacie *Do Teofila Januszewskiego* ma wyraźny charakter informacyjny:

Ja w nieznane uciekam krainy południa
Przed ścigającą myślą – i mrozami grudnia,
A gdy mi już na opak idą roku pory,
Gdy zima kwiatowemi ubrana kolory,
Ani po górach lekkim płatkem śniegu sypie,
Ani w kryształ ubiera brzozy – ani skrzypie
Pod saniami wieśniaka –

(w. 41-47)

Oprócz przekazu, iż śnieg może mieć różne stopnie konsystencji (płatki to kryształki cienkiego lodu, wyższy stopień gęstości i twardości cechuje śnieg na liściach brzozy oraz na ziemi), poeta uzmysławia prawdę, iż jest to sam w sobie piękny wytwór natury. Wysokiej klasy wartość artystyczną posiada inny obraz:

Wyjechałem z Kairu dziś ze słońca wschodem,
Mgła biała nad palmowym Kairu ogrodem
Kryła mi złote słońce... i lży brylantowe
Zawieszała na palmach – a gmachy różowe
Zorzą mglistą... tysiącem wieżowych promieni
Przesuwając się w bujnej ogrodu zieleni,
Odchodziły... Gdzieś na wschód.

(*Piramidy*, W, s. 149-157, w. 1-7)

To pejzaż widziany, podczas gdy Słowacki płynął o wschodzie słońca Nilem z Kairu do Górnego Egiptu. Horyzont po lewej stronie zasłania biała mgła, niejednoznaczna substancja natury⁶⁶. Poniżej drzewa palmowego lasku w pobliżu rzeki lśniąca skroploną mgłą na ciemnym tle gałęzi. Przy nabrzeżu, po uniesieniu się mgły w górę lub jej rozrzedzeniu, domy zbudowane prawdopodobnie z różowego piaskowca, odkształcone ruchem oka poety, pojawiają się w postaci fantazmatycznych promieni. Świat wychodzący z resztek ciemności nocy jest realny i zarazem oderwany od rzeczywistości. Geometryczny ład zastąpił chaos, domy cofają się, jakby odchodziły na wschód. Spokojny z początku pejzaż przechodzi w metaforę potencjalnych możliwości percepcji ogółu rzeczy. Mogą mieć one charakter obiektywny, ale też zależny od funkcjonowania oka człowieka, który poddaje się wrażeniu i nie rozumuje.

Podobne obrazy z pogranicza realności i abstrakcji obejmują strofy zamykające Pieśń VII *Podróży* zatytułowane *Klasztor Megaspilleon*. Strofę 34 kończy stwierdzenie poety, iż zasnął w komnacie greckich mnichów. Kiedy ocknął się ze snu: „Słońce błyszczało przez szyby klasztorne” (w. 204). Strofa 38 wyjaśnia, że promień słoneczny

⁶⁵ *Encyklopedia. Przyroda i technika*, dz. cyt., s. 612.

⁶⁶ Zob. przypisek 32.

przywrócił go rzeczywistości. Obydwie stanowią obramowanie dla trzech strof poświęconych poetyzacji promienia:

35

Lubię, gdy cichy promień słońca strzeli
W ciemną altankę – lub na sklep... gdzie prix fixe
Błyszczą klejnoty... lub do księżej celi
Złotym promieniem lecąc na krucyfiks,
Albo na rzymskich kościołach mozaiki,
Lub na błękitny dym rzucony z fajki –

36

Lubię, gdy pada promień złotolity
Na siwe włosy starego żebraka
Albo na czoło umarłej kobiety
Albo na skrzydła pływające ptaka
Albo na róże, co wysoko noszą
Jesienne czoła błyszczące się rosą...

37

Lubię, gdy pada z chmur na odsłonioną
W pochmurnym rynku statuetkę Kopernika,
Lubię, gdy pada w nasze ciemne łono
I znów z człowieka robi słonecznika,
Za światłem życia obracając twarzą
Myśli marzące... póty, póki marzą...

Mistyfikacja pół snem pozwoliła na rezygnację z wyjaśnień, iż poza witrażami i chmurami promień może być widzialny, gdy światło przechodzi przez korony drzew lub szczeliny w powierzchniach zasłaniających słońce. Ekspresja promienia zmierzała do przekazu prawdy o znaczeniu światła w życiu człowieka. Nobilituje ono naturę i sztukę, co ważniejsze: estetyzuje egzystencję, podnosząc poziom jej wrażliwości, przemienia nawet w piękno ludzkie cierpienie. Geometryzacja promienia, który zgodnie z wiedzą fizyków biegnie po linii prostej (strzela, leci, pada), przywodzi na myśl eksperymenty z rozszczepianiem światła i badaniem jego prędkości w ówczesnych laboratoriach. Jednym z uczonych, zajmujących się falową teorią światła był zmarły w 1827 roku francuski fizyk Augustin Jean Fresnel. Ten kontynuator dzieła Ch. Huygensa miał duże osiągnięcia w dziedzinie polaryzacji światła. Słowacki wiedział o tym od Herschla⁶⁷. W *Objaśnieniu do Ojca zadżumionych* czytamy, iż podczas kwarantanny na pustyni El-Arish zaprzyjaźnił się z Solimanem, który „sławny z tego i chełpliwy, że był niegdyś tłumaczem Champolliona, Roseliniego, Frasnela i wielu innych, opowiedział mi o swoich dawnych panach różne drobne szczegóły ich podróży”⁶⁸. Bez względu na zniekształcenie dwóch nazwisk, Słowacki zapamiętał – spośród wielu – trzy osoby. J. F. Champollion (1790–1832) to egiptolog, G. Rossini (1792–1868) włoski kompozytor, którego operę *Otello* oglądał w Paryżu (L 52, 13 IV 1832), zapisanie nazwiska Fresnela może znaczyć zetknięcie się z jego myślą naukową, najpewniej poprzez prace popularyzatorskie.

⁶⁷ Zob. przypisek 29.

⁶⁸ J. Słowacki, *Ojciec zadżumionych*, w: *Utwory wybrane*, T. I, Warszawa 1970, s. 141.

Promień ustanowił także metaforę – tym razem eposu bohaterskiego – w Pieśni VIII *Podróży* pod tytułem *Grób Agamemnona*:

6

Nad drzwiami grobu, na granitu zrębie
Wyrasta dąbek w trójkacie z kamieni,
Posadziły go wróble lub gołębie,
I listkami się czarnymi zieleni,
I słońca w ciemny grobowiec nie puszcza;
Zerwałem jeden liść z czarnego kuszczu;

7

Nie bronił mi go żaden duch ni mara,
Ani w gałązkach jęknęło widziadło;
Tylko się słońcu stała większa szpara,
I wbiegło złote, i do nóg mi padło.
Zrazu myślałem, że ten co się wdziera
Blask, była struna to z harfy Homera;

8

I wyciągnąłem rękę na ciemności,
By ją ułović i napiąć i drzącą
Przymusić do łez i śpiewu i złości
Nad wielkiem niczem grobów i milczącą
Garstką popiołów: – ale w mojem ręku
Ta struna drgnęła i pękła bez jęku.

I znowu trzeba uwzględnić konteksty: wewnętrzny, także pozatekstowy. Na mykeńskim cmentarzysku mitycznego rodu Atrydów, w grobowcu uważanym za miejsce spoczynku Agamemnona⁶⁹, Słowacki zadumał się nad sławnymi ongiś bohaterami *Iliady* Homera. Dąbek, który wyrósł nad wejściem do grobowca, w porządku mitu oznaczał odwieczność i długowieczność, niezniszczalność i nieśmiertelność, mimo iż często uderzają w niego pioruny. Gołąb zaś uważany był za wcielenie dusz, m. in. za ich przewodnika w zaświaty czy również boskiego posłańca⁷⁰. Ciągłe aktualny kult kochanych przez bogów herosów spod Troi wprowadza w sferę wizualną promień słońca, który przez otwór w listowiu dąbka wpadł do grobowca, przypominając poecie strunę z harfy Homera. I wtedy uzmysłowił sobie, iż on, poeta, nie napisze bohaterskiego eposu na cześć Polaków, ponieważ nie zasłużyli na to. Struna pękła w jego ręku, instrument nie nadaje się do grania.

Złudzenia optyczne wchodzą w kompetencje optyków i psychologów. Wyższy ich stopień to miraże, najwyższy fatamorgana, doświadczana podczas wędrówek przez pustynie. Nie wiadomo, czy wzrokowe złudzenia poety były skutkiem lekturowego oddziaływania optyków czy też jego psychowzrokowych skłonności, nawet podszytych ironią:

– i znowu idzie całunem nakryta

Jakaś trumna – szeroka – czarna – to kobieta!

Płaszczami rozszerzona na całą ulicę,

⁶⁹ Zob. J. Szczepański, dz. cyt., rozdział *Grób Agamemnona* od s. 179.

⁷⁰ Zob. P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa 1998, s. 76 i 138.

Z oczami błyszczącymi jako dwie gromnice
Przez dwa białe otwory...

(*Do Teofila Januszewskiego*, w. 99-103)

Fatamorganą Słowacki interesował się pisząc „Mnicha”. Słusznie wydawała mu się uchwytnym kształtem pragnień człowieka i jednocześnie tajemniczym zjawiskiem. „Są to może krainy duchów” – napisał w przypisie⁷¹. Nie wiadomo, czy już w czasach Słowackiego można było przeczytać, iż miraż i fatamorgana powstają przy nagłych zmianach temperatury powietrza nad ziemią i wskutek ziemskiego zakrzywienia ku górze promieni słonecznych, co sprawia, że dziwne obrazy widzi się jako proste albo odwrócone⁷². Ślady tej wiedzy istnieją w obrazowej wypowiedzi o Nilu:

piękny dla oka poety,
Gdy stojące nad sobą, białe minarety,
Podwójne i w błękitach pokaże odwrótnie;

[*List do Aleksandra H. (pisany na łódce Nilowej)*, W. 162-175, w. 43-45]

Stojące na lądzie minarety odbijają się odwrócone w wodzie rzeki i także w błękitach, czyli w warstwie nadziemnej atmosfery. Wpływy wiedzy są również widoczne w następującym obrazie:

– O! Najświętsza Panno!

Ty jesteś na obrazach śliczna –
Widziałem Ciebie – dziś pod tęczą ranną
Nad błękitami Lepantu – w niebiosach,
W tęczy – na chmury rozplakanej włosach...

(P VII, s. 3, w. 14-18)

To miraż – obraz Matki Boskiej z wizualnej potoczności powstały jednak w warunkach przynależnych fatamorgana, tzn. przy chłodnym powietrzu przy ziemi, tyle że do wygięcia promieni doszło po deszczu. Obraz zjawia się w godzinach rannych pod tęczą, a potem rozmywa w tęczy.

Wizualne walory zachodów słońca nie budziły poetyckiej weny w Słowackim, odziaływały natomiast na sferę psychiki, pogłębiając refleksje. Dotyczyły one na przykład złej sytuacji ogólnej i swojej – jak przystało na romantyka – za nią odpowiedzialności:

Jednak jeżeli Ten, co jest na niebie,
Słyszał o słońca mówione zachodach
Modlitwy moje; wszystkie nie za siebie,
A tak rozlane na świat... jak na wodach
Mórz lazurowych rozlewał się cały
Krąg tonącego słońca – skrawo biały...

/.../

To mojej duszy dobytej z popiołów
Da wiele ciszy;

(P I, s. 46, w. 265-270 i s. 49, w. 289-290)

⁷¹ J. Słowacki, *Mnich, Dzieła wszystkie*, dz. cyt., T. I, s. 100.

⁷² Zob. *Encyklopedia. Przyroda i technika*, dz. cyt., s. 989 i M. Minnaeri, dz. cyt., s. 96.

Ukazując ostatnie momenty zachodu słońca, kiedy z gamy barw zostaje tylko biała (skrawo, czyli jaskrawo biała), poeta wprowadził do obrazu – powiązany z modlitwą – element mistyczny, bowiem kolor biały, który skupia o różnej długości promienie, łączący wszelkie sprzeczności, za taki był uważany.

Według historyków kultury, zachód słońca – rozpoczynający nadejście ciemności – to pora lęku i nasilenia kontaktów z sacrum⁷³. Schyłkowy nastrój wyróżnia *Hymn Słowackiego* „pisany o zachodzie słońca na morzu przed Aleksandrią” (W 119-123), pieśń ku czci Stworzyciela, któremu podmiot liryczny skarży się na swój los. Światło i ciemność określają naprzemiennie obiektywny czas świata przy wielkiej pewności autora, iż „jutro błysnie nowe zorze” (w. 17), tymczasem jego życie zostało pozbawione nadziei na skutek sytuacji egzystencjalnej bez wyjścia. Idzie o niemożność powrotu do Ojczyzny, samotność, pielgrzymowanie, tęsknotę, nawet pragnienie śmierci. Smutny los, choć Bóg uczynił świat, na którym żyje, pięknym. Piękne są dwa zjawiska: zachód słońca i jednocześnie z nim, występujący po deszczu, na zachodnim niebie łuk tęczy. Najpierw gaśnie słońce, które „rzuca z fali//Ostatnie błyski” (w. 15-16), tzn. błysnięcia znikających promieni, końcowa strofa zwieńcza podziw dla funkcjonalności natury pożegnaniem wielobarwnej, złożonej z siedmiu podstawowych kolorów tęczy. Pierwsza i ostatnia sekstyna klamrują ład w Kosmosie, pozostałe odnoszą się do chaosu doświadczanego przez „ja” liryczne. Dwa porządki temporalne, ziemski, ograniczony i wieczny, ustanawiając cechę dystynktywną hymnu, wskazują na hierarchię wartości. Nie człowiek, lecz Bóg jest instancją nadrzędną i najważniejszą⁷⁴.

Podobnie jak w *Hymnie* dwa porządki: kosmiczny i ziemski stanowią plan kompozycyjny wiersza *Na szczycie piramid* (W 158-160). Kosmos prezentuje tu również Słońce, łącznikiem między niebem a ziemią zamiast tęczy są piramidy. Egipskie grobowce faraonów oraz członków ich rodzin, które Słowacki bardzo chciał zobaczyć (L 228, 20 VI 1836), to obiekty niezwykle z powodu konstrukcji, a w przeszłości i wierzeń z nimi związanych. Budowano je na kwadratowej podstawie, każda z nich ma cztery, usytuowane według stron świata ściany i po cztery płaszczyzny symetrii⁷⁵. Zdaniem Egipcjan, grobowiec faraona w kształcie ostrosłupa pomagał zmarłemu dotrzeć do Słońca. Ze szczytu Cheopsa (147 m. wysokości; L. 247, 17 II 1837), można zobaczyć rozległą przestrzeń i – jak mówi poeta – sklep (sklepienie) błękitu, czyli pozornie wkleśły strop nieba:

Spojrzałem na błękit rozciągly,
Świat przybrał kształty Bogiem widziane – był krągły.

(w. 11-12)

⁷³ P. Kowalski, dz. cyt., s. 351.

⁷⁴ Zarzuty, iż w *Hymnie* jest za dużo egocentryzmu, a za mało wrzuseń religijnych, mimo problematyczności, są nie do przyjęcia, brak dialogu z Bogiem i to, że Absolut nie odgrywa naprawdę autonomicznej roli, wydają mi się absurdalne. Zob. J. Kołakowska, *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego. Od „Hymnu” do „Zachwycenia”*, Kraków 1996, s. 40, 43, 47.

⁷⁵ Zob. M. Gardner, *Zwierciadlany Wszechświat*, przełożył z angielskiego Z. Majewski, Warszawa 1969, s. 25; J. Herschel, s. 261; D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, s. 301-302. O tym, że Słowacki interesował się geometrią wykreślną świadczy dwuwiersz z *Kordiana*: „Śmierć patrzy w oczy moje dwustronnem obliczem, //Jak niebo nad głowami i odbite w wodzie...” (Akt I, w. 443-4).

Znaczy to: z woli Boga krągły, a nie okrągły⁷⁶. Jeżeli nie od Kopernika i Keplera, który dowiódł, iż orbita każdej planety jest elipsą, Słowacki wiedział o tym od Herschla. W swoim *Wstępie* napisał on: „Kształt ziemi nie jest kulisty, lecz elipsoidalny⁷⁷. Nie jest więc tworem idealnym, za jaki uważa się koło i bryłę kuli. Niedoskonały kształt naszego globu przełoży się w myśleniu poety na paradygmat braku harmonii w ludzkim losie i historii. Ograniczony w czasie byt człowieka znajduje rekompensatę w sferze ducha i umysłu, m. in. w zdolności do przeżyć psychicznych oraz w szczególnym rodzaju poznania, jakim jest transcendentalizm. Te znane z *Hymnu* aksjomaty zostały powtórzone w wersach (9-10): „zegarek słyszę idący... i serce...//Czas i życie” oraz w obrazach słońca jako komunikatu o Stworzycielu Świata.

Wykorzystując fakt, iż po zachodzie słońca najdłużej utrzymują się w atmosferze promienie ciemnoczerwone, a na pustyni ich barwę potęgują cząstki pyłu i piasku, Słowacki w wierszu *Na szczycie piramid* przedstawia obraz światła słonecznego:

Dwie piramidy wąwóz tworzyły głęboki,
A zachodniego słońca czerwone potoki
Jakby falami ognia płynęły tamtędy,
Lejąc się przez grobowców utworzonych rzędy.

(w. 25-28)

Podczas gdy inne obrazy wiersza powstawały z perspektywy szczytu piramidy, ten utrwala widok podstaw budowli z pozycji ziemi, z dość dużej odległości, która pozwala zobaczyć wypełnione światłem przejścia między piramidą Cheopsa i jego syna Chefrena, także między innymi piramidami. Słońca nie widać. Oderwane od tarczy słonecznej czerwone fale światła kreuja obraz impresjonistyczny, wizyjny i nastrojowy, skłaniający do kontemplacji nad znikomością grobowców sławnych ongiś osób, ich tożsamości i kultury, pragnień i celów. Nasycona czerwień światła budzi w odbiorze psychologicznym grozę⁷⁸. Z odległości wieków wszystko wydaje się inne, podobnie jak widziani z góry Arabowie: „dwaj czarni – z białymi skrzydłami Anieli” (w. 1). Autentyczny, bo trwający poza naszym czasem jest tylko „ogromny krąg Słońca czerwony” (w. 30), oglądany z wierzchołka piramidy. Zmienność perspektyw patrzenia poety pozwoliła mu na obrazowe eksponowanie głębokich sensów światopoglądowych.

Światła nocy nie zajmują dużo miejsca w interpretowanej poezji, mimo iż sfera niebieska z satelitą Ziemi Księżycem, gwiazdami i gwiazdozbiorami jest w niej obecna. Księżyc pojawia się tylko w jednej fazie, w pełni, i w ruchu; przesuwa się po swojej orbicie na bezchmurnym niebie, przypominając teatralne scenografie, momentami przerywa

⁷⁶ Zob. K. Poklewska, *Romantyczny podróżnik, czyli rzeczywistość w poezję przemieniona. O wierszu „Na szczycie piramid”*, w zbiorze: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*, s. 135. Słowacki dwukrotnie posłużył się w *Podróży* obiegowymi sądami, iż Ziemia jest kulą (III, s. 16, w. 1-2 i V, s. 30, w. 4-5), ale uczynił to z myślą o wirtualnym, przeciętnym odbiorcy. Zob. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowski” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 29-30.

⁷⁷ J. Herschel, dz. cyt., s. 275.

⁷⁸ M. Minnaeri, dz. cyt., s. 175.

ruch, jakby chciał ludziom na Ziemi przybliżyć Wszechświat:

Patrzałem na Wezuwiusz, aż po lawy ścianie
 Drący się księżyc wejdzie, na kraterze stanie
 I stamtąd białe czoło obróci do świata.
 (*Do Teofila Januszewskiego*, w. 21-23)

Z grobowca wieszczą widzę, jak nad głową
 Wulkanu księżyc wysunął się biały,
 (P I, s. 26, w. 151-152)

W czystym powietrzu wysokich warstw atmosfery księżyc wydaje się zawsze biały.
 Nie ma natomiast barwy odbity w Nilu:

oczy i duszę zachwyca,
 Gdy w nim zapalowego widzę wschód księżyc.
 (*List do Aleksandra H.*, w. 47-48)

Obraz ten powstał wskutek dwóch perspektyw patrzącego na świat z łodzi płynącej Nilem, który widzi, jak za palmowym lasem wschodzi księżyc, po czym – stosując iluzję kinetyczną – umiejscawia go wysoko na niebie, żeby odbił się w wodach rzeki. Żółty z natury – tak jak Słońce – księżyc, kiedy znajdzie się nad horyzontem, oglądany przez grubą warstwę powietrza ma barwę czerwoną⁷⁹:

Góro, co błyskasz księżycem czerwonym,
 Jak wulkan krwawy...
 (P VIII, s. 32, w. 189-190)

Ostrą czerwień tarczy księżycza tłumaczą ustalenia optyki, iż Słońce i Księżyc w pobliżu horyzontu wydają się około trzech razy większe niż gdy są wysoko na niebie. A natężenie światła Księżycza jest tysiąc razy słabsze od słonecznego⁸⁰. Słowacki najwyraźniej sprawdzał, płynąc żaglowcem przez Zatokę Koryncką, czy przy tym świetle przedmioty mogą być widoczne:

Przez nachylone żagle księżyc błądy
 Pokazuje mi majtki zadumane;
 Stoją jak dawni rycerze Hellady,
 O maszt oparci... złotem haftowane
 Pancerze mają i białe kapoty...
 Księżyc jest na nich błękitny i złoty.

Oni umieją zostać nieruchomi,
 Jako posągi, patrząc w niebo czyste,
 Eol sam wichry szalone poskromi
 I z żagłów muszle porobi srebrzyste,
 W których się oni... napół skryci – mieszcza,
 Jak duchy – myślą wywołane wieszczą.

(P IX, s. 22 i 23, w. 127-138)

⁷⁹ Tamże, s. 408.

⁸⁰ Tamże, s. 230 i 161.

Antropomorfizowany księżyc tym razem identyfikuje postawę marynarzy z męstwem rycerzy starożytnej Grecji, bo właśnie wtedy, gdy mity mówiły, że obszar nieba zamieszkują ucłowieczone bóstwa, wierzono w ich wpływ na życie bohaterów⁸¹. Przy dużym wietrze kreowany obraz poety jest klasycznie statyczny i jednocześnie widmowy, ponieważ witalna siła „majtków” przekłada się na piękno ich barwionego księżycowym światłem stroju.

Z najjaśniejszych gwiazd na niebie Słowacki upodobał sobie Wenus, wyjątkowo jasną, wręcz białą wieczorem na zachodniej stronie nieba, kiedy znajduje się na lewo od Słońca i czerwoną przed wschodem po jego prawej stronie. W pierwszym przypadku nazywana jest gwiazdą wieczorną, a w drugim poranną, albo jutrzeńką. Obrazy poety związane są ze wschodem słońca:

I dzisiaj pełna jasnego brylantu
Rosy – róż pełna – wyleciała do mnie
Z błękitnej fali sponad gór Lepantu,
A za nią słońce rozlane ogromnie
Wyszło jak zegar wieczystego czasu,
Nad błękitnymi górami Patrassu,
(P IV, s. 16 i 17, w. 97-102)

Jutrzeńka żywym splonęła pożarem.
Słońce... już było bliskie swego wstania;
(P IX, s. 25 – w. 147-148)

Słowacki znał mit Afrodyty (Wenus). Kiedy wyłoniła się z morskiej piany i stąpała po ziemi, pod jej stopami wyrastały najcenniejsze kwiaty⁸². Przyjął, iż były to róże.

Starożytność wskazywała 48 gwiazdozbiorów, Słowacki w okresie podróży na Wschód dwa: Oriona i Pegaza (P IV, s. 11, 12, 13, w. 65-78). O Orionie napisał w liście do matki: „Pierwszy raz poznałem się w Grecji z tą lutnią niebieską” (L 271, 21 VIII 1837). Jest to komentarz do rysunku Oriona, bardzo podobnego do współcześnie wykonywanych na mapach nieba. Określenie „lutnia” stało się powodem zakłopotania, czy idzie o konstelację Lyra⁸³. Moim zdaniem nazwa lutnia bierze się z faktu, iż Orion był ulubionym gwiazdozbiorem romantyków, a podobna kształtem do lutni lira, symbolem poezji. Konstelacja Lyra, której nazwę nadano na cześć liry Orfeusza, składa się ze słabo widocznych gwiazd (najjaśniejsza Wega), poza tym znajduje się bardzo daleko od Oriona⁸⁴. Mniej więcej w połowie odległości między Orionem a Lyrą mamy na niebie Pegaza. W tym przypadku Słowacki odszedł od literackich konotacji. Skrzydlaty koń w jego obrazie przypomina mitycznego Pegaza z okresu, zanim ujarzmił go Bellerafon i ma niewiele wspólnego z łagodnym Pegazem jako opiekunem artystów⁸⁵.

⁸¹ W. Zonn, *Astronomia z perspektywy czasu*, Warszawa 1974, s. 13.

⁸² J. Parandowski, *Mitologia*, Warszawa 1959, s. 97.

⁸³ Zob. dywagacje na ten temat w: D. T. Lebioda, *Gwiazdy Juliusza Słowackiego*, „Studia Słowianoznawcze”, T. 6 (2006), s. 408-415.

⁸⁴ Zob. K. Włodarczyk, *Przewodnik po gwiezdnych niebie*, Warszawa 1989, s. 135; E. Milewska i W. Zonn, *Gwiazdozbiory*, opracowanie graficzne: B. Butenko [b.r.], s. 58.

⁸⁵ J. Parandowski, dz. cyt., s. 235.

Kosmos nie był domeną głębokich studiów autora *Piramid* na Wschodzie. Miało to nastąpić później i odzwierciedlić się w poezji mistycznej, kontynuującej osiągnięcia omawianych utworów w zakresie poznania tajemników natury, jedności Wszechświata i wielkości Absolutu, a również eksperymentów w obrazowaniu. Zapowiedzią mistycyzmu jest w nich także kult biegnącej wzwyż linii prostej, widoczny nie tylko w rysunku piramid, ale w ciągle przywoływanych wysokich kolumnach i palmach. Godne uwagi są też wspólne z Lamartinem obrazy prześwitów światła, które przesunęły spojrzenie poety z konkretnego pejzażu w tajemniczą dalekość (choćby P VII, s. 8, w. 43-47).

Rozwój filozoficzny i artystyczny Słowackiego dokonywał się w oparciu o ustalenia nauk ścisłych. Tą drogą poszła sztuka (zwłaszcza plastyczna) XX wieku, a on był tej drogi prekursorem.



William Blake, *Kochankowie w wirze wiatru*, 1824-1827

Pelagia Bojko
(Piotrków Trybunalski)

SŁOWACKIEGO NOCE „NIEROMANTYCZNE”? (MOTYW NOCY W LIRYCE)

Noc sprzyja romantykom. Jest im niemal niezbędna dla budowania nastrojowości chmurnej, niesamowitej, dla tworzenia przestrzeni, w której egzystować mają istoty nadprzyrodzone – często o niejasnej proveniencji, z pogranicza ziemi i zaświatów, niebiańskiej rzeczywistości – lub piekieł. Oczywiście romantycy nocy nie odkryli – ani jako czasu rozgrywania się dramatów i cudów czy ujawniania się niezwykłych mocy natury (lub mocy pozanaturalnych), ani jako przestrzeni bytowania demonów czy upiórów. Już w najdawniejszych ludzkich społecznościach wydzielano z kosmosu przestrzeń znaną, swojską, bliską – od tej nieznannej, o której mówiono:

za granicami tej oswojonej przestrzeni, rozciąga się nieznana i przerażająca kraina demonów, upiórów, umarłych, obcych; jednym słowem: chaos, śmierć, noc.¹

Noc wymieniana była w jednym szeregu z chaosem i śmiercią, stanowiła niejako podsumowanie tego szeregu, zamykała w sobie całą niezwykłość i grozę tej części świata, która była niepoznawalna. Romantycy wykorzystali te zakorzenione od dawien dawna w świadomości ludzkiej asocjacje nocy, uczynili z niej panią wyobraźni i z upodobaniem wprowadzali do dzieł z rozmaitych dziedzin sztuki. Nie tylko jako domenę niezwykłości demonicznych. Noc bywa przecież także niezastąpiona jako topos o semantyce narodowej niewoli, osobistego cierpienia, przeżywania romantycznego rozdarcia wewnętrznego. To najbardziej znane i popularne konotacje motywu nocy, szczególnie w odniesieniu do epoki romantyzmu. Ale noc w sposób oczywisty występuje jako motyw we wszystkich epokach literackich.

Noc jako topos

Ta niezwykła żywotność i bogactwo motywów nocy wynika nie tylko z samej pojemności semantycznej symbolu nocy. Wynika to przede wszystkim z faktu, że noc jest jednym z najbardziej elementarnych zjawisk, w oparciu o które większości ludów budowała swe wyobrażenia o świecie, etyce i człowieku. „W kosmogoniach większości

¹ M. Eliade, *Obrazy i symbole. Szkice o symbolizmie magiczno-religijnym*, przełożyli: M. i P. Rodakowie, Warszawa 1998, s. 43.

ludów proces powstawania świata związany jest ze stawaniem się światła” – czytamy w *Przesłaniu symboli* Manfreda Lurkera². I zaraz czytamy dalej słowa oczywiste przecież, ale wciąż zaskakujące, że „Na samym początku (in principio) była ciemność, pierwotna noc”. To w niej często szukano początku dla zjawisk i bytów niewytłumaczalnych zwykłym, racjonalnym pojmowaniem.

Antynomia światła i ciemności wpływała na życie umysłowe we wszystkich kulturach. Na tę naturalną biegunowość zorientowany był sakralny porządek świata, według którego ze światłem kojarzone były aspekty pozytywne, powstanie człowieka i poznanie, a z ciemnością – noc spokrewniona z siłami otchłani³. To najbardziej popularna w literaturze wszystkich epok dwubiegunowość, według której stosowane są podziały rozmaitych, egzystujących w świecie dzieł literackich, bytów, czynów, nawet elementów przyrody. Symbolikę takiej biegunowości wykorzystuje Antoni Malczewski w swym przenikniętym metafizyczną tajemnicą dziele, w *Marii*, gdzie Noc zostaje personifikowana, jako ta, która

[...] zazdrośnym palcem ścierając Dnia ślady,
Ciemny płaszcz wlecze z tyłu, dla zbrodni i zdrady.
(pieśń II, fragment 6)⁴

I w zasadzie to owa Noc staje się pierwszoplanowym bohaterem *Marii*, w gruncie rzeczy – to dzieło o Nocy⁵.

Wykorzystują ten motyw także inni romantycy, również i sam Słowacki, najbardziej ewidentnie kreśląc najpierw „teorię” swej genezyjskiej filozofii w *Genesis z Ducha*, a potem „praktycznie” – w metempsychicznym poemacie *Król-Duch*, w którym duch nieustannie ewoluje poprzez rozmaite formy od ciemności – ku światłu Jerozolimy Słonecznej⁶. I taką biegunowość wykorzystują romantycy, gdy tworzą galerię istot o niejasnym statusie ontologicznym i etycznym (pojawiających się najczęściej pod osłoną nocy), gdy tworzą przestrzeń dla gotyckiej opowieści o demonicznych bohaterach, gdy mówią o nocy niewoli, o ciemnościach „rozdartego” serca, o mrocznych i tajemniczych losach bohaterów.

Interesujące mnie zagadnienie to ewoluowanie motywów: nocy, gwiazd i księżyca w dziełach Słowackiego. Zauważyć można bowiem, że zarówno w poematach, jak i w dramatach poety noc występuje z całą gamą romantycznych, groźnych, nawet demonicznych konotacji, natomiast w liryce motywy nocne mają charakter inny – wydają się bliższe nastrojowości sentymentalnej. Inny jest także ich wymiar aksjologiczny.

² M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przełożył R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 112.

³ Por. tamże, s. 112.

⁴ Cytuję według wydania: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, wprowadzenie napisali H. Krukowska i J. Ławski, Białystok 2002.

⁵ „Nocną stroną” bohaterów *Marii* Malczewskiego i „nocny porządek semantyczny” tego dzieła podkreśla bardzo mocno Halina Krukowska, zob. H. Krukowska, *Ciemna strona istnienia w romantycznym poemacie Malczewskiego*, w: A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*, s. 7-70.

⁶ Zob. szersze omówienie tego zagadnienia w książce: Pelagia Bojko, *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” J. Słowackiego*, Piotrków Trybunalski 2008.

Noc jako przestrzeń temporalna w dziełach Słowackiego

Słowacki jako dramaturg czyni noc miejscem zdarzeń niezwykłych, miejscem zwrotów akcji, często tragicznych w skutkach. W nocy do chatki Balladyny trafia Kirkor i staje się to początkiem tragedii dla wszystkich związanych z tym wydarzeniem osób, w nocy powstaje zbrodniczy zamysł zabicia siostry przez Balladynę, w nocy wygnana zostaje jej matka, oślepią pionem, tragiczna jak Szekspirowski Król Lear. Noc staje się początkiem i świadkiem tragicznych zdarzeń w *Mazepie*, w *Śnie srebrnym Salomei* i w innych dramatach Słowackiego. Tylko w *Lilli Wenedzie* nie zaznacza Słowacki nocy jako mrocznej części doby. W tej najwznioślejszej chyba tragedii poety, symboliczną rolę czasu ciemności i tragizmu pełni przeznaczenie, przekleństwo ciężące jak fatum nad ludem Wenedów, przekleństwo osłonięte mrokiem tajemnicy, niewytłumaczalne i niesamowite, a tak oczywiste i pewne dla widzącej nocną przyszłość kapłanki Rosy.

Chyba najbardziej niezwykłym dziełem Słowackiego, jeśli idzie o topos nocy, jest poemat *Anhelli*. Noc jawi się tu wielokrotnie jako czas dziania się rzeczy niezwykłych. Staje się też osłoną owych rzeczy, okrywa je tajemnicą, nawet przed tytułową postacią dzieła. W trzecim rozdziale poematu *Anhelli* zostaje zbudzony przez Szamana i niejako wyłączony z symbolicznej nocy, w której uśpione i pogrążone było całe pokolenie Anhellego. Wówczas *Anhelli* odział się w „białą szatę” (rozd. III) i zaczął wędrówkę z Szamanem „w blasku gwiazd”. Zarówno biała szata, jak i światło gwiazd mają tu znaczenie symboliczne – wyłączają z mroku, nie tylko z ciemności, w jakich pozostawało niezdolne do czynu, oślepiałe pokolenie, ale i z mroku niewiedzy, bo dla *Anhellego* zaczyna się droga poznawania.

Noc w tym poemacie jest czasem zwątpienia (rozd. V), rozpraszanego przez cud ukazania anielskiej duszy *Anhellego*, noc jest osłoną dla Szamana, gdy chce się oddalić po cudzie przed chatą starego zesłańca (rozd. VI), północ zastała wygnańców w ich najstraszniejszym czynie ukrzyżowania współzesłańców (rozd. X), noc jest czasem zwątpienia i smutku *Anhellego* (rozd. XI), noc spoczynku nastąpiła w chwili śmierci *Anhellego* (rozd. XVI), w końcu z symbolicznej nocy śmierci budzi zmarłych rycerz, zwiastun nowego jutra (dnia) narodu (rozd. XVII).

Także i w powieściach poetyckich Słowackiego noc jest uprzywilejowana czasoprzestrzenią dla działań bohaterów. Pod osłoną nocy dokonuje swej zemsty zarówno Szanfary, jak i Hetman (*Żmija*, pieśń III), w „strasznej chwili przed północą”, gdy „wkoło słyhać nocnych kurów pianie” błądy posłaniec przynosi Annie zaproszenie na bal w poemacie *Jan Bielecki* i pod osłoną nocy Anna wykopie krzyżem grób ukochanemu, a wyklętemu Janowi, w mrokach nocy dusza zamordowanego Solima objawia swą obecność dziewczycy, „królowej oazy” w *Arabie*.

Wszystkie wspomniane tu – oczywiście wybiórczo i pokrótce – sposoby wykorzystania nocy jako czasu dokonywania się niezwykłych zdarzeń, uznać można za charakterystyczne dla romantyzmu. Choć w przypadku nocy kwestia, czy jest to ujęcie romantyczne czy nie – jest dyskusyjna. Noc niejako z natury swej musi być romantyczna. Bo jest tajemnicza. To uproszczenie. Chodzi mi jednak o zaakcentowanie odmiennej „obecności” nocy w poprzedzającym romantyzm nurcie sentymentalizmu, takie mianowicie, gdzie noc zostaje odarta z jej tajemniczości, a wyposażona w atrybuty stałe, które

nie mają tworzyć niesamowitości, ale tylko wzmacniać płytka, sentymentalną uczuciowość. Należą do nich: księżyc – świadek ‘miłości’, gwiazdy rozjaśniające kochankom miejsce spotkania, odgłos szczekania psów, nieodłączny jawor, znany i swojski (zupełnie inny od np. dębu z *Beniowskiego* Słowackiego), może jeszcze strumień okrążający wieś (znów swojski, inny niż na przykład balladowe wody pełne Świtezianek, nimf).

Jeśli chce się śledzić motywy nocy we wczesnej twórczości romantyka, to trzeba uzmysłwić sobie mentalną przynależność takiego młodego poety do dwu epok: oświecenia – w tym szczególnie schyłkowego nurtu sentymentalizmu – oraz romantyzmu, który dojrzeva w świadomości poety jako nurt nowy.

Słowacki nie jest twórcą, którego w pierwszym skojarzeniu łączyłoby się z sentymentalizmem. Przeciwnie – jego nazwisko uznawane jest za symbol polskiego romantyzmu⁷. Jednak pierwsze jego utwory liryczne, pierwsze sonety, to miejsca topiki bynajmniej nie typowo romantycznej. To samo powiedzieć można w odniesieniu do samego toposu nocy, pomimo jego sporego zróżnicowania znaczeniowego i kontekstualnego.

Noc w liryce Słowackiego

W liryce Słowackiego topos nocy pojawia się stosunkowo rzadko – częściej w utworach z początków twórczości poety, rzadziej później. I wydawałoby się to zgodne ze schematycznym rozkładem mrocznych akcentów w epoce romantyzmu, według którego pierwsza faza, z dominacją gatunku ballady i powieści poetyckiej, obfituje w niesamowite zjawiska i nocne, zaświatowe istoty, a w fazach kolejnych zjawiska te w znacznym stopniu ustępują innym, bądź też odmieniają rodzaj nastrojowości – z grozy zaświatowej i ludowego wymiaru wierzeń przechodzą w wymiary ideologii i mistyki. Utwory liryczne Słowackiego wnoszą jednak nieco odmienną gamę semantyczną dla motywu nocy, począwszy od najzwyklejszych konotacji nocy, w której pograża się świat, jak w liryku z lat ostatnich poety *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...*⁸ (pomimo niezwykłości samej konstrukcji lirycznego „ja”) po motywy nocy o rozmaitych znaczeniach symbolicznych. Nie bez znaczenia jest tu z pewnością czas, w którym Słowacki otwiera swą liryczną twórczość – w najnowszym wydaniu krytycznym⁹ pierwsze jego liryki noszą daty z początku roku 1825 – *Elegia. Tłomaczenie z Lamartina* nosi datę 2 lutego 1825, a kolejny, znany, *Księżyc* – 26 marca tegoż roku. To trzy lata po ukazaniu się tomiku *Ballad i romansów* Mickiewicza.

Niezależnie od czasu fascynacji ludowością i niesamowitością związaną z wierzeniami ludu, liryka, a w sposób specyficzny liryka młodzieńcza, rządzi się swoimi prawami. Liryczne „ja” jest najważniejsze i pryzmat patrzenia na świat pozostaje indywidualny. Pomiot nie musi tworzyć niesamowitości świata zewnętrznego, przedstawia przede wszystkim „świat” własnego indywidualnego przeżywania rzeczywistości. A romantyczny „kult samotnictwa”¹⁰ sprzyja samotnym wynurzeniom młodego poety,

⁷ W ten sposób Słowackiego postrzega Czesław Zgorzelski, *Romantyzm w Polsce*, Lublin 1957, s. 29.

⁸ Liryk ten powstał między końcem marca a końcem grudnia 1848 r. Zob. objaśnienia do liryku, w: J. Słowacki, *Wiersze*, nowe wydanie krytyczne, opracowali J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 566.

⁹ J. Słowacki, *Wiersze*, dz. cyt.

¹⁰ Określenie to stosuję za: J. Kleiner, dz. cyt., s. 64.

podobnie jak i sama noc – jako czas i jako symboliczna mroczność. Kategoria nocy, która później, w okresie genezyjskim zostanie zdominowana przez kategorię ciemności, w liryce Słowackiego jest werbalizowana przede wszystkim w postaci trzech motywów: nocy, księżycy i gwiazd.

– m o t y w n o c y

Sonet, ze stycznia 1827 roku, zaczyna się precyzyjnym określeniem czasu i jego wymiaru nastrojowego:

Już północ. Cień ponury niebiosy okrywa,
A jeszcze serce zmysłem spoczynku nie daje;
Zewsząd mię czarnych myśli otaczają zgraje,
Mimowolne westchnienie z piersi się wyrwa.¹¹
(*Sonet*, w. 1-4)

Północ, która w balladach Mickiewicza przywoływana jest dla tworzenia nastroju grozy, która okazuje się tam czasem pojawiania się upiórów lub innych zaświatowych istot – jak demoniczny kochanek w balladzie *Ucieczka* czy duch zabitego pana w *Li-liach* – w cytowanym sonecie jest czasem, od którego liryczny podmiot oczekuje ulgi, snu, spoczynku. Jednocześnie jest to czas nacechowany pewną mrocznością – czarnych myśli, westchnień, cienia i tęsknoty. Noc jawi się to od razu w sposób skomplikowany: w swoim centralnym punkcie – jako północ, a także w swej dwubiegowości – jako spodziewany czas odpoczynku i jako realny czas udręki cierpiącego podmiotu lirycznego. Ale sama biegowość także nie jest prosta. Nad niespełnionym oczekiwaniem dominuje cierpienie, które z kolei jednak przecież jest aprobowane:

Jest kwiat, co się otwiera pośród nocy cienia
I spogląda na księżyc, i lube technie wonie
[...]
Jest serce, co się kryjąc w zakrwawionym łonie,
W nocy tylko odżywa, w nocy we łzach tonie,
A w dzień pilnie ukrywa głębokie cierpienia.
(*Sonet*, w. 9-14)

Noc jest czasem otwierania się serca, odrzucenia zasłon, które konieczne są w dzień, noc sama staje się przyjacielską osłoną dla cierpiącego bohatera. Sposób mówienia o nocy jest jednak w sonecie niezupełnie romantyczny – wyakcentowana emocjonalność, serce porównane do kwiatu nocy, motyw księżycy i łez tworzą nastrój bliższy raczej sentymentalnym scenkom nastrojowym niż głębokiemu rozdarciu romantycznego bohatera¹². Sam Słowacki, oceniając wczesne swe liryki z perspektywy czasu, także przyznaje tę sentymentalną nutę w swoim sonecie, gdy pisze wprost o uznaniu „panien” dla cytowanego utworu:

¹¹ Liryki Słowackiego cytuję według wydania: Juliusz Słowacki, *Wiersze*, dz. cyt.

¹² J. Kleiner nazywa młodego Słowackiego wprost „sentymentalnym naśladowcą Zaleskiego”, zaznacza jednak, że Słowacki szybko uwolnił się spod tego wpływu i nie przejął na długo tonacji ulubionych w salonie państwa Bécu ukraińskich dumek. Zob. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i opracowanie J. Starnawski, Kraków 1999, s. 54-56.

Wiersze te prawdziwie noszą na sobie cechę sentymentalizmu kobiecego, pachną myszką, ale wtenczas zdawały mi się bardzo pięknymi...¹³

Częściej stosowany jest przez Słowackiego motyw nocy w znaczeniu symbolicznym, jako noc niewoli (*Hymn* [„*Bogarodzica! Dziewico...*”], w. 16), jako noc spisku powstańczego i noc rzeczywistości ułatwiająca działania konspiratorów (*Kulik* oraz *Co nam zdrady!... Jedna jest kolumna w Warszawie...*). Noc jest także motywem łączącym przyjaciół i matkę poety z nim samym, ale łączącym – w smutnym obrzędzie pożegnania obrazowo przedstawionym w życzeniu:

Niech przyjaciele moi w nocy się zgromadzą
I biedne serce moje spalą w aloesie,
I tej, która mi dała to serce, oddadzą
(*Testament mój*, w. 17-19)

To znowu nocny czas dający zasłonę spotkaniu, ale i noc jako czarny symbol żalobny i związane z nim nieco sentymentalne pragnienie pożegnania połączonego ze spalaniem serca w mrokach i tajemnicy. Noc w liryce Słowackiego ma także swój wymiar frenetyczny, gdy stanowi tło dla takiej sceny:

Na jednej górze podczas zawieruchy,
Widziałem Polski najstraszniejsze duchy.
Zeszły się cicho w nocy i mówiły:
„Dobądźmy trupa polskiego z mogiły... [...]”
(*Na jednej górze podczas zawieruchy...*, w. 1-4)

Jednocześnie nie jest to frenezja bliska grozie wczesnych powieści Z. Krasieńskiego, ale wyraźnie pokrewna genezyjskim scenom z *Króla-Ducha*. Noc w liryce Słowackiego prowokuje wyznania podmiotu lirycznego, który bywa sentymentalnym piewcą uczuć, ale także podmiotu-mistyka, snującego wizje genezyjskie. Choć jednocześnie nie jest motywem zbyt częstym w tej liryce. W sposób oczywisty jednak noc jako czas i przestrzeń konotowana jest przez motywy do jej sfery przynależne – przez księżyc i gwiazdy, ona sama – jako motyw często pozostaje nie nazywana.

– księżyc

Częściej niż sam topos nocy występuje w liryce Słowackiego motyw gwiazd, czasem księżyca. Księżyc wydaje się ulubionym motywem Słowackiego, szczególnie, gdy przyjrzeć się nastrojowości w jego powieściach poetyckich. Ich posępni bohaterowie – podobnie jak w gotyckich powieściach grozy – działają przy blasku księżyca. Księżyc jest świadkiem ich działań, towarzyszem, czasem „czynnym” uczestnikiem zdarzeń. „Księżyc mię żegna” – mówi o nim Hugo w chwili po usłyszeniu na siebie wyroku śmierci (*Hugo*, w. 196). W *Mnichu* księżyc objawia twarze zmarłych – brata i ojca – bohaterowi, duch Zary oznajmia: „Oto przybyłam na blasku księżyca” (*Mnich*, w. 250). „[...] księżyc zapłoniony / Topił się we mgłach, w różne kształty, wzory, / Lice wyśrebrał”, gdy Anna grzebała nocą wyklętego Jana (*Jan Bielecki*, w. 562-564). We wszyst-

¹³ Cytat z pamiętnika Słowackiego z lat 1817–1832, rozdział X („Od 1826-1827”). Cytuję za: J. Brzozowski i Z. Przychodniak, *Objaśnienia wydawców* w: Juliusz Słowacki, *Wiersze*, dz. cyt., s. 709.

kich tych wypadkach księżyc stawał się milczącym zwiastunem śmierci, „słońcem umarłych” – jak nazywała go Lilla Weneda z dramatu Słowackiego, towarzyszył zabójcom, opromieniał zimnym światłem ofiary, zdawał się współdziałać z jednymi i drugimi. Ale taki księżyc Słowackiego występuje przede wszystkim w jego powieściach poetyckich i czasem w dramatach i poematach, jak *Poema piasta Dantyszka o piekle czy Ojciec zadżumionych*. W wymienionych dziełach przynależy księżyc do elementów tworzących fantastykę i grozę, wpisuje się w szeregi motywów symbolicznych i frenetycznych, znamienych także dla polskiej tradycji romantycznej¹⁴.

Pośród wierszy poety wyróżnia się w tym względzie *Duma o Waclawie Rzewuskim*. Tu czerwony księżyc występuje dwukrotnie i dwukrotnie staje się zwiastunem śmierci. Raz, gdy bohater wracał do swego kraju i nikt go nie witał, bo jego „druhowie” „pod zimną mogiłą posnęli”. I po raz drugi, gdy opuszczał swój kraj i: „Znów księżyc się wznosił na stepach czerwony...”, zwiastując śmierć jemu samemu. Zasadniczo jednak w liryce poety jest inaczej.

Młodzieńczy liryk zatytułowany *Księżyc* potraktować można jako zapowiedź nastrojowości, emocji lirycznych podmiotów w kolejnych lirykach z motywami księżyca, gwiazd, nocy. To niemal zawsze będą emocje związane z tęsknotą za żywymi i zmarłymi (jak w *Księżycu*), z poczuciem oddalenia od bliskich osób (jak w *Rozłączeniu*), z samotnością – i z toposem śmierci – częściej konotowanym niż nazywanym wprost. Napisany w 1825 roku *Księżyc* jest pod tym względem charakterystyczny dla młodzieńczych nastrojów Słowackiego, suponujący tematykę szczęścia i nieszczęścia ciągle obecną w lirycznych wynurzeniach poety. Kwiryra Ziemba¹⁵, omawiając ten liryk, wskazuje paralelę odczuwaną przez mówiące „ja” – zmienność światła księżycowego i zmienność ludzkiego życia, w którym naprzemiennosc szczęścia i nieszczęścia wciąż powoduje dezorientację i zagubienie człowieka. W ten sposób księżyc staje się w liryku niejako odpowiednikiem losu z jego niepewnością i podwójnym „obliczem”. Ale w liryku występuje jeszcze jedno niezwykle znaczenie księżyca – staje się on emblematem samej pani Bécu¹⁶, matki poety, jej stałej obecności w świadomości syna-poety, który w czwartej odsłonie liryku przywołuje obraz matki zapatrzonej w rozjaśnione księżycem nocne niebo.

To symboliczna sfera odczytań motywu księżyca w liryku. Ale i sposób ukazania samego księżyca, bez tamtej sfery, także jest niezwykle. Liryk zaczyna się od apostrofy skierowanej do księżyca i już przez sam ten fakt księżyc zostaje ożywiony. Liryczny podmiot wyraźnie personifikuje księżyc i czyni to z pewną dozą wzniosłości. „Wstąpiłeś już, księżycu, na niebieskie szczyty” – mówi, traktując go jak swoistego księcia nocy, który wstępuje na należne mu wyżyny. A w strofie drugiej potwierdza to ujęcie księżyca, gdy nazywa go „panem uśpionej natury”. Kolejne określenia księżyca z trzech początkowych strof: „piękny”, „czysty”, „obraz nadziei w smutnej duszy” – zupełnie nie przystają do konotacji motywu księżyca z powieści poetyckich, czynią go bliższym sentymentalnej uczuciowości niż romantycznej frenezji.

¹⁴ Zob. M. Ursel, *Wstęp*, w: Juliusz Słowacki, *Powieści poetyckie*, opracował M. Ursel, wydanie IV zmienione, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1986, s. LXIII-LXV.

¹⁵ K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 126.

¹⁶ Por. tamże.

Motyw nocy i motyw samego księżyca wykorzystuje Słowacki także dla ukazania sumienia w liryku *Sumnienie*. Czyni to w podobny sposób jak w *Księżycu*, nadając księżycowi wymiar pozytywy, ale tym razem jest to wymiar sakralny. Bardzo charakterystycznie wskazuje etapy popełnienia występku, próby zapomnienia o nim, ucieczki przed wyrzutami sumienia i świadomości zła¹⁷. W liryku zatytułowanym *Sumnienie* noc jest ciemnością duszy, jest uporczywym zamykaniem sumienia. Etap pierwszy to początek nocy, zapadanie zmroku, zanim jeszcze pojawi się jakieś światło. Etap drugi to czas wstępowania księżyca – już pojawia się światło, najpierw księżyc, potem gwiazdy, ale j e s z c z e liryczny podmiot „ucieka” przed świadomością występku.

Kolejny etap to wyrzuty sumienia – odgłosy „nocy” sumienia: przebłąski świadomości, głosy jeziora, zdające się płaczem; i etap ostatni – podmiot zostaje „dopadnięty” przez światło księżyca i już nie ucieka. Charakterystyczne i nowatorskie jest ujęcie przez Słowackiego światła nocy, blasku księżyca, który okazuje się niebiański i to nie tylko ze względu na fizyczną proveniencję. Chodzi tu także o proveniencję sakralną, o funkcję oczyszczającą owego światła księżycowego. Liryczny podmiot wyraźnie mówi o nim:

Błąda światłość księżyca, krok w krok za mną biegła.
Próżno się zatokami wężowymi kręcę,
Wszędy mnie księżycowa kolumna dopadła. (w. 14-16)

Własną ucieczkę przed świadomością zła określa jako „kręcenie się zatokami w ę z o w y m i ” (podkreślenie moje – P. B.) – w ten sposób, konotując biblijną symbolikę węża-szatana, sytuuje ją po stronie szatańskiej, której przeciwstawia światło księżyca. Noc rozświetlona światłem księżyca staje się domeną dobra i niebiańskości.

Zwróćmy jeszcze uwagę na etap pojawiania się światła księżycowego. Ten etap akcentował również w swoim omówieniu cytowanego liryku Czesław Zgorzelski. Pisał:

Drżąca poświata księżyca na jeziorze jawi się tu nam w potrójnej postaci: jest zjawiskiem zaobserwowanym w realnej rzeczywistości. Jeździec pędzi wężowymi skrętami drogi nad brzegiem jeziora. Poza nim, w kierunku odwrotnym, opada powoli na niebie księżyc. Toteż odbłask jego wpięty srebro w toni jeziora jako plama tylko (...), potem dopiero, gdy księżyc opadnie niżej, staje się „kolumną”, która wszędzie, za każdym załomem zatoki biegnie nieodłącznie krok w krok za jeźdźcem i w miarę upływu czasu oraz opadania księżyca wydłuża się coraz bardziej.¹⁸

To zjawisko sprawdzalne – komentuje własny opis badacz. Ale poeta widzi w nim sens inny jeszcze. I Czesław Zgorzelski przywołuje trzy perspektywy znaczeniowe owego zjawiska. Wszystkie bazują z jednej strony na romantycznym ożywianiu pejzaży własną, liryczną emocjonalnością poetów, z drugiej – na sposobie, w jaki Słowacki operuje motywem światła księżycowego. Czyni z tego ruchomego obrazu nie tylko wynurzenie osobistego doznania, ale metaforę duszy ludzkiej w ogóle – duszy ogarnianej przez poczucie winy, które staje się coraz jaśniejsze i bardziej oczywiste. W niniejszym omówieniu chcę jednak akcent położyć na topos księżyca, który w twórczości Słowackiego

¹⁷ J. Kleiner wiąże ów liryk z porzuceniem przez Słowackiego narzucającej mu swą miłość Eglantyny Pattey. Niezależnie od tych biograficznych kontekstów, liryk *Sumnienie* jest czytelny w sferze symbolicznej. Zob. J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 64-65.

¹⁸ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 246.

wpisuje się w szeroko pojmowaną kategorię światła¹⁹, a który w cytowanym liryku nie jest ujęty tradycyjnie. Bo światło u Słowackiego – nawet, jeśli on sam wyraźnie rozgranicza jego pochodzenie w *Genesis z Ducha* – decyduje o aksjologii postaci. I kiedy postać z liryku *Sumnienie* zostaje „dopadnięta” przez światło, to wówczas zaczyna się dla niej świadomość własnej etycznej sytuacji, a więc i kres ucieczki.

Kiedy w 1844 roku napisze Słowacki *Genesis z Ducha*, wówczas gwiazdy i księżyc usytuowane zostaną po przeciwnych aksjologicznie stronach. Usytuowanie to związane będzie z miejscem obecności duchów ciemności i duchów światła:

Duchy więc, które wybrały za formę ś w i a t ł o , odłączyłeś od duchów, które obrały objawienie się w c i e m n o ś i , i tamte na słońcach i gwiazdach, a te na ziemiach i księżycach rozpoczęły pracę form, [...].²⁰

(*Genesis z Ducha*, w. 13-16)

W początkowym okresie twórczości Słowackiego księżyc często znamionuje obecność śmierci, występuje w kontekstach z motywami grobu i ciemności²¹. Przybiera też niezwykle barwy – obok popularnego srebra lub bladeści występuje księżyc czerwony, często tak określane w związku z obrazami Ukrainy²² (choćby *Duma o Waclawie Rzewuskim*, w. 30, 122), czy nawet „krwawy i płomienny” ([*Mó*] *duch zawsze grzmi ponury... [Szkic odpowiedzi na „Psalm żalu”]*, w. 9). Jednak nie są to w liryce częste określenia i zasadniczo nie jest jeszcze wiązany z duchami ciemności w znaczeniu aksjologicznym. Jest wręcz przeciwnie – w tekstach, w których odgrywa większą rolę, nie tylko nastrojotwórczą, w jednym przypadku współtworzy nieco sentymentalną nastrojowość i ostatecznie staje się emblematem matki (*Księżyc*), a w drugim (*Sumnienie*) – jego światło wyznacza sferę sakralną.

– g w i a z d y

Gwiazdy, występują w poetyckich dziełach Słowackiego o wiele rzadziej niż księżyc, ale podobnie jak księżyc, ciemności i noc, stają się świadkami działań bohaterów (i tak jest w powieściach poetyckich, np. w *Szafarym* w. 202-203), rozjaśniają mroki nocy, by częściowo odsłonić skrywane w niej tajemnice bohaterów lub też pełnią funkcje symboli. Mogą wówczas oznaczać rozmaite emocje, więzi, nawet konkretne postacie.

W liryce gwiazdy występują jako tradycyjne motywy w pejzażu – jako „stada gwiazdeczek” (*Do Teofila Januszewskiego*, w. 67) i jako „gwiazd tysiące”, które „na

¹⁹ Szerzej piszę omawiam tę kwestie w przywołanej wyżej mojej książce, P. Bojko, dz. cyt., s. 37-42.

²⁰ *Genesis z Ducha* cytuję według wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod redakcją J. Krzyżanowskiego, t. 2: *Poematy*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1974.

²¹ Warto zauważyć także występowanie opozycyjnego do księżycy motywu słońca. Jest to opozycja symboliki życia i śmierci – księżyc znamionuje śmierć, zaś słońce – życie, np. w cytacie apostroficznym skierowanym do ojczyzny, która „ma w sobie słońce żywota” (*O! nieszczęśliwa, o! uciemiona...*, w. 4-5). Opozycja ta jest znamienne dla dzieł z okresu genezyjskiego i potwierdza wykładnię teorii Słowackiego o rozmieszczeniu duchów „na słońcach i księżycach”, zob. *Genesis z Ducha*, w. 13-16.

²² Na księżyc czerwony jako znamienne dla obrazów Ukrainy w liryce Słowackiego wskazuje Marian Maciejewski, *Pejzaż ukraiński w liryce Słowackiego*, w: *Słowacki i Ukraina*, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz, Lublin 2003, s. 28.

nieba jaśnieją błękitnie” (*Księżyc*, w. 9), a także jako gwiazdy przewodniczki, w tradycyjnym, symbolicznym znaczeniu (*To było w duchu, Ojczy! A tymczasem...*, w. 29). Gwiazdom nadaje Słowacki też przenośne znaczenie, pisząc o „gwiazdach myśli ludzkiej” (*Podług ciebie, mój szlachcicu...*, w. 41) czy też wskazując w nich istotę natchnienia poetyckiego, prostego i rodzimego, a nawet je personifikuje, gdy w liryku *Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi...* perswaduje adresatce następująco:

Niechaj mię Zośka o wiersze nie prosi,
 Bo kiedy Zośka do ojczyzny wróci,
 To każdy kwiatek powie wiersze Zosi,
 Każda jej gwiazdka piosenkę zanuci.
 Nim kwiat przekwitnie, nim gwiazdeczka zleci,
 Słuchaj – bo to są najlepsi poeci.

Gwiazdy błękitne, kwiateczki czerwone
 Będą ci całe poemata składać.
 Ja bym to samo powiedział, co one,
 Bo ja się od nich nauczyłem gadać; (w. 1-10)

A gdy kończy swoją perswazję prośbą: „Przywieź mi, Zośko, od tych gwiazd światłości” (w. 15), to rozszerza semantykę gwiazd ze stron rodzinnych na rodzimość i ojczystość w ogóle, na całą szczęśliwość utraconej ojczyzny i domu. Takich gwiazd jest jednak w liryce Słowackiego niewiele, zdecydowanie ustępują miejsca motywom księżycy i nocy, zarówno liczebnie, jak też w sferze scenerii i roli.

W znanym liryku *Patrz, nad grotą...* stosuje Słowacki motyw gwiazdy jako symbolu niewinności i światła, gdy przywołuje szereg wyobrażeń związanych z niezwykłym widzeniem postaci dziewczicy i mówi:

Lub jak gwiazda w sto promieni
 Rozleci się duch niewinny,
 A z promieni każdy inny
 I w jasności i w kolorze... (w. 16-19)

Podobnie nacechowuje motyw gwiazdy w *Odpowiedzi na „Psalmy przyszłości”*, stwarzając obraz oparty na wizji apokaliptycznej, obraz „królowej”, nazywanej „Pięknością z płomieniem w sercu, z gwiazdami nad głową” (w. 243) i „Boga Rodzicą” (w. 231). Motyw gwiazd w tych poetyckich ujęciach nie jest pozbawiony swego zwykłego odniesienia kosmicznego, ale zyskuje asocjacje nowe – sakralne. Jednocześnie w tym samym utworze lirycznym występuje motyw gwiazdy kontrastowo nacechowanej – „gwiazdy zła”:

Czytaj przyszłość, wieszczu młody
 Nie bądź w przyszłą noc pogody
 Jako gwiazda zła – Lucyfer,
 (Do Autora trzech „Psalatów”
Odpowiedź na „Psalmy przyszłości” Spirydionowi Prawdzickiemu, w. 182-184)

I jak gwiazdy z obrazu apokaliptycznego suponowały światło sakralne, tak „gwiazda zła” jest oczywistym symbolem ciemności, nocy w wymiarze etycznym. Takie skrajne nacechowanie motywu gwiazd w cytowanym dziele nie jest wyjątkiem. Podobną

– kontrastową – aksjologię motywu gwiazd wnoszą liryki: *Dajcie mi tylko jedną ziemi miłą...* oraz *Anioł ognisty – mój anioł lewy...* W pierwszym przypadku to motyw „gwiazd zimnych”, „gwiazd – szatanów świata” (w. 19). W drugim – to „gwiazdy modlitwy”, które „leczą w niebiosa” (w. 16).

Bardzo szczególną rolę gwiazdy pełni matka poety, co jest raczej oczywistą interpretacją wpisanej w liryk *Do Matki* postaci, podobnie jak odczytuje się postać „lunarnej pani”²³ w *Księżycu*. Ale bohaterka w liryku *Do Matki* tylko pełni funkcje gwiazdy przewodniej dla pogrążonego w ciemnościach podmiotu lirycznego, nie zostaje jednak gwiazdą nazwana. Jej rola wykracza poza gwiezdzną iluminację, to postać, która jest przede wszystkim matką. Nadto zostaje ona zuniwersalizowana, jej tożsamość nie jest zawężona do konkretnej osoby, zostaje ukazana tak, że może być matką lirycznego podmiotu (może nawet Słowackiego), ale jednocześnie postać ta staje się symbolem matki w ogóle, personifikuje samą „matczyność”, samo bycie matką, poprzez znamieny gest zwrócenia się ku dziecku. Bo z pozycji dziecka – syna – przemawia liryczny podmiot:

W ciemnościach postać mi stoi matczyzna,
Niby idąca ku tęczowej bramie –
Jej odwrócona twarz patrzy przez ramię,
I w oczach widać, że patrzy na syna.
.....
(*Do Matki*. [Urywek])

Matka stojąca w ciemnościach jest jak gwiazda, która rozprasza mrok i wskazuje „tęczową bramę”. Fragment prezentuje dość wyjątkowe w poezji romantycznej ujęcie postaci, które wbrew tendencji do skrywania twarzy, tu ją eksponuje, choć cała postać zwrócona jest w stronę przeciwną do opisującego ją lirycznego podmiotu. Romantycy chętnie odwracają lub zacierają samą twarz opisywanych postaci, czyniąc ją niewidoczną. Słowacki w prezentowanym fragmencie chce właśnie ją uczynić centrum skupiającym uwagę odbiorcy. Odwraca samą twarz matki, odsłaniając ją w ten sposób. Dalej już postępuje manierycznie – nie obrazuje całej twarzy, lecz zaznacza jedynie wzrok, z którego wyczytuje coś, czego nie nazywa, a co stanowi o matczyności postaci. Píše więc: „I w oczach widać, że patrzy na syna”. Tylko tyle, bez określeń, bez wyraźnej oceny owego patrzenia, bez nazwania uczuć wyrażonych wzrokiem. Czy stanowiłyby zatem symbol mieszczący w sobie różnorodne znaczenia stosunku matki do dziecka. Po co jednak samo zaznaczenie odwrócenia twarzy? Liryczny podmiot mógł wszakże i bez tego gestu wiedzieć to, co zobaczył w oczach kobiety. Wydaje się, że istotny dla tej odpowiedzi jest kontekst – sytuacyjne odwrócenie twarzy. Obraz tu ewokowany jest umieszczony w ciemnościach niekoniecznie realnych, fizykalnych, bo liryczne „ja” mówi: „W ciemnościach postać m i stoi matczyzna” (podkreślenie moje – P. B.). Zatem mogą to być także ciemności smutku czy opuszczenia, odczuwane przez podmiot. Matka zaś pełni rolę gwiazdy, która w ciemnościach dodaje otuchy i wskazuje na bramę, która jest wyjściem z tychże ciemności, z nocy.

²³ Określenie „lunarnej pani” stosuję za Kwiryną Ziembą, która bardzo szeroko omawia *Księżyc* Słowackiego, dochodząc nawet do wniosków, że „wygląd lunarnej pani wydaje się zapowiadać rysy wizerunków własnych poety”. Zob. K. Ziemia, dz. cyt., s. 67.

Jeszcze jeden aspekt trzeba tu zaznaczyć. Widziana postać idzie ku jakimś blaskom, kontrastującym z owymi ciemnościami. Ona sama także musi być jasna, skoro światło „tęczowej bramy”, stanowiącej dla niej tło nie czyni postaci ciemną plamą jedynie, a podmiot liryczny wyraźnie dostrzega twarz matki, jej wzrok. Jeśli postać odwraca się, to owo odwrócenie się od „tęczowej bramy” ma wielkie znaczenie i musi mieć ważny powód. W oczach – według relacji podmiotu – widać, że jest nim syn. Zatem najważniejsze w obrazie matki, w jej wzroku, jest „obecne” tam jej dziecko. I twarz zostaje odwrócona dla ukazania tego jednego rysu matczynej twarzy.

Romantyczna maniera zaznaczania pojedynczych elementów w poetyckich obrazach twarzy zostaje tu zatem podtrzymana (potwierdzona), ale zupełnie niestereotypowy jest w tym wypadku ów pojedynczy element²⁴.

Motywy gwiazd, często przywoływane przez poetów jako symboliczne światełka tęsknoty, w lirykach Słowackiego niejednokrotnie towarzyszą wspomnieniom związanym z matką poety. Ale nie zawsze. Myślę tu o *Rozłączeniu*. Kontekst biograficzny wskazuje na Marię Wodzińską jako adresatkę liryku²⁵. Czytając liryk bez tego kontekstu, można by jednak uznać, że adresatką jest matka poety. Nie zamierzam oczywiście podważać racji kontekstu. Chcę tylko w ten sposób podkreślić, że sposób mówienia do adresatki suponuje jej postać nie tyle jako postać kochanki, co raczej jako uosobienie domowego ciepła. W dodatku czyni to poeta poprzez motywy „nocne”. W *Rozłączeniu* gwiazdami jeziora nazywa poeta światła z okien odległych domów, odbijające się w tafli wody, co świecą „smutno i blado – lecz zawsze” (w. 28). W ten sposób motyw gwiazdy staje się symbolem domu, rodzinnego światła i ciepła. Zaś wraz z kontekstowym (interpretacyjnym) przywołaniem postaci adresatki, dla której liryczny podmiot „wybrał” jedną z gwiazd „za gwiazdeczkę-stróża” zbudowany (częściowo konotowany) zostaje cały zespół motywów domowych, rodzinnych, dziecięcych nawet: kobieta – która bardziej przypomina matkę niż kochankę, dom, światła okien, anioł stróż, dziecko.

Motyw nocy – realnej i traktowanej dosłownie – występuje tu wraz z symboliczną nocą tęsknoty, i ta podwójna semantyka nocy tak doskonale jest zespolona, że niemal niedostrzegalna jest owa podwójność, bo obydwa znaczenia nakładają się na siebie i obydwa rodzaje nocy mają także gwiazdy, jaśniejące w sensie dosłownym i symbolicznym. W końcu występuje tu jeszcze inna gwiazda, sama adresatka liryku, do której zwraca się podmiot liryczny w ostatniej strofie *Rozłączenia*:

A ty – wiecznie zagasłaś nad biednym tułaczem. (w. 29)

²⁴ Na tę manierę zwracam uwagę i staram się ją potwierdzić w innych moich omówieniach wizualizacji twarzy w poetyckich tekstach romantyków polskich. Zob. P. Bojko, *To, co widzialne, czyli o zewnętrznej stronie ducha soplicowskich bohaterów*, w: *W świecie humanistycznych wartości. Rozprawy i artykuły o języku, literaturze i humanistycznych pasjach historia literatury i badacza kultury – profesora Witolda Nawrockiego*, pod redakcją S. Fryciego, Piotrków Trybunalski, 2006, s. 103-141. P. Bojko, *Mickiewiczowskie portrety. Szkic o wizualności*, „Ruch Literacki” R.XLVIII, 2007, z. 3 (282), s. 281-299. P. Bojko, *Śmierć jako chwila – o wizualizacji twarzy romantycznych bohaterów*, „Przegląd Humanistyczny”, ROK LII, 2008, nr 3(408), ss. 79-92.

²⁵ Wyraźnie wskazuje na te adresatkę J. Kleiner, dz. cyt., t. 2, s. 63-64.

Atmosferę smutku i rozżalenia pogłębia zasugerowane porównanie: ty zagasłaś, a one – gwiazdy jeziora – świecą zawsze. Dodatkowy nostalgiczny kontrast tego porównania stanowią przysłowki: ty w i e c z n i e zagasłaś – one z a w s z e świecą [podkreślenie moje – P.B.]. A to one są „nieprawdziwe”, są tylko światłami z okien i są gwiazdami jeziora, nie lirycznego podmiotu. Jego gwiazdą jest adresatka i jego gwiazda „zagasła”. Pozostaje noc.

*

W liryce Słowackiego topos nocy nie narzuca odczytań tradycyjnie kojarzonych z romantyzmem niezwykłych zdarzeń i zaświatowych postaci, z romantyczną frenezją.

Prześledzenie nocnych motywów w liryce Słowackiego, z odniesieniem do jego dzieł dramatycznych, powieści poetyckich i poematów, pozwala dostrzec, jak niezwykłą ewolucję przechodzą one w całej twórczości poety.

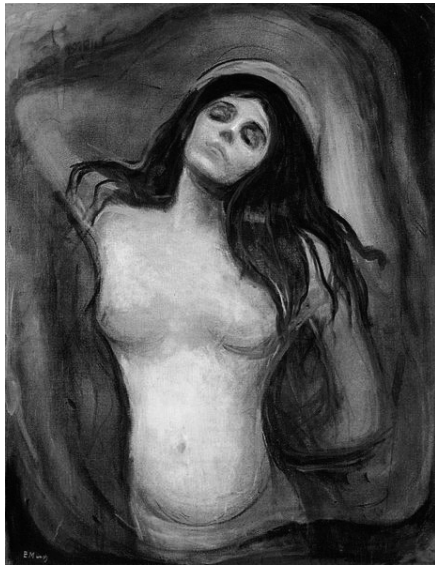
1. Noc jest czasem otwierania się serca, jak w sonecie z początków twórczości poety, chciałoby się powiedzieć – jest czasem sentymentów. A później, poprzez tradycyjną, patriotyczną symbolikę nocy i kolejno – przez nacechowanie tego motywu osobistymi więziami emocjonalnymi, ujęcia nocy stają się coraz bardziej nietradycyjne, ciężące wyraźnie ku genezyjskiemu widzeniu świata. To schemat.

2. W liryce Słowackiego motyw nocy i motywy przez noc konotowane: księżyc i gwiazdy stają się nośnikami bardzo różnorodnych treści, częściej bardzo osobistych, niż ogólnych, wzniosłych i historiozoficznych. Romantyczna „noc niewoli” ustępuje miejsca metaforycznie związanej z całą domeną uczuć lirycznego „ja”. A jest to wygnaniec tęskniący za krajem – nie tylko jako za ojczyzną, ale i za krajem jako domem i krainą dzieciństwa (niemal jak w *Epilogu* Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza*), to człowiek o wrażliwym sumieniu poszukujący pokoju pośród niepokojów ducha, w końcu – może najbardziej – syn rozłączony z matką, osamotniony i tęskniący za nią.

3. Ewoluuje także nacechowanie aksjologiczne motywów nocnych. Dotyczy to przede wszystkim motywu księżycy. W liryce wprowadza on sferę sakralną, w poematach i dramatach czasu przedgenezyjskiego – wyznacza sferę grozy i frenezji, natomiast w arcydziele metempsychicznym *Król-Duch* wyraźnie sytuuje się po stronie demonicznej wyznaczając sferę profanum, sferę ciemności²⁶.

4. Być może z tą ostatnią – aksjologiczną – kategorią związany jest fakt, że Słowacki w liryce pozbawia nocne motywy „romantycznego” wymiaru. Liryka stanowi domenę wynurzeń osobistych lirycznego „ja”. Jest zawsze w jakimś wymiarze prezentacją własnego wnętrza. Obecność sfery demonicznej, mrocznej, w tych wynurzeniach oznaczałaby zarażenie tą sferą własnego „ja” poety. A Słowacki być może do takiej ciemnej sfery w sobie przyznać się nie chce. Motywy nocne w liryce służą Słowackiemu dla ujęć właśnie „lirycznych”, osobistych, dla wyrażenia uczuć. I Słowacki wyrażając je, posługuje się zasadniczo motywami nocnymi na sposób sentymentalny. Jedynie prawdziwość tych uczuć, głębokość i „rozdzierający” ich aspekt – czynią nocne motywy w jego liryce „romantycznymi”.

²⁶ Omawiam to w książce: *W stronę Jerozolimy Słonecznej. Kategoria światła w wizerunkach postaci w „Królu-Duchu” J. Słowackiego*, dz. cyt.



Edvard Munch, *Madonna*, 1894-1895

Jerzy Weinberg
(Łódź)

DWIE TELIMENY

Leszkowi Liberze

Po napisaniu *Beniowskiego* Słowacki około roku 1847, podlegający coraz to zaostrażającą się w miarę postępowania choroby gorączką wyobraźni, postanowił ostatecznie – po próbach z *Konradem Wallenrodem* i *Dziadami* – rozgromić wielkiego przeciwnika, podejmując próbę „wojny pobożnej” po raz drugi z jego najważniejszym dziełem.

Zamierzając swojego *Pana Tadeusza* przeciwstawić „realistycznemu” arcypoeMATOWI Mickiewicza, uciekł się – jakby nieświadomie – do manierystów¹.

Świat Soplicowa wraz z jego mieszkańcami i przyrodą przedstawił uduziwniony. To już przypomina poetykę horroru, a stąd jakże niedaleko do „powieści gotyckiej”...

Ów to dwór Soplicowo, gdzie historia nasza
Odbywa się pod tchnieniem boga Boreasza
Inne widział nuty... twarzy zupełnie odmienił –
Ów las topoli już się więcej nie zielenił,
Dziedzińce – gdzie bławatki, cykorie i maki
Barwiły się jak szalów indyjańskich szlaki,
Teraz białe... wczorajszą zasuty zawieją,
A na nim ścieżki – świeżo deptane – czernieją
Od folwarków do dworu – od stodoł – do gumien...
Wszystko smętne – a domy stoją na kształt trumien
Na podwalinach².

Dziwna jest Telimena... u samego Mickiewicza...

[...] Telimena – uwodzicielka niewątpliwie nie mieściła się jeszcze w pierwotnym planie poematu. [...] Wprowadzając nową, pierwotnie nie przewidzianą postać „cioci”, nie zadowolili się poeta wszelako nadaniem jej rysów doświadczonej zalotnicy; pojął Telimenę zarazem jako „damę modną” entuzjastkę cudzoziemskiej, przedstawicielkę afektowanej (nieszczerzej zresztą) uczuciowości sentymentalnej, słowem, jako postać spotykaną już w literaturze polskiej (i obcej) z końca XVIII i z początku XIX wieku. [...]³.

¹ Zob. J. Weinberg, *Meander czyli zapiski o „pięknym” Słowackim*, w: „114 Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”. *Studia Historicolitteraria XII. Literatura – Kultura – Edukacja*, Kraków 2012, s. 101-102.

² *Pan Tadeusz*, III, 1-10.

³ S. Pigoń, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz...*, BN I, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. XXV, XXVII.

Telimenę Słowackiego w interesującej rozprawie ukazał Józef Bachórz:

[...] Telimena wprawdzie nie zaskakuje czytelnika, gdy „knie domową ciszę” – wszakże prostackie odezwania miewała i w Mickiewiczowskim roku 1812 (na zaręczynowym kobiercu zamknęła Hrabiemu usta pogróżką, której stylistyka prędzej by uszła w karczmie niż w salonie); nie zaskakuje również lekturą książki francuskiej, listami ani pogrążaniem się w „bałwanach pamiętek” (parafraza to może Mickiewiczowskiej „hydry pamiętek” z *Sonetów krymskich?*). Ale że fochy i fanaberie mężatek zawsze w literaturze wyglądają gorzej niż nerwy i ekscentryzmy panien, panien nie pierwszej młodości, więc Telimena – też nas nie dziwi – też nieco traci. [...]⁴.

Traci jednakże znacznie więcej, kiedy uświadomić sobie, co przeoczył Wilhelm Bruchnalski, który pierwszy spośród uczonych dostrzegł ślad ręki Tassa w poemacie Mickiewicza⁵:

Piękna Armida zaraz się gotuje
Pobrawszy z sobą zwykle swoje stroje,
Wieczór się w drogę cichy wyprawuje.
I zostawuje ojczyste pokoje
Tuszy, że piękną twarzą powojuje
Wielkie rycerze bez miecza, bez zbroje.
Roznie na urząd potem udarano
Ludziom jej odjazd, gdy o nią pytano.

Mgły czas wyszedł kiedy przyjechała,
Gdzie chrześcijanie rozbili namioty.
A skoro swój wzrok i twarz ukazała,
I chód, i swoje cudowne przymioty
Jako gdy jaka kometa nastąpiła
I na niebieskie weszła kołowroty –
Bieży, co żywo; drudzy posyłają:
Skąd cudzoziemka tak piękna? – pytają.
[...].

Wszyscy cudowną gładkość wychwalają,
A ona tego rzekomo nie widzi,
Baczy, że śmieie na sieć nacierają,
Śmieje się w sercu i cicho z nich szydzi.
[...]⁶.

Porównajmy teraz z Mickiewiczem:

Weszła nowa osoba, przystojna i młoda,
Jej zjawienie się nagle, jej wzrost i uroda,
Jej ubiór zwrócił oczy; wszyscy ją witali;

⁴ J. Bachórz, *Słowacki w Soplicowie*, w: „*W krainie pamiętek*”. *Prace ofiarowane Profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. J. Kolbuszewskiego, Wrocław 1996, s. 219.

⁵ Zob. J. Weinberg, „*Pan Tadeusz*” i „*Beniowski*” wobec „*Gofreda*” Tassa – Kochanowskiego. *Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej*, „*Miscellanea Łódzkie*” 1 (13) 1995 [numer Tasowski], przyp. 95, s. 50.

⁶ *Gofred*, IV, 27, 28, 33.

Prócz Tadeusza, widać, że ją wszyscy znali.
 Kibić miała wysmukłą, kształtną, pierś powabną,
 Suknię materyjalną, różową, jedwabną,
 Gors wycięty, kołnierzyk z koronek rękawki
 Krótkie, w rękę kręciła wachlarz dla zabawki
 (Bo nie było gorąco), wachlarz pozłocisty
 Powiewając rozlewał deszcz iskier rześisty,
 Głowa do włosów, włosy pozwijane w kręgi,
 W pukle i przeplatane różowemi wstęgi,
 Pośród nich brylant, niby zakryty od oczu,
 Świecił się jako gwiazda w komety warkoczu –
 [...] ⁷.

[...] Telimena klnie domową ciszę,
 Smutek mgieł – patrzy w okna – wzdycha – listy pisze
 Albo z książką francuską idzie w szary kątek
 Pod piec – i tonie w smętnych bałwanach pamiątek
 [...] ⁸.

Z porównania przytoczonych fragmentów trzech poematów wynika najdowodniej, skąd Mickiewicz wziął Telimenę⁹, oraz także, że Słowacki złamał kanon Armidy-Telimeny: przeobraził erotyczną dywersantkę w stateczną matronę, nie dlatego jednak, że był świętoszkiem¹⁰, lecz aby zniweczyć grę Mickiewicza z wielkim włoskim poetą. Czy Mickiewicz zareagował?

O tym głucho, ale wiadomo, że nie miał on zwyczaju zajmować się tym, co o nim i jego dziełach napisano lub mówiono¹¹. W kulminacyjnej scenie swojego *Pana Tadeusza*, ukazującej niespodziewany, późnonocny przyjazd do Soplicowa Napoleona, parafrazuje Słowacki dwa różne ustępy *Pana Tadeusza* Mickiewicza:

[...] Noc była wietrzna, śnieżna – a wichry śpiewały
 W kominach swoje zwykle płaczące chorały.
 Kobiety... przy dwóch świecach – w bawialnym pokoju
 Siedziały przy robótce w zaniedbanym stroju,
 Same jedne – wzyt się w swoim domu żadnych
 Nie spodziewając – dla mgieł i czasów szkaradnych,
 Gdy nagle przed oknami jak świst – grzechot węży,
 Zaszumiał przeraźliwie straszny brzęk upręży,
 Straszny dla domu łoskot, z którym zwykle jadą
 Sanie ogromne, liczne – tak zwaną szlichtadą,
 Z napaścią, którą domy półsenne odurza
 Jak napaść zbójców... Taka przyleciała burza

⁷ *Pan Tadeusz*, I, 534-547.

⁸ *Pan Tadeusz*, I, 7-10.

⁹ Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz...*, dz. cyt., obj. w. 429 i n., s. 379.

¹⁰ Świadectwem czegoś wprost przeciwnego nieolzi będzie – (czy to przykład złocistego humoru, czy poślizg gęsiego pióra „pięknego” poety?) – fragment innego jego późnego dzieła – zob. *Sen srebrny Salomei. Romans dramatyczny w pięciu aktach*, BN I, 57, Wrocław 2009, A. II, s. 54-55.

¹¹ Zob. *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli. Z rozmów i przemówień zebrał i opracował Stanisław Pigoń*, [Warszawa 1958], s. 73.

Na dziedziniec – złąkla się Telimena mocno,
 Spojrzawszy na szlafroczek i na odzież nocną,
 Spojrzała przez okiennic szpary – a śnieg złoty –
 Pełno kagańców; bieży – zrywa – papiloty,
 W oczach widać, że straszne zobaczyła mary,
 Lecz niebrzydkie... Krzyknęła do Zosi: „Huzary!”
 I uciekła.

Tymczasem wchodzi do pokoju
 Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnym 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 złąkla – oczy spuszcza – nie podnosi,
 Nie śmie... stoi jak posąg – a w sobie rozważa,
 Czy ma uciec, czy zostać – poznała Cesarza
 Napoleona... [...] ¹².

Ostrożnie można przyjąć, że przytoczony, obszerny ustęp – odpowiednio przetworzony – ma odległe źródło u Mickiewicza w równie obszernym ustępie, gdzie ukazany jest przyjazd do Soplicowa Tadeusza¹³, zaś oglądany przez Telimenę nocny widok dziedzińca „przez okiennic szpary” już z całkowitą pewnością stanowi transformację Mickiewiczowskiego opisu zachodu słońca:

Wtem zapadło do głębi; jeszcze przez konary
 Błysnęło jak świeca przez okiennic szpary
 I zgasło. [...] ¹⁴.

Zwierciadlanym odbiciem kondycji Telimeny w Soplicowie Słowackiego są obrazy przyrody. Panująca wszechładnie – ukazana jakby po Bruegelowsku¹⁵ – zima wyraża nastrój beznadziei i jakiegoś końca. Na równi z innymi mieszkańcami Soplicowa dotyka ten nastrój Telimenę – jej kondycja w Soplicowie Słowackiego nie przypomina dawnej z czasów Soplicowa Mickiewicza.

Tej jej minionej świetności symbolem – być może – w zamierzeniu Słowackiego, niezależnie od licznych historiozoficznych spekulacji uczonych, jest postać Napoleona-upióra. Nie darmo w scenie spotkania z nim w Soplicowie to Telimena gra – choć pozornie ukrytą – prawdziwie pierwszą rolę, nie Zosia. Tej jej minionej świetności symbolem – być może – jest również zimorodek. Marność zimorodka jest taka, jak nietrwałość róży.

¹² *Pan Tadeusz*, IV, 1-29.

¹³ *Pan Tadeusz*, I, 41-52, 73-76.

¹⁴ *Pan Tadeusz*, I, 196-198.

¹⁵ Pieter Bruegel, *Myśliwi na śniegu*, 1565, d, deska, 117 cm. X162 cm, Kunsthistorisches Museum Wien; zob. III, 13-18; K. Korotkich, „Tchnienie boga Boreasza”. *O apokaliptycznej wizji zimy w „Panu Tadeuszu” Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, pod red. K. Korotkicha, J. Ławskiego, D. Zawadzkiej, Białystok 2007, s. 252-254.

Obraz zimorodka w *Panu Tadeuszu* Słowackiego¹⁶ – choć jest niezrównanym ozdobnikiem poetyckim, podobnie jak obraz róży z pieśni ptaka u Tassa¹⁷ – nie łagodzi obrazu zimy w Soplicowie; przeciwnie – ma specjalną funkcję: okazuje się obrazem niezwykłej, nie z tego świata aury, jaka determinuje życie mieszkańców Soplicowa, a zatem i Telimeny. Przecistawiając swój niewielki objętościowo poemat arcyepoematowi Mickiewicza niejako przyoblekł Słowacki go w skórę *Pana Tadeusza* Pierwszego Wieszcza. Uformowany parzyście rymowanym trzynastozgłoskowcem¹⁸ *Pan Tadeusz* Słowackiego stanął godnie naprzeciw *Pana Tadeusza* Mickiewicza.

Dwa i pół stulecia przed Słowackim „dalszego ciągu” Tassowej *Gerusalemme Liberata* spróbował – w 1583 roku – Camillo Camilli¹⁹ – zapomniany dzisiaj włoski mianierysta. Naówczas mały poeta stanął naprzeciw wielkiego. Tym razem naprzeciw siebie stanęły „dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi”. W większej mierze niż to było w Beniowskim, a w niemałej przyczyniła się do tego odmieniona Telimena...

Jej odmiana, pociągająca za sobą swoistą deformację Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* w *Panu Tadeuszu* Słowackiego, miała źródło w słynnym „holdzie” złożonym Mickiewiczowi w *Beniowskim*, gdzie w istocie Słowacki poniżył jego arcyepoemat, wypominając brak splendorów Tassowej arcyepopei²⁰:

[...] chociaż Gofredów nie miał i Baldwinów,
Ani mógł morze wiosłami zamącić,
Ani Księżycą z wież Krzyżowych strącić... [...]²¹

Oto bowiem Słowacki z pewnością od razu dostrzegł fenomen, jakim jest cudowna za ów brak rekompensata – Nova Armida... i nie pominął okazji, aby Mickiewiczowską Armidę – Telimenę – uczynić instrumentem „wojny pobożnej” z arcyepoematem Mickiewicza.

¹⁶ II, 1-14; zob. J. Bachórz, *Słowacki w Soplicowie...*, dz. cyt., przyp. 3, s. 211, 222-223.

¹⁷ XVI, 13-15.

¹⁸ Zob. Z. Stefanowska, „*Pan Tadeusz*” – i co dalej?, „Teksty Drugie” 1997, nr 1-2, s. 12.

¹⁹ Zob. J. Weinberg, *Jana Czubka krakowska rocznica i uwag kilka o „Orlandzie” Ariosta – Kochanowskiego*, „Ruch Literacki” R. XLVI, Z. 1 (268) 2005, s. 85 i przyp. 24; o „dalszych losach” Mickiewiczowskiego *Pana Tadeusza* – zob. tamże, s. 6-7.

²⁰ Zob. J. Weinberg, „*Pan Tadeusz*” i „*Beniowski*” wobec „*Gofreda*” Tassa-Kochanowskiego. *Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej* [...], dz. cyt., s. 36.

²¹ J. Słowacki, *Beniowski*, VIII, 126-128.



William Blake, *Wielki czerwony smok i niewiasta obleczona w słońce*,
1805-1810

Anna Mazur
(Toruń)

ŁZY PAMIĘCI POETY. ROZWAŻANIA NAD PŁACZLIWĄ MOTYWIKĄ W PÓŹNYCH WIERSZACH JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Czesław Zgorzelski – znużony nieco rozwodnioną lirycznością frazeologii Słowackiego, charakterystyczną dla jego wczesnej twórczości – określa predylekcje młodego rymotwórcy jako snucie marzeń przez człowieka, „który istotną wartość życia upatruje w dreszczu wzruszenia, w czulej tkliwości własnego serca [...]”¹. Jednak również w późniejszej liryce płacz poety nie słabnie, choć łzy nabierają już nowego znaczenia. Badacz nie poświęca wprawdzie tej problematyce więcej uwagi w książce poświęconej liryce autora *Kordiana*, jednak nie sposób nie przywołać tutaj tego stwierdzenia, jako że odsłania ono nie tylko istotną cechę tej poezji, ale także skłania wnikliwego badacza ku dalszemu namysłowi nad płaczliwą motywiką w utworach Słowackiego.

Biorąc pod uwagę zwrot poezji ku ekspresywizmowi, jaki znamionuje literaturę dziewiętnastowieczną, można hipotetycznie założyć, że motyw łez pozwoli ukazać na przykładzie dwóch utworów powstałych u schyłku twórczości poety – *Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala...* oraz *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...* – pewne właściwości romantycznej emocjonalności. Wstępne pytania, jakie należy w tym celu postawić, brzmią następująco: Jakie jest źródło łez poety w tych wierszach? W jakim stopniu zależności pozostają one wobec tego samego motywu obecnego we wcześniejszych lirykach?

W przypadku drugiego z postawionych pytań – z konieczności – ograniczę się jedynie do sformułowania uogólnionych wniosków, będących efektem uprzedniej obserwacji twórczości poety pod kątem łzawej motywiki. W toku dociekań będę się odwoływać do kategorii takich jak: podmiotowy charakter płaczu, związana z nim autentyczność, szczerłość przeżycia, jak również rodzaj smutku uzewnętrznlony poprzez jego widomą postać oraz bezpośrednio z nim korespondujące – melancholia, elegijność wypowiedzi lirycznej z dążeniem do odsłonięcia ich różnorodnych lub może jednakowych odcieni?

Zanim jednak przejdę do dalszej części rozważań, omówienia wymaga kategoria pamięci, ściśle związana z motywem łez. Temat pamięci był niejednokrotnie przedmiotem obserwacji badaczy. Konieczność namysłu jest podyktowana romantyczną antropologią, charakterystycznym dla twórców sposobem przeżywania świata oraz postrze-

¹ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 10.

gania bytu przez pryzmat nietrwałości istnienia, ze świadomością nieuchronności przemijania zarówno w wymiarze szerszym – ogólnoludzkim, historycznym, jak również w odniesieniu do jednostkowego istnienia. Pamięć obejmująca przestrzeń poetycką, przybierająca formę „pamiętek” – jej materialnych uobecnień w postaci ogrodów, pomników, nagrobków, w końcu sztambuchów, stanowiła więc dla nich rodzaj tarczy pozwalającej chronić się przed ciosami czasu. Trafnie określił tę tendencję Ireneusz Opacki, konstatując:

Romantyk: człowiek porażony wizją przemijania, wizją czasu niszczycielskiego. Człowiek wdzierający się w życie całych epok, owładnięty manią „podróży historycznych” i dostrzegający upływ i pogrążanie się w niepamięć każdej chwili jednostkowego życia prywatnego. Tak samo jak smęcono się wizją przemijania potęgi rzymskiego imperium [...] – tak i rozdzierano szaty mijaniem drobnych chwil życia własnego. [...] To – oczywiście – już obsesja przemijania. I z niej wyrasta tak charakterystyczna dla romantyzmu obsesja pragnienia utraleń. Ogarnia ona całokształt romantycznej myśli. I całokształt romantycznej koncepcji literatury: od zawartych w niej „obrazów epok” po „obrazy chwil prywatnych”².

Badacz poświęcił nieco miejsca w swojej książce – idei pamięci, ukazując jej różnorodne upostaciowania, co odzwierciedlają następujące metaforyczne równania: „wiersz – posąg (książka – pomnik, słowo – posąg)”, „sztambuch – muzeum”, „pamięć – cmentarz”, „sztambuch – cmentarz” oraz „pamięć – ogród”, „sztambuch – ogród”³. Owo zestawienie form posiadających moc utrwalającą można by uzupełnić o motyw łoż, które także – poprzez swą naturę – wymiar fizyczny, jak również, ze względu na podmiot płaczu – duchowy, stanowią ważny składnik poetyckiego świata romantycznej pamięci. „Kraina pamiętek” u innego badacza – Czesława Zgorzelskiego – staje się kategorią umożliwiającą omówienie właściwości liryki romantycznej⁴. Podobnie jak u Opackiego, motyw łoż nie został tutaj uwzględniony jako jeden z tych czynników, które służą wiecznym utrwaleniom. W pracach poświęconych liryce romantycznej, ujmujących rzecz syntetycznie, lub w analitycznych zbliżeniach, temat pamięci oraz łoż niejednokrotnie powraca⁵. Liryki z końcowego etapu twórczości poety, mimo bogatej literatury przedmiotu, nie zostały jednak dotąd obejrzone przez pryzmat tytułowych motywów. To zaś skłania ku ich ponownej interpretacji.

² I. Opacki, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk 1972, s. 103-104.

³ Tamże, s. 101, 102.

⁴ Zob. Cz. Zgorzelski, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 174-183.

⁵ Na uwagę zasługują tutaj między innymi ustalenia Bernadetty Kuczery-Chachulskiej zawarte w książce *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce polskiej XIX wieku*. Elegijność jako nadrzędny problem namysłu autorki nad liryką dziewiętnastowieczną w sposób oczywisty kierunkuje myśl badaczki ku tym utworom, w których zostaje odzwierciedlona specyficzna – o łzawym zabarwieniu – uczuciowość podmiotu przeżycia, stąd jeden z rozdziałów poświęconych „płaczowi Słowackiego”. Autorka ujmując problem aspektowo – ograniczając pole obserwacji do kilku tekstów – formułuje interesujące wnioski na temat sposobu obecności tego motywu w liryce Słowackiego – *Rozłączenia* oraz *Rzymu*. B. Kuczera-Chachulska, *Przemiany form i postaw elegijnych w liryce XIX wieku*, Warszawa 2002, s. 159-175.

Odwołam się do artykułów Bernadetty Kuczery-Chachulskiej *Jeszcze o liryce i „prawdzie życia”* oraz Witolda Sadowskiego *Ton a prawda w utworach pisanych wierszem*. Ważność konstatacji Chachulskiej polega na uwzględnieniu teoretycznego zaplecza problemu prawdy w literaturze, dając w ten sposób wywodowi podstawę metodologiczną. Istotne jest również przywołanie przez autorkę utworów romantycznych jako egzemplifikacji dla poczynionych obserwacji. W końcu stanowisko Chachulskiej na temat interpretacji dzieła literackiego podąża tą samą drogą, jaką wcześniej wyznaczyła wybitna badaczka romantyzmu, Danuta Zamaćńska. Warto już tu zwrócić uwagę na fakt, iż obie autorki uwzględniają zarówno perspektywę twórcy, jak i odbiorcy, traktując oba elementy w sposób osobowy, podmiotowy⁶. Nie będę tu przywoływać całego szkicu, jednak nie sposób pominąć fragmentów istotnych dla dalszych zamierzeń interpretacyjnych.

Zanim autorka sformułuje własne stanowisko na temat możliwości odczytania tekstu z uwzględnieniem osoby autora, przywołuje „niezwykłą”, jej zdaniem, pracę badaczki na temat wiersza *Polaty się lzy me czyste... ze szkicu Drogi Marianie*. To, co kaźało uznać Chachulskiej pracę Zamaćńskiej za ważny głos w dyskusji na temat liryków lozańskich obrosłych licznymi komentarzami jest nowe – świeże, oryginalne, subtelne spojrzenie na utwory Mickiewicza, jakie daje połączenie „przylegania kolejnych faz narracji do projektu sensu koniecznego z osobistym doświadczeniem życia i doświadczeniem filologa”⁷, oraz – co dla mnie ważne – rozpoznanie w misternie słowem utkanym dziele poetyckim śladów obecności osobowego twórcy:

Nie w tym szkicu, tzn. żaden człon znaczeniowy, obrazowy, żadne przytoczenie innych autorów nie ma charakteru przypadkowego, nie mówi „mniej więcej”. [...] Po akcencie na osobistej historii prac badacza poezji pojawiają się rozterki faktografa, podporządkowane wielowarstwowej, wielowymiarowej interpretacji istotnie ożywiającej tekst Mickiewicza, również dzięki estetycznie uruchomionej przedmickiewiczowskiej tradycji poetyckiej: „Wiersz powstał najprawdopodobniej między czerwcem 1839 a początkiem października 1840; trudno przypuszczać, by Mickiewicz napisał go w czasie gorączkowych zabiegów o pracę w Szwajcarii jesienią 1838, choć nie można tego wykluczyć”. Ani przyjąć, ani wykluczyć... można więc tylko sobie wyobraźać, że w „najpiękniejszym mieszkaniu swojego życia, przed wielkim oknem stoi Poeta i wypo-

⁶ Takie ujęcie problemu podyktowane jest ramami teoretycznoliterackiego dyskursu, gdzie miejsce szczególne zajmuje kwestia jakości estetycznych dzieł. Dotarcie do sensu utworu, istoty zawartych w nim znaczeń, dla mnie – odkrycie źródeł płaczu romantyków ściśle skorelowane z problemem szczeroci poetyckiej refleksji jest związane z kolejną kategorią dzieła literackiego „wyznaczającą ostateczny i najwyższy cele twórczości” – jakościami metafizycznymi (zgodnie z terminologią Romana Ingardena). To właśnie ta kategoria otwiera przestrzeń interpretacji na osobowość dwu podmiotów – autora i odbiorcy. Jako że kierunek moich działań wyznacza teoria ekspresyjnego zwrotu w poezji romantycznej, jaką sformułował Meyer Howard Abrams – stąd konieczność uwypuklenia płaczu podmiotowego – osoby przeżywiającej.

⁷ B. Kuczera-Chachulka, *Jeszcze o liryce i „prawdzie życia”*, w: *Prawda w literaturze*, studia pod red. A. Tyszczyka, J. Borowskiego, I. Piekarskiego, Lublin 2009, s. 270. To położenie nacisku na odbiorcę jako osoby posiadającej własne doświadczenie życiowe i czytającej dzieło z uruchomieniem tej właśnie – osobistej perspektywy w trakcie interpretacji utworu literackiego z jednoczesnym traktowaniem podmiotu lirycznego w kategoriach osobowego twórcy (ta kategoria jest przez mnie szczególnie mocno akcentowana, ponieważ należy do przedmiotu podjętego tu namysłu).

wiada Polały się łzy..., a także cztery inne wiersze zapisane na jednej kartce papieru. A jednak chcę wiedzieć (jak Pigoń) – kiedy i gdzie ze smutnych warg poety spłynął bezdźwięczny, cichy szept. 1838? 1839? 1840?

Bezdźwięczny? – ależ dzwonią w nim i szeleszczą smutnych łez krynice, płaczą rzewnie Aniołowie, płyną (*sic!*) te same głoski, którymi nasycił swój żal dawniejszy Poeta: Wszystkie płacze, wszystkie łzy... Wszystkie troski... Wszystkie a wszystkie... Ostre kontrasty w instrumentacji łez rzęsistych i wieku kłęski znamy także z tradycji czarnoleskiej: Błąd – wiek człowieczy! Wbudował Mickiewicz te dźwięki w wyobrażenia jeszcze dawniejsze i jeszcze bardziej uniwersalne⁸.

Kolejne fragmenty ustaleń Chachulskiej zmiernają do wskazania potencjału sensów dzieła i możliwości ich odczytań, które mogą nabrać zupełnie innej jakości w momencie rzeczywistego spotkania dwu stron: „podmiotu wierszowego” i „podmiotu dokonującego percepcji”. Przy czym dla mnie – to podmiot wierszowy staje się najbardziej znaczący.

W artykule Sadowskiego odnajdziemy miejsce wspólne ze stanowiskiem Chachulskiej, aczkolwiek paradoksalnie różni je odmienny rodzaj uwrażliwienia na przedmiot poznania. Owo miejsce wspólne jest widoczne w dostrzeżeniu przez badacza wagi interpretacji dzieła z uwzględnieniem perspektywy osobowego twórcy. Jako ważny element „prawdy w literaturze” wymienia badacz, choć z zastrzeżeniem niepełnej możliwości naukowej weryfikacji hipotezy, świadomy i celowy dobór konkretnego formatu wiersza, który byłby sprzęgnięty z głosem autora⁹. Nie będę przytaczać całego szkicu, warto jednak przywołać jego fragment, w którym autor formułuje prawdopodobny układ czynności autorskich:

1. Najpierw poeta określa, czy będzie się stosował do własnego głosu, czy pójdzie śladem kogoś innego albo nawet posłuży się głosem fikcyjnie wytworzonym.
2. Z perspektywy czytelników już sam fakt założenia jakichś właściwości wokalnych dzieła metaforyzującego.
3. I dopiero potem – po przyjęciu głosu – następuje wymuszenie takiego układu wersyfikacyjnego, który będzie z tym głosem możliwie blisko współpracował.

Reasumując: przyjrzenie się „płacziwej” motywice w utworach lirycznych romantyków jest tożsame z eksploracją literatury podmiotu pod kątem ukazanych tam różnych stanów emocjonalnych „ja” przeżywającego. Romantyczny zwrot w poezji ku ekspresywizmowi, o którym pisano powyżej, oparty na podmiotowym przeżywaniu świata, pełni tutaj rolę punktu wyjścia dla dalszych konstatacji. Moim dążeniem jest bowiem ukazanie sposobu oraz możliwości funkcjonalizacji motywu łez celem opisanego rodzaju romantycznej uczuciowości. W związku z wyeksponowaniem w romantyzmie osoby

⁸ D. Zamącińska, *Drogi Marianie*, Kielce 2007, cyt. za: B. Kuczera-Chachulska, dz. cyt., s. 270-271.

⁹ Różnorodność zabiegów artystycznych, jakie służyłyby osiągnięciu zamierzonego przez twórcę celu, rozpoznaje Sadowski na przykładzie różnych tekstów literatury europejskiej. Na uwagę zasługują w kontekście interesującej nas problematyki, jego spostrzeżenia na temat utworów Mickiewicza i Cypriana Norwida. Sadowski dokonuje tutaj przekonującej – niezwykle precyzyjnej analizy wersyfikacyjnej, fonetycznej tekstów, ściśle uzależnionej od uwarunkowań zewnętrznych związanych z życiem autora oraz związanych z tym przemian w obrębie wersyfikacji i fonetyki w poszczególnych momentach twórczości poety. Zob. s. 282-288.

autora z podkreśleniem indywidualizmu, jednostkowości poezji, jej treści, a w szczególności treści liryczne, ściśle „przylegają” do lirycznego „ja”.

W efekcie rodzi się pytanie o szczerość poetyckiej wypowiedzi i wyrażonych w utworach przeżyć. Argumentem przemawiającym za takim odczytaniem dzieła – zgodnie z powyższymi ustaleniami – wbrew różnorodnym stanowiskom odmawiającym uwzględnienia w interpretacji twórcy – są konstatacje, jakie można odnaleźć w artykułach Chachulskiej oraz Sadowskiego (celowo pomijam tutaj wcześniejsze koncepcje, jako że znajdują one odzwierciedlenie w formułowanych przez badaczy stanowiskach). Wydaje się, że pojęcie autentyczności wymaga w romantyzmie szerszego ujęcia, które będzie towarzyszyło naszym dalszym rozważaniom. Owa szczerość dotyczy bowiem sposobu przedstawienia obrazu człowieka. Dążeniem artystów było ukazanie człowieka w jego pełni – w różnorodności przemyśleń, postaw, marzeń, celów, w końcu emocji, przeżyć. To powoduje, że autentyczność kierunkująca moje dociekania w stronę wypowiedzi pierwszoosobowych, przybierających najczęściej formę wyznania, co w znacznym stopniu ułatwia przypisanie wyrażonych tam treści do autora, nie jest jedynym rozwiązaniem. Próba postrzegania człowieka poprzez cały arsenał środków służących jego ukonstytuowaniu powoduje, że w romantyzmie (tę kwestię wyjaśnia nieco ówczesna synkretyczność rodzajów i gatunków literackich) treści wypowiediane przez bohaterów lirycznych, doświadczane przez nich emocje, często uwidocznione poprzez lży, ściśle „przylegają” do podmiotu mówiącego.

Zaprezentowane ustalenia badaczy są o tyle ważne, o ile odsłaniają one „ja” – „osobę prawdziwie niezwykłą”¹⁰, ukazują, że „trzeba było przesunąć się na pozycje Ducha, aby dojmująco odczuć swoje człowieczeństwo [...] dojmująco dramatyczną nieprzezwykłość ludzkich, czysto ludzkich związków”¹¹. Dostrzeżenie owej „ludzkości” poezji dojrzałego twórcy możliwe jest tylko poprzez analityczno-interpretacyjne zbliżenia.

W obydwu „miniaturach lirycznych” lży podmiotu mówiącego wpisane zostały w sytuację pożegnania poety – człowieka ze światem, z dotychczasowym życiem. Owa sytuacja ukazująca dramatyczny moment uświadomienia sobie przez „ja” mówiące krańcowości własnych doświadczeń w każdym wierszu jest bezpośrednio nazwana – leksykalnie ukonkretniona. W liryku *Bo to jest wieszczą najjaśniejszą chwałę...*¹² na uwagę zasługują następujące określenia, sformułowania ewokujące czasowe zróżnicowanie przywołanych sytuacji: „pożegnanie”, „wieki tu będzie płakała/I łez jej stanie”, „ja kończę moje na ziemi wygnanie”, „dalej płynę”; w wierszu *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek* – „ostatnia korona pamiątek”, „dawnych moich nadziei”, „dawniej myślałem”, „lecz mi teraz wystarczy”, „w deskowej się zawrę muszli i utonę”, zaś w ostatnim utworze – „jestem targan”, „będę latał niebem”, „pasma uprzedzone [...] / Bliskie już końca”.

Mimo obecności określeń wskazujących na terażniejszość uczuć, aktualny stan ducha poety uwarunkowany jest przeszłymi zdarzeniami. Decyduje o nim jednocześnie

¹⁰ D. Zamaćńska, *Słynie – nieznanie. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*, Lublin 1985, s. 50.

¹¹ I. Opacki, dz. cyt., s. 182.

¹² Wszystkie cytaty z utworów Juliusza Słowackiego podaję za: J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, opr. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005.

dalsza – przyszła – niezwykle realna perspektywą jego odejścia, rozstania z tym, co zaczyna funkcjonować jako minione. Teraźniejszość stanowi oparcie dla pełnego oglądu własnego życia. Pozwala dokonać zwrotu do przeszłości, obejrzeć swoje „przeszłe czyny” w nowym świetle „końca swojego na ziemi wygnania”, jak również wychylić się ku temu, co jeszcze nie jest poznane, ale intuicyjnie, niemalże namacalnie przewidywalne. Towarzysząca temu nabrzmiała smutkiem atmosfera rodzi łzy, które stanowią rodzaj odpowiedzi.

Wydaje się, że właśnie owa sugestywność wypowiedzi, pozostająca w ścisłym związku ze sposobem wysłowienia, rodzajem oraz źródłem uczuć, zadecydowały o tym, by obdarzyć tę poezję mianem „wspaniale ludzkiej”¹³, jednak możliwość takiej oceny lub raczej odczucia tych wierszy daje tylko szczegółowa interpretacja tych utworów.

Nasuwa się tu refleksja, jaka rodzi się wówczas, gdy przedmiotem namysłu staje się wczesna twórczość Słowackiego, ze szczególnym uwzględnieniem utworów sonetowych. Podstawą tej myśli jest możliwość dostrzeżenia w tych wierszach kategorii *braku*, o której pisał Juliusz Kleiner w swej monografii. Badacz skonstatował między innymi, że brak znamionujący konstrukcję poetycką tych utworów, obecny chociażby w niedostatecznej dbałości o szczegóły związane z doznaniem „ja” mówiącego, co właściwie uniemożliwia umotywowanie jego przeżyć, oraz wynikający z tego brak indywidualizacji doznań artysty, jest spowodowany brakiem dostatecznych podniet w życiu prywatnym autora. W konsekwencji łzy obecne w sonetach („Mgła się mieni w łzy rosy [...]”, „Szczęście w łzy się zmieniło, mgła omamień ginie, / Została tylko łzami zalana źrzenica [...]”, „I moich cierpień nigdy wątek się nie skończy”) są przede wszystkim odzwierciedleniem sentymentalnych predylekcji młodego rymotwórcy. Nowego znaczenia nabierają one wraz ze stopniowym dojrzewaniem Słowackiego jako artysty wzbogaconego innymi doświadczeniami, refleksjami.

Placz nie „milknie” w żadnej „godzinie” życia i twórczości poety. Pojawia się wówczas, gdy jako emigrant tęskni za najbliższymi, ojczyzną (*Rozłączenie, Smutno mi, Boże..., Testament mój, czy Zadrzy ci nieraz serce, miła matko moja...*); łzy nie wysychają również wtedy, gdy autor podczas swych wędrówek po Europie oraz na Wschód nie kryje wzruszenia na widok Rzymu pozbawionego dawnej wielkości lub „dziecięcej mogiły” córki Cheopsa pokornie położonej przy ojcowskim grobie, a także w momencie, gdy w pełni doświadcza on bliskości Boga, czego niezwykle poruszającym świadectwem jest fragment *I porzuciwszy drogę światowych omamień...* Również w wierszach późniejszych o wyraznie mistycznym charakterze – prośby poety skierowane do Boga o wytrwałość, siłę w dążeniu do przeistoczenia, uzyskania mocą ducha nowej formy bytu, zdają się nie pozostawiać miejsca na jakąkolwiek słabość tożsamą wówczas dla autora ze łzami, wszak poeta „błaga Boga i wiekuiste Słowo/Na niebiosach zjawione...”: „O pomóż, Zbawicielu, / Abym te wszystkie rzeczy... do gwiazdy i do celu / Doprowadził... a ludzkim się nie zmieszał oklaskiem / Ani łzami się zalał... Ani śmił Twoim blaskiem” (*Śni mi się jakaś wielka, a przez wieki idąca...*).

Jednak sama obecność „nieproszonych” łez w tym wierszu to świadectwo sposobu widzenia świata przez autora *Króla-Ducha*. Łzy nie tracą na swej sugestywności, siły

¹³ Tamże, s. 182.

semantycznej, zmodyfikowany zostaje tylko kontekst znaczeniowy. We wszystkich wymienionych utworach – z konieczności zredukowanych do najbardziej wyrazistych przykładów – brak cechujący wczesne wiersze Słowackiego zostaje wypełniony odpowiednią treścią oraz rozwiązaniami w zakresie artystycznej struktury utworów, które pozwalały na dopełnienie obrazu człowieka-poety. Jednak trudno nie odnieść wrażenia, czytając ostatnie liryki Słowackiego, iż są wśród nich wiersze wypełnione lub może dopełnione treściowo, poetycko w sposób szczególny. Do tych wierszy należą dwa wybrane utwory.

W utworze *Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala...* na szczególną uwagę zasługuje konstrukcja poetycka. Zgorzelski napisał o niej następująco:

A przecież wystarczy wejrzeć w strukturę ukształtowań wiersza, by zauważyć przedziwnie misterną kunsztowność jego powiązań. Każda ze strof stanowi autonomiczną cząstkę; obie, oddzielone od siebie, tworzyłyby same w sobie pełną, samowystarczającą całość; pierwsza mówiłaby o sztuce, o jej sile utrwalającej na wieki aktualność przemijającej chwili; druga stałaby się wyrazem ostatecznego pożegnania ze światem, lirycznym wyznaniem postawy emocjonalnej w momencie odchodzenia na zawsze. Każda z nich czytana osobno miałaby własny sens i samodzielny żywot poetycki. Ale dopiero złożone w ramach jednej wypowiedzi lirycznej zyskują pełne i wielostronnie ukierunkowane znaczenie¹⁴.

Tę kunsztowność poetycką wiersza, o której pisze badacz, można również dostrzec w precyzyjnym sposobie wysłowienia zredukowanego do najbardziej znaczących i jednocześnie wymownych środków artystycznych. Ważne miejsce wśród owych czynników, o czym wspomina Zgorzelski, zajmują następujące motywy, tematy: łez i pożegnania, dodałabym tutaj również – pamięci oraz kartki zapisanej, a także „metaliteracka problematyka poezji i wieszca”¹⁵. Na uwagę zasługuje funkcja tytułowego motywu, jako że zajmuje ona w wierszu miejsce centralne. Personifikacja „płaczącej kartki” widzianej w perspektywie niewyczerpanego źródła łez, wyrażonej słowami, jakie może wypowiedzieć tylko człowiek pewny własnych sądów: „Ta kartka wieki tu będzie płakała,/ I łez stanie”, posiada odpowiednik we „łzach” opisujących ostatnie chwile owego „wypnania na ziemi”. Siła wersów polega na pewnym rozdźwięku dotyczącego postawy twórcy wobec wiecznej pamięci własnych, poetyckich czynów, jaka znamionuje pierwszą część wypowiedzi, a postawą człowieka uwidocznioną w części drugiej, który zdaje sobie sprawę z tego, iż jego czas nieuchronnie dobiega końca. W pierwszej strofie słowa poety-wieszca pobrzmiwają jeszcze echem niedawnego „twardego werdyktu” wobec poetyckiej nieśmiertelności, wiecznej pamięci „płaczącej kartki”: „Jednak zostanie po mnie ta siła fatalna”, jaki zawarł autor w wierszu-testamencie, stąd ich sugestywna moc.

Pojawiający się tutaj motyw posągu w świetle kolejnej strofy jest jednak wyzuty z treści, jaka jest wpisana w horacjańskie *Exegi monumentum*¹⁶. Łzy człowieka żegnają-

¹⁴ Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 201.

¹⁵ Tamże, s. 201.

¹⁶ Horacjański motyw *exegi monumentum* jest niejednokrotnie przywoływany przez badaczy w odniesieniu do wiersza *Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwala...*, jak również innych liryków Słowackiego. Zob. między innymi: I. Opacki, dz. cyt., s. 101; szkic Mariana Maciejewskiego w zbiorze pod

cego się ze światem są płaczem wygnança świadomego swojego dramatycznego położenia. Wylewane w samotności, wykluczają bowiem możliwość jakiegokolwiek pociechy, odmiany losu. Płacz oraz pamięć uwikłane są zatem w znaczenia, jakie przynależą dwu różnym sposobom przedstawienia podmiotu przeżycia, i jednocześnie odpowiednio cieniują nastrojowość wiersza.

W świetle nowych ustaleń można stwierdzić, inaczej niż Zgorzelski, podobnie natomiast jak Marian Maciejewski, że wielokropek kończący wypowiedź ostatecznie zamyka, przerywa tę refleksję. Krańcowość doświadczenia nie pozwala już widzieć własnego istnienia w innej niż ziemską perspektywie, a ta poddana jest czasowym – fizykalnym – ograniczeniom. Inne musi być też spojrzenie na lży pamięci – pamięć o poecie nie ma odpowiednika w płaczu pamięci o człowieku w finale wiersza. Skoro wypowiada się w niej poeta-człowiek – oczywisty jest fakt, że dochodzi do dramatycznego napięcia między tym, co związane ze sferą sztuki, a tym, co immanentnie wpisane w ludzkie istnienie, które w ostatnich wersach zostaje w pełni uobecnione. Owo napięcie widoczne w intensywnej nastrojowości wypowiedzi, wpisane w nie uczucie smutku, melancholijnego przygnębienia – wszak wypowiada się w tym utworze osoba z żalem spoglądająca w przeszłość, świadoma bezpowrotnej utraty wszelkiego dobra – jest spotęgowane jeszcze jednym czynnikiem związanym z kategorią płaczu, tzn. jego świadomym charakterem. Już w pierwszych wersach zostaje wskazana przyczyna smutku poety. Dalsze słowa stanowią jedynie kontynuację tej myśli, rozpoczętej jakby w momencie najsilniejszego natężenia uczuć i intelektu, kiedy wewnętrzny niepokój niejako domaga się jego uzewewnętrznienia, sprawiając wrażenie automatyczności działania¹⁷, pisania pod przymusem niesprecyzowanego imperatywu.

Zgorzelski, analizując ukształtowanie rytmiczne, dostrzega niezwykłą regularność wiersza widoczną w rodzaju strofy – jej safickiej postaci, odpowiednim doborze rymów, precyzyjnym rozłożeniu akcentów rytmicznych, zróżnicowaniu intonacyjnym wiersza. Zdaniem badacza, organizacja wyraźnie przemawia za odczytaniem ostatniego sformułowania w kategoriach wypowiedzi, która miałaby nigdy się nie skończyć, „jakby zawieszono ją wraz z urwaniem zdania na trwanie poprzez «wieki» – w nieskończoność”¹⁸. Tymczasem wydaje się, że owa regularność w zakresie wersyfikacji utworu koresponduje z poetyckim zapisem wypowiedzi pisanej jakby bez większej dbałości o jej odpowiednie ukształtowanie. Wpływ ten można zaobserwować na płaszczyźnie emocjonalnego nacechowania refleksji osiągającej apogeum w zakończeniu, gdzie wypowiedź zostaje nagle urwana, przekreślając otwarcie wypowiedzi na dalsze trwanie. W tej rytmicznej regularności słychać niejako, podążając za ustaleniami Sadowskiego, głos samego artysty. On już nie przeczuwa, ale wie, jakie będzie zwieńczenie tej podróży, dlatego finalne – „I to pisanie...” – stanowi ostateczne zamknięcie tych rozmyślań. To z kolei wpływa

red. S. Makowskiego: *Juliusza Słowackiego „rym błyskawicowy”*. *Analizy i interpretacje*, Warszawa 1980.

¹⁷ Precyzji konstrukcji poetyckiej wiersza, poza kilkoma uwagami, jakie znalazły się we wcześniejszych fragmentach moich rozważań, sporo miejsca poświęcił Zgorzelski. Zob. Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 202-203.

¹⁸ Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 202.

na jakość poetyckiego namysłu, pozwalając traktować wypowiedź jako świadectwo autentycznych przeżyć autora, zaś motywację doznań poety uczynić bardziej wiarygodną.

Dzięki temu lzy pamięci poety zyskują nowy walor znaczeniowy – stają się znakiem szczerości poetyckiego zapisu samotnego wygnańca, znajdującego się u kresu wędrówki przez świat sztuki oraz życiowych doświadczeń.

Kontynuację pewnych wątków oraz motywów obecnych w poprzednim utworze można dostrzec w kolejnym wierszu – *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek*, który stanowi fragment pisany jakby pod wpływem silnego poruszenia:

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek
I łez, i dawnych moich nadziei koronę.

Dawniej myślałem rzeczy uczynić szalone,
Wami – założyć nowych narodów początek,
Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.

Już sam tytuł tej „miniatury lirycznej” zawierający motyw pamięci i pamiątek, jak również pożegnania ewokowanego słowem „ostatnia”, implikuje temat utworu, jak też odsłania pewne właściwości nastroju, przeżyć podmiotu mówiącego. Słowo „ostatnia” skojarzone z pożegnaniem nasuwa na myśl frazeologizm – „ostatnie pożegnanie”, co w sposób jednoznaczny skłania do utożsamienia słów podmiotu mówiącego z osobą zbliżającą się ku domknięciu ostatniego rozdziału życia. Na tę ostateczność chwili, spoglądanie ku przeszłości z perspektywą pewnego odejścia w niedalekiej przyszłości, brak nadziei na spełnienie dawnych zamierzeń, uczynienie „rzeczy szalonych”, wskazują nagromadzone w wierszu określenia przywołujące czas przeszły: powtórzenie – „ostatnia”, „dawniej” oraz przeciwstawione mu „teraz”, które stanowi jedynie rodzaj podłoża dla wypowiedzenia aktualnie doświadczanych emocji; jak również – „dawnych przeżyć”, „myślałem”. Dopełnieniem tego jest finalne stwierdzenie – tak jak w poprzednim utworze – posiadające formę dramatycznego podsumowania własnego życia, domykające je w sposób ostateczny, bez perspektywy nieskończoności: „Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę”. Kontrastowe zestawienie dwu różnych przestrzeni, odmiennych pod względem czasowym, pozwala poecie ocenić własne dokonania w dużym zbliżeniu, uwypuklając subiektywność doznań związanych ze zbliżającym się momentem śmierci.

„Dawna korona pamiątek” – poezja – pozostaje w ścisłym związku ze „łzami” i „dawnymi nadziejami”, co pozwala wnosić, iż lzy stanowiły dla autora nieodłączny element postrzegania świata; jak również „rzeczy szalone” posiadają swój kontrastowy odpowiednik w „małym ziemi kątku” oraz „deskowej muszli” i perspektywie utonięcia. Wielkość twórcy uzyskana w tym wierszu-dedykacji poprzez zwrot do narodu (apostrofy – „daję wam”, „wami – założyć [...]”), któremu poeta pragnie ofiarować dzieło życia – poezję¹⁹, związane z nim patetyczne plany „założenia nowych narodów początku”,

¹⁹ Te poezję, zgodnie z ustaleniami autorów *Kalendarza życia i twórczości Słowackiego* – można utożsamiać z *Królem-Duchem*: „Ostatnią koroną pamiątek«, ofiarowaną narodowi (»wam«), jest chyba ukończony właśnie i do druku przygotowany rapsod o Popielu, pierwszy rapsod *Króla-Ducha*”. J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, s. 459.

jak również zawarta w słowach wyrażających dawne nadzieje – „myślałem rzeczy czynić szalone” – ocena tychże zamierzeń – zostaje przeciwstawiona małości człowieka pokornie żegnającego się ze światem. Umiejętnie wyakcentował tę dramatyczność poetyckiej refleksji Zgorzelski:

Oto przeciwstawienie, które w dwukierunkowym doznaniu lirycznym kształtuje – podobnie jak w wierszu poprzednim – dialektykę sprzeczności wewnętrznych. W wyznaniu tym duma twórcy mieści się obok ściszonej pokory odchodzącego na zawsze człowieka: odwaga poety zamysłającego „dawniej” „rzeczy szalone” obok ściszenia wewnętrznego i spokojnej rezygnacji starca, któremu „teraz” „wystarczy” już tylko „mały ziemi kątek”. Patos dziejów wielkiego narodu w wizjach poety władzą twórczą kreowanych wiąże się z lirycznością małej historii człowieka, przezeń samego emocjonalnie przeżywanej²⁰.

Autor w sposób zwięzły, jednocześnie precyzyjny wyakcentował zawarte w utworze treści, emocje. Właściwie wydaje się, że nie wypada dodać niczego więcej. Tymczasem, w odniesieniu do poprzedniego wiersza, warto zwrócić uwagę na funkcjonalizację tytułowego motywu. W obydwu utworach łyż zostają zestawione z pamięcią oraz utożsamione ze sztuką. Przypomnijmy, że w poprzednim liryku, ów motyw przypisany przedmiotowi – kartce przez „wieki płaczącej”, metonimicznie określającej zarówno podmiot płaczący – poetę, jak również odnoszący się do przedmiotu – książki peryfrastycznie określającej sztukę oraz przeniesiony na kolejne pokolenia odbiorców – spadkobierców tej poezji, stanowił element wpisany w krąg przyszłych zdarzeń, stanowiąc świadectwo przekonania autora o nieśmiertelności sztuki.

Tym boleśniej brzmiały słowa poety, który w drugiej strofie już z nieco innej – ludzkiej perspektywy – postrzegał nikłość własnego istnienia – jakby „to pisanie” w sąsiedztwie świadomości realnego niebytu niewiele znaczyło. W omawianym wierszu łyż zestawione z przedmiotem – wpisane do szeregu „pamiętek” – utworów literackich, także metonimicznie przywołujące osobę twórcy – podmiotu rosącego kartki płaczem – poprzez leksem – „pamiętki” z jednej strony zostają silnie związane z tym, co dawne, z drugiej zaś dzięki sile poezji otwierają ich działanie ku przyszłości. Wszak – poprzez ową pamięć – funkcjonują już w nieco innym uposażeniu semantycznym.

Stając się częścią testamentowego zapisu, są elementem niezbędnym do wypełnienia ostatniej woli osoby umierającej, zaś ich umieszczenie w przestrzeni poetyckiej daje im pewność nieskończonego trwania. Niemożność podania w wątpliwość wieczności, jaką daje „pisanie” – „korona pamiętek”, świadczy przecież o artystycznym spełnieniu poety – perspektywa realnej śmierci człowieka, jaka pojawia się w drugiej części w obrębie tego samego zdania, nie odbiera finałowi równie dużej intensywności nastroju, jaka znamionuje poprzedni liryk. Paradoksalnie niewspółmierność dwu perspektyw – nieskończoności poezji oraz nietrwałości ludzkiego istnienia – nie pozostawia wątpliwości, iż to właśnie świadomość śmierci własnej poety posiada największy stopień emocjonalnego wyrazu²¹. W świetle powyższych ustaleń trudno zgodzić się ze stwierdzeniami

²⁰ Cz. Zgorzelski, dz. cyt., s. 204.

²¹ Andrzej Boleski pisał o intensywnym nasyceniu uczuciowym tego utworu: „W całej liryce tego okresu najbardziej to pesymistyczne «pożegnanie ze światem». Ponurość jego pogłębia się jeszcze nagłym przejściem od realnego «ziemi kątka» do metafory, nasuwającej obraz toni, co – po krótkiej

Doroty Kulczyckiej oraz Urszuli Łebkowskiej na temat pointy utworu. Autorki koncentrują uwagę na metaforyce „muszli” oraz toni. Kulczycka konstatuje:

Jednocześnie Słowacki obrazem tym ożywia swe genezyjskie spekulacje, wedle których nie ma śmierci, jest tylko przejście w wyższą formę bytu. Opadająca zapewne na dno oceanu, muszla przeleży tam lata, może tysiące lat, by znów, któregoś dnia, otworzyć się²².

W książce Łebkowskiej czytamy:

Pointa utworu to dowód swoistego przewartościowania. [...] ciężar przenosi się na spokój śmierci. Ale czy na pewno śmierci? Przestrzeń pochówku zostaje tu oswojona przez deminutywną formę „mały ziemi kątek”, która to forma wywołuje poczucie zadomowienia czy nawet bezpieczeństwa. Wrażenie otchłani i toni [...] nie musi zatem łączyć się tylko ze śmiercią. Wkracza tu bowiem także symbolika muszli, którą możemy wiązać chociażby z życiodajną siłą kobiecości. Równocześnie jednak muszla stanowi ekwiwalent semantyczny zmartwychwstania. Potencjalne znaczenia zatem przenoszą się ze śmierci na przetrwanie, na możliwość odrodzenia w wieczności²³.

Przywołane fragmenty rozważań na temat wiersza *Daję wam...* ukazują możliwość różnorodnego odczytania znaczeń zawartych w wierszach. To zaś wiąże się z brakiem genologicznej systematyki tych utworów, co w okresie mistycznym utrudnia dodatkowo pojawienie się nowych wątków i tematów. W konsekwencji konieczna jest uważna obserwacja ewoluującej semantyki tych liryków oraz odkrywanie subtelności poetyckiego słowa, poszukiwanie śladów wrażliwości, uczuciowości autora uobecnionej między innymi poprzez motyw łez. Sądzę, że omówione utwory wymagają nieco innego namysłu niż wiersze o wyraźnej mistycznej proveniencji. Inaczej brzmią przecież słowa autora, który odkrywa nowe dla siebie posłannictwo, wystarczy przywołać następujące przykłady: *Tak mi, Boże, dopomóż, Wierzę*, a także wiersze o profetycznym zabarwieniu: *Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...*, *Radujcie się! Pan wielki narodów nadchodzi, Proroctwo* oraz utwory wizyjne – *Uspokojenie* oraz *Zachwycenie*. Odmienne na tym tle sytuują się utwory będące przedmiotem rozważań. Różnica najbardziej widoczna dotyczy postawy podmiotu mówiącego wobec własnej egzystencji, kiedy tęskne spojrzenie ku przeszłości przestaje być chwilowym zamyśleniem nad minionymi chwilami szczęścia, ale staje się rozrachunkiem poety z życiem, zaś człowiekowi w sposób dramatyczny uświadamia kres własnego „na ziemi wygnania”.

Sugestywność poetyckiej refleksji ulega spotęgowaniu dzięki możliwości postrzegania obydwu wypowiedzi w kategoriach szczerego wyznania. W trakcie interpretacji zostały już wskazane pewne cechy tych tekstów pozwalające dostrzec tę istotną właściwość poetyckiego namysłu. Uzupełnieniem tego powinno być świadectwo życia poety

chwili poruszenia – cicho i bez śladu zamknie się nad opuszczoną w głąb trumną – «muszlą deskową»”. A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842–1848)*, Łódź 1949, s. 50. Na uwagę zasługują również uwagi na ten temat Danuty Kulczyckiej. Zob. D. Kulczycka, *Animalistyczne obrazy zniewolenia i wolności ducha u Słowackiego mistyka*, w: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*, pod red. M. Kuziaka, Słupsk 2002.

²² D. Kulczycka, dz. cyt., s. 115.

²³ U. M. Łebkowska, *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*, Kraków 2006, s. 28-29.

– jego korespondencja z okresu powstania wiersza *Daję wam...*, kiedy autor w liście do matki z 14 grudnia 1846 roku odsłania stan ducha: „Ty wiesz, ja, ogień chodzący, ja niegdyś dziecko niepohamowane, teraz żyję, jak gdyby we mnie nic ludzkiego nie było – ani krwi, ani żądz, ani chęci, ani zawrzenia, ani wybuchu”²⁴. Powyższe ustalenia zdają się mówić na temat interpretacyjnych ograniczeń, jakie narzuca zakończenie wiersza *Daję wam...* Sądzę, że ten utwór, podobnie jak poprzedni, nie może być interpretowany w kontekście wierszy mistycznych, a zatem także metaforyki i symboliki liryku nie należy umieszczać w tym samym polu semantycznym.

W konsekwencji zamiast nieskończoności oraz wieczności to skończoność i nietrwałość znamionują ziemski byt poety-człowieka.

Refleksja nad utworami, które powstały w ostatnim okresie życia poety, pozwala na kilka wniosków dotyczących zarówno zasadności odczytania tych utworów przez pryzmat tytułowego motywu, a właściwie dwu motywów: łez oraz pamięci, jak również ich roli wśród innych wierszy znaczących ostatni etap drogi twórczej. W wierszach łzawa motywika, wraz z towarzyszącym jej motywem pamięci pozwala skoncentrować uwagę na tkance emocjonalnej tekstów, ukazać cechy uczuciowości poety w schyłkowym momencie życia. W obu lirykach, które można odczytać we wzajemnym oświetleniu, łzy oraz pamięć przynależą do twórcy lub ogólnie wiążą się ze sferą sztuki.

W konsekwencji przestrzeń pamięci dotyczy zarówno tego, co minione – „korona pamiętek” jest bowiem wypracowanym na przestrzeni całego życia dziełem poety przeznaczonym dla kolejnych pokoleń, jak również odnosi się do przyszłości dzięki nieśmiertelnej sile poezji. Jednak w obu wierszach nie odnajdziemy przesłanek pozwalających odczytać pointę tych liryków w kategoriach otwarcia wypowiedzi na nieskończoność. Ziemski byt, w jaki zostaje wpisany człowiek, skazuje go na świadomość nieuchronności śmierci. Ta myśl uobecniona w utworach w najprostszych, pozbawionych emfazy słowach, staje się sugestywnym, spotęgowanym lirycznie dramatem człowieka-artysty. Intensywność oddziaływania kilku – niewielkich rozmiarów – strof zostaje uzyskana dzięki uświadomionemu charakterowi łez, płaczu poety²⁵.

Tym razem – inaczej niż we wczesnych utworach Słowackiego – smutek podmiotu przeżycia zostaje odpowiednio umotywowany. Paradoksalnie jednak w pełni dojrzały artysta nie musi opierać owej motywacji na przywołaniu wielu szczegółów opisujących jego stan wewnętrzny. Kunsztowność konstrukcji poetyckiej, polegająca na zastosowaniu najbardziej oszczędnych środków i jednocześnie w największym stopniu znaczących, pozwoliła osiągnąć odpowiedni stopień wiarygodności uzewnętrznionych prze-

²⁴ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. II, Wrocław 1962–1963, s. 143.

²⁵ Zgodnie z klasyfikacją zawartą w książce Helmutha Plessnera dotyczącą śmiechu oraz płaczu jako przejawami ludzkiego zachowania, płacz poety wpisywałby się do grupy płaczu przeważająco napiętego, kiedy „główną rolę konstytuującą spełnia możliwość pełnego oglądu treści wewnętrznych [...] oraz jasność świadomości. [...] Ból, żal, troska, zmartwienie, skrzywdzenie, rozczarowanie, niekiedy współczucie są tutaj charakterystycznymi pobudkami płaczu, który albo wybucha nagle – gdy człowiek błyskawicznie spostrzeża zmianę swojej sytuacji – albo jest przygotowywany emocjonalnie, narasta powoli w poszukiwaniu pociechy i otuchy.” Zob. H. Plessner, *Śmiech i płacz. Badania nad granicami ludzkiego zachowania*, przeł. i oprac. A. Zwolińska, Z. Nerczuk, posłowiem opatrzyła A. Zwolińska, Kęty 2004, s. 128-129.

żyć. Odmienne niż w poprzednich etapach twórczości, kiedy smutek poety, mimo elegijnego, melancholijnego zabarwienia uzyskanego poprzez pełen żalu, tęsknoty zwrot ku przeszłości, co jest również charakterystyczne dla dwu odczytanych utworów, nie był stanem długotrwałym, tutaj przygnębienie, łzy sprawiają wrażenie immanentnie wpisanych, wpływając na sposób odczuwania przez twórcę świata²⁶. To zaś wiąże się z kategorią szczerości poetyckiej refleksji, możliwością pełnego utożsamienia podmiotu mówiącego oraz osobowego twórcy.

Potrzeba uwzględnienia autora w trakcie interpretacji utworów romantycznych, o której przypomina Zamaćńska, zostaje uwidoczniiona w dokonanych tutaj zbliżeniach. Pozbawienie interpretacji tekstu konkretnej „osoby” udaremniłoby możliwość odkrycia liryczności tych wierszy. Nie sposób ponownie nie przywołać uwag Opackiego, który określił tę twórczość Słowackiego jako „wspaniale ludzką poezję”, dostrzegając w niej „konflikt ujawniony na przełomie dwu światów i dwu tęsknot, na przełomie dwu systemów wartości”²⁷, gdzie zostaje uobecniiony „niebywale zhumanizowany dramat”²⁸. Wprawdzie autor nie poświęca zbyt wiele uwagi utworom, które stały się przedmiotem moich rozważań, jednak te słowa określają ich autentyczną wartość wyrażoną w łzach pożegnania ze światem samotnego człowieka.

²⁶ Płacz jako przejaw smutku poety wielokrotnie pojawia się w jego wcześniejszych utworach. Przykładem może być twórczość sonetowa, jak również inne twory – choćby *Rzym* oraz *Rozłączenie*. Szerzej na ten temat piszę w artykule: A. Mazur, *Prawda sentymentalnego płaczu romantyków. Motywy wczesnej liryce Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*. Artykuł zostanie opublikowany w tomie monograficznym *Płacz romantyków*, pod red. G. Halkiewicz-Sojak, A. Mazur.

²⁷ I. Opacki, dz. cyt., s. 182.

²⁸ Tamże, s. 182.



Edvard Munch, *Dojrzewanie*, 1894

V

FETY I INSCENIZACJE: Z RECEPCJI



Paul Gauguin, Wizja po kazaniu (Walka Jakuba z Aniołem),
1888

Karolina Szymborska
(Białystok)

KONOPNICKA CZYTA SŁOWACKIEGO

Recepcja dzieł Juliusza Słowackiego była przedmiotem wielu polemik i sporów. Poeta funkcjonował bowiem w ramach dyskursu, który często nadawał mu znaczenia z nim nietożsame. Jakkolwiek nie był określany, nie dawał się zamknąć w jednym obrazie. Wyraźny głos na tle dotychczasowych wypowiedzi o autorze prezentuje Maria Konopnicka. (Od)czytuje Słowackiego jako krytyk, poetka, pozytywistka i wreszcie jako kobieta. Jej relacja składa się na wyjątkowe studium o poecie. Konopnicka stawia ciągle aktualne pytania o problematykę kompetencji czytelniczych w odbiorze dzieł Słowackiego i skłania do refleksji nad estetyką pisarza. Należy zapytać: co wnosi do odczytań dokonywanych przez pozytywistów? Jak czyta Słowackiego? Jaki obraz poety i jego dzieła wydobywa się z tej lektury?

Krytyka literacka Konopnickiej nieczęsto stawała się przedmiotem opracowań krytycznych, jeszcze mniej uwagi poświęcono w niej Słowackiemu. Dlaczego więc te opracowania spycha się na margines? Wszakże Słowacki zajmował ważne miejsce w twórczości pozytywistów, w tym również Konopnickiej. Autorka czuła się spadkobierczynią orfizmu romantycznego. Przy Słowackim trzyma ją wysoki status poezji. Identyfikuje się z dziedzictwem twórcy. Należy pamiętać, iż pisarka pragnęła poświęcić Słowackiemu oddzielne studium, podobnie zresztą jak to zrobiła w przypadku Mickiewicza. Na szczególną uwagę zasługuje jej artykuł, napisany w 1909 roku, *O Beniowskim*, drukowany w „Bibliotece Warszawskiej” (sama książka o tym samym tytule ukazała się 14 września 1910).

Nie jest przypadkowy rok wydania broszury: rok 1909 to przecież setna rocznica urodzin i sześćdziesiąta śmierci autora *Beniowskiego*. Dotychczas nie wskazywano na genezę powstania broszury *O Beniowskim*. Istnieją jednak przesłanki pozwalające powiązać powstanie tekstu z rocznicą śmierci poety¹. Świadczy też o tym zaangażowanie Konopnickiej w dyskusję, prowadzoną już od 1904 roku, nad sprowadzeniem zwłok pisarza do Polski. Autorka należała do Komitetu, który był za to odpowiedzialny. W 1906 roku uczestniczyła w przygotowaniu „Jednodniówki”, wydanej na zebranie odpowiedniego funduszu na ten cel. Jednak najbardziej przekonującym potwierdzeniem tej hipotezy jest list autorki pisany do wydawcy Stanisława Sadowskiego z 14 września 1910 roku (wysłany z Żarnowca):

¹ T. Budrewicz w artykule: *Słowacki w oczach autorki Roty* [w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historyczno-literackie*, Kraków 2000] wskazuje na jubileusz 100-lecia urodzin Słowackiego.

Tytuł *O Beniowskim* wybieram dla tego tomu literackich szkiców, dla podkreślenia jednego z tych szkiców, więcej z tym rokiem Słowackiego związanych. Można jednak zatytułować tom ten: *O książce i około książki*, co jednak uwydatni szkic o pracy Gabriela Sarrazin.²

Konopnicka zastanawia się więc w swym liście nad tytułem książki, czy ma to być tytuł pracy *O Beniowskim*, czy też *O książce i około książki*³. Jan Baculewski, zajmujący przodujące miejsce w opracowaniu dzieł krytyczno-literackich Konopnickiej, wskazuje na jej długoletnie zainteresowanie osobą i twórczością Słowackiego:

Zainteresowania Konopnickiej Słowackim sięgają najwcześniejszego okresu jej działalności krytyczno-literackiej. W latach 1885–86 Konopnicka nawiązuje wymianę listów z krewną Juliusza, Aleksandrą Słowacką, pragnąc zaczerpnąć autentycznych wiadomości o młodych latach poety. Do tych samych zainteresowań należy odnieść spisane przez pisarkę wspomnienia Weryhy Darowskiego o przybyciu Słowackiego do Wrocławia 9 maja 1848 r. W notatkach o Słowackim, znajdujących się w Muzeum Narodowym w Krakowie, zebrała pisarka obfite materiały do studiów i zamierzonej książki o poecie.⁴

Zainteresowania Konopnickiej życiem i twórczością szermierza słowa nie były więc okazjonalne. Stanowiły część studiów literackich, które Konopnicka prowadziła. Poetka była jednak przekonana, iż na monograficzną syntezę twórczości Słowackiego jest jeszcze za wcześnie, gdyż nie została ona w pełni zbadana.⁵ Jak wskazuje Mieczysława Romankówna: „Wybór jej pada na Słowackiego nie tylko jako głosiciela idei demokratyzmu i twórcy koncepcji o duchu *wiecznym rewolucjoniście*, lecz – rzecz znamienna – celem wzięcia w obronę artysty wysokiej rangi”⁶. W swoich artykułach Konopnicka polemizuje z historykami literatury: Stanisławem Tarnowskim, Józefem Tretiakiem, Antonim Małeckim oraz krytykiem francuskim Gabrielem Sarrazinem, którzy sceptycznie podchodzili do pracy twórczej Słowackiego, zarzucając mu wylewy żółci i subiektywizm.

Jej prace literackie podzielić można na dwie grupy: prace z zakresu krytyki historyczno-literackiej i prace z zakresu krytyki twórczej syntetycznej. Romankówna wskazuje, iż: „Spośród rozpraw krytyczno-literackich za najlepszą została uznana rozprawa *O Beniowskim* Juliusza Słowackiego. Studium to nie jest monografią utworu, lecz jego analizą dokonaną w taki sposób, że autorka zakreśla w niej ramy twórczości poety”⁷. Z jednej strony, dokonuje ona analizy warstwy lirycznej i epickiej *Beniowskiego*, z drugiej zaś, dyskursywizacji samego Słowackiego. Z dyskursu tego wydobywa charakterystyczne dla artysty elementy estetyki, co daje jej asumpt do mówienia o immanentnie zawartym w dziele pięknie.

² M. Konopnicka, *Korespondencja. Korespondencja w sprawach redakcyjnych i wydawniczych oraz listy do pisarzy*, red. K. Górski, T. III, Wrocław – Warszawa – Kraków 1973, s. 91.

³ Była to polemika z poglądami Gabriela Sarrazina na polski romantyzm, które zawarł krytyk w książce: *Wielcy poeci romantyczni: Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Warszawa 1908.

⁴ J. Baculewski, *Konopnicka Maria. Publicystyka literacka i społeczna*, wyboru dokonał i oprac. J. Baculewski, Warszawa: 1968, s. 626. Analizę materiałów z MNK prowadzi T. Budrewicz w: *Słowacki w oczach autorki „Roty”*, w: tegoż, *Konopnicka. Szkice historycznoliterackie*, Kraków 2000.

⁵ Por. M. Romankówna, *Maria Konopnicka jako krytyk i recenzent*, Kraków 1972, s. 14.

⁶ Tamże, s. 14.

⁷ M. Romankówna, *Maria Konopnicka jako krytyk i recenzent*, Kraków 1972, s. 14.

Liryzm i opisowość

Konopnicka dostrzega dwa plany wątków treściowych w *Beniowskim*: ideowy i artystyczny (wskazali już na to badacze: Górski, Romankówna, Baculewski, Jarowiecki):

Toteż poemat dzieli się, a raczej bywa dzielony, na dwie jakby odrębne części. Powiadam – bywa dzielony, bo w gruncie rzeczy dwie części te nie są czymś niezgodnym z sobą, czymś przypadkowo złączonym. Owszem, dopiero obie razem stanowią całość kompletną, a tak są ze sobą splątane, tak ustawicznie się jedna o drugą zahacza i jedna drugiej tak się mocno trzyma, że dzielić je wprawdzie można, ale nie po to, aby je niezależnie postawić obok siebie, lecz po to, aby lepiej zrozumieć węzeł, który je nierozdzielnie spaja. Gwałtowne, niepoohamowane wylewy uczuć i myśli poety, tudzież właściwy tok opowiadania dziejów bohatera stanowią owe dwie części. (62)⁸

Ukazanie rozróżnienia na część: epicko-fabularną narracji i tok liryczno-polemicznych dygresji w ich dialektycznym oświetleniu pozwala poetce scalić utwór i ukazać jego walory artystyczne: „Rozwiązanie zapytań tych dopiero ukazuje poemat we właściwym mu świetle i z tego, co było zlepkiem niezgodnych z sobą żywiołów, czyni organiczną całość” (67). Spotkanie się liryczności z epickością ma jeszcze jeden wymiar. Istnieją one: „jako dwie własności jednego przedmiotu”, ale są dla poetki również „czymś w rodzaju barwy i zapachu” (68). Stara się im nadać spójny, logicznie umotywowany kształt. Wpisany pomiędzy te warstwy pierwiastek podmiotowy – duch, scala je w jedną substancję. Sfera interferencji między prozą a poezją, w której rodzi się koncept tekstu, odsłania mechanizmy przenikania się obu sfer. Najobszerniej problem ten opisuje Romankówna, która stwierdza:

Autorka stawia po raz pierwszy tezę, że w *Beniowskim* istnieją „dwa ośrodki ciężkości”, tzn. jeden znajduje się w jego części epicko-fabularnej, drugi w liryczno-dygresyjnej. W dalszym ciągu po przedstawieniu krótkim dziejów bohatera utworu i postaci z nim związanych przeprowadza ona analizę dygresji. Celem analizy jest wykazanie ścisłego związku dygresji między sobą, gdyż wnoszą one do utworu świadomie zamierzone przez poetę „szczegóły dotyczące jego osobowości, charakteru i twórczości [...]”. W ten sposób autorka udowadnia, jakby z tekstem w rękę wbrew sądom innych, że utwór Słowackiego nie jest i nawet być nie może żadnym „zlepkiem żywiołów”, jak mu zarzucano, lecz stanowi organiczną, spójną całość.⁹

Takie ukazanie materiału, jakie prezentuje Romankówna, ma szczególne znaczenie. Ukształtowanie tekstu, w którym na plan pierwszy wysuwają się dwa punkty ciężkości: a więc epicki i liryczny, ukazuje jego hybrydyczność i wielowymiarowość. Sama Konopnicka przewrotnie nazywa utwór Słowackiego: „potworem o twarzy epickiej i lirycznej” (65). Źródło takiego rozumienia leży w potencjalnej „dwulicowości dzieła” (65) – stąd odbiór dzieła jest utrudniony. Zamiast bowiem jednego ośrodka ciężkości, Słowacki uczynił dwa: „Jeden punkt umieszczono w lirycznej części poematu, drugi w opisowej; a przeciwległość pozycji, jakie im nadano, pociągnęła za sobą sprzeczność

⁸ Cytaty podają za: M. Konopnicka, *O Beniowskim*, w: *tejsze, Pisma wybrane*, pod red. J. Nowakowskiego, t. 4, Warszawa 1988. W nawiasie – numer strony.

⁹ M. Romankówna, *Maria Konopnicka jako krytyk i recenzent*, Kraków 1972, s. 14-15.

sądów, przywiązanych do całego dzieła, która to sprzeczność, będąc następstwem pierwotnej pomyłki, sama już zdolna jest rzucić cień na ich wartość” (65). Jak zaznacza sama poetka, *Beniowski* nie jest dziełem o zwykłej budowie, „dziełem o jednej od początku aż do końca barwie, a przynajmniej jednej od początku aż do końca linii” (65). Wymaga dlatego specjalnego podejścia. Nie można więc podchodzić do poematu „utartym trybem” – będzie on bowiem niewystarczający:

Dość byłoby utartym trybem wykazać zalety jego i wady, ocenić pomysł, układ części, harmonię całości, w kreśleniu pojedynczych figur prawdę, wdzięk, plastykę, wreszcie formę, styl i – co by tam kto jeszcze zechciał. Lecz w danym razie – to nie wystarcza. (65)

Tylko taki akt lektury będzie właściwy, który podejdzie do tekstu bez uprzedzeń i otworzy się na nowe odczytanie. Studium *O Beniowskim* jest egzemplifikacją takiej postawy.

Warsztat pisarki

Aby jednak móc powiedzieć, jak czytała Słowackiego autorka *Imaginy*, należy przyjrzeć się instrumentarium, którym się posługiwała. Pojawia się ono w różnych artykułach z zakresu romantyzmu. Dzięki nakierowaniu na metatekstualny charakter krytyki Konopnickiej możemy powiedzieć, jakie kompetencje czytelnicze są potrzebne do prawidłowego odbioru dzieł romantycznych. Swoją koncepcję interpretowania dzieła formułuje poetka w następujący sposób:

Na nic tu zamierzone tendencje i na nic z góry powzięte teorie. Jedne i drugie są potraskiem, z którego rajski ptak prawdziwej poezji zawsze na piórach natchnienia – uleci. I to tylko w dziele zostanie, i to będzie prawdą jego i życiem jego, co bezpośrednio w ognjach tworzenia, z ducha poety i z ducha przedmiotu się stopi, zleje, skryształali w jedno dzieło piękną.¹⁰

Najbardziej trwałym punktem jest „tętno dzieła” (62), które łączy ducha poety z duchem przedmiotu w ogniwach tworzenia. Biograf Konopnickiej, Antoni Mazanowski, w książce *Marya Konopnicka. Żywot i dzieła* tak relacjonuje podejście krytyczne poetki:

Oto poetka powiedziała sobie: dość nadużywania w krytyce takich określeń, jak: epoka, prąd, przedstawiciel czasu itp. Trzeba je wszystkie odrzucić z jedynym wyjątkiem duszy artysty, jego twórczej indywidualności. Należy tedy rozpatrywać pisarza poza obrębem historii i czasu. I tak czyni poetka. Jej studia twórców celują przenikliwym wmyśleniem się i wczuciem w dzieło i pisarza.¹¹

Trzeba więc według autorki zdjąć ciasny gorset teorii. Do dzieła literackiego należy podchodzić bez obciążeń, nie od strony autora, ani od strony krytyka, a od strony samego materiału: „nie od strony twórcy przystępować trzeba, lecz od strony dzieła”

¹⁰ M. Konopnicka, *O I i II części Mickiewiczowskich „Dziadów” słów kilka*, w: tejsze *Pisma wybrane*, pod red. J. Nowakowskiego, t. 4, Warszawa 1988, 55-56.

¹¹ A. Mazanowski, *Marya Konopnicka. Żywot i dzieła*, Lwów – Złoczów, w: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=43564&s=1, s. 198.

(56). Koncepcja musi być zgodna z istotą i naturą przedmiotu interpretowanego. Wszelkie teorie, doktryny, systemy filozoficzne, jak zaznacza Konopnicka, są „potrzaskiem”, dlatego należy je odrzucić. Należy oczyścić się do stanu czytelniczego *tabula rasa* tak, aby dzieło mogło odbić, jak w lustrze, wizerunek artysty i czytelnika. O takie odczytanie *Beniowskiego* wnioskuje Konopnicka i dokonuje go konsekwentnie. W takim układzie rośnie i komplikuje się rola czytelnika. Musi on wykazać się aktywnością i zaangażować w lekturę.

Gdy już odrzuci się wszelkie czynniki zewnętrzne, przestanie być przeszkodą subiektywizm autora. Subiektywizm, na który składają się wszelkie przejawy ducha twórcy, które występują na wszystkich płaszczyznach utworu. Analiza Konopnickiej ma na celu pozbawienie tego terminu konotacji pejoratywnych. Sama też stwierdza, że stosunek nasz do poematu musi ulec zmianie, gdy „subiektywizm poematu przestaje być swarem” (67). Jedną z cech tekstu, w którym dominuje perspektywa podmiotu piszącego, jest silne zdynamizowanie jego warstwy opisowej. Konopnicka zaznacza:

Powiedzieliśmy wyżej, że subiektywizm i opisowość w poemacie ustawicznie się przeplatają i splatają. W istocie, zaledwie poeta opisał nam zamek starosty, zaledwie pokazał nam z profilu Anielę, a Beniowskiego jeszcze na koń wsadzić nie zdążył, wybucha uczuciem tak gwałtownie, tak namiętnie i zapamiętałe, jakby chciał dowieść, że pierwszy grzmot powinien być silnym i głośnym. [...] A kiedy Beniowski z kolan wstał i puścił drżącą rękę Anieli, poeta kończy pieśń. Lecz nim ją skończy, jeszcze raz wyrzuci z serca nagromadzona w nim gorycz w przepysznym gniewnych, oburzonych strofach.(64)

Koncepcja czytania Słowackiego przez Konopnicką antycypuje postawę kreacji- styczną autora. Odkrycie wytworu wyobraźni oraz zapis uczuć poety poprzez wrażliwość i natchnienie pozwala autorce zaobserwować pluralizm estetyczny i artystyczny utworów Słowackiego, w którym zazębia się podmiotowa i przedmiotowa warstwa tekstu.

Równie istotne jest uwzględnienie kierunków odczytań krytycznych Konopnickiej. Barbara Bobrowska zauważa, iż praktyka krytyczna Konopnickiej wykazuje wiele zbieżności z postulatami nurtu przełomu antypozytywistycznego. Wymienia więc Ingar-denowską formułę psychologii twórczości, koncepcję Dilthey’a, młodopolską krytykę nurtu subiektywnego (Matuszewski, Miriam, Górski, Brzozowski). Badaczka wskazuje na prekursorski wkład Konopnickiej w podejściu do tekstu¹².

Chcę zwrócić uwagę na możliwość innego spojrzenia na recepcję dzieła Słowackiego przez Konopnicką, może nawet istotniejszą – poprzez optykę lektury kobiecej¹³. Krytyka feministyczna podkreśla, iż odbiór taki jest odmienny. Takie spojrzenie uwrażliwia na subiektywizm autora. Nie bez znaczenia jest fakt, zgodnie z założeniami krytyki feministycznej, iż Słowackiego czyta właśnie kobieta. Należy więc zadać pytanie, czy w odczytaniu kobiecym można znaleźć jakieś inne walory?¹⁴

¹² Por. B. Bobrowska, *Konrad, Anelli, Irydion – Konopnicka o osobowościach wielkiej trójcy romantycznej*, w: tejsze, *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, s. 34-36.

¹³ Por. E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, autorka poprzez „czytanie kobiece” rozumie pewną dyspozycję będącą stale w pogotowiu, która jest uruchamiana wobec pewnych tekstów, okoliczności i poglądów.

¹⁴ Należy pamiętać, że Konopnicka jest pisarką XIX-wieczną, stąd przykładanie do niej metodologii

Odzyskiwanie sygnatury

Konopnicka przekracza aktywność twórczą kanonicznego podejścia do tekstu. Ukazuje, że nie tylko jako kobieta-autorka pozostawia namacalne ślady siebie w tekście, ale również autor pozostawia ślady swego ducha. Pokazuje więc, iż i kobieta, i mężczyzna zapisują się w tekście na tej samej zasadzie. Krytyka Konopnickiej więcej mówi jednak o niej samej, niż o artyście, którego analizuje. Ukazuje za to wyjątkowość powstawania dzieła, jego drganie od poruszeń, tkanie tekstu oraz zbieranie farb potrzebnych do stworzenia dzieła, które skądinąd nazywa pięknym: „Długo jak *pielgrzym tajemniczy*, chodził po świecie, zbierając farby do dzieł, a pośród znojów wędrówki – śpiewał” (60). Ta gra i przenikanie dźwięków, barw i palet daje możliwość odkrycia lektury całościowej – przekraczającej tak naprawdę dzieło, bo odsłaniającej zza materii tekstu jej twórcę. Czytanie podejrzliwe, rewizjonistyczne, jest domeną feministycznej hermeneutyki podejrzliwości¹⁵.

Podstawowym założeniem takiego podejścia jest opór wobec lektury kanonicznej¹⁶. Nowa lektura pozwala odnaleźć w utworze niedostrzegalne dotąd cechy i właściwości. Badanie takie ma odzyskać w obrębie przedstawienia emblematy konstruowania podmiotu¹⁷. Ma być czytaniem na przekór nieodróżnicowanemu tkaniu, tak aby odkryć wcieloną w pisanie określoną genderowo podmiotowość. Koncepcja ta, zwana arachnologią, odwołując się do metafory tkania, proponuje powiązanie tekstu z cielesnością autora, a tym samym nowy model rozumienia dzieła. Takie odczytanie ma jednak pewne ograniczenia. Jest narażone na zarzut braku obiektywizmu. Otwiera jednak możliwości, które pozwalają dostrzec w tekście podmiotowość twórczą, a w typie ekspresji, skrywane dotąd pytania i odpowiedzi, które zaciemniały odbiór dzieł Słowackiego.

Wszelkie asocjacje związane z pisaniem i tkaniem tekstu, jak również z krystalizacją tekstu w ciało oraz topiką pajęcznej sieci, są wyraźnie w tekście Słowackiego zaakcentowane przez Konopnicką. Pisarz: „[...] snuł nitkę swoją >>> z głowy i z serca<<<, ale ludzie nie przyjęli jej tak, jak on pragnął” (60). Wypadki powieści są „osnute jak pajęczyna” (64), a: „Rysunek postaci – pełen prawdy, [...], już to rzewnością i smętkiem, które poeta zdaje się wydobywać z własnego serca, aby, utkawszy z nich coś podobnego do atmosfery jesiennych poranków, owionąć nią od czasu do czasu bohaterów swoich” (71).

Tekst jako tkanina „przywołuje substancję ciała”¹⁸. Pozostawiający w nim swą sygnaturę podmiot, jak niewidzialny podpis, niewidzialną „nitką” łączy wylewy uczuć w obrazy, a obie części poematu w jeden mianownik: „tak podobnie z natchnionej duszy poety powstałe wylewy uczuć i obrazy znajdują tutaj jakby psychologiczny mianownik, czyniący z poematu skończoną, organiczną całość” (70).

współczesnej służy tylko wskazaniu na nowe możliwości odczytania treści przez nią poruszonych, a dotąd niezbadanych.

¹⁵ Por. N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka*, w: A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006, s. 488.

¹⁶ Por. E. Kraskowska, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007.

¹⁷ N. K. Miller, tamże, s. 492.

¹⁸ Por. N. K. Miller, dz. cyt., s. 494.

Konopnicka „obnaża wewnętrzne sprężyny” i próbuje dotrzeć do intencji nadawczych Słowackiego [„które poruszały myślą i ręką jego, gdy tworzył *Beniowskiego*” (61)]. Czyta głębiej, dochodzi do tkanki tekstu, rozkłada ją na czynniki pierwsze, by dotrzeć po odsłonięciu wyobraźni do warstwy czystego piękna – dociera aż do biografii. Czyta więc dzieło jak palimpsest:

Gdyby po Słowackim pozostały nam szczuplejsze jeszcze wiadomości biograficzne, niż po najmniej znanym z poetów, takie wybuchy wystarczyłyby, iżby obnażyć wewnętrzne sprężyny, które poruszały myślą i ręką jego, gdy tworzył *Beniowskiego*. Były to sprężyny bardzo i bardzo osobiste. (61)

Odkrywamy za Konopnicką, w odsłonach samego pisania, zaznaczające się materialne (czasem brutalne) ślady zapisania struktur wyobraźni samego pisarza. Owocem takiego przedstawienia jest wizja tekstualności uwikłanej w problemy własnej materii, osadzona w języku Słowackiego. To nie tylko zwykła analiza pisania, ale również wiwisekcja samego artysty. Tworzenie dzieła jest jednoczesnym tworzeniem siebie. Tożsamość Słowackiego, jak ukazuje Konopnicka, jest uwikłana w sprawy materialne tekstu, w cierpienie, radość, porywy wyobraźni.

Parafrazując Nancy K. Miller, następuje dyskursywizacja Słowackiego-artysty. Słowacki w takim układzie funkcjonuje w trzech różnych figurach: jako porte-parole głównego bohatera, jako emanacja ducha narodowego i wreszcie jako fantazmatyczna *ideé fix* artysty. Wszystkie one wyrosły z subiektywnej emanacji twórczego „ja”. Powoływane są w dwojaki sposób: przez rozproszone przez świadomość wpisane w treść stany nastrojów i możliwe do zrekonstruowania informacje biograficzne. Dzięki tak zapisanym znakom można naszkicować portret Słowackiego jako pisarza. Będą się na ów wizerunek składać: lustrzana gra form, stylów, odcieni, którą z kolei można odczytać, znając drogi twórczości, jej inspiracje. O tożsamości dzieła z twórcą świadczy blask metafor, tempo stylu, misterność kompozycji, a twory najbardziej odległe związane są z twórcą, są jego portretem. Odkrycie wzajemnych powiązań ciała, umysłu poety, jego wyobraźni i tekstu, umożliwione przez analizę Konopnickiej, pozwala dostrzec, jak obraz poetycki powstaje w świadomości twórcy i jakie środki pomagają w jego realizacji. Sama Konopnicka uwydatnia te elementy treści, które decydują o wartości dzieła jako aktu transcendencji indywiduum.

Duże znaczenie ma tu określenie typu wyobraźni, który jest zapisem jaźni Słowackiego. Łączy on w sobie muzyczną rozlewność z plastyką, obejmuje więc wyobraźnię plastyczną i muzyczną. Konopnicka stara się poprzez obiektywny ogląd świata zachować relację z jego subiektywną formą przedstawienia. Relacje te pozwala zweryfikować niezwykła u niej intuicja impresjonistyczna.

Pojmuje więc dzieło jako graficzną realizację uczuć i tęsknot twórcy. Generuje wszystkie środki ekspresji (zarówno plastyczne, jak i muzyczne) i pozwala im się spotkać w tkance tekstu, podpisanej przez podmiot twórczy:

Pieśń drugą zaczynają od razu błyskawice, lekkie dosyć, niezbyt jaskrawe, i grzmot ogromnie przeciągły. Wsłuchawszy się w niego, rozpoznajemy najróżnorodniejsze odgłosy, jak z różnych strun różnymi palcami wydobyte dźwięki. [...] Poeta przeklina, skarży się, tęskni, szydzi,

marzy, a liryzm jego płynie swobodny, nie krępowany niczym, i brzmi nam w uchu już to łagodne, jak w pieśni czwartej, już to gryzie i szarpie, jak w trzeciej, już dochodzi do najwyższego stopnia patetyczności – w piątej. Wszystkie te uczucia żywe i umarłe, wszystkie wspomnienia gorzkie i pełne słodczy, wszystkie nadzieje zniszczone i zawiedzione zbiegły się razem, aby targnąć poetę za serce i wydobyć z niego choćby jeden dźwięk tylko. (64)

Stosunek, jaki zachodzi między barwami i dźwiękami, pod wpływem różnego naświetlenia ekspresji wyobraźni twórcy, wylewu jego egocentryzmu, odsyła nas do piękna poza dziełem. Ewokowana przez Konopnicką korespondencja z mistrzem pióra unaoznia, jak autor buduje estetykę samego siebie. Rezultatem tego jest formalny zapis, który dostępny jest czytelnikowi. Przekład ducha poety jest kongenialny z odczytaniem Konopnickiej, która przechodzi do steoretyzowania strofy Słowackiego. Interpretatorka dostrzega, iż nie są one sobie równoważne. Stwierdza, że część strof jest niedoskonała, inne są bez zarzutu:

(...) nie wszystkie równej wartości, znajdujemy w nich jednak tyle piękna, tyle uroku i wdzięku, że można czerpać pełnymi rękami i nie wyczerpać. Styl lśni się i błyszczy jak królewski diadem z przedrogich kamieni. (71)

Ale – jak pokazuje nam pisarka – nie jest to jednak piękno łatwe do odbioru. Krytyczka sprowadza je do bezpośrednich wrażeń. Przedstawia tekst, który zawiera duszę twórcy w całej swej istocie. Można nawet mówić o pięknie narcystycznym. Słowacki bowiem jak Narcyz, odbijając się w wodzie-tekście, projektuje własny obraz. Barw używa, by budzić uczucia, podobne do tych, które zrodziła jego wyobraźnia, szukając dla swego „udręczonego” ciała jakiegokolwiek szansy ekspresji. Taką ekspresję zapewnia mu strofa. U Słowackiego instrument zmienił się w całą orkiestrę, a akompaniament w samoistną symfonię.

Tryumf „szorstkiej strofy”

Realizacją niepokojów duszy jest więc dający się wyczytać niepokój tekstu. Pojawiają się w nim istotne przesłanki, które zwracają uwagę na dykcję literacką tekstu i jego fakturę. Konopnicka nie tylko dostrzega wielorakie związki autora z tekstem, ale i samą koncepcję strofy ujmuje jako rodzaj estetycznej formuły dyskursywizacji Słowackiego. W rozważaniach nad *Beniowskim* Konopnicka ukazuje zatarcie granicy między podmiotem opisu a jego narzędziem. Strofa Słowackiego staje się środkiem nadającym nowy sens sferze fenomenów estetycznych. Autorka próbuje uwrażliwić czytelnika na te pierwiastki estetyczne u Słowackiego, które dotąd postrzegane były jako ciemne. Pokazuje jednak, że niekoniecznie ciemność musi być zła. Ukazuje zatem ich logiczne następstwa. Słowacki jest według Konopnickiej wirtuozem formy [„rym sam się do niego nagina” (60)], a figury żyją życiem poety – ich kształty ulepione są z podmiotowej wyobraźni:

Duch poety, który potrzebował wylać się na zewnątrz – jak poprzednio znalazł sobie treść pokrewną, tak teraz obiera bez odcienia konieczności, ale w sposób całkiem naturalny taką formę, która by nie tylko wylewu nie utrudniała, ale, owszem, była jakby dla niego stworzona. (68)

Formą, która oddaje poetę w pełni, jest „szorstka strofa”. Kompozycja strofy zostaje wzbogacona o cały materiał postrzegany dotąd przez krytyków jako „rażący”. Ponieważ jednak opis strofy przedstawia estetyczną reprezentację autora, to możliwe jest twierdzenie, iż poprzez tryumf strofy, również i autor osiągnie tryumf osobisty:

(...) niepodobna, zdaje się, zaprzeczyć, że owe szorstkie strofy, tak mocno niektórych naszych krytyków rażąc, są tylko momentem w zasadniczej walce, w której poeta zidentyfikował siebie z własnymi przekonaniem i przez ich tryumf dąży do osobistego swego tryumfu. Że wszystko to ma właśnie taki charakter, że nawet owa, niby z najbardziej poziomej ambicji wynikła, walka z Mickiewiczem taką jest, a nie inną czy nie przekonywa ta wprost na gołe szable pisana strofa pieśni piątej. (66-67)

Wartościowanie estetyczne uznaje autorka *Imaginy* za wynik intencjonalnej relacji estetycznej, która jest świadectwem podmiotowego zapisu. W strofach tych zawarta jest zarówno: osoba poety, jego pragnienie sławy, rywalizacja z Mickiewiczem oraz lęki i pragnienia twórcze. Metafora pojedynku na szable w pisaniu najbardziej obrazuje portret artysty jako szermierza słowa.

Słowacki á rebour

Konopnicka proponuje więc czytanie Słowackiego na przekór epoce, wbrew ustalonym kanonom. Stwierdza też, że „[...] o Słowackim inaczej mówić trzeba. Że sam przedmiot wymaga subtelniejszego, mniej banalnie grubego dotknięcia”¹⁹, które dotąd prezentowali współcześni autorzy krytyki literatury. Sztuka ma stać się medium, gdzie w akcie lektury dokonuje się współ-bycie artysty z czytelnikiem. Dzięki czytaniu *á rebour* możemy nawet dotknąć faktury, w której próbuje skonkretyzować osobę twórcy. Proponuje więc nowy model odbioru w miejsce starego: subiektywny, podpisany sygnaturą samego Słowackiego. Taka lektura uwidacznia złożoność jego ducha, oddając mu należyte miejsce w przestrzeni piękna, które jest zapisem żywiołu Słowackiego, jego autokreacją. Nie jest to łatwe piękno, w rozumieniu platońskim, które realizuje się przez harmonię. Słowacki nie dążył bowiem do harmonii tak, jak Mickiewicz.

To piękno bliskie jest raczej sztuce dionizyjskiej. Budowane jest przez dysharmonię i opozycyjność. W takim kontekście, poprzez symbolikę szorstkiej strofy, przemawia sam Słowacki. Poprzez piękno ciemne i niepokojące, można nawet powiedzieć ironiczne. Efekty artystyczne, które osiąga, wykraczają często poza zwykłą wrażliwość na piękno XIX-wieczne, gdyż uwagę przenoszą ze sztuki na jej twórcę, który realizuje się poprzez wartości estetyczne.

¹⁹ M. Konopnicka, *O książce i około książki: Gabriel Sarazzin „O wielkich poetach romantycznych Polski”*, Warszawa 1906, s. 171.



Jacek Malczewski, Ellenai, olej,
reprodukcja na przedwojennej pocztówce

Helena Nielepko
(Grodno, Białoruś)

MOTYWY Z UTWORÓW SŁOWACKIEGO W DRAMACIE TADEUSZA MICIŃSKIEGO *NOC RABINOWA*

Twórczość dramatyczna Tadeusza Micińskiego wpisuje się w nurt neoromantyczny polskiego modernizmu. Związki z tradycją romantyczną polskiej literatury końca XIX wieku przebiegają na dwu płaszczyznach. Pierwsza – to problematyka narodowo-wyzwoleńcza wywodząca się z polskiego romantyzmu, druga – kanony estetyczne i artystyczne ukształtowane w literaturach zachodnioeuropejskich. Tradycja romantyczna, jej rola w kulturze końca XIX wieku jest tematem ciągle obecnym w wypowiedziach krytycznoliterackich. Sami moderniści, deklarując swoje pokrewieństwo z romantyzmem, skupiali uwagę na dwu postaciach – Mickiewiczu i Słowackim. Wskazywali na to, że nie przyjmują ślepo wszystkiego od wielkich patronów, lecz za każdym razem twórczo i indywidualnie podejmują ich spuściznę artystyczną i ideową. Przy tym uznając znaczenie Mickiewicza dla historii literatury, głosząc jego kult, traktowali go raczej jako zjawisko zamknięte i skończone. Natomiast Słowacki był bliższy ich apiracjom artystycznym, był wzorcem estetycznym, z którego czerpali pomysły artystyczne i historiozoficzne. Z wielu głosów pojawiających się w epoce Młodej Polski na ten temat warto może tu wymienić trzy tylko: Artura Górskiego *Monsalwat. Rzecz o Adamie Mickiewiczu* (1901), Cezarego Jellenty *Juliusz Słowacki dzisiaj. Szkic konturowy* (1899), Ignacego Matuszewskiego *Słowacki i nowa sztuka* (1899).

Patronat Słowackiego – wpisując się w nurt neoromantyczny Młodej Polski – przyświecał wielu twórcom. Jak zaznaczał Matuszewski: „Słowacki, który raził współczesnych zbyt wyrafinowaniem formy, lekceważeniem rzeczywistości, bezgraniczną swobodą fantazji oraz nadmierną przewagą żywiołu podmiotowego nad przedmiotowym, znalazł dzisiaj w epoce wybujałego indywidualizmu i estetyzmu oddźwięk i sympatię” (Matuszewski, s. 119). Tak więc w literaturze polskiego modernizmu Miciński nie był odosobniony w swym podejmowaniu motywów spuścizny filozoficznej i artystycznej Słowackiego. Kwestię związków literatury modernistycznej z jej romantycznym prekursorem podejmuje Halina Floryńska w studium *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu* (Floryńska, 1976). Autorka skupiła się na problematyce filozoficznej, ideologii, śledząc genetyczne związki modernizmu z historiozofią Słowackiego. Dużo uwagi poświęciła również Micińskiemu i jego postrzeganiu idei mesjanistycznych wieszczów oraz jego koncepcji Króla-Ducha.

Artykuł niniejszy poświęcony jest jednemu z aspektów twórczości Tadeusza Micińskiego, a mianowicie obecności w niej motywów zaczerpniętych z utworów Juliusza Słowackiego. Interesować nas będą bezpośrednie związki intertekstualne dramatów Micińskiego i Słowackiego. Za przedmiot analizy weźmiemy *Noc rabinową* Micińskiego. Już nazwa utworu – *Noc rabinowa* – wprowadza w niezwykle świat Micińskiego, stwarza atmosferę tajemnicy, mistyczną i mroczną. Nazwę tę skojarzyć można nie tylko z rabinem, ale i z jarzębiną (w języku białoruskim: *rabina*), lecz w obu przypadkach noc taka z założenia opanowana jest przez siły zła. Do motywowania nazwy językami wschodniosłowiańskimi skłania też podtytuł, którym Miciński obdarza *Noc rabinową*: *Dramat o Litwie*. W tradycji białoruskiej «noc rabinowa» to «ciemna noc letnia z piorunami, błyskawicą i ulewą lub tylko z nieustającymi zorzami» (*Тлумачальны слоўнік...*, s. 414). Natomiast *Słownik* Doroszewskiego podaje następujące określenie wyrazu «rabinowy», wywodząc go od «rabin»: „*fraz. daw.* Rabinowa noc «noc, w którą, rzekomo, duchy rabinów modlą się do Jehowy o zdjęcie przekleństwa z Izraela, a on odpowiada im piorunami; przenośnie: noc wietrzna, burzliwa, pełna błyskawic i piorunów...»”. Jako przykład w *Słowniku* wykorzystany został cytat z dramatu Słowackiego *Ksiądz Marek*. Wydawca dramatów Micińskiego, Teresa Wróblewska, stwierdza, iż wyłącznie Słowacki i to właśnie w tym dramacie wiąże «noc rabinową» ze śmiercią rabina (Wróblewska, s. 341-344). W utworze Micińskiego wszystkie te znaczenia nakładają się na siebie i uczestniczą w kreowaniu świata przedstawionego: jest i noc, i burza, i śmierć rabina, i są moce zła.

Podobnie jak we *Śnie srebrnym Salomei* Słowackiego, mimo mroku nocy, wizyjność dramatu zachowuje siłę oddziaływania, widoczne są wszystkie najdrobniejsze elementy świata i odcienie kolorów. *Noc Snu srebrnego Salomei* jest widowiskowo rozdzielana światłem księżyca, krwawymi odbłaskami pochodni. *Noc rabinowa* Micińskiego otwiera się przed widzem jako spektakl przeznaczony specjalnie dla niego:

Wystrzał piorunu oznajmia rozpoczęcie widowiska.

Widać pieniącą się rzekę, błyskawice i gromy, w oddaleniu rżęsiście oświetlony pałac i wierzby nad drogą, pokurczone, kalekie, jak tabun żebractwa (Miciński, s. 22).

Oraz burzy, blask błyskawic i szum wiatru w nocy stają się tłem dalszych wydarzeń. Wytwarza się atmosfera tajemnicy i przeczuwalnej katastrofy. W tym momencie warto przypomnieć sobie słowa Księdza Marka z dramatu Słowackiego:

Więc i te drzewa żałobne
W Zielone Świątki sadzone,
Których pnie takie czerwone,
Listki jak iskierki drobne
W rubin na nitki znizane,
Jak struny wichrem odwiane,
Ogniem zajęte przy korze:
Te drzewa – to harfy Boże
Od kościelnego krawędzia
Idące rzędy długimi,
To Dawidowe narzędzia

Hymnów, które tu na ziemi
 Śpiewają mi z triumfalnych
 Pieśni długie litanije,
 Od aniołów niewidzialnych
 Duchową ręką tręcane

(Słowacki, a. II, w. 797-812).

W słowach księdza Marka „żałobne drzewa” to wierzby, które nabierają podwójnego znaczenia: po pierwsze, to wierzba płacząca, symbol smutku i opłakiwania zmarłych; po drugie, jako symbol muzyki pasterskiej świadczą o związku człowieka z Bogiem („Dawidowe narzędzia hymnów”). Przy tym w symbolice chrześcijańskiej wierzba – to zmartwychwstanie. Jej siła i żywotność stały się symbolem podstawowych prawd wiary. Podkreślenie w słowach bohatera czerwonego koloru liści i kory wpisuje się w ogólną kolorystykę dramatu Słowackiego i raz jeszcze nawiązuje do symboliki krwi. W przestrzeni dramatu wierzby wskazują drogę do kościoła („Od kościelnego krawędzia / Idące rzędy długiem”) zarówno w sensie fizycznym, jak i metaforycznym.

Natomiast w *Nocy rabinowej* drzewa te są chore i pokurczone, tak więc i to wszystko, co symbolizują, stało się chore, stare, przebrzmiałe. Aleja wierzb nie prowadzi już do świątyni wiary chrześcijańskiej, tylko do ostoi nowej wiary – władzy i pieniędzy – do pałacu. Aspekt żydowski dramatu Micińskiego pozwala przypomnieć, że dla Żydów to drzewo było znakiem radości, a w starożytności symbolizowało mądrość i Biblię jako niewyczerpalne źródło mądrości. Tak więc gdy naród polski utracił swoje dziedzictwo, wówczas i naród żydowski stracił korzenie. I to właśnie nie pozwala Rabinowi obronić się przed demoniczną mocą Hapuna. Wieloznaczność symboliki Micińskiego jest tak szeroka, że mówiąc o demonizmie, nie sposób nie przywołać jeszcze jednego znaczenia wierzby. Otóż jest ona drzewem czarów i czarownic, siedliskiem demona.

Jeśli uwzględnimy te wszystkie znaczenia, to okaże się, że każdy z gości karczmy w *Nocy rabinowej* może na jej okolice patrzeć na swój sposób, odbierając je przez różne filtry kulturowe zakodowane w świadomości, zaś za znakami zewnętrznymi rzeczywistości każdy dostrzega co innego. Poeta widzi „ustęp z *Pana Tadeusza*”, Ksiądz żydowską karczmę porównuje z „ziemią Egipczyków”, w której krył się Bóg. Dla Rabina własna karczma jest świętym miejscem modłów i „borowania się z diabłem” przy świetle rytualnego świecznika. Do „staroświeckiej karczmy”, w której Rabin modli się nad ciałem córki, wprowadza odbiorcę główny bohater – Poeta. Tylko siła i przebiegłość Poety pozwala mu wejść do karczmy: chce staranować drzwi, wybija okno i wymyśla chorobę. Rabin próbuje do tego nie dopuścić, wymawia się chorobą córki, lecz ustępuje, usłyszawszy od Poety: „Ja mam chorego brata” (Miciński, s. 23).

W poplątany i dziwny świecie Micińskiego jest Rabin karczmarzem i przyjmuje u siebie jednocześnie Księdza, Poetę, Hapuna. Gdy zabija się Rabin, diabeł Hapun może wkroczyć do karczmy, gdyż sakralność tej przestrzeni została zburzona przez samobójstwo. Orszak diabelski przywołuje w pamięci karczmę z ballady *Pani Twardowska* Adama Mickiewicza, w której odbywają się spotkania z diabłem. Mistyczne moce zła porwują Poetę, Księdza i Rabina do swego magicznego tańca.

W *Księdzu Marku* Słowackiego Judyta, opłakująca ojca również w karczmie, odprawia rytuał zgodnie z tradycją, czuwa przy ciele boso, ubrana jest w szary wór, próbuje

nie dopuścić do wejścia obcego człowieka do miejsca, w którym leży zmarły ojciec. Nie udaje się Judycie powstrzymać Kosakowskiego, który dobija się do środka; mimo słów swojego podwładnego:

BOJWIŁ

W tej karczmie nie ma nikogo,
Tylko żydowska dziewczyna,
A na belce, trup Rabina.

(Słowacki, a. II, w. 460-463)

Naruszenie sakralności miejsca jest tym większe, że to z rozkazu Kosakowskiego zamordowano Rabina:

JUDYTA

Nu – ja ci dam moich łez.
Nie chodź tu, bo w karczmie trup.
A ja sama siedzę boso
Na popiele, w szarym worze.
Póki trupa nie wyniosą,
Żaden goim wejść nie może.
Gdzie żydówka na bosinach,
A przed nią trup na drabinach
W śmiertelnej leży koszuli.

(...)

Ty okradł i zabił żyda,
I z jego martwego ciała
Zostawił posąg żydówce;
A sam poprowadził hufce
Jak wiatr, co się w polu miota,
Jako Polak patryjota,
Jako rycerz krwią czerwony,
Jak Pan wielki oświecony,
Jak twej ojczyzny dobrodziej;
Choć ty zabójca i złodziej
Brzęczysz od mojego złota;
A ja, przez ciebie sierota,
Przy okradzionym kantorku
Siedzę, w popiele, na worku,
A przede mną z trupem drabina.

(Słowacki, a. II, w. 488-496, w. 510-526).

Opis rabinowej nocy, który podaje Judyta, ma przerazić Kosakowskiego, ujawniając mu ogrom jego przewiny:

Nu – czy ty wiesz? jak Rabina
Trup po śmierci straszny, srogi?
Jak do wschodu leży głowa?
A z drabiny sterczą nogi?
Czy ty wiesz, co się nazywa
U chłopów noc rabinowa?
Co dęby w puszczech porywa,
Domy znosi jak namioty,

I całą noc sypie grzmoty
Głośnie jak Jehowy słowa:
A dlaczego rabinowa?
Nu? – a czemu piorun głuchy
Taki jasny? a świat drżący? –
Bo to są rabinów duchy,
Nu – i trup się ten modlący,
Co siedzi wtenczas w bożnicach,
Przy wicherze i błyskawicach,
Pod czarnym kahałów dachem,
I z pacierzem i z rejuwchem,
I z płaczem aż do niebiosów,
I z jękiem i z rwaniem włosów,
I z zaobliwemi słowy,
Modlący się do Jehowy,
Aby zdjął już z Izraela
Przekleństwo. – A gdy Jehowa
Piorunami wtenczas strzela
I sprawuje taki zamęt:
To widać, że płacz i lament
Panu Bogu się podoba;
Że biednych żydków żałoba
Pioruny Jego zapala.

(Słowacki, a. II, w. 527-557)

Burza z piorunami, wiatr odpowiadają obrazowi, który przedstawił na początku swojego dramatu Miciński. U niego jest to zapowiedź zbliżającej się katastrofy, gdyż czytelnik przygotowany znanym mu tekstem Słowackiego (a takiej wiedzy od swojego czytelnika Miciński nie tylko oczekuje, lecz jest jej po prostu pewien), w rabinową noc z burzą nie będzie miał wątpliwości, co czeka go w karczmie, do której dobija się Poeta. Tak więc martwa Leja jest pewnym zaskoczeniem, a śmierć Rabina przez powieszenie – przywróceniem porządku rzeczy, który ponownie zostaje rozchwiany przez „zmarłychwstanie” Upiora-Rabina.

Skoro śmierć Rabina wywołuje takie konsekwencje, to wydawałoby się, że jej sprawca w dramacie Słowackiego – Kosakowski – musi poczuć co najmniej strach. On jednak zachowuje się tak, jakby go to nie dotyczyło. Wyjaśnia tylko, że chciał swoje rozkazy odwołać, ale nie zdążył, lecz sam już zamiar podaje jako usprawiedliwienie. I właśnie w karczmie nad ciałem ojca zabójca wyznaje miłość do jego córki. I tu również, do karczmy, tajnym przejściem wskazanym przez Judytę, wchodzi oddziały rosyjskie. Lecz naprawdę to postępowanie Kosakowskiego wobec Rabina i jego córki jest tym, co sprowadza wrogie wojska do otoczonego miasta. Jeśli pozostaniemy przy paraleli z dramatem Micińskiego, to potraktować możemy Kosakowskiego jako Hapuna, a wojsko rosyjskie przyrównać do orszaku diabelskiego z *Nocy rabinowej*.

Istnieje podstawowa różnica sytuacyjna między bohaterami dramatu Słowackiego a postaciami u Micińskiego. Śmierć rabina w obu utworach jest gwałtowna. Jednak w *Księdzu Marku* zostaje on powieszony przez podwładnych Kosakowskiego. W *Nocy rabinowej* ból i rozpacz po śmierci córki popychają go do popełnienia samobójstwa, lecz również przez powieszenie. I u Słowackiego, i u Micińskiego karczma okazuje się

miejszem śmierci Rabina i jego trup wiszący na belce to obraz rzutujący na oba światy. Makabryczność i irracjonalność dramatu Micińskiego powoduje, iż Rabin i jego córka uczestniczą w dalszej akcji utworu jako marionetki Hapuna. Córka Rabina w *Nocy rabinowej* jest martwa i to Rabin czuwa nad jej ciałem, natomiast w *Księdzu Marku* to Judyta oplakuje zmarłego ojca. Marta Piwińska stwierdza jednak, że to żywa Judyta przez całą akcję postrzega siebie jako zmarłą (Piwińska, s. XCIII). Zwracają na to uwagę inni bohaterowie dramatu i reagują na jej wypowiedzi zdziwieniem lub przerażeniem. W ten sposób bohaterowie Micińskiego i Słowackiego istnieją między światami – widzialnym a irracjonalnym. Swoją cielesnością związani są z rzeczywistością, lecz ich duch obcuje z niewidzialnym światem.

Długą i pełną niebezpieczeństw drogę przejść musi główny bohater *Nocy rabinowej* – Poeta. Przeżywa on kolejne metamorfozy w Księcia, Człowieka, Wodza, Poetę-Heroda. Pierwszą metamorfozę badacze kojarzą z przemianą we śnie Grabca w Króla dzwonkowego w *Balladynie* Słowackiego, która również odbywa się we śnie. Poeta jednak, w odróżnieniu od Grabca, jest świadomy swojej roli, akceptuje zamianę, choć aktywnie w niej nie uczestniczy, oddając się we władzę Bogunek. Następne wcielenia bohatera to podróż ducha przez stulecia, przez etapy ważne dla samoświadomości Poety. Metamorfozy te obrazują historiozofię Micińskiego, a jednocześnie ujawniają jej związek z ideologią jego romantycznego prekursora. „U Słowackiego cała psychologia opiera się na świadomości jaźni. Każda jaźń istnieje od wieków, a istniała przed początkiem stworzenia widzialności jako duch w Słowie. Byt jest czystym duchem, który gdy się na zewnątrz wyrazi, staje się Słowem. Każdy duch jest nieśmiertelny i ma przed sobą nieskończone pole stopniowego doskonalenia się, ale nie zawsze pozostaje odziany jakimś ciałem. Między wcieleniami mijają stulecia...” (Lutosławski, s. 13).

W świetle związków tekstu Micińskiego ze Słowackim ważny wydaje się też zwrot, którym Poeta określa córkę Rabina – Leję – gdy po raz pierwszy widzi ją w grobie – „Rózo Saronu”. Tego biblijnego zwrotu z *Pieśni nad Pieśniami* używa Judyta wobec siebie samej (Słowacki, a. III, w. 189), podkreślając swoją wyjątkowość¹. Używając zwrotu „Rózo Saronu”, Miciński zrównał piękno zmarłej i żywej córki obu Rabinów. W takim kontekście na bohaterkę *Nocy rabinowej* można spojrzeć jako na kolejne wcielenie ducha prorokującej i walczącej o swoje racje Judyty, tylko że Leja już nie żyje i nie ma kto prorokować. Jej ciało zostaje zamienione przez Hapuna na Płaneticę, występującą w utworze jako kusząca Poetę kobieta, służebnica zła.

Analiza koncepcji głównego bohatera *Nocy rabinowej* umożliwia ujawnienie związków dramaturgii Micińskiego z tradycjami romantyzmu. Porównując teksty Słowackiego i Micińskiego zauważyliśmy, że obraz rzeczywistości w *Nocy rabinowej* składa się z tych samych elementów przestrzeni, które użyte zostały wcześniej w *Księdzu Marku*. Zestawienie obu utworów pozwala wysunąć przypuszczenie, że świat modernistycznego dramatu Micińskiego to obraz z romantycznego utworu Słowackiego, zniekształcony, zdegradowany, jakby odbity w krzywym zwierciadle. Świat dekadenta,

¹ Na sposób i częstość używania tego określenia przez J. Słowackiego oznaczającego piękność zwrócono uwagę w komentarzu do wydania „Biblioteki Narodowej” (Słowacki, s. 109).

składający się z tych samych rzeczy, jest już inny, pełen oznak choroby i niemocy². Taki świat jest początkiem drogi głównego bohatera *Nocy rabinowej*, którego zadaniem stanie się zmiana zastanej sytuacji. Czy podoła temu zadaniu?

To już pytanie pozostaje poza światem utworu Micińskiego.

LITERATURA

- Floryńska Halina, *Spadkobiercy Króla-Ducha. O recepcji filozofii Słowackiego w światopoglądzie polskiego modernizmu*. Warszawa – Wrocław 1976.
- Глумачальны слоўнік беларускай мовы ў пяці тамах. Т.3. Мінск 1979. – С. 414.
- Słownik języka polskiego*, pod red. W. Doroszewskiego (pierwodruk 1958–1969). – Przedruk elektroniczny 1997.
- Lutosławski Wincenty, *Losy jaźni u Słowackiego / Odbitka z „Pamiętnika Literackiego”* R. VIII 1909, s. 1-21. – Lwów: Gebethner i sp. Kraków 1910. – 210 s.
- Lutosławski Wincenty, *Drawin i Słowacki*. Według pierwszego wykładu wygłoszonego w Filharmonii Warszawskiej d. 23 Listopada 1908 r. – Warszawa: Gebetner i Wolff, 1909. – 25 s.
- Matuszewski Ignacy, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*. Wyd. IV. Oprac. Samuel Sandler. PIW, 1965).
- Miciński Tadeusz, *Noc rabinowa*, w: tenże, *Utwory dramatyczne*. Wybór i opracowanie T. Wróblewska. T. 1. – Kraków 1996.
- Piwińska Marta, *Wstęp*, w: Słowacki Juliusz. *Książę Marek*; oprac. Marta Piwińska. Wyd. III zmien. Wrocław 1991.
- Słowacki Juliusz. *Książę Marek*; oprac. Marta Piwińska. Wyd. III zmien. Biblioteka Narodowa. Wrocław 1991.
- Wróblewska Teresa, *Nota wydawcy*, w: Miciński Tadeusz, *Utwory dramatyczne*. Wybór i opracowanie T. Wróblewska. T. 1. – Kraków 1996.

² Niewątpliwie nie tylko te składniki tworzą przestrzeń dramatu Micińskiego. O intertekstualnych związkach z utworami Mickiewicza pisałam w artykule *Motywy twórczości Adama Mickiewicza w dramacie Tadeusza Micińskiego „Noc rabinowa”* (zob. Нелепко Елена, *Мотивы творчества Адама Мицкевича в драме ТADEУША Мициньского «Рябиновая ночь»*, w: *Творчество Адама Мицкевича и современная мировая культура. Сборник научных работ*. Под ред. С.Ф.Мусяенко. Гродно 2010. – С. 132-138.).



Jacek Malczewski, *Aniele, pójdź za tobą*, 1901

Wiesław Trzeciakowski
(Bydgoszcz)

KIM JEST CHŁOPIEC ZE SKRZYDŁAMI ANIOŁA NA OBRAZIE JACKA MALCZEWSKIEGO?

Młodopolski gimnazjalista i poeta

Obraz Jacka Malczewskiego¹ z 1907 roku, przedstawiający młodzieńca o ładnej, okrągłej twarzy, ze skrzydłami u ramion, oglądałem kilka razy z różnych okazji. Nie wiedziałem wówczas, kim jest ten tajemniczo uśmiechnięty chłopiec, ze wstydliwie opuszczonymi oczami. Najdziwniejsza jednak zdawała mi się fryzura tego chłopca: włosy roztańczone, jakby układane przez wiatr, falujące jak morska grzywa, a przecież nienaturalnie unoszące się w górę, ukształtowane tak jak fryzury japońskich szlachciancek z epoki samurajów. Twarz, włosy i skrzydła tworzą całość; z obrazu emanuje czystość, wzniosła dusza, ucieleśniona niewinność.

Niedawno natrafiłem na ten sam obraz, na jego reprodukcję, ale tym razem odkryłem, że namalowany przez Malczewskiego chłopiec to Janusz Bednarski². Urodzony 19 listopada 1891, zmarł 25 lutego 1908 roku, przeżywszy zaledwie szesnaście lat. Był uczniem VII klasy Gimnazjum św. Jacka w Krakowie. Wśród książek sprzed 1914 roku, jakie przeglądałem w bydgoskim antykwariacie, znalazłem tom wierszy i prozy Janusza Bednarskiego, wydany w Krakowie w 1910 roku, ze wstępem Józefa Ujejskiego³. W tej właśnie książce znajduje się portret chłopca pędzla Malczewskiego (ze skrzydłami anioła), a także inna podobizna młodzieńczego poety, w mundurku gimnazjalisty.

Janusz Bednarski znany był Wyspiańskiemu i innym artystom młodopolskim, a powodem tego zainteresowania chłopcem był niezwykle, jak na ten wiek, literacki talent, a przy tym umysł pełen gorących myśli i wizji oraz uczuciowość i wrażliwość moralna. Czy stąd wzięły się skrzydła na obrazie Malczewskiego? Sądzę, że tak, zaś sam ob-

¹ Obraz, o którym mowa, widziałem na jednej z największych dotychczasowych prezentacji dzieł J. Malczewskiego ze zbiorów lwowskich w Biorze Wystaw Artystycznych (obecna nazwa: Galeria Miejska BWA) w Bydgoszczy w 2002 roku.

² Tzn. w roku 1998, tak powstał artykuł w formie felietonu: zob. W. Trzeciakowski, *Młodopolski gimnazjalista ze skrzydłami anioła*, „Dekada Literacka”, nr 5 (141), Kraków 1998.

³ Historyk literatury polskiej. Żył w latach 1883–1937. Profesor (rektor w latach 1932–1933) Uniwersytetu Warszawskiego, badacz epoki romantyzmu. Wydanie 2 tej książki ukazało się we Lwowie w 1937 roku.

raz przedstawia symbolicznie duszę poety gimnazjalisty. Twórczość tego niezwykłego chłopca pochodzi z ostatnich trzech lat jego życia, to znaczy od trzynastego do szesnastego roku życia. Nie wspomina o nim ani Wilhelm Feldman (*Współczesna literatura polska*), ani Kazimierz Czachowski (*Obraz literatury polskiej*), ani Artur Hutnikiewicz w swej monografii historycznoliterackiej epoki (*Młoda Polska*). Spuścizna literacka Janusza, który w 1908 roku zmarł na gruźlicę, to – jak już wspomniałem – jego duchowy wizerunek, a zarazem przyczynek do rozważań nad fenomenem chłopca-poety, który zdążył zaledwie pokazać swoje wybitne możliwości, poetycką naturę, ucząc się sztuki słowa od największych. Najchętniej naśladował Słowackiego, wykazując duże powinowactwo duchowe z autorem *Księdza Marka*, chorował nawet na tę samą chorobę⁴.

Być może dla dawnych i obecnych badaczy literatury Młodej Polski twórczość tego chłopca nie miała i nadal może nie mieć znaczenia, jednakże ze względu na wiedzę historycznoliteracką warto wydobyć ją z całkowitego zapomnienia. W całej literaturze polskiej takich chłopców nie było przecież wielu – mam na myśli niepodlegający dyskusji wybitny talent, zawisły jeszcze od wielkich wzorców, jednakże nie bez własnych już akcentów, a zgasły z powodu śmierci na samym początku drogi życiowej i poetyckiej. Przywrócenie skromnej twórczości Bednarskiego polskiej świadomości literackiej uzasadnione jest także tym, że był to młodociany poeta cieszący się uznaniem i przyjaźnią genialnych twórców epoki Młodej Polski (Wyspiański, Malczewski) i profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Janusz Bednarski prowadził dzienniczek, który zawiera najwięcej informacji, obok listów, o jego duchowych przeżyciach, rozterkach, poszukiwaniach, pragnieniach, przyjaźniach szkolnych. Pisze:

Robię wielką różnicę między pamiętnikiem a dziennikiem. Pamiętnik jest to anegdotyczne opowiadanie minionych, więcej lub mniej prawdziwych wypadków z życia (...). W dzienniku nie potrzeba żadnych zdarzeń zapisywać (choć i to dobre) tylko myśli, spostrzeżenia i uczucia. (...) Ogromnie dużo rzeczy odkryłem w sobie od czasu, jak piszę dziennik i tego zwyczaju już nigdy nie myślę porzucić⁵.

Jego dziennik jest też dowodem niezmordowanej pracy nad sobą, a zapiski często kończą się krytycznym sądem o sobie. Drobiazgowo rozpatrywał on własne przeżycia i postępowanie. Z kart dziennika uderza namiętne pragnienie doskonałości i posiadanie silnej woli. „Zawsze mam w pamięci przemądre zdanie z ewangelii św.: Jeśliś jest doskonałym, staraj się być doskonalszym”. W listach do kolegów, których darzył wylewną przyjaźnią, znajduje się dużo pouczeń. „Mam już taką naturę – pisze do jednego z nich, usprawiedliwiając się z takiego tonu – że, jak cokolwiek dobrego się nauczę, to tak długo nie mam spokoju, aż kogoś nie nauczę tego samego”. Chodziło mu o to, że udoskonaliwszy w czymś siebie, koniecznie chciał doskonalić innych. A jednak w tych wybraniach serca widział wszelką wyższość nad sobą. Najbardziej pragnął przyjaźni i oddawał się tym uczuciom w sposób egzaltowany. Spacer i rozmowy ze swymi ulubieńcami uważał za najmiłsze chwile swego życia. Istotą jego duchowości była wrażliwość na

⁴ Pisałem o tym w krótkim szkicu w „Dekadzie Literackiej”: 1998, nr 5 (141).

⁵ J. Bednarski, *Wiersze i proza*, wydał i wstępem zaopatrzył Józef Ujejski, Kraków 1910, s. IV (*Wstęp*).

piękno i głód *sacrum*. „Rozgrzeszenie odczuwam zawsze fizycznie. (...) Miłość bliźniego wzmagą się u mnie po spowiedzi – chciałbym ją zaraz okazać”⁶.

Lektury, wpływy, kręgi zainteresowań, koledzy

Uczył się świetnie i na ogół bez trudu. Był jednym z najzdolniejszych uczniów Leonarda Stroynowskiego⁷, który w gimnazjum uczył rysunku. Lekcje muzyki Janusz miał z Władysławem Żeleńskim⁸, kompozytorem i ojcem Boy’a-Żeleńskiego. Muzyce oddawał się całą duszą, słyszał ją zarówno na koncertach, jak wśród łąk i pól. Jego ulubionym instrumentem były organy, na których sam grywał w kościele Mariackim w Krakowie. Organy to dla niego kolosalna burza dźwięków, podnosząca duszę słuchającego do majestatu Boga. Z kompozytorów najbardziej lubił Griega⁹, a z poetów najwięcej umiłował Słowackiego, jak zresztą cała Młoda Polska. Na takim wzorcu kształcił swój talent poetycki, a ślady zależności od tego bożyszczka młodopolskich artystów widać w całej twórczości Bednarskiego, na każdym kroku, także w poemacie *Nad kaskadą*, który napisał mając 14 lat. Łatwo zauważyć tu zależność od utworu *W Szwajcarii* Słowackiego:

Przez brylantowe łyzy tak uśmiechnięta
Cała ta ustronń srebrzysta się bieli,
I była cicha, spokojna i święta,
Bo ją niebiescy lubili anieli.
Tu podłą piersią nie pęzwały gady,
Jakby się bały szaleństwa kaskady;
Tu przylatywał co dzień Sylf skrzydlaty
Całować świeżo rozkwitnięte kwiaty.¹⁰

A oto inny przykład wpływu tego samego wzorca poetyckiego:

Raz wzrok podniosłem w górę zadumany
I zobaczyłem skrzydlate bociany,
Lecące wielką szarawą gromadą.¹¹

⁶ Tamże, s. VI.

⁷ Leonard Stroynowski (1858–1935), malarz związany z Krakowem. W marcu 1911 roku Związek Artystów Plastyków utworzył swój pierwszy zarząd w składzie: prezes Leon Kowalski, wiceprezes Ludwik Misky, sekretarz Witold Rzegociński, Henryk Kunzek, Jan Raszka, Marcin Samlicki, Leonard Stroynowski, Włodzimierz Tetmajer, Wincenty Wodzinowski, Kacper Żelechowski.

⁸ Kompozytor. Żył w latach 1837–1921. Przedstawiciel neoromantyzmu w muzyce polskiej. Profesor Instytutu Muzycznego w Warszawie, dyrektor Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Twórca 2 symfonii, utworów fortepianowych, ponad 100 pieśni (*Słowiczku mój*).

⁹ Edvard Hagerup *Grieg* (urodzony 15 czerwca 1843 w Bergen, zmarł 4 września 1907 w Bergen) – kompozytor, pianista i dyrygent norweski pochodzenia szkockiego.

¹⁰ J. Bednarski, *Nad kaskadą*, w: *Wiersze i proza*, dz. cyt., s. 34-45. W cytowanych tekstach autorskich na podstawie jedyne do tej pory wydania utworów J. Bednarskiego (z 1910 roku) pisownia została dostosowana do współczesnych zasad ortografii.

¹¹ Tamże, s. 43 (część XIII). Wpływ wiersza *Hymn* J. Słowackiego.

Ostatnie w życiu wakacje Janusz spędził pod Jordanowem we wsi Toporzysko latem 1907 roku. Stamtąd pisał listy do szkolnego przyjaciela o imieniu Józio. Pełno w nich głębokich przeżyć i obserwacji, wniosków z minionych dni, miłości do przyrody i Stwórcy, a także tragicznych przeczuć.

Nie jestem optymistą życiowym; to życie prawie nigdy szczęśliwe nie bywa, wesołe i przyjemne jest tak rzadko, zawsze takie ciekawe, zawsze interesujące ogromnie! Mówią, że życie takie szare i jednostajne, że dzień jeden studencki do drugiego podobny; – podobny, ale nie taki sam! A szarzyzna ma tysiąc razy więcej tonów i odcieni, niż wiecznie jednakowo błyszczące złoto. I moim zdaniem rok szkolny, te przedpołudnia przeżyte z kolegami wspólnie, bezwarunkowo więcej mają rozmaitości i odcieni różnokolorowych, niż najburzliwiej, najruchliwiej spędzone wakacje. A że przeobrażenia i przełomy w duszach młodzieńczych zawsze dokonują się na wakacjach, to owszem potwierdza moje zdanie, gdyż wtenczas w spokoju, ma czas dokonać się synteza myślowa wrażeń odebranych przez cały rok, bo cały rok gromadziło się myślowe materiały, a działo się to tak szybko, tak bez wytchnienia, że nie było czasu ani ich uporządkować, ani przyswoić. – Dlatego też wakacje znaczą coś więcej niż odpoczynek¹².

W liście z Toporzyska pisze do wspomnianego już kolegi szkolnego Józia o intymnym, a zarazem wynikającym z potrzeby doskonalenia się sensie zapisywania swych myśli i uczuć:

Pismo natomiast jest mową milczenia i o tyle od mowy więcej warte, ile większe i świętsze jest od niej milczenie. Mówi się często bez zastanowienia, i tego naprawić już nie można; rzecz napisaną można jeszcze tysiąc razy przekreślić, podrzeć i spalić; można ją stworzyć i znów odebrać jej życie – bez świadków i bez skutków, czego ze słowami uczynić nie można.¹³

Z kolei przykład, w jaki sposób młodociany poeta łączył patriotyzm z kosmopolityzmem sztuki:

Fanatycznie za to kocham Kraków i z pewnością z niego, przezeń i od niego nauczyłem się miłości przeszłości i miłości ojczyzny. (...) Otóż, poza zwykłą miłością ziemi, kocham jeszcze naszą ziemię artystycznie – ale artystycznie potrafię (potrafię tylko, bom go nie widział) kochać cały świat. W ogóle sztuka jest czymś bardzo kosmopolitycznym, bo wypływa z poczucia piękna wspólnego wszystkim narodom.¹⁴

Kilkunastoletni poeta snuł w szkicu *Parę słów o zabytkach*¹⁵ rozważania na tle historii sztuki, wykazując niemałą wiedzę, a także wyrażając poglądy jeśli nie własne, to przyswojone w bardzo osobisty sposób. Oto próbka:

Gotyku już nie nadrobimy; to darmo. Prawda, że dość dużo mamy gotyckich rzeczy, ale ani na liczbę, ani na jakość nie mogą się równać z arcydziełami Zachodu. W szesnastym wieku dopiero dopędziliśmy Europę w pochodzie sztuki; przegoniliśmy ją nawet (wyjawszy oczywiście Włochy): kiedy Francja we wojnach Franciszka I zaczyna dopiero we Włoszech oglądać renesans, kiedy inne kraje tylko włoskie ryciny widzą, kiedy w Niemczech i w Anglii w najlepsze

¹² J. Bednarski, List I z 11.7.1907, w: *Wiersze i proza*, dz. cyt., s. 320-321.

¹³ J. Bednarski, List II z 16.7.1907, w: dz. cyt., s. 323.

¹⁴ Tamże, s. 325.

¹⁵ J. Bednarski, *Parę słów o zabytkach*, w: dz. cyt., s. 284 (nienumerowana).

jeszcze buja gotyk, który tak zżył się z krwią narodów germańskich, to my w Polsce mamy już nasz największy skarb sztuki, kaplicę Zygmuntowską.¹⁶

Małą liczbę kościołów renesansowych w Polsce objaśnia Bednarski tym, że w XIV i XV wieku wybudowano tak dużo kościołów, że aż do baroku nie było potrzeby ich pomnażania. Wysoko ocenia młodzik z Krakowa polski barok: liczne pałace magnatów świeckich i duchownych, kościoły, zespół pałacowy w Wilanowie. Na koniec rozprawki autor wylicza wady własnej pracy, tłumacząc to po sztubacku: pisał ją podczas mało interesujących lekcji.

Z listu do Józia, z Toporzyska, wiadomo, że czytał przed wakacjami w Krakowie *Króla-Ducha i Lambra* Słowackiego, powołując się na pogląd wielkiego poety (we wstępie do *Lambra*) w sprawie sztuki narodowej, że winna ona wynikać z ducha narodu, a nie powstawać na drodze opracowywania tematów „swojskich”, ludowych czy zdarzeń historycznych¹⁷.

Czytał też w Krakowie bądź w Toporzysku dzieła teologiczne Tomasza a Kempis¹⁸, zaznaczając przy tym, że podobają się jemu myśli tego autora, ale „z wielką ich ilością bezwarunkowo zgodzić się nie mogę”¹⁹. Nie lubił „rzeczy społecznych”, nie interesowały go takie zagadnienia, za to czytał Szekspira i zachwycał się jego „dramatami królewskimi”, także Waltera Scotta („ten wściekle mnie nudzi; czytam go jednak, bo trzeba poznać, jak i ten wygląda”)²⁰.

Twórczość liryczna

Z różnych wierszy, dramatów i listów Bednarskiego dowiadujemy się o jego religijnej osobowości, wrażliwej na dobro i miłość, o wysokim stopniu świadomości moralnej, rzadkiej w tak młodym wieku. W wierszu, który powstał w 1906 roku, jako zadanie na temat *Wiosna a młodość*, Bednarski wyznaje wszechobecność Boga, którego odczuwa fizycznie i duchowo:

A chcecie widzieć kościół mego Pana?
Spójrzcie! Filary – to dębów gromady,
Posadzka z kwiecica utkana
Z tęczy – arkady;
Lampy z koralu, na każdym filarze
Z kryształu szyba barwiona
Z róż baldachimy, a z glazu ambona,
Ze słońc ołtarze!
W tym najpiękniejszym kościele
Modłę się często i wiele!
Dzięki Ci, Panie, za młodość tak świętą
I tak szczytną,

¹⁶ Tamże, s. 293.

¹⁷ J. Bednarski, List II, w: dz. cyt., s. 325.

¹⁸ Chodzi prawdopodobnie o dziełko: *O naśladowaniu Chrystusa*.

¹⁹ J. Bednarski, List II, dz. cyt., s. 326. Trudno powiedzieć, co autor tych słów chciał tutaj wyrazić.

²⁰ Tamże.

I za pieśń każdą, ze serca wyjętą
 Co lśnią i kwitną –
 Dzięki Ci, Panie, za natchnień potęgę
 Wielką i ciemną,
 Dzięki Ci, Panie, żeś przyrody księgę
 Otwarł przede mną,
 Żeś mnie na wielkość stworzył i śpiewanie
 Dzięki Ci, Panie!²¹

W pierwszych fragmentach tego samego utworu Bendarski charakteryzuje swą wczesną fazę dziecięctwa-chłopięctwa określeniami: jasna, cicha, tęcząca, od tęcz różana, święta, promienna, wielka w cichości, rozmarzona. Zaś ta obecna (pisząc to miał 14 lat), zapewne pod wpływem rozwijającej się już choroby, wartościowana jest inaczej: nie tak jasna, nie tak niewinna, nie tak cicha – lecz większa, bo obecne sny niosą w sobie burze, grzmot pioruna, czyli gniew oraz budzące się burze namiętności. Autor maluje słowami autoportret marzyciela („o, lubię bujać w przestworzu!”), romantyka wrażliwego zarówno na uroki słonecznej strony przyrody, jak nocnej, romantyka mieszkańca świata paradoksu: nie ma go tu, gdzie jest, a jest tam, gdzie go nie ma²². Jako romantyczna duchowość stanowczo nie podziela bajronowskiej fascynacji złem, uwodzicielskim demonizmem („Nie zgadzam się z również z twoim zdaniem, że w sztuce powinny być uwzględnione oba pierwiastki: złego i dobrego”)²³.

Wiersz *Wiatr halny* o niezwyklej dynamice, pokazujący dolinę podhalańską w czasie wietrznego sztormu, napisał Bednarski mając zaledwie dwanaście lat, w 1904 roku. Słownictwo, budowa wiersza, rozszalały żywioł przyrody pokazany w metamorfozie – od chmury nad doliną, plusku deszczu, po nocne rozhukanie piorunów i wichru (pojawienie się zła?), aż do porannego uspokojenia i wezbranego od ulewy potoku, to dowód wysokich (można by nawet powiedzieć – nieprawdopodobnych) umiejętności poetyckich i intelektualnych możliwości dwunastolatka²⁴. Oto fragment tego utworu:

O północy nas budzi szyb w oknach brzęczenie,
 Plusk deszczu, wycie pieców i dachów trzeszczenie.
 To wiatr halny uderza w chałupę chwilami,
 Jak ptak – olbrzym, czarnymi łopocąc skrzydłami.
 Potem ginie na chwilę w bezdni czarnej nocy
 I wraca pełen nowej złości, szału, mocy.
 I rzekłbyś, że bóg wiatru w szalonym zapale
 Tańczy po dachu wściekle i zapamiętałe,
 Zgina świerki ku ziemi, jęczy w ich konarach,
 Wyje, świszczce i kwili w podziemnych pieczarach.²⁵

²¹ J. Bednarski, *Młodość*, w: dz. cyt., cytowany fragment s. 62.

²² Zob. M. Janion, *Marzący: jest tam, gdzie go nie ma, a nie ma go tu, gdzie jest*, w: *Style zachowań romantycznych*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986, s. 303-337.

²³ J. Bednarski, List II z 16.7.1907, w: dz. cyt., s. 325. To nie znaczy, że w jego twórczości nie pojawiają się diabeł, czarownica bądź inne istoty z piekieł. Chodzi jednak o to, że nie są pokazywane w sposób relatywistyczny w sensie moralnym lub estetycznym, tak typowy dla Shelleya i Byrona.

²⁴ J. Bednarski, *Wiatr halny*, w: dz. cyt., s. 1.

²⁵ Tamże.

Pełne uroku i prostoty są wiersze poświęcone szkolnym kolegom, jak dla przykładu *List do kolegów*, napisany podczas wakacji w 1905 roku. Jego głównym motywem jest tęsknota, przyczyna powstania wiersza.

Obłoczek przeźroczy
Z białymi goni mgłami,
Ja piszę do Was listy,
Bo tęskno mi za Wami.²⁶

Młodziutki autor przeniósł się z gimnazjum na Podgórzu do Gimnazjum Św. Jacka w Krakowie i tym wierszem żegna się z kolegami z Podgórza.

Tęsknota drży tajemnie
i chodzi za mną wszędzie,
Jak tam Wam jest beze mnie
I jak mi bez Was będzie?²⁷

W wierszu *Nieraz* pojawia się sytuacja liryczna, w której autor określa warunki „bycia sobą”. To zmierzch, a potem księżycowa noc, potęgująca wyobraźnię i siłę myśli, tworząca klimat do myślenia i odczuwania w samotności. Typowa sytuacja dla liryki nocnej, a zarazem romantyczna sceneria. Dusza poety wyznaje, że w takich chwilach jest sobą, wolna i twórcza, że istnieje niewytłumaczalna więź między nim a gwiazdami:

One już biegnąć nie mogą beze mnie,
Ja bez nich pisać już nie mogę pieśni,
Takeśmy z sobą wiecznie połączeni
I całe życie w gwiazdach mi się prześni
Wśród gigantycznych rozrzucone cieni.²⁸

Gwiazdy symbolizują od dawien dawna wyższy świat, mający wpływ na życie każdego człowieka²⁹, nieskończony i właściwy duszy, za którym duchowość ludzka nieustannie tęskni, jakby za utraconym dzieciństwem, za swoim pierwotnym i szczęśliwym domem.

W rozdziale książki z 1910 roku, zatytułowanym *Dyssonanse*, zamieszczone zostały liryczne strofy napisane przez czternastoletniego poetę (w 1906 roku): *Miałem ja ciszę, Czemu ode mnie...?, Trzy struny, Co później będzie?, Koniec tym pieśniom, Chciałem sobie...* Z tych wierszy szczególnie wybija się pod względem artystycznym utwór *Co później będzie?*, z osobistymi refleksjami nad własnym losem, z wcześniej obudzoną świadomością śmierci, ale także cierpieniem tej wyobcowanej i osamotnionej, wrażliwej, moralnej duszy chłopca.

²⁶ J. Bednarski, *List do kolegów*, w: dz. cyt., s. 30.

²⁷ Tamże, s. 31. O tym samym mówi Bednarski w utworze *Wspomnienie z 1906 roku*, noszącym podtytuł *Do kolegów z Podgórza*, s. 63.

²⁸ J. Bednarski, *Nieraz*, w: dz. cyt., s. 33.

²⁹ Od czasów starożytnych zajmowała się tym astrologia, czyli nauka o gwiazdach, odczytując w konstelacjach gwiazdnych i zjawiskach na niebie nie tylko los ludów, ale poszczególnych ludzi, szczególnie władców. Zob. M. Eliade, *Kosmologia i alchemia babilońska*, przekład I. Kania, Warszawa 2000.

Gdy już dziś dla mnie słońce wiecznie w mgłach,
 Gdy już dziś oczy ciągle błyszczą w łzach,
 Gdy tyle bólu i cierpień na ziemi,
 Gdy wiatr przeciwny łamie skrzydła w pędzie,
 Gdy już tak smutno, gdy już dziś tak źle mi,
 Co później będzie?³⁰

Utwory dramatyczne

Chrześcijańska (ale też dużo wcześniejsza) wiara w to, iż czystość (dziewictwo) jest w stanie pokonać każde zło, demona, smoka i niweczy każdy podstęp diabelski, stała się kanwą baśni dramatycznej *Królowna Śnieżka*. Przypis na stronie tytułowej informuje, że „utwór ten obejmuje w rękopisie siedem dość obszernych części. Tutaj umieszczono tylko trzy ostatnie, z których wszakże treść poprzedzających łatwo odgadnąć. Jest to dzieło poety 14-letniego”³¹.

Ze względu na nieliczne, jak sądzę, egzemplarze pierwszego (1910) i drugiego wydania utworów (1937) Bednarskiego, omawiam krótko treść utworów, obok analizy, a także zwiększam objętość ważnych cytatów.

Na czystą duszę Śnieżki złe moce zastawiają sidła. Dziewica kocha królewicza, który odważył się wejść do podziemnej pieczary, skuszony jak wielu innych znajdującym się tam złotem. Śnieżka szuka drogi do tej pieczary, ale nie dla złota, ale z miłości do królewicza. Dowiedziawszy się od czarownicy jak tam dojść, decyduje się na niebezpieczną wyprawę, ufając Bogu i swej niewinności. Diabeł z Babą Jędzą obmyślają sposób na zwabienie dziewczycy w pułapkę, by podzieliła los tych śmiałków, którzy w podziemnej pieczarze zostali zamienieni w kamień, gdyż nosili w sobie ludzkie słabości. Niewinność Śnieżki ujawnia się na każdym kroku, słucha ją przyroda, na jej rozkaz brama do czeluści sama się otwiera:

Baba Jędza (sama): Co za siła, co za moc!
 Brama jej się otworzyła,
 Teraz idzie w wieczną noc,
 na nic teraz nasza siła,
 Już się teraz nic nie uda,
 Kiedy panna robi cuda,
 Już jej przyszłość rozstrzygnięta,
 Już ją zna ta panna święta,
 Nie zawrócisz jej już głowy,
 Na nic każdy podstęp nowy;
 Panna rozum ma bez granic,
 Wszystko na nic, wszystko na nic.³²

Śnieżka odnajduje królewicza i przywraca jemu dawną postać swą niewinną miłością, ale młodzieniec pozwolił się zwieść królowi podziemnego świata (wzorowanemu

³⁰ J. Bednarski, *Co później będzie*, w: dz. cyt., s. 131.

³¹ J. Bednarski, *Wiersze i proza*, dz. cyt., s. 67 (nienumerowana).

³² J. Bednarski, *Królowna Śnieżka*, w: dz. cyt., s. 81.

na Hadesie), którego podstępnej i dwuznacznej przysięgi nie zrozumiał. Już miał być wolny, zgodnie z obietnicą władcy piekieł pękły mury i drzwi, lecz okazało się, że królewicz szedł w fałszywym kierunku, zaś z czeluści między skałami wyszło dwunastu strasznych stalowych rycerzy, znających tylko przymus zabijania każdego, kto stanie im na drodze. Zabili królewicza, biorąc go za wroga. A Śnieżka, rozpaczając po utracie ukochanego, prosi Królową Sylfów, by ją zamieniła w polny kwiatek:

Jesli chcesz, by ten dzień złoty
Przeszedł dla mnie bez tęsknoty,
Osłódź mi życia ostatek:
Królowo, zamień mnie w kwiatek!³³

Utwór dramatyczny, noszący silne piętno dramatów Słowackiego, to trzyczęściowe misterium *Trzy Hostie*, ukończony na kilka miesięcy przed śmiercią poety gimnazjalisty, który miał wówczas, przypomnijmy, 16 lat. *Trzy Hostie* noszą wpływ mistycznego dramatu Słowackiego *Ksiądz Marek*, zwłaszcza w opowiadaniu husarza o katastrofie w kościele Bożego Ciała³⁴. Akcja dzieje się w 1443 roku, na rok przed wyprawą młodego króla Władysława Jagiellończyka (zwanego Warneńczykiem) przeciwko Turkom i klęską wojsk polskich pod Warną (1444). *Prolog* (wskazujący na lekturę tragedii Szekspira, choćby *Makbeta*) to zapowiedź świętokradztwa i kary za ten czyn, jak wynika to z rozmowy dwóch śmierci przed wschodem słońca na pustym placu w nieokreślonym wprost miejscu, z dalszych jednak części wiadomo, że było to w Kazimierzu pod Krakowem. Zbrodnia polegać ma tym, że Żydzi z Kazimierza ukradną opłatki (hostie), dopuszczając się w ten sposób profanacji kościoła Bożego Ciała i samego Boga. Karą ma być trzęsienie ziemi, obracające kościół w gruzy, który jednak zostanie odbudowany. Żydzi zostaną aresztowani i zamknięci w ciemnym lochu, a potem straceni zgodnie z duchem epoki (na stosie). Młody król ruszy przeciwko Turkom na wojnę krzyżową, ale „tylko mu głowę utną/ Na żelazną wetkną dzidę/ A Rzymowi będzie wstyd...”³⁵.

Nie należy w żadnym wypadku widzieć w tym dziełku przejawu antysemityzmu, według współczesnej mody. Równie dobrze ktoś może zobaczyć w nim, niesłusznie rzecz jasna, motyw antychrześcijański, ponieważ Żydzi posłużyli się chrześcijanką czarownicą.

Tak „utkane” przez Parki przeznaczenie zmierza wraz ze świtem ku urzeczywistnieniu. Zbrodnia kradzieży hostii zdarzy się w dzień Bożego Ciała. Trwają przygotowania do procesji w klasztorze księży kanoników regularnych przy kościele pod wezwaniem Bożego Ciała. Tymczasem nocą w swojej izbie Żyd obmyśla plan kradzieży hostii, nie wierząc, że w niej ukryty jest Bóg, podobnie jak dla Żydów z czasów cesarza Tyberiusza Jezus Bóg-Człowiek, którego oni znali jako syna cieśli Józefa i Maryi z Nazaretu i co najwyżej proroka, był bluźnierstwem, za które Syn Boży rękami Rzymian został skazany na śmierć i ukrzyżowany.

³³ Tamże, s. 106.

³⁴ J. Bednarski, *Trzy hostie*, w: dz. cyt., s. 243-252.

³⁵ Tamże, s. 167. Historia profanacji hostii ma zarazem wyjaśniać przyczynę klęski młodziutkiego króla polskiego pod Warną w 1444 roku.

Ha, jak mi się obronisz,
 Ty, Boże, w białym opłatku?
 Ja znajdę tam Twój duch!
 Ja mam w piwnicy stół,
 Przybiję Ciebie gwoździem,
 A Ty Bóg! Ty będziesz czuł!
 I skurczy się twój duch,
 Skurczy się Bóg w opłatku,
 Przybity gwoździem do stołu!
 I przyjdę, przyjdę do Ciebie
 Z szydłami naostrzonymi
 I będę Ciebie kłuł!
 (...)
 Ha, jak mnie ukarzenie,
 Że wam zakłujęm Boga?
 Kto mnie ukarze, kto?
 Czy ty! Szatanie?
 Ty będziesz się cieszył!
 Czy Ty! O, Boże?!
 Ciebie już nie będzie!
 Więc wy! Wy, pełni szału
 Ludzie! Mnie sądzić będziecie!³⁶

Ale Żyd wie, że za taką zbrodnię nie ma właściwie kary w ludzkich kodeksach. Namawia chrześcijankę (uprawiającą czary!) Magdę do kradzieży, płacąc jej „jurgeld duży”. Ta zaś słysząc o dużym wynagrodzeniu, szybko wyraża zgodę:

Żyd mi płaci – Bóg mi nic nie daje...
 Ha, przyniosę – zarobię – nie stracę...
 Boga sprzedam! Cóż Żydzie? Zapłacisz?
 (...)
 Ha – jakam ja potworna!
 Dla Żyda ukraść mam Boga –
 Jezusa przynieść Żydowi –
 Takiej jeszcze nie było kradzieży!
 Ale ja przyniosę.
 Bo za pieniądze to można,
 Bo mi srebrników potrzeba!

Dobija się targ, przypominający Judasza i płacących mu kapłanów Świątyni za donoszenie i wydanie Jezusa. Magda dokonuje rankiem w samo święto Bożego Ciała świętokradztwa, licząc że nikt tego nie zobaczy. Pomyliła się. W świątyni była Obląkana, świadek kradzieży hostii, narzędzie Boże, przez którą przemówił do Magdy Duch Święty, nazywając ją „sługą żydowską” i złodziejką Boga. Wykonawcą kary są siły przyrody, burza i trzęsienie ziemi, które niszczy w Kazimierzu sprofanowany kościół i dom świętokradcy Żyda. Cała natura współczuła z Panem i Odkupicielem, jak podczas Jego ukrzyżowania na Golgocie. Kradzież trzech hostii (Trójca Boża) odpowiada wydaniu Chrystusa w ręce Sanhedrynu, profanacja hostii to męka i ukrzyżowanie

³⁶ J. Bednarski, *Trzy hostie*, w: dz. cyt., s. 186. Kolejne fragmenty – s. 190-191.

Syna Bożego, wreszcie chwila zmartwychwstania na chwałę Bożą: hostie uniosą się w powietrze i powrócą na ołtarz, zaś lud odda pokłon prawdziwemu Bogu, ukrytemu w hostii. Potwierdzi się w ten sposób nie tylko tajemnicza obecność Jezusa w hostii, ale prawda o ostatecznym zwycięstwie Odkupiciela, który na tym świecie wydaje się w ręce grzeszników, przyjmuje śmierć, by powstać i świadczyć o mocy dobra i niewinności nad wszelkim złem.

Utwór zbudowany jest z następujących części: 1. *Prolog*, 2. *Dzień I. Część wesola*, 3. *Intermedium*, 4. *Dzień II. Część bolesna*, 5. *Intermedium*, 6. *Dzień III. Część chwalebna* (w niej znajduje się opowieść husarza o niezwykłym zdarzeniu w kościele Bożego Ciała – kiedy podczas mszy św. okazało się, że w kielichu nie ma hostii i uderzyły gromy w ołtarz oraz kościół, zamieniając świątynię w gruzy, grzebiąc pod nimi wiernych), 7. *Postludium*.

Dzięki zapisom w dzienniczku³⁷ znamy uwagi autora o tym utworze. Scenę targu Żyda z Magdą uznał on za najlepszą w całym dziełku, bo – jak pisze – jest wspaniała i pełna lapidarnych powiedzeń. Z tą autorecenzją Bednarskiego chętnie się godzimy, gdyż widać w tej scenie wybitny talent autora. Osnowa dramatu nawiązuje do średnio-wiecznego przekazu o profanacji hostii przypisanej kilku Żydom z Kazimierza pod Krakowem, ale sam utwór, jak zapewnia autor, jest oryginalny, dyktowany własną pomysłowością twórczą. Bednarski przyznaje się zarazem do zapożyczeń od Kasprowicza (Chór drugi), Słowackiego (opowiadanie husarza)³⁸. Zadając sobie pytanie, czy to dobry utwór, Bednarski odpowiada: „nudne to nie jest na pewno; fabuła także dużo znaczy, chociaż dzisiaj chcą ją zupełnie ignorować”³⁹.

Mystykę i romantyzm (także Młodą Polskę, neoromantyzm) łączy przede wszystkim osobiste przeżywanie rzeczywistości wewnętrznej i tajemnicy obcowania z Bogiem, który przez miłość staje się darem dla człowieka, odnawia go, inspiruje, oświeca, porwuje w górę, ku Sobie. Tylko w taki sposób Bóg może być dla człowieka poznawalny, nie przez badanie od zewnątrz (racjonalizm, eksperyment), ale poprzez przeżywanie, bycie z Nim razem, poprzez hipostazę duchową, komunie (wspólnotę, jedność), nadprzyrodzoną sytuację, w której człowiek jest ubóstwiony, ale przez Boga, stając się w Nim tym samym co On. Do takiej wielkości został stworzony człowiek. Ta jedność z Bogiem często jest sygnalizowana w różnych lirykach Janusza Bednarskiego (patrz: wiersz *Młodość*).

Przeżyć mistycznych nie można opisać bezpośrednio, ale wyraża się je symbolami i aluzjami, obrazami (wizjami). Poezja i religia współistnieją ze sobą, gdyż obie nastawione są na kontakt i harmonię ducha absolutnego i ziemskiego, przez które świat przekształca się w cudowny i tajemniczy, a człowiek osiąga wspólnotę z Bogiem⁴⁰. Poezja znajduje swe spełnienie w zespoleniu z mistyczną religijnością, potrzebuje ona religii do realizacji swego idealistycznego charakteru. To także pogląd Novalisa (1772–1801) na relacje religia-poezja (oraz filozofia), na którym wraz z innymi członkami Kręgu

³⁷ J. Bednarski, *Wiersze i proza*, s. 281.

³⁸ Tamże, s. 282, autor określa je jako „kalderonizowane”.

³⁹ Tamże, s. 282.

⁴⁰ Za: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna, Ballanche. Novalis. Słowacki*, Kraków 1989, s. 246, przypis 1.

Jenajskiego⁴¹ budował on własną teoretyczną koncepcję nowej poezji i nowej filozofii, a siebie określał mianem *Dichterphilosoph* (poetofilozof)⁴².

Novalis był jednym z głównych prawodawców niemieckiego romantyzmu i inspiracją dla poetów romantyzmu europejskiego i modernizmu (symbolizm, Młoda Polska⁴³). Oczywiście wiemy o tym, że twórcy są nieporównywalni. A w tym skromnym przecież przypadku, na tle tych wszystkich postaci z historii literatury i sztuki, jakie zostały tutaj przywołane, nie dowiemy się nigdy, czy zmarły w wieku 16 lat gimnazjalista Janusz Bednarski z Krakowa nie wyrósłby na poetę tej rangi, co Novalis czy Juliusz Słowacki.

⁴¹ Do tego Kręgu należeli: F. i A. Schleglowie, Novalis (Friedrich v. Hardenberg), L. Tieck, początkowo także J. Fichte. Ten etap niemiecka nauka o literaturze romantyzmu nazywa „wczesnym romantyzmem”, wskazując na przełomowe znaczenie Kręgu Jenajskiego w zapoczątkowaniu nowej epoki literackiej w Niemczech. Nazwa „wczesny romantyzm” o tyle uzasadniona, że w twórczości F. Schlegla i Novalisa obecne są cechy typowe dla Oświecenia, a szczególnie dla jego schyłkowej fazy – rokoka. Jednak trzeba zauważyć, że jednocześnie w twórczości Novalisa objawił się „pełny romantyzm”, a właściwy romantyzm niczego nowego już nie dodał do tego, co zostało sformułowane w latach 1797–1801 w Kręgu Jenajskim. Warto zwrócić uwagę na uprawianie w Kręgu Jenajskim sympoezji i symfilozofii: dlatego piszę, że Novalis budował swoje koncepcje wraz z innymi członkami Kręgu, jako współautorami teorii i praktyki rodzącego się romantyzmu. W myśl sympoezji, po śmierci Novalisa, Ludwig Tieck napisał zakończenie powieści Novalisa *Henryk von Ofterdingen* na podstawie zapisków i listów Novalisa oraz prowadzonych z nim rozmów, w ostatnim okresie życia poety z Weissenfels.

⁴² W. Trzeciakowski, *Twórczość Novalisa – najważniejsze idee, motywy i przełomy*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego” w Toruniu, 57, Toruń 2004, s. 38-49. Jest to skrócony zapis wykładu publicznego wygłoszonego przeze mnie na Wydziale Filologicznym UMK w Toruniu w 2003 roku. Inne publikacje dotyczące Novalisa tego samego autora – książki: Novalis, *Hymny do Nocy*, przekład, wstęp i komentarze W. Trzeciakowski, Bydgoszcz 2001 (przekład z rękopisu, wersja pierwotna bez zmian wprowadzonych przez F. Schlegla, dwujęzyczna, kalendarium życia poety); „*Pieśni duchowe*” Novalisa (przekład, szkic lit. i komentarz), „Przegląd Artystyczno-Literacki”, Toruń, nr 4 / 2001, s. 40-56; Wybrane artykuły: *Pośmiertne życie Novalisa w twórczości Hermanna Hessego (na przykładzie powieści „Gra szklanych paciorków”)*, w: *Światy przedstawione. Prace z historii i teorii literatury ofiarowane Profesorowi Jerzemu Speinie*, pod red. M. Kalinowskiej, E. Owczarz, J. Skuczyńskiego, M. Wołka, Toruń 2006, s. 455-465; *Dwie wizje nowej ludzkości: „Prześwit” Zygmunta Krasińskiego i „Hymny do Nocy” Novalisa*, „Filo-Sofija (Rocznik Komisji Filozoficznej Bydgoskiego Towarzystwa Naukowego)”, Rok VI, nr 1(6), Bydgoszcz 2006, s. 71-90; *Wampiryczny sposób istnienia świata i tęsknota za wyzwolającą śmiercią w „Hymnach do Nocy” Novalisa*, „Edukacja Humanistyczna”, Szczecin, nr 1/2007, s. 108-114.

⁴³ E. Porębowicz, *Poezja polska nowego stulecia*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. IV, s. 193. Porębowicz widzi uderzające analogie pomysłów Młodej Polski z myślami Novalisa, cytuje też dla poparcia tej tezy fragmenty z wydania: *Novalis Schriften*, 1901.

Wojciech Kalinowski
(Białystok)

ECHO FILOZOFII GENEZYJSKIEJ W TWÓRCZOŚCI STEFANA GRABIŃSKIEGO

Fantasta

Nowelistyka Stefana Grabińskiego zawsze miała charakter marginalny na polu rodzimych dokonań literackich. Już za jego życia twórczość tę poczytywano za „nowość w literaturze polskiej niespotykaną”¹, a samego autora za pisarza „dziwnego”², kogoś, o kim pisać trudno, bo w jakimś stopniu jego pisarstwo zaszufadkowaniu się wymyka, wypływa na nowe przestrzenie, jakby samą swoją istotą dążyło do osiągnięcia tego drugiego brzegu, którego cień autor, poprzez swoją prozę, chociaż w zarysie, stara się dostrzec.

Dziwna, tajemnicza, wręcz niesamowita twórczość tego „fantastyka czystej krwi”³, jak go określa Karol Irzykowski, reprezentowała sobą nową jakość, nowy nurt⁴, o którym wspominało i wspomina się rzadko albo wcale, a jeżeli już, to w zasadzie koncentrując się na wypominaniu jej mialkości, bylejakości, podważając jej walory artystyczne. To pisarz wygnany na margines historii literatury, odosobniony zarówno za życia, jak i nieznanym po śmierci. U Grabińskiego odnajdujemy jednak coś wartościowego, coś niezwykłego, tajemniczego – to „coś” to wyraz najgłębszych przemyśleń i refleksji pisarza poświęconych zagadce życia, rzeczywistości ponadzmysłowej, transcendentalnej. To swoista mistyka oparta na obserwacji relacji człowiek – rzeczywistość, w której olśnienie światem przesycone będzie poczuciem lęku, przecuciem jakiegoś nieuchronnej konieczności, fatum, które uzewnętrznia się w zwykłej, ludzkiej obawie przed śmiercią.

Monografia Artura Hutnikiewicza poświęcona Grabińskiemu – to jak do tej pory jedyny pomnik poświęcony jego osobie. To praca krytyczna, która z racji swojej wszechstronności nie jest w stanie podołać zadaniu dogłębnego spojrzeniu na twórczość pisarza, gdyż stara się ogarnąć całość zjawisk i elementów, które składają się na jego życie prywatne i zawodowe. To kompendium wiedzy, baza danych, które jednak wymagają

¹ J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych*, Warszawa 1972, s. 629.

² A. Hutnikiewicz, *Stefan Grabiński i jego dziwna opowieść*, w: S. Grabiński, *Nowele*, Kraków 1980, s. 5.

³ K. Irzykowski, *Fantastyka, Z powodu książki Stefana Grabińskiego „Na wzgórzu róż”*. *Nowele*, w: tegoż, *Wybór pism krytycznoliterackich*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1975, s. 564.

⁴ A. Hutnikiewicz, *Twórczość literacka Stefana Grabińskiego*, Toruń 1959, s. 71.

rozszerzenia i dogłębnego zbadania, szczególnie w tych miejscach, które poświęcone są szukaniu odpowiedzi na pytania związane z początkami jego twórczości, z inspiracjami i nurtami, które musiały mieć wpływ na wykreowanie się indywidualności, odrębności i oryginalności słowa i tematyki jego utworów.

Wśród inspiratorów, którzy niewątpliwie wywarli duży wpływ na Grabińskiego, znajduje się jednak jeden, o którym Hutnikiewicz informuje dobitnie – jest nim Juliusz Słowacki z wykreowaną przez siebie nową koncepcją myślenia o historii świata, którą dzisiaj rozpoznajemy pod nazwą filozofii genezyjskiej. Jak wskazuje badacz, zdaje się ona być „(...) ośrodkiem wszystkich koncepcji filozoficznych autora *Niesamowitych opowieści*”⁵. Grabiński – znany ze swobody w doborze różnych koncepcji filozoficznych i swobodnego ich wykorzystywania w twórczości – tutaj jest niezwykle konsekwentny, jakby w koncepcjach autora *Genezis z Ducha* odbijało się najwięcej jego własnych propozycji i rozważań na temat istoty człowieczeństwa, świata zmysłowego i relacji człowieka do śmierci.

Myśl i duch

Rozważania na temat obecności koncepcji genezyjskich Słowackiego w twórczości Grabińskiego opierać się muszą na utworze, który stanowi wykładnię tych filozoficznych dociekań. *Genezis z Ducha* to utwór wyjątkowy, bo będący odbiciem przełomu, który w poecie się dokonał. Jak określa go Kleiner, ten „poemat gnostyczny”⁶, to próba zapisania historii świata w formie modlitwy prozą, to wreszcie manifest wiary⁷ Słowackiego, w którym ukazuje on wizję świata będącego areną ciągłej, wszechogarniającej, ale i wyniszczającej walki o rozwój Ducha. Dla Marty Piwińskiej utwór ten ma wręcz charakter profetyczny, a rola samego poety to funkcja Tłumacza Słowa, który musi przełożyć język świata na jeden język, a wówczas „(...) w materii, mocą ludzkiego słowa, zostaje wyznaczona droga do Słowa”⁸.

„Wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”⁹ – przekonanie Słowackiego o absolutnej dominacji Ducha nad cielesną formą bytowania staje się punktem wyjścia dla analizy twórczości Grabińskiego, w utworach którego supremacja idei i myśli nad rzeczywistością widzialną jest spójna i wyraźna. Sam fantasta stwierdza w *Wyznaniach*: „Patrzyłem na świat jako na symbol pełen głębszych znaczeń i w każdym zjawisku życiowym dopatrywałem się objawów Ducha”¹⁰. Powyższe stwierdzenie wprowadza nas nie tylko w orbitę samej twórczości Grabińskiego, ale odwołuje się również do szeroko rozumianej sfery pozaliterackiej, sfery życia prawdzi-

⁵ Tamże, s. 130.

⁶ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. IV: *Poeta mistyk*, część II, Warszawa – Kraków – Lublin 1927, s. 3.

⁷ D. T. Lebioda, *Słowacki. Kosmogonia*, Bydgoszcz 2004, s. 251.

⁸ M. Piwińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 111.

⁹ J. Słowacki, *Genezis z Ducha*, w: tegoż, *Dzieła wybrane, poematy*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1983, s. 295.

¹⁰ J. Słowacki, *Wyznania*, „Polonia”, 1926, nr 141.

wego, realnego, do rzeczywistości empirycznej, w której autor musiał zmagać się nie tylko z niewielką popularnością swoich utworów, ale przede wszystkim musiał toczyć walkę z wyniszczającą chorobą.

„Myśl stwarza ciało i jego fizyczne predyspozycje”¹¹ – powie jeden z bohaterów powieści *Salamandra*. Myśl w twórczości Grabińskiego ma wartość nadrzędną, wartość prymarną wobec materii. Może ją kształtować w sposób swobodny, wartością graniczną są jedynie własne możliwości intelektualne. W utworze *Dziedzina* – będącym swoistym *credo* filozoficznym pisarza – ujawnia się potężna moc siły Ducha – moc kreacji równa Kreacji Bożej, bo mogącej z niczego, z pustki wyprowadzić na świat realny kształt. Bohater noweli, Wrześmian, uczestniczy w pewnego rodzaju eksperymencie. Zamyka się wśród czterech ścian, opuszczony przez wszystkich, żeby w samotności wyłonić z niebytu myśli nową jakość – w kształt przyoblec to, co ukrywa się w zakamarkach jego świadomości. Wrześmian to poeta, o którym nie krążą zbyt pochlebne opinie: to samotnik i dziwak, a jego utwory rażą „(...) przerostem myśli”¹². Jakbyśmy przed oczyma mieli samego Grabińskiego. Powoli traci kontakt z rzeczywistością, jakby samemu zaczynając krążyć wokół dziedziny, której jeszcze scharakteryzować, ujawnić nie potrafi, którą przeczuwa tylko intuicyjnie, przeczuwa duchem. Grabiński rysuje tutaj sylwetkę wyrazistą, balansującą na skraju szaleństwa, opętaną wyidealizowaną wizją własnej mocy.

Koncepcje Wrześmiana są czymś zupełnie nowym, nieoczekiwanym, czymś, co nie znajduje zrozumienia, co budzi niechęć, ale i niepokój. Krótki opis Grabińskiego nie pozostawia wątpliwości, co do charakteru jego procesów myślowych: „Szalone pomysły Wrześmiana wypadły z rozżarzonej miazgi twórczej, zdawały się mieć moc zapładniającą, wytwarzając nowe, nieznanne dotychczas rewiry, jakieś obłąkane monady myślowe (...)”¹³. Wrześmian czuje odbywającą się w nim rewolucję, wie, że siły, które w nim drzemią, znajdują ujście, uzewnętrznienie się w świecie empirycznym. Nie potrafi ich jednak nazwać i zrozumieć – cały proces odbywa się poza jego rozumieniem i możliwościami poznania. Staje się biernym obserwatorem zdarzeń, niemym wykonawcą tajemniczego, ale niszczycielskiego w swej istocie procesu kreacji myśli. Poeta „pragnie” – jego wytrwałość w szukaniu odpowiedzi przeraża go samego, ale i fascynuje, bo czuje, że stoi przed barierą, za którą rozciąga się sfera transcendentálnych fenomenów; dąży do ziszczenia, ale ma jednocześnie świadomość, że zapłaci za to cenę najwyższą: cenę śmierci. „Ideał (...) jest w śmierci; dzieło przytłacza twórcę swym ciężarem; myśli zrealizowane w pełni mogą stać się groźne i mściwe; zwłaszcza myśli obłąkane”¹⁴. Ideał, do którego dąży pisarz, może się zrealizować, ale tylko wtedy, kiedy pociągnie za sobą śmierć, bo przemiana – zgodnie z filozofią genezyjską – jest możliwa tylko wtedy, kiedy starą formę przykryje nowa.

Bohater noweli nie jest w stanie zmierzyć się z nieznanym, nie jest gotowy do tego, żeby siłą woli przekuć wizję w kształt, przyoblec w widzialną formę bez poniesienia konsekwencji. Słowacki w *Genezis z Ducha* jest gotowy do przyjęcia wizji Ducha –

¹¹ S. Grabiński, *Salamandra*, Kraków 1980, s. 8.

¹² S. Grabiński, *Dziedzina*, w: tegoż, *Nowele...*, s. 279.

¹³ Tamże, s. 282.

¹⁴ Tamże, s. 282.

jego stan najwyższej egzaltacji i zachwytu nad cudownością Bożej kreacji pozwala mu odślonić choćby skrawek wielkiej maszyny dziejów i Ducha, który poprzez ciągłe metamorfozy przenika z jednej formy w drugą. Słowacki w tej wizji staje się Tłumaczem – bo potrafi swoją wizję przełożyć na język zrozumiały, na język ludzi¹⁵. Wrześmian pragnie być Tłumaczem Słowa, pragnie realizacji i absolutnego zrozumienia, ale wizja, której staje się częścią, wykracza poza jego możliwości poznawcze. Nie zna języka, którym mógłby opowiedzieć o swojej wizji, pragnie jej realizacji, spełnienia, ale nie wie, jaką formę przybierze¹⁶, chociaż przeczuwa, że zdarzy się coś nadzwyczajnego, coś, co zburzy ustalony porządek rzeczywistości, wtargnie z wielką siłą w doświadczaną przez niego rzeczywistość.

Słowacki doznaje olśnienia w Pornic, kontemplując piękno nadmorskich fal¹⁷. W obliczu przyrody odnajduje Ducha, dostrzega jego obecność, co zapoczątkowuje mistyczną przemianę – dostrzega w sobie obecność Tajemnicy – tej najdoskonalszej energii, która przenika świat. Jest przygotowany do odkrycia zagadki poprzez kontemplację przyrody i jej zjawisk. Jego wejście w rzeczywistość graniczną odbywa się łagodnie, delikatnie, krok po kroku. To nie pozbawia go zdolności mowy, odnajduje właściwy język, który potrafi przekazać człowiekowi wielką zagadkę świata. Wrześmian takiego przygotowania nie posiada. Tak jak dla Słowackiego „dziedzina” staje się nadmorska, porażająca urodą okolica – dla niego miejscem przyszłych zjawisk staje się pusta, zamknięta i uboga w szczegóły, opuszczona przestrzeń stojącej na peryferiach miasta rudery. Zogniskowana, skupiona w jednym punkcie myśl Wrześmiana koncentruje się na przeciwnym domu, w którym wkrótce pojawiają się twarze nieznanymi osob. Okazują się one zjawami, strzępami jego myśli, które siłą własnej woli nieopacznie przywołuje z „chaosu niebytu i skazuje na nędzę półcielesnej włóczęgi”¹⁸.

Ale akt stworzenia musi równać się śmierci – Wrześmian ostatecznie ginie, pozbawiony życia przez twory własnej wyobraźni.

Realizacja zamysłu Wrześmiana nie byłaby możliwa bez przekonania o potędze myśli wyobrażonej. Jak wskazuje Hutnikiewicz, „(...) za wyobrażeniem idzie pragnienie, które objawia się w fantazjach poetów”¹⁹. Pragnienie Wrześmiana, aby siłą własnej woli stworzyć nową jakość, staje się upragnionym momentem kreacji, ale kreacji wypaczonej, błędnej, upokorzonej niedostatkiem sił twórczych. Jednak myśl raz poruszona musi się ziścić, zrealizować. Symbolem nieudanych, ale i nie do końca świadomych pragnień pisarza staje się twór, który wkrótce materializuje się w odmętach brudnej wody, która wypełnia kadz u węgła domu: „(...) jakiś niby tułów, niby kadłub, – wynurzył się z toni ociekający wodą, okryty pleśnią i trupieszą stęchlizny (...), niby człowiek, niby zwierz, niby roślina”²⁰.

Tu dotykamy kolejnej kwestii, którą Grabiński zasymilował z *Genesis z Ducha Sło-*

¹⁵ Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 111.

¹⁶ S. Grabiński, dz. cyt., s. 282.

¹⁷ Por. Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, s. 251-253.

¹⁸ S. Grabiński, *Dziedzina*, s. 289.

¹⁹ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 131.

²⁰ S. Grabiński, *Dziedzina*, s. 289.

wackiego – pojęcia wędrówki Ducha poprzez kolejne formy, aż do krańcowej, absolutnej doskonałości, która będzie możliwa poprzez transcendentne zjednoczenie z Dawcą Życia – samym Bogiem. Rozwój Ducha u Słowackiego musi wiązać się z pewnego rodzaju materializacją, ucieleśnieniem w kolejnych twórcach materii. *Genesis z Ducha* opisuje ten proces od początków istnienia, od momentu wyłonienia się Duchów z niebytu, Duchów, które zaczynały swoje zmagania z materią od form prostszych, będących swego rodzaju przygotowaniem przed etapem głównym: wkroczeniem w świat ludzkich doświadczeń. Jak określił tę wędrówkę ks. Kamil Kantak: „Duch ludzki przechodzi przez rozmaite ciała. Są to niejako szaty, zmieniane przez kolejne śmierci. Te żywoty istnieją po to, aby duch wypełnił posłannictwo Boże”²¹. Jeżeli jednak duch zawiedzie, podda się „zleniwieniu”, spotka go za to kara: „(...) znosi okrutną mękę na tamtym świecie. Przychodzi ponownie na ziemię, aby się poprawić pokutą, pracą, nieszczęściami, podjąć na nowo swe zadania w trudniejszych warunkach”²².

Jak ma wyglądać owa kara? Jaka formę ma przybrać? Grabiński w swojej wizji prezentuje wstrząsającą wizję uwięzienia Ducha w ciasnej skorupie, której genetyczną formułą staje się chaos, pomieszanie elementów, bezład. Twór, który wyłania się z wody – to, jak możemy przypuszczać, sam Wrześmian-Duch, który zapragnął ziszczenia, ale musi ponieść karę za swoją śmiałość. Tu kara następuje na Ziemi, a przez to staje się jeszcze bardziej upiorna.

Pobyt Ducha w sferze transcendentalnej jest przeciwieństwem swego rodzaju nagrodą, jeżeli pomyślimy o niej jako o miejscu, w którym rządzi Duch Najwyższy. Słowacki kończy swoją Księgę Życia słowami dziękczynienia za łaskę i możliwość zrelacjonowania tego, co Pan w swojej dobroci pozwolił mu dostrzec i opisać.

Wrześmian staje się jego antytezą, absolutnym przeciwieństwem, skrzywionym odbiciem. Ponowne wtargnięcie Ducha w świat materii odbywa się w tym samym momencie, kiedy Wrześmian zamyka swoje oczy w akcie agonialnym. Duch zostaje ukarany, w myśl filozofii genezyjskiej musi na nowo walczyć o rozwój, o ewolucję. Jego forma widzialna to hybryda, w której kształtach rozpoznajemy zarówno cechy ludzkie, jak i zwierzęce. Taka forma to kara zwielokrotniona, upokarzająca, bo dziwotwór, który ukazuje się przed nami, to parodia człowieka, najgorsza z możliwych wersji, to antyteza człowieczeństwa, które przeciwieństwo wyróżnia się w świecie rzeczywistym własną świadomością i zdolnością do fantazjowania.

Chwilę po wyłonieniu się z odmętów ciemnej wody „(...) potworek błysnął ku niebu zdumioną twarzą, roztworzył w nieokreślonym głupowato-zagadkowym uśmiechu gąbczaste wargi, wydobył z kadzi pokręcone jak krzak koralu nogi i otrząsnąwszy się z wody, zaczął iść krokiem chwiejnym, rozkołysanym”²³. Pełne niedowierzania skierowanie wzroku ku niebu to symboliczny wyraz żalu i tęsknoty za utraconym szczęściem, które Duch osiąga poprzez kolejne, wyższe stadia rozwoju. Forma, w którą zostaje wtłoczony Duch, stanie się dla niego klatką. Przejście z niej w kolejny etap rozwoju będzie bardzo trudne, ale jednak dokonać się musi, w myśl zasady, że rozwój Ducha

²¹ Ks. K. Kantak, *Juliusza Słowackiego życie i idee religijne*, Biały Dunajec 2003, s. 42-43.

²² Tamże, s. 43.

²³ S. Grabiński, dz. cyt., s. 289.

winien w końcu doprowadzić na szczyt ewolucji – ku całkowitemu zespoleniu z Bogiem, powrotowi do prazródła, z którego wziął swój początek.

Metempsychoza

Elementy filozofii genezyjskiej pojawiają się także w innych utworach Grabińskiego. Powieść *Klasztor i morze* podejmuje poruszone już tutaj zagadnienie metempsychozy, a więc wędrówki Ducha po kolejnych wcieleniach. Kleiner stwierdza, że „(...) wiara w metempsychozę, czyli reinkarnację, istotnie pozwala na udostępnienie, unaocznienie tezy o sprawiedliwości i racjonalności bezwzględnej wszystkiego, co człowieka kiedykolwiek spotyka”²⁴. W powieści Grabińskiego motyw metempsychozy staje się centralnym zagadnieniem, która tłumaczy i wyjaśnia wszystkie zdarzenia²⁵. To historia Jana Warmuskiego – młodego kapitana, w ciele którego uwięziona jest jaźń mnicha-samobójcy. W opisie poszczególnych scen widzimy zmagania kapitana z nieznaną siłą, której genezy rozpoznać nie potrafi. W końcu jednak – dzięki miłości i modlitwie – jego wina zostaje zmaszana, a on sam odnajduje spokój i ukojenie. Tu metempsychoza odpowiada za czystość moralną, staje się wyznacznikiem i symbolem odkupienia. To „(...) wieczyste prawo moralnego ładu (...), etyczna praca odkupień na drodze do bezwzględnej pokuty, której proces trwa przez całe stulecia”²⁶.

W takim ujęciu metempsychoza zyskiwała siłę zdolną pokonać grozę śmierci, osłabić jej tragiczny wpływ na życie ludzkie, zerwać z obawą o przyszłość. Można powiedzieć bardziej stanowczo, że Grabiński wierzył w permanentnie oczyszczającą moc śmierci, bo poza nią czekało – jak stwierdza pisarz – „(...) nowe, może bogatsze, może pełniejsze jeszcze i wspanialsze życie”²⁷.

Takie pojmowanie „wędrówki dusz” pojawia się bardzo często w twórczości Grabińskiego. Bohater noweli *Ultima Thule* – obdarzony mocą zaglądania w przyszłość, osamotniony na górskiej stacji końcowej pracownik kolei – doświadcza wizji – obrazy zapowiadają jego własną śmierć. Jak opowiada przyjacielowi, wierzy jednak w ten „drugi brzeg”, poza którym rozciąga się świat inny. „Nieraz zdaje mi się, że tu, z tą prostopadłą granią kończy się świat widzialny, że tam, po drugiej stronie zaczyna się świat inny, nowy jakieś nieznane w ludzkim języku *mare tenebrarum*”²⁸. Bohater noweli to kolejne autowcielenie samego autora, który przemawia do nas językiem badacza zaświatów. Po raz kolejny, odwołując się do filozofii genezyjskiej, widzimy niespełnionego Tłumacza Słowa, który tylko przeczuwa, ale nie znajduje słów w języku, żeby dookreślić własne mistyczne doznania. Profetyczne wizje przypominają obraz natchnienia, który roztacza przed nami Słowacki w *Genezis z Ducha*, ale brak tu środków obrazowania.

²⁴ J. Kleiner, dz. cyt., s. 223.

²⁵ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 145.

²⁶ J. E. Płomiński, *Szukanie współczesności*, „Czas” 1934, nr 340, s. 18-19.

²⁷ A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 145.

²⁸ S. Grabiński, *Ultima Thule*, w: tegoż, *Nowele...*, s. 214.

Słowacki dojrzewa do profetycznego – jak napisze Marta Piwińska – odczytania wielkiej Księgi Świata²⁹, dla bohatera noweli moment poznania tamtej rzeczywistości dokonuje się w momencie śmierci. Obdarzony nadprzyrodzonym darem profetycznej tajemnicy, nie potrafi nazwać inaczej tego, co widzi, niż przy pomocy słów krótkich, zdawkowych, urywanych, które jednak nie wykraczają poza obręb opisu samego stanu, w którym się znajduje. Chaos, bezład snu, cudowny odmęt, wyzwolenie – sformułowania, których używa Kazimierz Koszt, bohater noweli – dowodzą, że śmierć dla niego staje się momentem gwałtownego i wyraźnego zdarzenia, ale nie wykracza poza ramy odczuwalnej zmysłami percepcji.

Ciekawe nawiązanie do filozofii genezyjskiej niesie w sobie inna nowela Grabińskiego, zatytułowana *Ultima Thule*, pochodząca z tomu *Szalony Pątnik*. Jej bohater to jednostka silnie zindywidualizowana, która w świecie rzeczywistym wyróżnia się umiejętnością przekraczania dostępnej ludziom empirycznej sfery doznań. Zresztą sam o sobie powie, że należy do „(...) nielicznych wybrańców, którym wolno bezkarnie przechodzić z jednej w drugą dziedzinę”³⁰. Jego nadprzyrodzone, wyjątkowe zdolności pozwalają mu przekraczać granice zwykłej ludzkiej dziedziny, sytuując się gdzieś *ponad* – na granicy bytów, sfer. To pozwala mu wygłaszać sądy, które rażą wyjątkową ostrością i pewną złośliwością w stosunku do innych. „Głupi ludzie *zdrowi, normalni!* Jakże mi ich żal serdecznie! Nie znają wielkiej drugiej połowy bytu”³¹. Te słowa potwierdzają odrębność i tożsamość bohaterów Grabińskiego.

Najczęściej to jednostki wyalienowane, których konkretyzacje często przekraczają to, co zwykliśmy nazywać granicą racjonalności. To indywidua najdobitniej odczuwające nieuchronność śmierci, bo potrafiące ją wyprzedzić, jakby przewidzieć. Bo że śmierć jest bramą, do której zmierzają wszyscy – Grabiński odczuwał to najsilniej. Jak wskazał Hutnikiewicz, pisarz tłumaczy, że człowiek żyje w rzeczywistości permanentnego ograniczenia śmiercią, że wyjść poza ten plan można tylko „(...) za cenę klęski w planie doczesnym, za cenę śmierci”³². Koniec życia ludzkiego staje się próbą dla Ducha, który w tym momencie udowadnia, że zasłużył na dalsze metamorfozy, dalsze przekształcenia formy. Za filozofią Słowackiego powtórzy Grabiński, że rozwojowi Ducha zawsze musi towarzyszyć śmierć jako idealne spełnienie. Miał tu na myśli nie tylko rozwój jednostki, jej Ducha, który poprzez śmierć odnajduje swoje miejsce w planie boskiego rozwoju Ducha Świata, ale także w wymiarze spełnienia poetyckiego, spełnienia twórcy.

Tu po raz kolejny warto przyrzeć się noweli *Dziedzina*, w której Wrześmian umiera z rąk wytworów swoich zdynamiczowanych, zagęszczonych myśli. Udaje mu się w pewnym sensie zrealizować zamiar kreacji idealnej, u podstaw której leżeć będzie tworzywo absolutne – myśl. Musi jednak ponieść konsekwencje swoich czynów. Jego zamiar zmaterializowania swoich wizji, tej – jak to nazwał Hutnikiewicz – partenogenezy (dzieworódtwa) myśli, musi doprowadzić – zgodnie z przekonaniem Grabińskiego – do jego całkowitej anihilacji, najwyższego „zmęczenia”, które swój obraz znajduje właśnie w śmierci.

²⁹ Por. M. Piwińska, dz. cyt., s. 102.

³⁰ S. Grabiński, *Saturnin Sektor*, w: tegoż, *Nowele...*, s. 268.

³¹ Tamże, s. 267-268.

³² A. Hutnikiewicz, dz. cyt., s. 135.

Poza śmierć...

To zafascynowanie tematyką śmierci u Grabińskiego wypływa zapewne nie tylko ze swoistych zainteresowań filozoficznych, ale ma swoją genezę w samym życiorysie autora, który wciąż egzystował na granicy życia i śmierci. Przeczucie nieuchronności śmierci towarzyszyło Grabińskiemu wciąż, odkąd dowiedział się o gruźlicy – nieuleczalnej chorobie, która była jak odroczone wyrok. Dlatego autor musiał jednoznacznie swój stosunek do śmierci określić: „Wyzwolenie – pisze Hutnikiewicz – jest w śmierci. Śmierć jest przejściem z niedoskonałości egzystencji biologicznej w sferę istnienia nieskończonego, doskonałego i prawdziwie wolnego”³³.

Twórczość Grabińskiego to literatura wyjątkowa, niezwykle mocno przesyciona wątkami filozoficznymi, które są jej zasadniczą, najgłębszą podbudową, fundamentem, na którym Grabiński kreuje literacką rzeczywistość. To pisarstwo, w którym na plan pierwszy wysuwa się zagadnienie śmierci – będącej nieuchronnością i celem życia każdej jednostki. Tu więc pojawia się pytanie o jej sens, jej istotę, jej celowość. Grabiński usilnie szuka odpowiedzi na nurtujące go pytania i część z nich udaje mu się znaleźć właśnie w filozofii genezyjskiej Słowackiego, która proponuje spojrzenie na świat poprzez pryzmat jego dualnej, dwoistej konstytucji. Myśl w tej filozofii staje się czynnikiem sprawczym, który – nasycony Bożą iskrą – jest zdolny kreować, tworzyć, umieszczać w planie empirycznym to, co wcześniej istniało jedynie w Boskim zamyśle. I tu Grabiński odnajduje swoją *dziedzinę*.

Świadomość prymatu ducha nad materią mogła ukoić obawę, lęk przez śmiercią, mogła zagwarantować, że życie ludzkie nie kończy tutaj, że istnieje inna rzeczywistość, jakiś plan, będący doświadczeniem pozazmysłowym, pozaintelektualnym. Teoria partenogenezy myśli w najprostszym ujęciu jest pewną kontynuacją, rozwinięciem koncepcji genezyjskich Słowackiego – Duch posługuje się Myślą, idealnym narzędziem w długiej drodze ewolucji, metempsychicznych wędrówek przez kolejne wcielenia. Akt myśli jest zdarzeniem wyjątkowym, bo potrafiącym kreować nowe przestrzenie, wprowadzać nowy porządek, konstytuować nową jakość.

Przytoczone tu przykłady oczywiście zagadnienia nie wyczerpują, bo elementy filozofii genezyjskiej prawdopodobnie moglibyśmy odnaleźć w większości dzieł pisarza. W ujęciu genezyjskim wizji kreacji i rozwoju świata odkrył bowiem Grabiński odpowiedź na tajemnicę rzeczywistości, ludzkiego życia, a przede wszystkim odnalazł remedium na trapiące go poczucie trwogi i lęku przed śmiercią.

³³ Tamże, s. 141.

Marek Kochanowski
(Białystok)

JULIUSZ SŁOWACKI W ROZPRAWACH KRYTYCZNYCH I PISMACH O TEATRZE STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA

Stanisław Ignacy Witkiewicz w kilkunastu artykułach dotyczących literatury, publiczności literackiej i centralnej dla jego estetyki teorii Czystej Formy, które opublikował w latach 1919–1931¹ w czasopismach i rozprawach: *Nowe Formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, *Szkice estetyczne* oraz *Teatr*, swoje rozważania, sądy krytyczne o teatrze i sztuce ilustrował stale tymi samymi nazwiskami pisarzy, do których należał i Juliusz Słowacki. Nie było tych nazwisk wiele, występują one w powtarzających się kontekstach i zestawieniach. Słowacki pojawia się prawie zawsze w towarzystwie Williama Szekspira, Tadeusza Micińskiego i Stanisława Wyspiańskiego, a wszyscy określane są wspólnie mianem „wielkich mistrzów” czy „dawnych mistrzów”. Choć Witkacy nie komentuje i nie analizuje konkretnych utworów Słowackiego, to ze względu na stosunkowo częste występowanie nazwiska autora *Mazepy* w jego pismach chciałbym w tekście poniższym przeanalizować kwestię następującą: w jaki sposób można sytuować i dekodować istnienie twórczości Juliusza Słowackiego w rozważaniach i polemikach Witkacego oraz co skłoniło autora *Szewców* do wyboru właśnie tego przedstawiciela rodzimego romantyzmu jako ilustracji swoich poglądów na sztukę².

Miejsca wspólne

Zestawienie okrągłych rocznic w życiorysach Słowackiego i Witkacego (200. rocznicy urodzin i 160. rocznicy śmierci pierwszego oraz 70. rocznicy śmierci Stanisława Ignacego Witkiewicza) jest dosyć szczególnym czynnikiem, pozwalającym na dostrzeżenie licznych podobieństw w ich drogach twórczych. Zbieżności te są zauważalne już

¹ Rozważania na temat Czystej Formy Witkacy zamieścił w *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* (Warszawa 1919), *Szkicach estetycznych* (Kraków 1922), *Teatrze* (Kraków 1923) oraz w licznych czasopismach: „Polska Zbrojna”, „Zet”, „Gazeta Polska”, „Pion”, „Przegląd Wieczorny”.

² Dlatego też w tekście niniejszym nacisk został położony na miejsce Słowackiego w koncepcjach estetycznych Witkacego, a nie na wspólne obu twórcom tematy, które w przypadku dramatów Witkacego omówił J. Błoński wskazując również na Słowackiego i na Szekspira jako na mistrzów Witkacego w zakresie obrazowania śmierci, por. tegoż, *Witkacy na zawsze*, Kraków 2003, s. 276.

w biografiach; obu wychowywały matki, z którymi cały czas pozostawali w ścisłym emocjonalnym związku, obaj nigdy nie posiadali prawdziwego domu. Nie mieli dzieci, życie upływało im na ciągłym podróżowaniu, cały czas zmagali się z licznymi chorobami, fascynował ich Orient, eksperymentowali z narkotykami³, byli postaciami dandyśowskimi, nawet podróże odbyli do tych samych miejsc, jak chociażby do Londynu, Grecji czy Egiptu. I chociaż zakres doznanych przez nich doświadczeń oraz form zapisu tychże był zgoła odmienny, to peregrynacje te są ważne dla zrozumienia twórczości obydwu autorów. Być może więc jakimś kryterium fascynacji Witkacego Słowackim były czynniki tkwiące w skali wspólnych przeżyć, czyniących z autora *Balladyny* swoistego, działającego w przestrzeni sztuki druha, przyjaznego *fellow*, dandyśa eksperymentatora, osobowość wiecznie poszukującą i nieustającą w swoim poszukiwaniu.

Ich wyobraźnię urzekły wynalazki nowoczesności, w przypadku Słowackiego były to statki parowe⁴, Witkacy od dzieciństwa fascynował się lokomotywami. Obaj prowokowali swoich odbiorców, Słowacki pisał: „Całą potęgą ducha cię wyzywam, Człowieku przyszedł”, Witkacy grę z przyzwyczajeniami czytelników prowadził ustawicznie, także poprzez parodystyczne wykorzystywanie struktur romansowych, nieobcych również i Słowackiemu. Obu pociągały wielkie miasta, przemiany społeczne, spektakle władzy, stosunki między pokoleniami oraz relacje rodzinne, prowadzące do częstych w ich dramatach pojedynków i trójkątów miłosnych. Interesował ich pieniądz i świat wielkiej finansjery, obecny chociażby w *Fantazym*, *Kordianie* i w większości dramatów Witkacego, wreszcie bardzo bliskie były im zagadnienia związane z jednostkami genialnymi, prorokami, wodzami. Zarówno Słowacki, jak i Witkacy byli wiernymi czytelnikami Szekspira, ślady uważnej lektury dzieł autora *Hamleta* pojawiają się w twórczości obu pisarzy. Ale też fundamentalną zasadą tworzonej przez nich literatury była pasja, która nie pozwoliła im nigdy skupić się na jednym rodzaju twórczości literackiej, „zachłanność poznawcza”, używając określenia Aliny Kowalczykowej⁵, uobecniona zarówno w zakresie eksperymentowania z formami własnych utworów, jak i w elementarnej ciekawości świata.

Tego typu postawa znalazła odbicie w dziełach obu artystów, jak bowiem zauważył Witkacy, rozwój twórcy polega na tym, iż: „najpierw zdobywa on swoją formę wyrazu, wyrażając uczucia i myśli i przedstawiając swoje wyobrażenia”⁶. Następnym etapem kształtowania się artysty będzie przewyciężenie materiału życiowego i kontekstu historycznego, na gruncie których twórca dąży do zaprezentowania różnych konstrukcji formalnych. Obydwaj artyści posługiwali się nimi zresztą znakomicie i eksploatowali je ze wszystkich sił i artystycznych możliwości; w przypadku Słowackiego będą to oczy-

³ Witkacy swoje pierwsze kontakty z narkotykami rozpoczął w czasie pobytu w Rosji, od 1926 roku eksperymentował z kokainą, więcej czyt. w: *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Tom XII *Dzieł zebranych*, pod red. J. Deglera, B. Michalskiego, A. Micińskiej, L. Sokoła, Warszawa 2004, s. 13.

⁴ Por. A. Kowalczykowa, *Słowacki europejski*, w: *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 11.

⁵ Tamże, s. 9.

⁶ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, w: S. I. Witkiewicz, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, zebrał i opracował J. Degler, Warszawa 1976, s. 37.

wiście wiersze, dramaty, poematy dygresyjne, zaś Witkacy pisał dramaty, powieści, traktaty filozoficzne.

Witkacy z twórczością Słowackiego musiał spotkać się w czasie swojej indywidualnej, domowej pedagogiki, której częścią są adresowane do niego listy Stanisława Witkiewicza, przebywającego od roku 1900, w związku ze swoimi kłopotami zdrowotnymi, w Lovranie. Ojciec cytuje Słowackiego wiele razy, nie odczuwa potrzeby identyfikacji cytatów. Domyślamy się więc, iż Witkacy niektóre utwory musiał znać na pamięć. Przykładowo Witkiewicz komentuje swoje kolejne imieniny cytatem z *Beniowskiego*, często też powołuje się na poemat *W Szwajcarii*. Dla Witkiewicza sam Słowacki funkcjonuje również jako synonim romantycznego stylu w zakresie mody. Wygląd zewnętrzny Mieczysława Limanowskiego, przyjaciela syna, porównuje do sposobu ubierania się „à la Byron – Słowacki”⁷. Skojarzenie Limanowskiego ze Słowackim powtarza się w listach kilkakrotnie, Witkiewicz często komentuje fascynację przyjaciela Witkacego twórczością autora *Mazepy*, czasami w tonie zabawnym bądź ironicznym, wyrażając w ten sposób swój stosunek zarówno do animuszu znajomego syna, jak i do jego metody pracy. W jednym z listów z 1903 roku ojciec, omawiając zapał Limanowskiego do studiowania geologii, puentuje ironicznie tę informację, iż skończy się to napisaniem studium do „dwóch ostatnich wierszy *Króla-Ducha*, których Słowacki nie napisał”⁸.

W rozważaniach o teatrze Witkacy zauważa, iż sztuki Słowackiego „widział”⁹ na scenie¹⁰. To cenne wyznanie, tym bardziej, iż autor *Pożegnania jesieni* nie był częstym gościem w teatrze, niewiele też wiemy o tym, jakie przedstawienia oglądał¹¹. Dlatego drugim źródłem spotkań ze Słowackim, które trzeba wynotować, są kreacje sceniczne dwóch ważnych kobiet w życiu młodego artysty. Chodzi o występy Heleny Modrzejewskiej, matki chrzestnej Witkacego, w krakowskim Teatrze Miejskim w 1903 roku, gdzie grała między innymi w *Fantazym*. Przebywający wówczas w Krakowie młody artysta mógł ją oglądać na scenie. Równie istotne są występy Ireny Solskiej, starszej o 10 lat „demonicznej kobiety”, parodystycznie sportretowanej w młodzieńczej powieści pisarza *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*. Grała ona w Zagrzebiu w *Lilli Wenedzie* w 1910 roku, gdzie gościła na zaproszenie Ivo Vojnovicia, kierownika literackiego tamtejszego teatru¹². Witkacy widział to przedstawienie w czasie, gdy razem z Solską

⁷ Por. S. Witkiewicz, *Listy do syna*, oprac. B. Danek-Wojnowa, A. Micińska, Warszawa, s. 101, list z 22 maja 1969 roku.

⁸ Tamże, s. 110, list z 31 maja 1903 roku. Fragment ten wykorzysta Witkacy w swojej powieści *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* w charakterystyce poety Teodora Buhaja piszącego dalszy ciąg *Króla-Ducha*.

⁹ S. I. Witkiewicz, *Szkic do systemu pojęć dla krytyki formalnej teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. J. Degler, Tom IX *Dzieł zebranych*, dz. cyt., Warszawa 1995, s. 155.

¹⁰ W latach 1910–1918, jeśli wierzyć zapewnieniom samego Witkacego, był on w teatrze tylko dwa razy. Por. tegoż, *W sprawie mojej tzw. „Teorii bezsensu” (?) w sztuce*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt., s. 275.

¹¹ L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1973, s. 75.

¹² Por. L. Kuchtówna, *Irena Solska jako model postaci literackich*, w: *Wiek kobiet*, pod red. J. Zacharskiej i M. Kochanowskiego, Białystok 2002.

odwiedził ojca w Lovranie. To również Solskiej autor *Szewców* jako pierwszej czytał obszernie fragmenty *Bunga*. Wymieniając poszczególne etapy fascynacji twórczością Słowackiego, warto jeszcze na zakończenie dodać wspomnienie Jadwigi Witkiewiczowej, która zauważyła, iż mąż jej „zachwycał się dramatami Słowackiego”, a do twórczości Mickiewicza, poza *Panem Tadeuszem*, odnosił się obojętnie¹³.

Fascynacja Witkacego Słowackim nie jest związana z żadnym z realizowanych przez pokolenie pisarzy Młodej Polski, czyli twórców i krytyków pojawiających się w domu rodzinnym artysty, stylów odbioru. Jego sposób lektury, przeżywania dzieł Słowackiego nie uwzględniał spirytualizmu, nie znajdziemy też w uwagach krytycznych autora *Szewców* fascynacji mistyką czy systemem genezyjskim. Witkacego najbardziej interesował teatr, wpływ inscenizowanych sztuk na odbiorcę, dlatego też cenił Słowackiego przede wszystkim jako dramaturga, uważał go za prekursora teatru artystycznego, którego kontynuatorami byli Wyspiański i Miciński¹⁴. Ujawniająca się w wielu jego tekstach aprobata dla dramatów Słowackiego nie jest również równoznaczna z akceptacją polskiego romantyzmu; autor *Szewców* uznaje go za nowatora w dziedzinie teatru, wykraczającego poza swoją epokę, istniejącego paradoksalnie niejako poza nią. Witkacy dokonuje bowiem dekontekstualizacji dorobku Słowackiego, traktując jego twórczość jako przejaw niezależności i geniuszu artystycznego, bez związku z konkretną epoką literacką. Jak zauważył Marcin Król: „Kwestia mesjanizmu, posłannictwa, dziejowej myśli Polski jest także – jako relikwiny dziewiętnastowiecznych ułomnych pomysłów – przedmiotem drwin Witkiewicza”¹⁵.

Witkacy, polemizując z tezami programowymi redakcji czasopisma „Zet” Jerzego Brauna, z którym przez jakiś czas współpracował, pisze o „wieszczach” z epoki romantyzmu¹⁶ i o tych, którzy po nich odziedziczyli wiarę w „magiczną wartość słów”, iż jest to szkodliwe, przesadne i naiwne podejście do słowa i do historii. Artysta traktuje dramaty romantyczne jako „metafizyczną interpretację klęsk”¹⁷, rozbiory są dla niego konsekwencją niedołęstwa i karą za własne błędy, a mesjanistyczny kostium męczennika narkotycznym wyborem, jarmem krepującym współczesną polską myśl filozoficzną. Stąd i ostre stwierdzenia Witkacego o archaiczności sądów wieszczów, które są „puste i bez żywej treści, zastosowalnej do obecnej chwili historii”¹⁸ oraz o rozważaniach na temat „44” (jak sam pisze: „doprowadzają go do torsji”¹⁹). W tekście *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*²⁰ zauważa, iż element „wieszczy” w utworach jest cechą związaną z lokalnością, ale jeśli już ujawnia się w dziele, to jego akceptacja jest możliwa wy-

¹³ J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, w: *Spotkania z Witkacym. Materiały sesji poświęconej twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, pod red. J. Deglera, Jelenia Góra 1979, s. 102-103.

¹⁴ Por. tegoż, *O artystycznym teatrze*, w: *Teatr i inne pisma o teatrze*, dz. cyt. s. 370.

¹⁵ Por. M. Król, *Polska w twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1972, s. 304.

¹⁶ S. I. Witkiewicz, *Wyjaśnienia*, w: *Bez kompromisu*, dz. cyt., s. 297.

¹⁷ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 44.

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Wyjaśnienia*, w: *Bez kompromisu*, dz. cyt., s. 298.

¹⁹ Tamże, s. 298.

²⁰ S. I. Witkiewicz, *Czysta Forma w teatrze Wyspiańskiego*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt.

łącznie ze względu na walory wizyjne, stwarzające nową jakość na scenie, wzmagającą komplikację poszczególnych składników.

Słowacki w rozprawach krytycznych i pismach o teatrze. Rekonesans

Aprobacyjny stosunek do jakiegokolwiek artysty, pojawiającego się w rozprawach Witkacego, ma zawsze związek z koncepcją, która centralizowała poglądy autora *Szewców*, czyli z teorią Czystej Formy w teatrze, skonstruowaną przez twórcę, traktującego teatr Dwudziestolecia z wyraźnym dystansem i z niechęcią. Przyczyną tej niechęci było przeteoretyzowanie teatru, jego nadmierna programowość, czyli: „przeintelektualizowanie procesów twórczych i naginanie bezpośrednich protuberancji do z góry powziętych zasad”²¹. Prawdziwy teatr powinien według Witkacego mieć źródła w autentycznych przeżyciach, które będą remedium na ogólny kryzys czasów, charakteryzujący się zaniem udu metafizycznych, znajdującym wyraz w „nienasyceniu formą”. Podkreślanie wartości dzieł wybranych „wielkich mistrzów” stanowi gest niezgody na to, co dzieje się w teatrze mu współczesnym, na jego ogólne przeteoretyzowanie, jest wezwaniem do autentyczności, sposobem sięgania do wielkiego teatru i do jego źródeł.

Aby jednak wskazać pewne rozwiązania w teatrze, mające związek z Czystą Formą²², a które, jak sądzę, autor *Nienasyceenia* dostrzegał w dramatach Słowackiego, należy pokrótce scharakteryzować proces percepcji dzieła, w którym ona się przejawia. Według Witkacego, prawdziwe dzieło sztuki składa się z trzech warstw: konstrukcji, czyli Czystej Formy, w której można wyróżnić: strukturę środków, tworzących dzieło sztuki, obiektywną jedność wartości twórczej, odzwierciedlającą doświadczenie Niepokoju Metafizycznego twórcy, a na samym końcu proces percepcji dzieła, polegający na metafizycznym zaspokojeniu odbiorcy sztuki, czyli: „(...) wprowadzeniu widza w stan wyjątkowy, który nie może być osiągnięty tak łatwo w przepływie dnia codziennego w czystej swojej formie, stan uczuciowego pojmowania Tajemnicy Istnienia”²³.

Jak w ramach zarysowanej powyżej teorii Czystej Formy sam twórca odbierał, ujmował i opisywał oddziaływanie dramatów Słowackiego? Przede wszystkim za wielką sztukę uważał Witkacy taką, która budzi w odbiorcy przeżycia metafizyczne poprzez oddziaływanie za pomocą swojej formy, czyli syntezy poszczególnych elementów: „istotą sztuki jest forma”²⁴. Scalenie jej składników w procesie odbioru prowadzi do zadowolenia artystycznego. Przykładowo, słuchając poezji, jesteśmy pod jednoczesnym wpływem obrazów, dźwięków i znaczeń zespolonych w kategorię, którą artysta określał mianem „jakości poetyckiej”. W dramatach Słowackiego artysta widzi przede wszystkim zalety inscenizacyjne, w teatrze bowiem następuje połączenie słowa sztuki z ruchem

²¹ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 13.

²² Por. K. Puzyna, *Pojęcie Czystej Formy*, „*Twórczość*” 1971, nr 4, s. 67-74; przedruk w: *Witkacy*, oprac. i red. J. Degler, Warszawa 1999; K. Kowalik, *Koncepcja procesu twórczego i percepcji dzieła sztuki w estetyce Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „*Studia Estetyczne*”, Warszawa 1973, t. X, s. 122-132; M. Soin, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wrocław 1995, s. 35.

²³ *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 18.

²⁴ S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, w: *Bez kompromisu*, dz. cyt., s. 31

postaci, co z kolei daje, według Witkacego, nową jakość formalną, nazwaną przez niego „jakością teatralną”²⁵ (charakterystyczną chociażby dla teatru formistycznego). „Jakość teatralna” może być realizowana wyłącznie na scenie, umożliwia rewitalistyczną interpretację dzieł znanych dramaturgów: „Może to wpłynąć też na wystawienie zupełnie inne od dotychczasowego dzieł dawnych mistrzów, np. u nas Słowackiego, których gra się i wystawia przeważnie realistycznie, zatracając wartości formalne ich dzieł”²⁶.

Rozważania na temat realizmu w sztuce pojawiają się w rozprawie *Dlaczego powieść nie jest dziełem sztuki czystej*, w której pisarz rozważał istnienie sfery rzeczywistości w prozie oraz związek kreowanej rzeczywistości z płaszczyzną formalną. W powieści, jak sam zauważa, chodzi nie tylko o formę, ale i o kształtowaną przy pomocy tej formy rzeczywistość, natomiast w inscenizacjach dramatów Słowackiego²⁷ rzeczywistość powinna być poddana deformacji, która dotyczy, jak stwierdził Lech Sokół, „postaci i ich działania i oczywiście samego ich wyglądu”²⁸. W przytoczonym cytacie Witkacy pisze więc o niewykorzystanej do tej pory przez reżyserów, aktorów i dekoratorów wartościach, których brak dostrzegał we współczesnym teatrze. Dramaty Słowackiego²⁹, w przeciwieństwie do wymienianych przez niego komedii Fredry, Bałuckiego, Grubińskiego i Kiedrzyńskiego³⁰, są atrakcyjne ze względu na pewną skalę potencjalności, w ramach której ich inscenizacja może być uzupełniona o deformację sceniczną, czyli o grę z konwencją, schematem i kliszą.

W polemikach z recenzentami *Pragmatystów* pojawiają się również uwagi następujące: „(...) bezsens nie jest dla mnie wcale warunkiem działań artystycznych ani celem, czego dowodem jest to, że dzieła Słowackiego lub Wyspiańskiego uznaję za Czystą Formę, osiągniętą bez daleko idących deformacji życiowych”³¹. Stwierdzenie to prowokuje do postawienia ryzykownego pytania – czy dramaty Słowackiego są dla Witkacego dziełami Czystej Formy?

To trudna kwestia i w zasadzie pozostawiona przez samego artystę bez odpowiedzi, tym bardziej, iż „absolutna Czysta Forma” nie może istnieć ze względu na niemożliwość sprowadzenia wszystkich doznań zarówno artysty, jak i odbiorców do jednego

²⁵ Tamże, s. 33.

²⁶ Tamże, s. 33.

²⁷ S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu*, s. 169.

²⁸ L. Sokół, *Groteska teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 66

²⁹ Doznanie artystycznych wzruszeń jest możliwe w procesie absorpcji dramatów (Witkacy nie wyjaśnia, czy chodzi o ich lekturę, czy oglądanie na scenie), także dramatów Słowackiego, ale nie jest możliwe w przypadku lektury powieści. Witkacy wymienia takie utwory, jak: *Iliada*, *Boska komedia*, *Beniowski*, *Pan Tadeusz*, uznając je za dzieła, które są wzorem niemożliwym do powtórzenia i które są „historyczną rzadkością”. Utwory te uznaje za typy przejściowe między „powieścią w prozie” a „poezją czystą”, ale nie są to jeszcze wytwory Sztuki Czystej (pisownia Witkacego), chociaż niektóre fragmenty, np. *Beniowskiego*, mogą być czytane i odbierane oddzielnie. Więcej w: S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej*, w: *Bez kompromisu*, s. 177.

³⁰ *Odpowiedź p. Nałęczowi – Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z r. 1925*, w: *Bez kompromisu*, s. 365.

³¹ S. I. Witkiewicz, *Druga odpowiedź recenzentom Pragmatystów*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 194-195.

kolektywnego mianownika³². Z jednej strony bowiem, wartością dzieła sztuki jest jego wpływ na odbiorcę, lecz jest on istotą niezwykle złożoną, nie każdy jest w stanie „otrzeć się” o metafizyczny niepokój. W tym kontekście Witkacy wydaje się odbiorcą idealnym, pisze swoje uwagi jako widz, który dzieła Słowackiego widział na scenie i pozostawił ślady swoich spotkań ze Słowackim we własnej twórczości; Prolog *Nowego Wyzwolenia* jest wyraźną aluzją do *Kordiana*, krótki cytat z tego dramatu Słowackiego pojawia się również w wypowiedzi Ojca³³ w *Kurce wodnej*³⁴. Warunek bezpośredniego wpływu utworu, jego atrakcyjności i wartości w procesie recepcji został więc spełniony, czego dowodem są chociażby przytoczone przykłady z utworów autora *Szewców*.

W dramatach Słowackiego – według Witkacego – występuje również odpowiednia proporcja składników formalnych, które równoważą ich tematykę historyczną. O połączenie bowiem elementów życiowych i formalnych chodzi, a nie wyłącznie o ich ekspozycję na scenie. Z drugiej jednak strony, Witkacy wyraźnie zaznacza, iż: „Pojęcie Czystej Formy jest pojęciem granicznym, tzn., że nigdy żadne dzieło nie może być okazem absolutnie Czystej Formy, ponieważ jest dziełem danego rzeczywistego indywiduum, a nie tworem jakiegoś niewyobrażalnego, abstrakcyjnego ducha”³⁵. To znaczy, że artysta jako indywiduum jest nosicielem treści życiowych, wyobrażeniowych, personalnych, uczuciowych, które „zanieczyszczają” Czystą Formę. Z tego wynika, iż nie całe dramaty Słowackiego można traktować jako dzieła Czystej Formy, Witkacy uważa bowiem, że jego sztuki składają się z jedynie z elementów, które pozwalają na odkrycie „formalnego piękna”³⁶, czyli składników burzących schemat, uprawiających odbiorcę w stan zaskoczenia.

Przede wszystkim jednak Witkacy w swoich tekstach krytycznych pisze pozytywnie o artystach będących nowatorami, rewelatorami dziedzin, które reprezentowali. Sztuki Słowackiego występują więc w jego uwagach jako częściowe realizacje Czystej Formy w teatrze, dlatego, iż w utworach autora *Balladyny* syntetycznie, w sposób harmonijny współgrają elementy formalne oraz elementy „znaczeniowe”. Odpowiadając Tadeuszowi Nałęczowi-Lipce, wyjaśnia, iż sam tekst jest równie ważny i podając jako przykład dramatu Słowackiego, zauważa, iż dają one nieograniczone możliwości zarówno reżyserom, jak i aktorom do: „stworzenia scenicznej konstrukcji działającej artystycznie niezależnie od treści życiowych jako takich, konstrukcji, w które są one wchłonięte w całość artystycznego wrażenia i nie narzucają się jako takie”³⁷.

³² A. Krajewska Czystą Formę określa mianem „teorią dzieła niemożliwego”, por. tejże, *Witkacego teatr bez świata*, w: *Witkacy. Życie i twórczość*, pod red. J. Deglera, Wrocław 1996, s. 170.

³³ Badacze zwracali też uwagę na „świadomość własnej fikcyjności postaci”, która była nazywana przez L. Sokoła ironią romantyczną. L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt., s. 161.

³⁴ Por. J. Błoński, *Witkacy na zawsze*, dz. cyt., s. 306.

³⁵ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii stosunku formy do „treści”*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 281.

³⁶ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, w: *Teatr i inne pisma...*, dz. cyt., s. 41.

³⁷ S. I. Witkiewicz, *Odpowiedź p. Nałęczowi – Lipce na artykuł w 15 nr „Życia Teatru” z r. 1925*, w: *Bez kompromisu*, s. 365.

Konkluzje

Juliusz Słowacki jest przywoływany w rozważaniach Witkacego w ramach postulatów związanych z teorią Czystej Formy na zasadach *exemplum*, jako potwierdzenie oraz ilustracja prezentowanych tez dotyczących współczesnego teatru i literatury. Obecność Słowackiego w uwagach Witkacego będzie zauważalna na dwóch poziomach refleksji krytycznej: w ramach nowatorstwa Słowackiego, jego podejścia do historii oraz w spostrzeżeniach związanych bezpośrednio z samą inscenizacją dzieł „wielkich mistrzów”.

Poziom pierwszy refleksji jest obecny w rozważaniach dotyczących *Formalnych wartości dzieł Micińskiego*, w których autor *Szewców* zauważa: „Przechodząc do twórczości scenicznej Micińskiego, uważam, że jest to jedyny polski geniusz sceniczny naszej epoki od czasów Słowackiego, z tym samym wypiętrzeniem się w daleką przyszłość jak w poezji”³⁸. Przyniesiony cytat wskazuje, iż pewne elementy, które odkrył Witkacy w dziele Micińskiego, są również charakterystyczne dla twórczości Słowackiego. Będzie to więc „nowość” w podejściu do historii, a także wartości tkwiące immanentnie w twórczości obu pisarzy, czyli twórcze poszerzenie skojarzeń poetyckich, wyobraźni, z utrzymaniem i eksplikacją tajemnicy metafizycznej i przeżycia metafizycznego w formie autentycznej i szczerze działającej na odbiorcę. Miara uznania Witkacego jest więc uniwersalizm twórcy, czyli wykorzystanie przez niego szerszej problematyki, chociażby narodowej, w sposób nieskrępowany oraz umieszczenie jej w szeregu podstawowych pytań i zagadnień.

Drugą grupą zjawisk, które mogły sprawić, iż Witkacy powoływał się w swoich rozważaniach na Słowackiego, są zagadnienia związane z deformacją i groteską: „Nowe formy są osiągalne jedynie przez deformację rzeczywistości”³⁹. Deformacja wynika z „nienasyconia formą”, ta z kolei z paralelną do zaniku jedności osobowości mechanizacją życia społecznego. W dramatach Słowackiego artysta dostrzega przede wszystkim związek wypowiedzianych treści z ukazywaną akcją oraz istnienie artystycznej perwersji możliwej do realizacji na scenie przez elementy wizualne i dźwiękowe. Dla Witkacego pojęcie „perwersji artystycznej” jest motorem kreacji, podstawową zasadą sztuki, którą definiuje następująco: „tworzenie z kombinacji elementów jako takich nieprzyjemnych i sprzecznych całości większych, posiadających konstrukcję artystyczną”⁴⁰.

Tak ujmowana perwersja artystyczna, rozumiana jako przełamywanie istniejących form, ich absorpcja w nowe układy, jest synonimem postępu w sztuce. W dramacie treści życiowe są silniej obecne, ale nie odgrywają zbyt dużej roli, to raczej ich spiętrzenie, kumulacja czy zestawienie może wywołać estetyczne nasyconie odbiorcy. Dlatego tak zdefiniowana perwersja artystyczna jest dla niego czynnikiem rewolucyjnym w zakresie zmian w różnych formach dramatycznych, ale i wartością, której poszukiwał w twórczości „wielkich mistrzów”, w tworzonych przez nich dziełach.

³⁸ S. I. Witkiewicz, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*, w: *Bez kompromisu*, s. 154.

³⁹ S. I. Witkiewicz, *O rzeczowości krytyki. Credo Stanisława Ignacego Witkiewicza*, w: *Bez kompromisu*, s. 199.

⁴⁰ S. I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości” form w Nowej Sztuce*, w: *Bez kompromisu*, s. 51.

I tutaj dochodzimy do sedna rozważań, pozostaje jedynie wyliczyć charakterystyczne chwytły, używając określenia Witkacego z przywołanego cytatu – „elementy sprzeczne”, które dostrzegał w dramatach Słowackiego. Będzie to więc mnożenie w dziele punktów kulminacyjnych świadczących o nowatorstwie artysty, wykorzystywanie elementów groteskowych i makabrycznych, stosowanie ironii, nagłych załamań akcji, kontrastów⁴¹. Aby dotrzeć do odbiorcy w zmechanizowanych czasach, bo tak odbierał Witkacy epokę współczesną, należy nim wstrząsnąć przede wszystkim skalą zastosowanych środków, odpowiednim językiem i takim sposobem jego użycia, za jakim tęskni Jan Maciej Karol Wścieklica, bohater jednego z dramatów autora *Szewców*: „ta nasza mowa nie z tego świata, ten przeklęty wolapiuk, czy jakie inne esperanto, którym my mówimy – chamsko cywilizowany melanż – podobał mi się kiedyś. Teraz chciałbym mówić jak Słowacki...”⁴².

⁴¹ Wszystkie te pojęcia zostały gruntownie i wnikliwie opisane w pracach poświęconych obu twórcom, więcej czytaj w: L. Sokół, *Groteska w teatrze Stanisława Ignacego Witkiewicza*, dz. cyt.; J. Błoński, *Parodia i szyderstwo*, w: *Witkacy na zawsze*, dz. cyt.; J. Ławski, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005.

⁴² S. I. Witkiewicz, *Jan Maciej Karol Wścieklica*, w: *Dramaty*, t. III, Tom VII Dzieł Zebranych, dz. cyt., s. 13.



William Blake, *Wiekuiesty*, 1794

Paweł Gorszewski
(Białystok)

MOTYWY ROMANTYCZNE W FILMIE *SIEDEM PRZYSTANKÓW NA DRODZE DO RAJU* MACIEJA NYCZKI

1.

Od kilku lat – na przełomie XX i XXI wieku – obserwujemy poważny rozkwit kina niezależnego, offowego dzięki powszechnemu dostępowi do technologii cyfrowych. W tej chwili można wyróżnić w nim dwa nurty. Pierwszy to typowe produkcje nieprofesjonalne, amatorskie, najczęściej krótkometrażowe. Drugi nurt to w pełni profesjonalne, niekiedy z wysokim budżetem, produkcje krótko- lub pełnometrażowe, w których (często nieodpłatnie) pojawiają się gwiazdy polskiego kina. Ten drugi nurt reprezentuje Ryszard Maciej Nyczka, który w filmie *Siedem przystanków na drodze do raj* podejmuje pewien dialog między tradycją romantyczną a współczesnością¹.

Jak dalece romantyzm tkwi we współczesności? Jeżeli w filmie napotykamy na aluzje do tradycji romantycznej, to bez przesadnej dosłowności, zwłaszcza w sferze obrazowania postaci lub konstruowania fabuły, w której to płaszczyźnie łatwo obsunąć się w banał. Współczesności natomiast służy kondensacja scen, ich wielość, a przy tym krótkotrwałość, ale przede wszystkim odwołanie się poprzez obraz do wizualnej wrażliwości pokoleń wychowanych w kulturze obrazkowej. Filmowa wizja Nyczki kreuje świat, określa jego granice, wyznacza relacje między postaciami, łącząc jednocześnie współczesność i tradycję romantyczną. Wykorzystanie różnych rodzajów taśmy filmowej pozwala na operowanie światłem, które rozdziela świat duchów i świat ludzi. Ciepłe, żółto-brązowe światło, przypominające efekt sepii, zostaje użyte do ukazania świata ludzi. Jaskrawe, mieniające się całą paletą barw, nasycone staje się tłem, na którym ukazują się zjawy.

Filmowa wizja świata przenosi nas w przestrzeń przyrody, natury, gdzie to, co wyśnione, spotyka się z jawą, codziennością. Ta synteza jest tutaj wyjątkowo trafiona. W rezultacie powstaje niezwykle dzieło, pozostające w nurcie dzieł estetycznie niejednorodnych, posiadające fabularne i narracyjne inspiracje w poemacie dygresyjnym rodem z romantyzmu². Film *Siedem przystanków na drodze do raj* – poprzez pryzmat świata

¹ Por. R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja, dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Kraków 1996.

² Na temat dialogu romantyzmu i współczesności zobacz: *Między biografią, literaturą i legendą*, red.

duchów, snów, wizję przyrody – próbuje ukazać współczesność ironicznie, w krzywym zwierciadle.

Gra bohaterów zostaje pozbawiona romantycznej retoryki, gesty i pozy są ograniczone do minimum, bo to nie one są ważne, skazują się jedną z konwencji, którą reżyser poddaje próbie ironii.

Film *Siedem przystanków na drodze do raju* opiera się na osobistej interpretacji siedmiu grzechów głównych. Bohaterki, młode kobiety będące ze sobą w związku uczuciowym i erotycznym, wybierają się w podróż do Świętej Górk, ażeby prosić o uzdrowienie jednej z nich ze śmiertelnej choroby. W pierwszych minutach filmu świat przedstawiony jawi się realistyczne, tak wygląda chociażby wizyta u lekarza, ale też rozmowy dziewczyn o chorobie; dopiero z czasem okazuje się, że fabuła filmu rozgrywa się na poziomie dwóch światów – *r e a l n e g o* i *o n i r y c z n e g o*. Światy te nie posiadają wyraźnej granicy. Przemieszanie rzeczywistości następuje w momencie wyjazdu do Świętej Górk i trudno stwierdzić, czy to świat realny wkracza w fantazję, czy na odwrót.

Z biegiem czasu okazuje się, że cała podróż odbywa się w „przestrzeni wewnętrznej”, w świadomości bohaterek, prawdopodobnie za sprawą chemioterapii i leków, które jednej z nich przepisuje lekarz. Onkolog wyznaje, że nie gwarantuje uzdrowienia, jednak leki być może pomogą złagodzić ból i sprawią, że główna bohaterka – Małgosia – „będzie dużo spała, dużo śniła i będą to piękne sny”.

Jedną z prób interpretacji filmu daje artykuł Mirosława Przyłipiaka. Przekonuje on: „[...] Nyczka pokazał alegorię siedmiu grzechów głównych. Alegoria w sztuce filmowej, tak mocno naznaczonej piętnem realistycznego obrazowania, jest formą niezwykle trudną, nie udaje się niemal nigdy. Tym bardziej należy cenić osiągnięcie Nyczki, który zrealizował film zajmujący, mądry, w wielu momentach zabawny [...]. Podczas wyprawy kobiety poruszają się jakby między niebem a ziemią, w zawieszaniu, spotykając ludzi, duchy, diabły, anioły (pod koniec filmu pojawia się delikatna sugestia, że obie bohaterki w istocie poruszają się w zaświatach, ponieważ popełniły samobójstwo). Kolejne sytuacje są ilustracją (niekiedy dosłowną, a niekiedy dosyć odległą lub przekorną) siedmiu grzechów głównych. Pastelowe, rozświetlone kadry filmu Nyczki odzwierciedlają postawę reżysera, nacechowaną raczej zrozumieniem i ciepłą drwiną niż jakąś wyraźną tendencją. Postawą tą rozbraja reżyser miny, które przecież potencjalnie w tej opowieści tkwią. Kiedy bowiem prowadzi dwie lesbijki, które popełniły samobójstwo, do kościoła, osadzając całość w jakimś *wszędzie i nigdzie*, to jakby nie chce pamiętać, że stosunek Kościoła katolickiego zarówno do homoseksualistów, jak i do samobójców, jest jednak wielce niechętny. Wymijając rafa, zrealizował Nyczka film pełen wdzięku. Co by jednak było, gdyby spróbował potraktować te problemy realistycznie?...”³.

M. Stanisz i K. Maciąg, Rzeszów 2010; *Romantyzm i nowoczesność*, red. M. Kuziak, Kraków 2009; *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, pod red. M. Sokołowskiego i J. Ławskiego, Białystok – Warszawa 2009; *Przez gwiazdy i błękit jestem z wami. W 200. rocznicę urodzin Juliusza Słowackiego*, red. M. Chrostek, T. Pudłocki, J. Starnawski, Rzeszów 2009.

³ M. Przyłipiak, „Kino” 2003, nr 11.

Tytułowe przystanki rozpoczynają się od grzechu pychy, dalej droga wiedzie poprzez chciwość, nieczystość, zazdrość, nieumiarkowanie w jedzeniu i picciu, gniew oraz lenistwo. Nyczka poprzez tych grzechów fantasmagoryczną ilustrację nawiązuje do drugiej części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Pojawiający się na początku filmu cytaty z dramatu – „Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie” – pełni rolę drogowskazu, którym będzie się kierował widz w interpretacji kolejnych scen⁴. Podobnie jak w II części *Dziadów*, gdzie sfera ludyczna i sakralna nierozzerwalnie się ze sobą łączą, również Nyczka konstruuje fabułę, która zawiera w sobie kontrasty, przeplata elementy obrzędowe i rytualne z codziennością, a postacie pojawiające się w scenach mogą odzwierciedlać los wszystkich dusz cierpiących w czyśćcu.

Już pierwsze napotkane postaci dekonstruują wrażenie realistyczności filmu. Są to mężczyźni ubrani w średniowieczne stroje, podejrzewający kobiety z okolicznych miejscowości o czary. Pomiędzy mężczyznami a podróżującymi Małgosią i Mariolą wywiązuje się dialog...

2.

Mężczyźni rozprawiają o dziwnych zdarzeniach, które mają miejsce w okolicy, między innymi o pojawieniu się komety, dziecku napompowanym pompką od roweru, czy rybie pełnej ludzkiej krwi. Scena wydaje się nieco przekornym nawiązaniem do mądrości ludowej, po którą tak często sięgali romantycy, przekonani o wyższości poznania intuicyjnego nad rozumowym, odwołujący się do wierzeń ludowych jako źródła wiedzy o świecie i człowieku. Reżyserska interpretacja „ludowej mądrości” jawi się komicznie, mężczyźni okazują się zabawni w praktycznym wyznawaniu dziwacznych zasad i zapamiętałym tropieniu wiedźm. Zupełnie nie zwracają uwagi na główne bohaterki, które prowadzą specyficzną grę, sugerując ponadto, że same też są wiedźmami.

Wątek wiedźm ma swoją kontynuację w następnej scenie, która w pewnym sensie stanowi odniesienie do pierwszej części *Makbeta* Williama Szekspira. Dramatopisarz jako jeden z pierwszych sięgnął po motyw czarownic, które wprowadziły aurę tajemniczości, zagadki i mroku. Nyczka sięga po ten motyw, jednocześnie konstruując obraz wiedźmy w sposób nowoczesny, zdekonstruowany. Czarownice nie pełnią tutaj roli wyroczni, nie wprowadzają elementów losu i przeznaczenia głównej bohaterki. Przedstawione są raczej jako współczesne kobiety, pragnące stworzyć mężczyznę idealnego.

Teksty zaklęć zawierają elementy języka współczesnego przy jednoczesnym zachowaniu dawnej stylizacji. Mieszanka językowa występująca w tej scenie sugeruje złamanie zasady *decorum*. Podniosłe zaklęcia odnoszą się do spraw przyziemnych, a cechy, które ma posiadać współczesny mężczyzna, okazują się bardzo przyziemne, trywialne, pragmatyczne. Zestawienie wzniosłości i drwiny nadaje tej scenie cechy groteskowe:

⁴ O eschatologii *Dziadów* porównaj: M. Dalman, *Bóg i człowiek w świecie III części „Dziadów” Adama Mickiewicza*, Gdańsk – Sopot 2008; H. Krukowska, *Noc romantyczna. Mickiewicz, Malczewski, Goszczyński. Interpretacje*, Gdańsk 2011.

- Siostró, ach siostró, gdzie znowu byłaś?
- Czemu na czary się spóźniłaś?
- Przywołały tu kochanka,
- wpleciemy go do swego wianka.
- Będziemy go wiecznie miały,
- pieściły i całowały.
- Do przyszłej wiosny poranka,
- do drugiego kwiatów wieku,
- wnet zakochasz się w tym człeku!
- Daję ci ten klucz, abyś nigdy nie musiał tłoczyć się w metrze.
 - Oto karty kredytowe, lśnią srebrem i złotem, ten, kto je posiada, zawsze zapłaci rachunek w hotelu.
 - Woda kolońska z kraju cedrów i drzewa sandałowego, tłumaczyć nie będę, bo nie chcę.
- [...] – daję ci ten pistolet, abyś był jak wiecznie rozpalona lufa.

Tworzenie „mężczyzny idealnego”, posiadającego atrybuty człowieka „sukcesu”, a przy tym balansującego na granicy prawa, daje podstawy do postrzegania tej sceny poprzez pryzmat ironii kreacyjnej. Stanowi nawiązanie do *Wprowadzenia do Kordiana* Słowackiego, gdzie diabły tworzą w kotle piekielnym człowieka nowej ery, nowego wieku⁵.

Zakłęcia wiedźm odwołują się do rzeczywistości dzisiejszej, w której potocznie mówi się, że „pierwszy milion trzeba ukraść” i że biznesem oraz polityką rządzą nieudacznicy i złodzieje. Zabawnym zaskoczeniem jest też „rezultat” odprawianego obrzędu. Wyczarowany mężczyzna wyłania się z foliowego worka na śmieci i okazuje się zwyczajnym osiłkiem, który myśli tylko o tym, gdzie by tu pojeździć na rolkach. Wykorzystanie motywu wiedźm nadaje scenie aurę tajemniczości, magii i powagi, żeby za chwilę obrócić to wszystko w żart i kpinę.

W rzeczywistości niemal każda scena zawiera w sobie dozę niepowagi i komizmu, porównywalną do ironii romantycznej, którą w interpretacji Włodzimierza Szturca możemy rozumieć jako: „dialektykę przeciwieństw lub formę paradoksu użytą dla przybliżenia lub określenia zasadniczej sprzeczności bytu rozdzielonego na idealne i realne”⁶.

3.

Fragmentem wypowiedzi Grabca z *Balladyny* Juliusza Słowackiego rozpoczyna się kolejna scena filmu, będąca ilustracją pychy. Nawiązanie do dramatu nie jest tutaj przypadkowe. Zarówno Grabiec z *Balladyny*, jak i aktor występujący w filmie, stają przed zadaniem wcielenia się pewną rolę. Grabiec wcielając się w osobę króla czyni to z komicznym dystansem, natychmiast wydaje rozporządzenia, ustanawia nowe prawo podatkowe, które samo w sobie jawi się absurdem⁷. W scenie uczyty w zamku Kirkora

⁵ Zob. J. Maciejewski, „Kordian”. *Dramatyczna trylogia*, Poznań 1961; J. Spytkowski, *O zasadniczej idei „Kordiana”*, Kraków 1948; L. Kaczyńska, *Winkelried ożył? Teatralne odczytanie „Kordiana” (1945–2000)*, Gdańsk 2006.

⁶ Zob. W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granica i poetyka*, Warszawa 1992.

⁷ Por. B. Schultze, „Z chłopca król”. *Cztery wieki tradycji tematu literackiego w Polsce*, przeł. J. Dą-

Grabiec zostaje przyjęty jak aktor przebrany w królewskie szaty, nikt z obecnych nie traktuje jego prób panowania poważnie. W podobnej sytuacji jest aktor wcielający się w postać Grabca. Jego wysiłki i popisy również nie będą traktowane poważnie przez podróżujące bohaterki. Obie postaci nie sprawdzają się zupełnie na płaszczyźnie aktorskiej, doprowadzając tym samym do zabawnej kompromitacji...

– Bo widzi pani, kiedy pracuję nad rolą, kiedy się w nią wgryzam, to nie mam już czasu na sprzątanie, pranie, gotowanie, przygotowywanie posiłków. Od tego mam Roksane.

Aktor i Grabiec to postacie zakochane w sobie. Nyczka doprowadzając te postaci do spotkania, tworzy coś na kształt bohatera podwójnego, zawieszonoego pomiędzy romantyzmem a współczesnością. Grabiec jednak jawi się jako postać ironiczna w swoim samouwielbieniu, co wyśmienicie ilustruje fragment *Balladyny* opisujący spotkanie syna golibrody i Goplany.

... Ilekroć przez wieś idę, to serca jak śliwy
Lecą pod moje nogi... wołają dziewczęta:
Panie Grabku! Grabiątko, niech Grabiec pamięta,
Że jutro grabim siano – pomóż, Grabku, grabić.
A to znaczy, że za mnie dałyby się zabić,
I to, że się na sienie dadzą pocałować.⁸

O ile Grabiec przypomina błazna, który dowcipem kpi z rzeczywistości, ukazując jednocześnie jej złe strony, o tyle aktor w filmie nie wyraża dystansu do odgrywanej roli, co przyniesie nieoczekiwane konsekwencje w postaci zniewolenia kobiety, z którą żyje.

Grzech pychy w filmie Ryszarda Nyczki posiada jeszcze jedną odsłonę wizyjną. Jest to scena poboczna, nie wywiera wpływu na główny strumień obrazowy filmu, zaś bohaterki nie uczestniczą w tym epizodzie. Nyczka nie stosuje w tej scenie kostiumowych zabiegów, efektownych stylizacji czy scenograficznych konstrukcji, które oddałyby wrażenie mroczności i grozy piekielnej. Postać szatana pojawiająca się w scenie zostanie uwspółcześniona. Kobieta będzie ubrana w czerwoną, sportową bluzę z kapturem, pojawia się w środku słonecznego, wiosennego dnia, pali papierosy. Rozmowa pomiędzy diabłem a fotografem toczy się swobodnie, dialogi przypominają współczesne rozmowy, a bohaterowie zachowują się naturalnie. W toku sceny dowiadujemy się, że szatan w zamian za pozwolenie na reportaż z piekła domaga się od fotografa gratyfikacji. Tym wynagrodzeniem okazuje się miłość, którą fotograf błędnie postrzega jako zbliżenie fizyczne.

W scenie owej szatan nabiera cech współczesnego człowieka tęskniącego za uczuciem, miłością, bliskością. Nie satysfakcjonuje go stosunek seksualny, pragnie być kochany. Taka antropomorfizacja czy wręcz antropologizacja szatana pojawiała się wielokrotnie u romantyków⁹. Literacki szatan ma za zadanie potwierdzać i uwydatniać to, co

browski, wstęp M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2006.

⁸ J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1987, s. 44.

⁹ Por. P. Oczko, *Mit Lucyfera. Literackie dzieje Upadłego Anioła od starożytności po wiek XVII*, Kra-

w człowieku ciemne i mroczne. Dlatego jego cechy i postawa, to znaczy bunt, duma, wyniosłość, indywidualizm, często smutek i cierpienie, to cechy ludzkie, a przy okazji znamiona wielu bohaterów romantycznych. W filmie Nyczki szatan także staje się czynnikiem wyzwalającym, demaskującym podstępne zło drzemiące w człowieku.

Nyczka w scenie ilustrującej grzech pychy dokonuje doprawdy genialnego zabiegu kreacyjnego. Oto szatan ukazuje się jako kobieta tęskniąca za miłością. Miłość, jako uczucie kojarzona zazwyczaj pozytywnie, staje się elementem kuszenia. W konsekwencji Nyczka pokazuje, że to raczej człowiek okazuje się pozbawiony umiejętności kochania, a szatan jest tylko demaskatorem, uwydatniającym naturalne skłonności człowieka do czynienia zła.

4.

Echo kpiny utrzymanej w konwencji łagodnej ironii widać również w scenie z poetą. Mężczyzna oddany twórczej pasji zapomina o codzienności, co w konsekwencji prowadzi rodzinę na skraj ubóstwa. Jego żona wychodzi na ulicę, uprawia nierząd, by przywrócić równowagę finansową i harmonię małżeństwa.

Nyczka dokonuje ciekawego zestawienia dwóch wartości. Oto duchowość, wrażliwość, emocjonalne uniesienia, które przecież należą do świata poezji, w konsekwencji prowadzą do całkiem przyziemnego, wręcz cielesnego zderzenia z rzeczywistością. Duch przegrywa z codziennością, jednocześnie doprowadzając do upadku moralnego zarówno żonę, jak i samego poetę, który skorzysta z usług kobiety lekkich obyczajów. Odnosimy wrażenie, że żart ten odnosi się do twórczości w ogóle, do twórczości, która w świadomości niektórych twórców nie może iść w parze z przeżywaną codziennością. Do pewnego rodzaju dychotomii tych sfer doszło właśnie w okresie romantyzmu, w której to epoce nader wyraźna jest nobilitacja artysty, zaś poeta uzyskał niezwykle wysoki status społeczno-kulturowy. Możemy nawet mówić o pewnego rodzaju kulcie wybitnej jednostki, obdarzonej ogromnym talentem, która jednocześnie wymyka się pewnym normom i prawom obowiązującym zwykłych ludzi¹⁰. Wydaje się, że scena ta jest próbą odpowiedzi na pytanie, czy talent może usprawiedliwiać niemoralne zachowanie.

Połączeniem tradycji romantycznej ze współczesnością okaże się scena obrazująca grzech zazdrości. Tak jak czynili to twórcy romantyczni, Nyczka odwołuje się do motywu nieszczęśliwej miłości, niespełnionej z powodu śmierci jednego z kochanków. Mężczyzna odwiedza narzeczoną na cmentarzu, która zdaje się nie dostrzegać, że... ona sama już nie żyje. Dziewczyna wciąż odczuwa, kocha i tęskni w całej intensywności tych uczuć.

Być może jest to kolejne nawiązanie do *Dziadów*: ballady *Upiór* z części II, postaci samobójcy z cz. IV lub sceny IX z III części. Pomimo dramatyzmu sceny, dostrzec

ków 2005.

¹⁰ Zob. E. Świdarska, *O lęku metafizycznym w „Balladynie” Juliusza Słowackiego*; J. E. Rusek, *Czarne kobiety. Motyw Hekate w wybranych utworach Juliusza Słowackiego*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, t. II, *Noce polskie, noce niemieckie*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, Białystok 2012.

w niej można także komizm. Narzeczoney wydaje się być już zmęczony rozpamiętywaniem przeszłości. Duch kobiety staje się dla niego uciążliwy. Scena odwołuje się do współczesnego przekonania, iż należy patrzeć tylko w przyszłość, zapominając niejako o przeszłości. Kochankowie reprezentują dwa światy, które nigdy nie będą w stanie współistnieć. Ale właśnie nie dlatego ci ludzie nie mogą być razem, że jedno z nich umarło, lecz dlatego, że jedno z nich nie chce pogрузić się w resentymentach, w klimowym wspomnianiu nieodwołalnie zgasłej miłości.

5.

Oglądając film, można odnieść wrażenie, że Nyczka nie tylko konstruuje cechy charakteru bohaterów oraz wątki akcji, ale także poprzez dobór scenerii i scenografii nawiązuje do samego źródła tradycji romantycznej. Za dekorację służą Nyczce głównie malownicze przestrzenie natury, takie jak las, łąka, pobocza mało uczęszczanych dróg, wybrzeże rzeki, w niektórych momentach pojawiają się pozostałości po starych budynkach, ruiny z czerwonej cegły, przywodzące na myśl gotyckie, średniowieczne zamki. Można powiedzieć, że reżyser świadomie przenosi nas do świata częściowo tylko realnego właśnie za pomocą wyjścia obiektywu kamery do natury. Postaci występujące w filmie często nie pasują do miejsc akcji. Taki zgrzyt powoduje jeszcze większe odrealnienie świata przedstawionego. Zarówno główne bohaterki ubrane w czarne sukienki, buty na wysokich koturnach, jak i postaci poboczne są jakby wyjęte z wnętrza miejskiej aglomeracji i wstawione w naturalne tło.

To oczywiste, że przyroda była ważnym elementem romantycznej wizji świata. Była rozumiana jako byt pierwotny, samoistnie odradzający się, a przy tym tajemniczy, uduchowiony¹¹. W filmie Nyczki przyroda ma funkcję szkła powiększającego. Dzięki wykreowaniu opozycji: bohaterowie – przyroda, ci pierwsi jawią się jako nienaturalni, mali w dążeniach i pragnieniach, słabi moralnie, karykaturalni, groteskowi. Człowiek w filmowym zestawieniu zdecydowanie przegrywa starcie z pierwotną, czystą, nieskażoną Naturą.

Struktura filmu Nyczki ma swoje inspiracje w zapoczątkowanym w okresie romantyzmu poemacie dygresyjnym¹². *Siedem przystanków na drodze do raj* jest filmem opartym na motywie podróży bohaterek, jednak mamy wrażenie, że to nie one grają u Nyczki główną rolę. W każdej ilustracji grzechów pojawiają się wątki poboczne, ukazujące w krzywym zwierciadle współczesną rzeczywistość, a będące jednocześnie osobistym komentarzem reżysera.

Poznajemy całą plejadę postaci mniej lub bardziej związanych z głównym nurtem filmu. Są wśród nich szatan, fotograf, głodna kobieta, Adam, Ewa, małżeństwo nieszczęśliwe w swoim szczęściu, para, w której jeden człowiek jest żywy, drugi umarły i wiele innych. Nyczka w pewnych momentach przerywa ciąg wydarzeń, aby pod pretekstem przywołania grzechów głównych komentować stan moralności i nadmiar emocjonal-

¹¹ Zob. M. Janion, *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994.

¹² Por. *Poemat dygresyjny Juliusza Słowackiego. Struktura, konteksty, recepcje*, red. M. Kalinowska, M. Leszczyński, Toruń 2011.

ności współczesnego człowieka. Bywa przy tym ironiczny, czasami wprost złośliwy. Aktorki grające główne postaci są w pewnych momentach pełne dystansu do swojej roli, jednak trudno stwierdzić, czy taki był zamiar reżysera, czy wynika to z braku umiejętności, ograniczonych możliwości ekspresji.

W każdym razie tak prowadzony bohater daje jeszcze większe poczucie, że cały film jest w istocie wielką ironiczną grą, wyrafinowanym żartem, ale żartem – w moim mniemaniu – w wielkim stylu.

Ewa Czerniakowska
(Gdańsk)

OBCHODY SETNEJ ROCZNICY URODZIN JULIUSZA SŁOWACKIEGO NA POMORZU W ROKU 1909

Rok 1909, szczytowy okres recepcji Słowackiego w Polsce, związany był z setną rocznicą urodzin poety. Pomorze zapisało wtedy piękną kartę w szerzeniu kultu wieszcza. Temat niniejszego referatu mieści się w nurcie dziejów recepcji Juliusza Słowackiego na Pomorzu (Prusy Zachodnie). W tym zakresie badania prowadzili dotychczas tylko nieliczni badacze, w tym Jerzy Konieczny¹ i Ewa Czerniakowska². Cenny jest zwłaszcza artykuł Jerzego Koniecznego, w którym autor podał niektóre przykłady recepcji na Pomorzu³, na przykład powołał się na „Gazetę Toruńską”, nie zwrócił jednak uwagi na ukazującą się w Gdańsku „Gazetę Gdańską”, podobnie jak wcześniej Andrzej Bukowski, analizując kult Adama Mickiewicza na Pomorzu⁴.

Na wstępie podkreślić należy, że na Pomorzu natężenie zainteresowania twórczością i osobą Słowackiego nastąpiło po raz pierwszy w roku 1899 z okazji 50. rocznicy śmierci wieszcza. Pamięć o rocznicy wśród Pomorzan zasługuje na podkreślenie szczególnie dlatego, że ogólnopolskie obchody były na nader skromne⁵.

O rocznicy Juliusza Słowackiego pamiętały wtedy nie tylko czasopisma ogólnopolskie, ale także gazety pomorskie. Redagowana przez Wielkopolanina Bernarda Miłskiego (1856–1926)⁶ od kwietnia 1891 „Gazeta Gdańska” opublikowała z okazji 50. rocznicy śmierci Słowackiego w numerze 16 swego niedzielnego dodatku „Gwiazdka Niedzielną” z 1899 roku okolicznościowy artykuł *Juliusz Słowacki*⁷. *Po raz drugi*

¹ J. Konieczny, *Zarys dziejów recepcji Słowackiego na Pomorzu Gdańskim i jego południowym pograniczu*, w: *Wyobrażenia Juliusza Słowackiego: materiały konferencji naukowej*, Bydgoszcz, 21 kwietnia, 2004, pod red. D. T. Lebiody, Bydgoszcz 2006.

² E. Czerniakowska, *Relacja „Gazety Gdańskiej” dotycząca odsłonięcia pomnika Juliusza Słowackiego w Miłosławiu*, Gdańsk, 1999; też: *W holdzie Juliuszowi Słowackiemu*, „Pomerania” 1999, nr 11/12, s. 74-76.

³ J. Konieczny, dz. cyt.

⁴ A. Bukowski, *Kult Adama Mickiewicza na Pomorzu*, „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne” 1959, nr 1-2

⁵ J. T. Lasecka, *Obchody ku czci Juliusza Słowackiego. Przegląd ważniejszych uroczystości*, „Prace Polonistyczne”, ser. XXXIII, 1977, s. 237.

⁶ Biogram Bernarda Zygmunta Miłskiego zob. *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, pod red. St. Gierszewskiego, Gdańsk 1997, t. III: L-P, pod red. Z. Nowaka, s. 225-226.

⁷ „Gwiazdka Niedzielną” 1899, nr 16.

„Gwiazdka Niedzielną” pisała w tym roku o Słowackim z okazji odsłonięcia pomnika poety w Miłosławiu w dniu 16 września 1899 roku. Przebieg tej uroczystości opisano w „Gazecie Gdańskiej”, natomiast słynne przemówienie Henryka Sienkiewicza o mowie polskiej opublikowała „Gwiazdka Niedzielną” w numerze 39 z 24 września. Przytoczono tam też wystąpienie księcia Zdzisława Czartoryskiego oraz tekst kantaty Józefa Kościelskiego. Wspomnianych pozycji nie notuje Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1899 autorstwa Wiktora Hahna⁸. Również „Gazeta Toruńska” wykazała zainteresowanie Słowackim i tak w nr 169 przedrukowała odezwę Komitetu zawiązanego w celu sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego do ojczyzny oraz mowę Henryka Sienkiewicza podczas odsłonięcia pomnika Juliusza Słowackiego w parku Józefa Kościelskiego w Miłosławiu (nr 220).

W sumie rok 1899, według Wiktora Hahna, zaznaczył się znacznym ruchem literackim i szeregiem obchodów, urządzonych ku czci poety w różnych miejscach ziem polskich. Wspomniana *Bibliografia* o Słowackim za ten rok wykazywała 278 pozycji bibliograficznych i 58 obchodów w 26 miejscowościach. Niewątpliwie obchody w roku 1899 ułatwiły recepcję poezji Juliusza Słowackiego w okresie następnym. Kult Juliusza Słowackiego – mimo niewoli – systematycznie się rozwijał, a rok 1909 z okazji setnej rocznicy urodzin wieszczą ogłoszono też „Rokiem Słowackiego”. Szeroko popularyzowany był wtedy Juliusz Słowacki, przede wszystkim jako ten, który polecał nieść przed narodem „oświaty kaganiec”. Wszędzie, szczególnie w ówczesnej prasie zaboru pruskiego bardzo silnie podkreślano narodowe wartości dzieł poety w aktualnej walce z pruską germanizacją.

Przygotowania do Roku Słowackiego 1909 rozpoczęto już w 1906 roku, czyli stosunkowo wcześniej przed rocznicą⁹. W grudniu 1906 i styczniu 1907 roku odbyły się we Lwowie zebrania Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza we Lwowie, na których Wiktor Hahn przedstawił koncepcję obchodów ku czci Słowackiego w całym kraju. W dniu 17 listopada 1907 roku odbyło się pod przewodnictwem Jana Gwalberta Pawlikowskiego zgromadzenie obywatelskie we Lwowie, podczas którego przyjęto plan ceremonii i wybrano komitet, którego honorowym przewodniczącym został zasłużony badacz i popularyzator twórczości Słowackiego, Antoni Małecki, natomiast prezesem Józef Kallenbach. Wiktor Hahn w dłuższym wywodzie przedstawił plan obchodu setnej rocznicy. Postanowiono, że obchód 100. rocznicy urodzin Słowackiego przypadający na rok 1909 ma być ogólnonarodowy; o ile można, ma objąć wszystkie ziemie polskie, czyli trzy zabory. W marcu 1908 roku Komitet Obchodów Setnej Rocznic Urodzin Juliusza Słowackiego wydał odezwę do całego społeczeństwa. Odezwa ta, którą podpisały na prośbę Komitetu najważniejsze instytucje naukowe, literackie i społeczne oraz najwybitniejsi reprezentanci nauki i literatury, została przedrukowana we wszystkich najważniejszych dziennikach polskich oraz była rozpowszechniana w postaci osobnej nadbitki. Z terenu zaboru pruskiego podpisali ją między innymi Towarzystwo Dziennikarzy i Literatów w Poznaniu: Józef Kościelski jako prezes i Ludwik Mizerski jako

⁸ W. Hahn, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1899*, Lwów, 1901.

⁹ W. Hahn, *Rok Słowackiego. Księga pamiątkowa obchodów urządzonych ku czci poety w roku 1909*, Lwów 1911.

zastępca prezesa oraz Towarzystwo Wykładów Ludowych im. A. Mickiewicza w Poznaniu, którego prezesem był Bernard Chrzanowski.

We wrześniu tegoż roku komitet lwowski wydał odezwę w sprawie tworzenia komitetów prowincjonalnych i załączył odpowiednią instrukcję.

Przechodząc do obchodów na Pomorzu, należy wspomnieć, że według Wiktora Hahna, myśl urzędzenia obchodu setnej rocznicy urodzin Słowackiego w Wielkopolsce i w innych prowincjach państwa niemieckiego wyszła ze Lwowa i wynikała z wymiany korespondencji pomiędzy sekretarzem tamtejszego komitetu a kierownikiem biura Straży w Poznaniu. O wielkim ogólnym obchodzie nie mogło być mowy, albowiem obowiązywała od 1908 ustawa kagańcowa (zakaz publicznego używania języka polskiego w miejscowościach, gdzie Polaków jest mniej niż 60 %). Komitet w Poznaniu w swojej odezwie do towarzystw pisał:

Równocześnie stosujemy wezwanie do wszystkich towarzystw naszych w kraju i na obczyźnie, aby i ze swej strony oddały winny hołd ceniom nieśmiertelnym Juliusza. Celem ułatwienia obchodu podajemy program uroczystości, jaką w naszych warunkach w towarzystwach urządzić można: deklamacja, odśpiewanie kantaty, wykład o wieszczu, przedstawienie – ile można w obrazach świetlnych – jego życia i dzieł i wreszcie odczytanie jakiego ustępu z jego utworu. Przyznajemy, że żyjemy w niezmiernie trudnych warunkach, ale i to widzimy, że dzielnica nasza nie może pozostać w tyle za innymi. Przeciwnie, jak najwięcej trzeba ducha wieszca, ożywczego tchnienia jego geniuszu. Wzywamy zatem wszystkich ludzi dobrej woli do urzędzenia obchodów na cześć Juliusza Słowackiego – o ile możliwości w dniu jego urodzin, 23 sierpnia r. b.

Komitet wykonawczy stanowili: Stefan Chociszewski, Bernard Chrzanowski, Paweł Gantkowski, Tadeusz Jaworski, Józef Kościelski, Franciszek Schroeder, Maryan Seyda i in. Odezwa zaczęła się słowami:

Odezwa
w sprawie jubileuszu Słowackiego.
Do polskich Towarzystw!
„Lecz zaklinam – niech żywi nie tracą nadziei
I przed narodem niosą oświaty kaganiec”.

Słowa te, które dla nas stały się prawdziwą ewangelią narodową, napisał Juliusz Słowacki. Sto lat mija w tym roku od chwili urodzin wielkiego tego poety narodu naszego a największego mistrza słowa polskiego [...]

Spełniły się plany Komitetu. Uroczystości Roku Słowackiego 1909, mające charakter wielkiej manifestacji ogólnonarodowej, wielce przyczyniły się do spopularyzowania dzieła i utrwalenia legendy poety jako wieszca narodowego. Stulecie urodzin Słowackiego upamiętnione zostało licznymi spektaklami jego dramatów, zjazdem historycznoliterackim we Lwowie, licznymi publikacjami, pierwszym wydaniem krytycznym dzieł, odsłonięciem pomnika w rodzinnym Krzemieńcu, nadaniem imienia Słowackiego teatrowi krakowskiemu, wieloma uroczystościami we wszystkich częściach kraju, także na Pomorzu.

Przedstawiam teraz przebieg uroczystości w poszczególnych miejscowościach pomorskich. Opieram się na wspomnianej pamiątkowej publikacji Wiktora Hahna *Rok Słowackiego* (dalej skrót Hahn i odpowiednia strona) oraz relacjach z prasy ukazującej się w zaborze pruskim, głównie pomorskiej:

Brodnica

Działalność kulturalną i narodową prowadziło tutaj stowarzyszenie „Straż”, założone przez Józefa Kościelskiego 20 IV 1905 roku w Poznaniu. Związana z nią była pisarka Anna z Bardzkich Karwatowa, mieszkanka Wichulca koło Brodnicy¹⁰, która do antologii ułożonej przez Wiktora Hahna *Juliusz Słowacki w poezji polskiej* (1910) przekazała dwa utwory: *Mistrz* oraz *Ostatnie chwile Juliusza*¹¹, ominięte w drugim wydaniu tej publikacji.

Z Brodnicy list do uczestników Zjazdu Historyczno-Literackiego we Lwowie wystosował starosta Straży, Bolesław Bardzki¹².

Bydgoszcz

„Bydgoszcz. Skromne zebranie celem uczczenia rocznicy S-o odbyło się 23 sierpnia w domu Spółki Budowlanej” (Hahn 319).

Informacja o obchodach w Bydgoszczy znajduje się też w „Kurierze Poznańskim” z 1909, nr 239.

Chelmno

„Chelmno. Obchód w Sokole 28 sierpnia” (Hahn 319).

Gdańsk

Do tej pory jedyna niewielka wzmianka o obchodach w Gdańsku ograniczała się do informacji z publikacji Hahna *Rok Słowackiego*:

„Gdańsk. W Tow. „Jedność” popularny wykład o Słowackim wygłosił 24 sierpnia, p. dr M. Seyda. Fragment z poematu *W Szwajcaryi* zadeklamowała panna W. Czyżewska z Gdańska” (Hahn 320)¹³. Po uważnym sprawdzeniu okazało się, że wzmianka w „Kurierze Poznańskim” nr 195, o której wspomina *Bibliografia*, dotyczy towarzystwa „Jedność” w Poznaniu, a nie w Gdańsku¹⁴.

Por. Tow. Jedność KPz 195 (Bibliogr. poz. 2253).

Nie były to jedyne zasługi gdańszczan dla uczczenia rocznicy wieszczki w 1909 roku. Ogromne znaczenie dla obchodów Roku Słowackiego w Gdańsku, na Kaszubach i całym Pomorzu miała bowiem przede wszystkim wspomniana już „Gazeta Gdańska” założona w 1891 roku przez Bernarda Zygmunta Milskiego (1856–1926). W roku 1909 jej redaktorem był Dionizy Kowalski, zasłużony redaktor pism pomorskich. Wzorem B. Milskiego redagował pismo w duchu patriotycznym z dbałością o sprawy kultury pol-

¹⁰ Biogram Anny Karwatowej z d. Bardzkiej (1854–1932) oprac. Zdzisław Mrozek, w: *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, T. II: G-K, pod red. Z. Nowaka, s. 362-363.

¹¹ W. Hahn, *Juliusz Słowacki w poezji polskiej (antologia poetycka)*, Lwów 1910.

¹² *Pamiętnik Zjazdu Historyczno-Literackiego im. Juliusza Słowackiego we Lwowie [...] w dniach 29-go i 30-go października 1909*, Lwów 1910, s. 37.

¹³ Zebrania Towarzystwa „Jedność” odbywały się najczęściej w sali Degenhardta przy ul. Szerokiej 83. Por. „Gazeta Gdańska” 1909, nr 8, s. 3.

¹⁴ W. Hahn, *Bibliografia o Juliuszu Słowackim za rok 1909*, Lwów 1916, poz. 2253, por. Tow. Jedność KPz 195.

skiej. Wątek obchodów Roku Słowackiego przewija się tu wielokrotnie w różnorodny sposób, jak choćby relacje z uroczystości, ogłoszenia, odezwy, artykuły rocznicowe, omówienia publikacji rocznicowych. Już w nr. 32 z 16 marca 1909 roku na s. 4 znajdujemy pierwszą interesującą nas wzmiankę, a mianowicie ogłoszenie związane z rocznicą Słowackiego dotyczące papieru listowego nazwanego „Papierem Słowackiego”. Powtarza się ono wielokrotnie w ciągu całego roku, na przykład w nr. 44.

Następna, tym razem istotniejsza, informacja zawarta jest w numerze 50 na s. 2, w rubryce *Sprawy polskie*. Czytamy tu:

Setny jubileusz urodzin wielkiego wierszopisarza polskiego Juliusza Słowackiego obchodzi w tym roku cały polski naród. Z tej okazji utworzył się w Poznaniu komitet, który wydana przez siebie odezwę i nam do zamieszczenia przesłał. Opuszczamy ją dla szczupłości miejsca. Juliusz Słowacki słynie w narodzie polskim głównie dlatego, że utworami swymi, pisanymi sposobem wierszy, opiewał wielką miłość do wszystkiego, co polskie, do owej wielkiej miłości ojczyzny polskiej. Na cześć tego wielkiego Polaka odbędzie się 23 sierpnia w katedrze poznańskiej uroczyste nabożeństwo, oraz publiczny obchód uroczysty. W drugiej połowie października nastąpi odsłonięcie tablicy pamiątkowej i popiersia Słowackiego w teatrze polskim.

W nr. 65 z 1 czerwca na s. 3 i w nr. 95 w dziale *Wiadomości literackie* opublikowano krótką recenzję rocznicowej broszury Antoniny Sokolicz:

Broszura o Słowackim. Nakładem wydziału oświatowego Straży wyszła broszura pt. *Juliusz Słowacki. Życie i dzieła poety* w opracowaniu Antoniny Sokolicz. Dziełko to liczy stron 80 i ozdobione jest portretem naszego wieszczka. Treść napisana poprawnym stylem nadaje się zwłaszcza na 2-3 wykładów w towarzystwach. Cena pojedynczego egzemplarza 20 fen., przy odbiorze 10 egz. po 15 fen., a 100 egz. po 10 fen. [...].

Z kolei na s. 4. widnieje ogłoszenie pod tytułem *Poezye*:

Z okazji setnego jubileuszu urodzin Juliusza Słowackiego *Poezye* Juliusza Słowackiego z portretem autora, 4 tomy (format 16x11 cm) oprawne w dwa tomy w prześlizganej oprawie z wyłotami, razem około 1500 stron, tylko 4 marki, z przysyłką 4,50 marek. Do nabycia w księgarni „Gazety Gdańskiej”.

Innym razem (nr 113 z 21 IX) w dziale *Wiadomości literackie* wspomniano nowe wydanie *Ojca zadżumionych*:

Ks. Biskup Bandurski o Słowackim. We wydawnictwie „Katolika” w Bytomiu, można nabywać ślicznie wykonany utwór Juliusza Słowackiego *Ojciec zadżumionych*, którego wydawnictwo ma tem większe znaczenie, ponieważ słowo wstępne napisał sufragan lwowski, ks. Biskup Bandurski.

W nr. 77 z 19 VI na s. 3 redakcja poinformowała czytelników o wydarzeniach w Krakowie:

Galicja. – Kraków. Z okazji setnej rocznicy urodzin wielkiego wierszopisarza polskiego Juliusza Słowackiego, chcieli Polacy sprowadzić prochy jego z Paryża, gdzie obecnie spoczywają, do ojczystej ziemi, i złożyć je na Wawelu pośród królów polskich i wielkich zasłużonych Polaków. Musiano w końcu odstąpić od tego zamiaru, ponieważ kardynał Puzyna, książę – biskup krakowski tego odmówił. Ten zakaz wywołał wielkie rozgoryczenie, ale trzeba się było do woli ks. kardynała zastósować.

Dalej „Gazeta Gdańska” przytoczyła fakty, z których wynika, że młodzież akademicka nie dała jednak za wygraną i w dniu 21 czerwca w sali Kopernika UJ urządziła wiec protestacyjny przeciwko stanowisku kardynała Puzyny. Po wiecu zorganizowano pochód, który rozpędzony został przez policję.

W nr. 94 z 7 sierpnia na s. 2 znajduje się z kolei wiadomość z Poznania dotycząca pomnika Słowackiego w Poznaniu:

Sprawy polskie. Pomnik Słowackiego w Poznaniu. Bezpośrednio przed uroczystym przedstawieniem w teatrze polskim nastąpi odsłonięcie pomnika Juliusza Słowackiego w przedsiönku naszego przybytku sztuki. Komitet jubileuszowy uprosił znanego rzeźbiarza artystę Władysława Marcinkowskiego o wykonanie projektu podstawy marmurowej oraz odlewu biustu Słowackiego w bronzie wedle pięknego pomnika miłosławskiego jego dłuta. [...] Wobec znacznych kosztów tej pięknej, monumentalnej pamiątki jubileuszowej, która stanowić będzie prawdziwą ozdobę teatru naszego, a zarazem będzie świadectwem naszej czci dla wielkiego wieszca narodowego, wzywamy całe społeczeństwo, a zwłaszcza obywatelstwo zamożniejsze, do składek na rzecz pomnika. Prosimy przysyłać je na ręce redakcyi pism polskich oraz sekretarza komitetu dr. Tadeusza Jaworskiego (adres: Poznań – Posen).

W tym samym numerze na s. 3 widnieje następująca informacja z Poznania:

Wielkie Księstwo Poznańskie. Poznań. Kartki iluminacyjne Juliusza Słowackiego, wykonane przez artystę-malarza Stachewicza, winny ukazać się 23-go b.m. w oknach wszystkich domów polskich. Wyrażamy nadzieję, że piękne wykonanie nalepek, cel szlachetny i cześć dla wieszca przyczynią się do rozkupienia wszystkich kartek, które ukazać się w dzień urodzin Słowackiego na oknach wszystkich rodaków. Nabyć ich można w wszystkich księgarniach i w domu towarowym K. Ignatowicza za cenę 10 fen.

Kwestia zapowiedzianych sierpniowych obchodów pojawia się w nr. 99 z 19 sierpnia. Na s. 2 w rubryce *Sprawy polskie* znajdujemy artykuł *Obchód setnego jubileuszu Słowackiego*:

Komitet poznański, który zajmuje się jubileuszowym obchodem setnej rocznicy urodzin sławnego naszego poety, wydał odezwę wzywającą towarzystwa nasze polskie w kraju i na obczyźnie do uroczystego obchodzenia tej uroczystości, przypadającej 23 VIII b. r. przez deklamacje, odśpiewanie kantaty, wykład o wieszczu, przez przedstawienie, ile możności w obrazach świetlnych, przez podanie jego życia i dzieł, i wreszcie odczytanie jakiegoś ustępu z jego utworu [...].

Bardzo interesujący jest nr 100 z 21 VIII, w którym „Gazeta Gdańska” zamieściła na pierwszej stronie obszerny artykuł wstępny *W setną rocznicę Juliusza Słowackiego*:

Naród każdy żyje życiem wielkich swych mężów, a ku upadkowi i zniknięciu z powierzchni chyli się to społeczeństwo, które przestaje kroczyć za światłem, rozpraszającym ciemności na ścieżkach jego narodowego bytu. Ci wielcy mężowie, których posiada każdy naród, a więc i polski, są duchowymi jego kierownikami [...]. Niech ta rocznica stanowi nowy dowód, że naród nasz nie przestał żyć życiem wielkich swych mistrzów, i że tem samym zdaje świadectwo, że narodem polskim z Bożą pomocą być nie przestanie.

Zgodnie z wspomnianymi zaleceniami Komitetu rocznicę na Pomorzu zasadniczo obchodzono w dniu 23 sierpnia 1909 roku. Okolicznościowe artykuły zamieściła prasa we wszystkich zaborach. Na przykład w Poznaniu „Dziennik Poznański” w nr. 191 z dnia 22 sierpnia opublikował na pierwszej stronie artykuł wstępny: *Juliusz Słowacki 1809–1909* (z fotografią) oraz artykuły Cezarego Jellenty i Stanisława Tarnowskiego. Ponadto zamieszczona została Odezwa Komitetu do polskich towarzystw (s. 4). W tym samym czasie polscy czytelnicy w Gdańsku i na Kaszubach mogli zapoznać się z informacjami „Gazety Gdańskiej”, która w nr. 101 na pierwszej stronie zamieściła artykuł *Odezwa do Rodaków w roku jubileuszowym* autorstwa Leona Kowalskiego:

Sto lat minęło od czasu, gdy Bóg obdarzył naród polski geniuszem wielkim, Juliuszem Słowackim, który do braci swych, targanych ciężką niedolą, powiedział złote słowa otuchy: „Niechaj żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą oświaty kaganiec”. Szczęśliwsze od nas narody stawiają wieszczom takim na placach publicznych pomniki z kamienia i spiżu. Biada zwyciężonym! nam nie wolno! W innych dzielnicach polskich święcą dzień ten urodzin (23 b.m.) uroczystościami przedstawieniami dzieł tego poety, nalepkami itd. Nas tu w Prusach Zach. Po części na to nie stać, po części obchód podobny wypadłby blado, bośmy za bardzo zmieszani z obcem plemieniem. Fundusz jubileuszowy im. Juliusza Słowackiego, to będzie obchód dla nas najodpowiedniejszy, bo najbardziej zagrożonej dzielnicy naszej mianowicie trzeba czynu, a nie słów tylko pięknych, ale pustych zwykle.

Według autora, na ten fundusz niech każdy Polak przeznaczy 10 % podatku dochodowego, a jego cel to zapalenie oświaty kagańców – uświadamianie ludu. Dalsza lektura „Gazety Gdańskiej” nie wykazała jednak żadnych informacji, aby taki fundusz powstał.

W następnych numerach na łamach „Gazety” pojawiały się liczne sprawozdania z uroczystości rocznicowych w poszczególnych miejscowościach na Pomorzu, na przykład w nr. 102 na s. 3 w rubryce *Nowiny z naszych i dalszych stron* znajdujemy relację z Gniewu. Informacje te przytaczam poniżej pod odpowiednimi miejscowościami podanymi w kolejności alfabetycznej. Na pierwszym miejscu cytuję relację Wiktora Hahna (dalej skrót : Hahn i odpowiednie strony), a następnie inne wiadomości o obchodach z różnych źródeł, głównie prasy z zaboru pruskiego, ze szczególnym uwzględnieniem „Gazety Gdańskiej”. Tematyka rocznicowa widoczna była też w dodatku do „Gazety Gdańskiej” dla dzieci i młodzieży „Anioł Stróż”. Z okazji setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego, przypadającej 23 sierpnia, kilka numerów (30-36) poświęcono temu poecie¹⁵.

Gniew

„Gniew (Prusy Królewskie). Towarzystwo Ludowe obchodziło 12. sierpnia w kółku zamkniętym rocznicę S-o. Słowo wstępne wypowiedział prezes towarzystwa p. Brzeski z Jażwisk. Panna Filcek z Gniewu odśpiewała kantatę ku czci poety. Wykład o życiu i dziełach Słowackiego wygłosił p. Leon Formański z Pelplina. Wygłoszono nadto deklamacje i odśpiewano śpiewy” (Hahn 32)”.

¹⁵ W. Frąckowiak, *Pedagogiczne tendencje pomorskiej i kujawskiej prasy polskiej dla dzieci i młodzieży w latach 1891–1920*, Bydgoszcz 1981, s. 150.

O uroczystościach w Gniewie pisała „Gazeta Gdańska” w nr 102 w rubryce *Nowiny z naszych i dalszych stron* na s. 3. Czytamy tu:

Gniew. Obchód stuletni urodzin Juliusza Słowackiego urządziło w niedzielę tutejsze Towarzystwo Ludowe w sali p. Bartkowskiego. Kantatę ku czci wielkiego poety odśpiewała panna Filcek z Gniewu. Życiorys Słowackiego skreślił prezes tow. p. Brzeski z Jażwisk. O dziełach poety mówił red. „Pielgrzyma” p. Leon Formański. Trzy panienki wygłosiły deklamacje. Po obchodzie odbyła się zabawa z tańcami.

Ponadto uroczystości gniewskie opisał „Kurier Poznański” w nr 194 i pelpliński „Pielgrzym” w nr. 100.

Golub

„Golub (Prusy Zachodnie). W niedzielę 22. sierpnia odbył się tu uroczysty wieczorek, urządzony przez miejscowe Tow. Przemysłowe. Dzięki obfitemu programowi publiczność zebrała się bardzo licznie tak, iż sala była przepelniona. Wykład o Słowackim wygłosił prezes Tow. B. Krzast. Odśpiewano nadto kantatę i wygłoszono deklamacje z *Wacława i Beniowskiego*” (Hahn 321).

Informacje o uroczystości w Golubiu podały też „Dzienniku Bydgoski” w nr. 123 i „Kurier Poznański” w nr. 194. Na obchód wydrukowano specjalne zaproszenia¹⁶.

Grudziądz

„Grudziądz. Obchód S-o urządziło Tow. Przem. 26. października w zamkniętym kółku na sali p. Gemskiego; uczestniczyli w nim członkowie z rodzinami oraz grono zaproszonych gości. Jakby w gaju zieleni widniało na wysokim postumencie popiersie wiersza, okolone wieńcem laurowym; poniżej odbijał się pięknie wśród rzęsistego światła wieniec o złotych liściach z białymi jedwabnymi wstęgami. Program obchodu był bardzo obfity. Złożyły się nań: 1. *Hymn na Cześć Słowackiego*, chór męski; 2. *Juliusz Słowacki*, deklamacja; 3. *Smutno mi Boże*, deklamacja; 4. Wykład o znaczeniu S-o, wygłosił dr. Marchlewski z Poznania; 5. *Zgon*, fragment z *Hugona*; 6. *Kantata* Galla na sopran i alt; 7. *Ojciec zadżumionych*, deklamacja. Obchód wypadł na ogół tak podniośle, że wszyscy ze szczerym zadowoleniem i wdzięcznym uznaniem dla tych, którzy tę piękną uroczystość urządzili, jako i dla tych, którzy występem swym do jej uświetnienia się przyczynili, o nim wspominali i podniesieni na duchu wracali do domu” (Hahn 323).

Ważnym wydarzeniem w tym mieście było założenie grudziądzkiego Towarzystwa Przyjaciół, powołanego przez współpracownika „Gazety Grudziądzkiej”, Jana Bonę (1872–1942), autora broszury „Legion Pomorski” (1924). Wzorowane było na stowarzyszeniu krakowskich elsów, które powstało w 1902 w Krakowie z inicjatywy Witolda Lutosławskiego. Grudziądzkie Towarzystwo założone zostało w 100. rocznicę urodzin Słowackiego. Głównym zawołaniem członkowskim była formuła: „wczytać się w arcydzieła naszych wieszczów i przejąć się ich duchem i ideałami”. O uroczystościach w Grudziądzu pisała również miejscowa „Gazeta Grudziądzka” w nr. 128.

¹⁶ Por. Golub, data stempla. Do W. Pan... [Zaproszenie na obchód] 8-vo m., 4 nlb. (Bibliogr. poz. 2270).

Kiszewa

Tej miejscowości nie wymienia Wiktor Hahn. Niewielka wzmianka znajduje się w „Gazecie Gdańskiej” (nr 111 z 16 IX, s. 3) w rubryce *Nowiny z naszych i dalszych stron*, gdzie dowiadujemy się, że „Na kościół w Rytle zebrano na obchodzie Słowackiego w Kiszewie 2, 75 m.”

Koronowo

„Koronowo. Obchód Słowackiego na Krainie, który się odbył w Koronowie, zgromadził kilkaset zaproszonych uczestników z miasta oraz z blizkiej i z dalszej okolicy.

Słowo wstępne wypowiedział p. dr Szukalski, poczem deklamowano *Mój testament*, *Smutno mi Boże*, *Ojciec zadżumionych* i wyjątek z poematu *Jan Bielecki: Kościołek wiejski* przy towarzyszeniu fortepanu.

Tutejsze Towarzystwo śpiewu urozmaicało uroczystość śpiewami.

Z kolei nastąpił wykład p. dr. Sławskiego z Bydgoszczy, który podkreślając znaczenie tej wzniosłej chwili, w której cały naród oddaje hołd wieszczowi, przedstawił działalność Słowackiego – kładąc nacisk na jego wielką miłość ojczyzny” (Hahn 325-326).

Obchodom w Koronowie poświęciły też krótkie notatki „Dziennik Kujawski” w nr 201 i „Kurier Poznański” w nr. 203.

Kościerzyna

„Kościerzyna. Złączone Towarzystwa urządziły w niedzielę 29 sierpnia uroczysty obchód, który rozpoczął się wykładem p. dr. Majkowskiego z Kościerzyny *O Juliuszu Słowackim*. Prelegent w wyczerpująco opracowanym odczycie dał pogląd na życie i dzieła poety. Potem wygłoszono *Smutno mi Boże* i *Hymn aniola zemsty* (z poematu Lambro). W końcu odegrano *Mazepę*.

Wśród uczestników reprezentowane było tak miejscowe duchowieństwo, jak i zamiejscowe oraz obywatelstwo ziemskie. Publiczność wypełniła salę po brzegi i darzyła występujących burzliwymi oklaskami. Cały obchód sprawiał wrażenie wielce dodatnie i świadczył o coraz pomyślniejszym rozwoju kultury narodowej wśród ludności kaszubskiej” (Hahn 327).

Obchód w Kościerzynie szczegółowo odnotowany został w miejscowej prasie, szczególnie w „Gazecie Gdańskiej”, która w nr. 105 z dn. 2 IX opisywała obszernie przebieg uroczystości:

Kościerzyna. W Kościerzynie obchodzono w niedzielę jubileusz Słowackiego, i to staraniem komitetu, składającego się z zastępców towarzystw kościerskich. Najprzód był odczyt p. dr. Majkowskiego o życiu i dziełach poety – odczyt bardzo starannie opracowany, ale może trochę za szczegółowy jak na publiczność tamtejszą. Nastąpiły deklamacje: *Smutno mi Boże* i *Hymn aniola zemsty* z poematu *Lambra* [...].

Wiadomości o obchodach jubileuszu w Kościerzynie zawarte są też w „Dzienniku Poznańskim” nr 199, „Głosie Wielkopolskim” nr 241 i w „Kurjerze Poznańskim” nr 199. O uroczystościach w Kościerzynie pisał też w nr siódmym „Gryfa” z 1909 roku

Aleksander Majkowski w artykule *Rok Słowackiego na Kaszubach*¹⁷:

„W Kościerzynie głównym organizatorem był wybitny pisarz, Aleksander Majkowski, który w ten sposób ujawnił młodopolską fascynację patronem swej epoki, którego komplet dzieł posiadał w swojej bibliotece. Praca na polu kultury kaszubskiej w Kościerzynie nie ograniczała zainteresowań Majkowskiego. Wręcz przeciwnie zabiegał on o to, by jego Kaszuby i Kaszubi byli w miarę wszędzie reprezentowani. Ponadto zaangażował się w sprawie sprowadzenia prochów wieszczu do kraju. Podpisał mianowicie List otwarty młodopolskich twórców do Akademickiego Komitetu dla Sprowadzenia Zwłok Słowackiego do Kraju:

Kościerzyna, dnia 18 grudnia 1909

Szanowni Panowie,

Chętnie kładę podpis pod odezwą Szanownych Panów, żądającą, ażeby niebotyczne skały polskich gór były nagrobkiem naszego Juliusza. Zaiste nie podobna znaleźć dla tych drogich prochów godniejszego miejsca, póki nie spoczną w grobach królewskich. Łączę wyrazy najgłębszego szacunku

Aleksander Majkowski.”

Lisewo

Hahn nie notuje Lisewa. Wiadomo jednak, że obchód Słowackiego się tam odbył, o czym informowała „Gazeta Gdańska” w nr 121 z 9 X na s. 3:

„Lisewo. W niedzielę odbyło się posiedzenie tutejszego Tow. Ludowego, poświęcone Juliuszowi Słowackiemu. Po wspólnym odśpiewaniu pieśni kościelnej i załatwieniu różnych spraw bieżących wygłosił pan redaktor Józef Gwoździwicz z Torunia wykład o życiu i dziełach Juliusza Słowackiego. W godzinnym referacie podał mówca najgłówniejsze szczegóły z życia wieszczu i wymienił najgłówniejsze jego utwory, streszczając obszerniej *Jana Bieleckiego*, *Kordyana*, *Balladynę* i *Lillę Wenedę*. Wykład zakończyła deklamacja *Hymn o zachodzie słońca* i *Testament mój* [...]”

Lubiszewo

Podobnie Lubiszewo nie jest wspomniane w księdze Hahna. O tym, że i tam pamiętano o setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego, dowodzi notatka w „Gazecie Gdańskiej” w nr. 114 na s. 3:

Tzew. Jak mi donoszą wiarusi z Lubiszewa, wygłosił redaktor p. Grimsman tej samej niedzieli i tamże taki sam [co w Tzewie (przed 18 IX)] wykład o Słowackim, za co mu z tego miejsca również serdecznie dziękujemy, wyrażając zarazem życzenie, ażebyśmy go częściej między nami z podobnymi wykładami powitać mogli. Stary Tzewiak.

Nakło

„Nakło. 22 sierpnia odbył się obchód S-o w przepelnionej sali p. Rakowskiego. Zjednoczone towarzystwa polskie dołożyły wszelkich starań, by uroczystość wypadła jak najlepiej. Słowo wstępne wypowiedział ks. proboszcz Kaczmarek, zwracając uwagę na znaczenie Słowackiego dla nas w obecnej dobie. Nastąpiła deklamacja p. Tadeusza Leitgebra, który z głębokim uczuciem i przejęciem wygłosił *Testament mój*

¹⁷ A. Majkowski, *Rok Słowackiego na Kaszubach*, „Gryf” 1909, s. 321.

i *Grób Agamemnona*. Obok deklamacji z *Bieleckiego* p. Wewiórskiego odśpiewały chóry mieszane kantatę Galla, a zakończył wieczór wykład o życiu Słowackiego, ilustrowany obrazami świetlnymi, wygłoszony przez dr. Tadeusza Jaworskiego z Poznania” (Hahn 331).

Program obchodów zamieszczony został w sierpniu jako druk czterostronicowy w „Dzienniku Bydgoskim”¹⁸. O obchodach w Nakle pisały dzienniki: „Dziennik Kujawski” nr 193 i „Kurier Poznański” nr 192.

Nowa Cerkiew (pod Pelplinem)

„W niedzielę 21. listopada obchodziło tutejsze Towarzystwo ludowe rocznicę S-o. Program uroczystości był następujący: 1. Słowo wstępne. 2. Deklamacje. 3. Śpiewy. 4. Odczyt o Słowackim. 5. Odczytanie z poematu *Ojciec zadżumionych*. 6. Zakończenie i żywy obraz według słów poety: >Lecz zaklinam, niech żywi nie tracą nadziei i przed narodem niosą oświaty kaganiec<” (Hahn 331). Relację z obchodu w Nowej Cerkwi zamieścił „Kurier Poznański” w nr 271.

Nowe

„Nowe. 26 września odbył się obchód ku uczczeniu rocznicy S-o za staraniem jednoczonych towarzystw. Zebranych powitał pełnemi patryotyzmu słowami ks. dr. Wollszleger z Pieniążkowa; odczyt na temat *Znaczenie S-o dla narodu* wygłosił M. Korzeniewski z Lipienek. Dalszą część programu wypełniły deklamacje, przeplatane śpiewami Towarzystwa śpiewu, a na koniec zapoznano zebranych z życiem Słowackiego za pomocą obrazów świetlnych” (Hahn 331).

Obchód w tej miejscowości opisała „Gazeta Grudziądzka” w nr. 120.

Starogard

„Starogard. W niedzielę 24 października odbyła się uroczystość S-o. Nad sceną widniał wyjątek z *Testamentu*: >Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei, – i przed narodem niosą oświaty kaganiec<.

Program uroczystości składał się: ze słowa wstępnego, kantaty ku czci Słowackiego, odczytu o życiu i działalności, z trzech deklamacji: *Kuligu*, *Hymnu o zachodzie słońca* i *Testamentu*, z gry na skrzypcach i ze śpiewu „Echa”.

Nastrój całej uroczystości był wzniosły i poważny. Wielka sala była zapelniona publicznością, złożoną z obywatelstwa wiejskiego, miejskiego i ludu roboczego” (Hahn 347).

Zapowiedź tego obchodu odnotowała „Gazeta Gdańska” 1909 nr 126 (21 X), w rubryce wieści i zebrania: „Starogard, 24 X, s. 3: Obchód setnej rocznicy urodzin poety Juliusza Słowackiego odbędzie się o godz. 8 wieczorem na sali p. Gapy [...]. Wstęp bezpłatny”.

Relacja z uroczystości w tym mieście ukazała się w nr. 130 „Gazety Gdańskiej” z (30 X 1909) na s. 3:

¹⁸ Por. *Nakło, w sierpniu 1909. Program*, „Dziennik Bydgoski”, 8-vo m., 4 nlb. (Bibliogr. poz. 3710).

Starogard 100 rocznica.

24 X. By uczcić godnie 100-letnią rocznicę urodzin jednego z największych poetów polskich Juliusza Słowackiego, odbyła się w naszym mieście w niedzielę dn. 24 b.m. wspaniała uroczystość. Sala p. Gapy była pięknie ozdobiona. Skoro się zasłona usunęła, przedstawiła się scena artystycznie udekorowana, a wśród kwiatów i zieleni obraz Juliusza Słowackiego. Nad sceną widniał olbrzymi napis, wyjątek z testamentu Juliusza Słowackiego: „Lecz zaklinam niech żywi nie tracą nadziei, – I przed narodem niosą oświaty kaganiec”.

Program uroczystości był znakomicie wykonany [...].

O obchodach w Starogardzie dowiadujemy się też z „Dziennika Poznańskiego” w nr 247.

Świekatowo

O tej miejscowości też nie ma wzmianki w publikacji Hahna. Interesujące nas wiadomości znajdujemy w nr. 146 nieocenionej „Gazety Gdańskiej” z 7 XII 09 na s. 3.

„Świekatowo. Za staraniem tutejszego Towarzystwa ludowego odbył się 29 z.m. na sali p. Gapińskiej wieczorek familijny z małą sztuką teatralną *Żyd i Mazur*, i przedstawieniem obrazów świetlnych, przedstawiających Warszawę i naszego wieszcz narodowego Juliusza Słowackiego, którego nam przedstawił p. Maciejewski z Pieniążkowa. Bardzo wdzięczni jesteśmy ks. sekretarzowi Kurowskiemu jako i p. Maciejewskiemu za poniesione trudy. Uznanie należy się także amatorom i tym panom, którzy deklamacyami urozmaicili ów wieczorek.

Jeden z wszystkich”.

Tczew

I tego miasta Hahn nie wymienia. Informacje czerpiemy znowu ze wspomnianej „Gazety Gdańskiej”, która w nr. 114 zamieściła ciekawą notatkę:

„Tczew, 18 września, *Nowiny z naszych i dalszych stron*:

Z ostatniego zebrania Towarzystwa Ludowego, które odbyło się pod gołym niebem [...] autor sprawozdania nie wszystko opisał [...]. Oto nie podniósł, że redaktor p. Grimsman od „Gazety Gdańskiej” wygłosił piękny i pouczający wykład o naszym sławnym wierszopisarzu Słowackim. W słowach wymownych i do serca płynących rozwiódł się nad jego życiem i działalnością i przedstawił nam go jako wzór, godny naśladowania. Słowacki był bowiem wzorowym synem swej ojczyzny, i kochał ją do śmierci gorącym sercem polskim [...]”.

Toruń

„Toruń. 23 sierpnia odbyła się skromna uroczystość w zamkniętym kółku w Sokole. Zagaił ją d. prezes Z. Kiedrowski, podkreślając doniosłość chwili. D. sekretarz R. Klemp w treściwym przemówieniu przedstawił żywot Słowackiego, a d. L. Makowski wygłosił wykład o dziełach wieszca. Deklamacje wygłosili druhowie: J. Piotrowicz, R. Klemp, L. Borowski i Nelkowski” (Hahn 349-50). Informację o obchodach toruńskich zamieścił też „Dziennik Poznański” w nr. 194. Rocznicą Juliusza Słowackiego stała się też przedmiotem zainteresowania „Gazety Toruńskiej”, pierwszego pisma codziennego w języku polskim na Pomorzu Gdańskim, wydawanego w Toruniu od 1867 roku. Z tej

okazji w 1909 roku „Gazeta Toruńska” ogłosiła liczne artykuły okolicznościowe. Szczególnie wymienić należy wydany z datą 23 sierpnia *Nadzwyczajny numer ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego* zawierający artykuły: *Cieniom wieszca i Słowacki i naród*. Już w nr. 4 wydrukowano apele, zachęcające mieszkańców regionu do złożenia hołdu poecie w tekście *Rok jubileuszowy*. O Juliuszu Słowackim pisano też w nr. 77 „Gazety Toruńskiej”. W nr. 93 „Gazeta Toruńska” opublikowała artykuł *W setną rocznicę urodzin Słowackiego*, natomiast w nr. 191 zamieszczono obszerną biografię pt. *Juliusz Słowacki*. Ponadto w dodatku „Szkoła Polska” z dn. 28 XI 1909 znajdujemy artykuł *Jubileusz Słowackiego*.

Tuchola

„Tuchla [!] (Prusy Zachodnie).

Towarzystwo Przemysłowe oraz kółko śpiewackie urządziły 28. listopada wspólny obchód ku czci Słowackiego. Zebrało się dużo publiczności. Wieczór rozpoczął się czterogłosowym śpiewem Kółka śpiewackiego, poczem p. Barlikowa wygłosiła prolog. Pan dr Karasiewicz wygłosił wykład na temat: *Znaczenie Słowackiego dla narodu polskiego*. Deklamacje wygłosiły panny: Dahlke, Maron, Polaszek, Karnowska i Baszanowska. Podniosłą tę uroczystość zakończono żywym obrazem *Hołd Słowackiemu*” (Hahn 350).

Zapowiedź tego obchodu ukazała się 27 XI w „Gazecie Gdańskiej” w nr. 142 na s. 3:

Wiece. [zapowiedź].

W Tucholi Tow. Przemysłowe obchodzi w niedzielę dn. 28 b.m. o godz. 7.00 wieczorem na sali Hotel du Nord (D. Laszewski) wieczorek jubileuszowy Słowackiego. Wstęp na salę wolny, jednakowoż na pokrycie kosztów, zbiera się składki dowolne. O liczny udział zaprasza uprzejmie Zarząd.

Relację z obchodów w Tucholi zamieściła „Gazeta Gdańska” w nr. 145 z 4 grudnia na s. 3:

Tuchola. Zeszłej niedzieli odbył się tu obchód rocznicy wieszca naszego Jul. Słowackiego. Obchód rozpoczęło kółko śpiewackie śpiewem czterogłosowym, potem panna Barlik wygłosiła prolog. Pan dr Karasiewicz mówił o znaczeniu Słowackiego dla narodu polskiego. Nastąpił śpiew i deklamacje p. Dahlki i panien Maron, Polaszek, Kornackiej, Baszanowskiej. Uroczystość zakończyły żywe obrazy *Hołd Słowackiemu*. Wszystkim, którzy się do tego pięknego obchodu przyczynili, należy się serdeczne podziękowanie, przede wszystkim zaś p. Rudkowskiemu za wćwiczenie deklamacji i p. Gajdzie za wćwiczenie pieśni.

Ponadto wzmianki o uroczystości w Tucholi opublikowano w „Kurierze Poznańskim” nr 276 i w „Pielgrzymie” nr 144.

Wąbrzeźno

„Wąbrzeźno. Tow. śpiewu Lutnia urządziło w niedzielę 7 listopada obchód S. z następującym programem: 1. Kantata jubileuszowa Galla. 2. Odczyt o Słowackim. 3. Deklamacja *Smutno mi Boże* i fragmentu z *Ojca zadżumionych*. 4. Żywy obraz – apoteoza wieszca” (Hahn 350).

Obchody w Wąbrzeźnie relacjonowały też: „Dziennik Poznański” w nr. 252, 253 i 256 oraz „Gazeta Grudziądzka” w nr. 139.

Zblewo

„Zblew [!]. Towarzystwo Ludowe w Zblewie w Prusach Królewskich urządziło 28. listopada obchód S.-go. na program złożyły się: 1. *Kantata* Galla. 2. Wykład o życiu i dziełach Słowackiego wygłosił kierownik Kupca p. Gregowicz. 3. Deklamacja panny Trochy: *Bogurodzica*. 4. Wyjątek z *Kordyana* odczytał p. Waczyński. 5. Przedstawienie obrazów świetlnych. 6. Śpiewy” (Hahn 353).

O obchodzie w Zblewie pisała „Gazeta Gdańska” w nr. 145 z 4 grudnia na s. 3:

Zblewo. Towarzystwo Ludowe obchodziło tu 22 list. rocznicę urodzin pieśniarza naszego Juliusza Słowackiego. Były śpiewy deklamacje itd. Pomiedzy inn. deklamowały śliczne wiersze córeczki pp. Schulca i Dudzińskiego. Z kolei wygłosił p. Gregowicz, zawiadowca „Kupca”, piękny wykład o życiu [J. Słowackiego]. Panna Trocha deklamowała następnie wiersz Słowackiego *Bogurodzica*. Pan Waczyński odczytał wyjątek z *Kordyana*. Wszystkich obdarzyła publiczność rześzystymi oklaskami. Z kolei nastąpiły przedstawienia świetlnych obrazów [...]

O rocznicy Słowackiego w Zblewie informował też „Kurier Poznański” w nr. 276.

*

Pisząc o obchodach na Pomorzu, warto wspomnieć postać ks. Kamila Juliusza Kantaka, absolwenta bydgoskiego gimnazjum z roku 1901, który zapisał ciekawą kartę w promowaniu dzieł Słowackiego. Zebrał on „pisma pośmiertne” poety i wydał je u Karola Miarki w Mikołowie w latach 1909–1910. W czasopiśmie „Gryf” opublikował natomiast ciekawy artykuł *Słowacki i Pomorze*. Wykorzystał tu autor wybrane wersy z poematu *Król-Duch*, głównie z rapsodu o Mieczysławie, by tym potwierdzić zainteresowanie Słowackiego przeszłością ziemi pomorskiej.

Imponujące zestawienie liczbowe obchodów w roku 1909 sporządził Wiktor Hahn w swej pamiątkowym dziele na s. 388. Podaje on, że w 1909 roku odbyło się przeszło 1000 obchodów urządzonych w 550 miejscowościach, produkcja literacka wynosi około 2000 pozycji. Dodaje przy tym, że:

Obchody urządzone przez najrozmaitsze stany społeczeństwa na całej przestrzeni ziem polskich, przyczyniły się do rozpowszechnienia znajomości poety zwłaszcza wśród sfer rzemieślniczych i włościańskich. Obchody te były znamienym dowodem jedności społeczeństwa polskiego, które na dane hasło odpowiedziało zgodnym echem. W ten sposób stały się jednym z ważnych czynników dla podniesienia ducha narodowego i uświadomienia polskości, zwłaszcza w zaborze pruskim, na Bukowinie i na Śląsku austriackim.

Dokonania Roku Słowackiego w zaborze pruskim ocenił ten badacz następująco:

Obchód setnej rocznicy urodzin Słowackiego na ziemiach polskich pod panowaniem niemieckim wypadł, jak na stosunki i skromne środki tamtejszego społeczeństwa, nadszodziejanie świetnie i zdał kłam dość rozpowszechnionemu mniemaniu, jakoby tamtejsza ludność polska

w ciężkiej walce o byt materyalny ugrzęzła zupełnie w materyalizmie i uległa duchowej germanizacji.

Na poparcie swoich słów ten wybitny znawca Juliusza Słowackiego przytacza też opinię popularnego „Kuriera Poznańskiego”:

Stwierdził to z żywym zadowoleniem „Kuryer Poznański” w artykule, w którym zaznaczono główne momenty obchodu jubileuszowego. Obchód rocznicy Słowackiego pod zaborem pruskim – pisze „Kuryer Poznański” – przybrał rozmiary, których największy optymista nie mógł przewidzieć. Hasło komitetu jubileuszowego potężnym echem odbiło się w dzielnicy naszej, społeczeństwo całe z żywością siłą zmanifestowało hołd swój dla wielkiego wieszczka polskiego (Hahn 353).

Obchody Roku Słowackiego 1909 porównał Wiktor Hahn z obchodami setnej rocznicy urodzin Adama Mickiewicza: „Tak uczcił naród polski jednego ze swych największych – obchodem odpowiadającym godnie znaczeniu chwili, obchodem obok którego z całego szeregu podobnych manifestacji narodowych na równi stanąć może tylko obchód rocznicy Mickiewiczowskiej z r. 1898”.

Podsumowując obchody Roku Słowackiego 1909 na Pomorzu, zgodzić się trzeba z konkluzją autorów *Kalendarza życia i twórczości*¹⁹, że: „Stulecie urodzin Słowackiego obchodzone było w całym kraju oraz w licznych ośrodkach polskich za granicą z wyjątkową okazałością, co w ogromnym stopniu przyczyniło się do spopularyzowania znajomości Słowackiego w szerokich kręgach narodu. Rok 1909 był *Rokiem Słowackiego* w pełnym znaczeniu tego zwrotu, którego Wiktor Hahn użył za tytuł księgi pamiątkowej obchodów i uroczystości”.

¹⁹ *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy St. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 644.



Juliusz Słowacki, portret, rys. Władysław Barwicki

Kamil Kopania
(Warszawa)

DRAMATY JULIUSZA SŁOWACKIEGO NA SCENACH TEATRÓW LALEK W POLSCE PO 1945 ROKU

W *Liście do Matki* z 2 stycznia 1838 roku Juliusz Słowacki¹ wspomina o wertepie, bożonarodzeniowym widowisku teatralnym grany lalkami², który oglądał w dzieciństwie: „Wigilią jadłem z ziomkami – w domu Hermana – na sianie. Sama gospodyni domu dała nam wszystkie dawne potrawy, w których wspomnienia były pieprzem i rodzynkami. Nie wiem dlaczego, ale ciągle myślałem o wili u prefekta Jarkow[skiego], którą kiedyś jadłem będąc dzieckiem. Potem przyszła mi na myśl wielka Babuni piekarnia – czeladź śpiewająca kolędy – potem wertep krzemieniecki, któremu może winien jestem mój szekspirowski zapal”³. Poeta, tak jak wcześniej Johan Wolfgang Goethe, przypisuje lalkowej scenie istotną rolę w kształtowaniu własnej osobowości twórczej⁴. O ile jednak *Fausta* Goethego można wiązać z utworami dramatycznymi powszechnie odgrywanymi w osiemnasto i dziewiętnastowiecznych teatrach lalek⁵,

¹ Autor pragnie złożyć serdeczne podziękowania osobom, dzięki którym zbieranie materiałów niezbędnych do napisania oraz zilustrowania niniejszego tekstu stało się zdecydowanie łatwiejsze. Podziękowania niech raczą przyjąć Panie Lucyna Kozień (Teatr Lalek Białaluka w Bielsku Białej), Elżbieta Siepietowska (Pracownia Dokumentacyjna Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi) oraz Magdalena Starczewska (Opolski Teatr Lalki i Aktora im. Alojzego Smolki).

² Wertep stanowi ukraińską odmianę szopki. Na temat wertepu patrz: W. N. Wsiewołodskij-Gerngross, *O staroruskich widowiskach herodowych. Z dziejów wertepu*, „Pamiętnik Teatralny”, R. IX, z. 3-4 (35-36), 1960, s. 511-518. Na temat szopki patrz: H. Jurkowski, *Z badań nad genezą szopki*, „Literatura Ludowa”, nr 2 (XXII), 1978, s. 23-35; M. Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku)*, Warszawa 1990, passim, szczególnie s. 21-30; R. Wierzbowski, *O szopce. Studia i szkice*, Łódź 1990.

³ J. Słowacki, *List do matki*, Florencja, 2 I 1838, przedruk cytowanego fragmentu w: M. Waszkiel (opracowanie), *Teatr lalek w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Teatralny”, z. 1-2, 1987, s. 137. W kontekście powyższego fragmentu warto również zacytować fragment aktu IV *Sen srebrnego Salomei*. U Regimentarza pojawia się Sawa „w sukmanie diaczka ruskiego, z wertepem pełnym jasełek na plecach” i mówi: „Wtenczas ja, mając na straży / I pieczy jeńców żywoty, / Teatr mój łożówką złoty / Na srebrnej kurhanów darni / Odkryłem, mości panowie”; zob.: J. Słowacki, *Sen srebrny Salomei*, w: tegoż, *Utwory Wybrane*, T. II, Warszawa 1962, s. 688, 692.

⁴ Na ten temat patrz: H. Jurkowski, *Romantyczny teatr lalek w Niemczech*, „Pamiętnik Teatralny”, R. XXI, z. 1 (85), 1974, s. 33-62, przede wszystkim s. 35, 50-52; tegoż, *A History of European Puppetry*, T. I, *From Its Origins to the End of the 19th Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter 1996, s. 250-251.

⁵ H. Jurkowski, *Dzieje teatru lalek*, T. I, *Od antyku do romantyzmu*, Warszawa 1970, s. 193-218,

o tyle w przypadku dzieł Juliusza Słowackiego nie odnajdujemy podobnych źródeł inspiracji.

Także analiza repertuaru współczesnych scen lalkowych pozwala stwierdzić, że twórcom teatru lalek utwory Słowackiego nie są szczególnie bliskie. Nie znaczy to jednak, że nie warto bliżej przyrzeć się próbom wystawiania w teatrach lalek utworów polskiego poety. Choć prób tych nie było wiele, nadto skupiały się na inscenizowaniu dwóch dramatów – *Balladyny* oraz *Lilli Wenedy*⁶ – to jednak przyniosły niejednokrotnie ciekawe efekty artystyczne, trwale zapisując się w historii polskiego lalkarstwa.

Pierwszym, który przeniósł na scenę teatru lalek dramaty Juliusza Słowackiego, był Henryk Ryl (1911–1984), nestor polskiego lalkarstwa i – z perspektywy historycznej patrząc – jedna z jego najważniejszych postaci⁷. Twórca łódzkiego „Arlekina” oraz jego wieloletni dyrektor⁸, zaangażowany w liczne inicjatywy mające na celu popularyzację sztuki lalkarskiej⁹, od wczesnych lat powojennych podejmował próby rozszerzenia repertuaru teatru lalek o utwory kojarzone przede wszystkim ze scenami teatrów aktorskich. Jego ambicją było przy tym nie tyle stworzenie lalkowej sceny dla dorosłych¹⁰,

szczególnie s. 215; tegoż, *Dzieje literatury dramatycznej dla teatru lalek*, Wrocław 1991, s. 79-84; H. Jurkowski, *A History of...*, s. 251; H. Magnin, *Histoire des Marionettes en Europe*, Paris 1862, s. 316-348.

⁶ Należy zaznaczyć, że w repertuarze teatrów lalek ważne miejsce zajmuje też *Bajka o Janku co psom szyl buty*. Przedmiotem niniejszego artykułu są wyłącznie inscenizacje dramatów Słowackiego, skierowane do starszej publiczności – młodzieży oraz dorosłych. *Bajka o Janku co psom szyl buty* jest utworem swoistym, w teatrze lalek funkcjonującym w oderwaniu od *Kordiana*, którego stanowi fragment. Nadto z założenia przeznaczona jest dla dzieci. O wyjątkowym statusie *Bajki...* Jerzy Cieślowski pisał: „*Bajka o Janku co psom szyl buty* jest fragmentem z *Kordiana* Słowackiego. W dramacie jest ona epizodem bez większego znaczenia [...] Ale fragment ten wyjęty z całości i opublikowany osobno, nabiera wartości autonomicznych. Staje się utworem [...] samym w sobie: książką ‘dla dzieci’. To teraz bajce o Janku ‘niepotrzebna’ jest reszta dramatu, a ponadto powstaje sytuacja znamienna w procesie edukacji literackiej: czytelnik do lektury *Kordiana* dochodzi poprzez wcześniejszą lekturę bajki, która pozostanie dla niego tekstem prymarnym w stosunku do tekstu macierzystego. I wtedy, w szkolnej lekturze, czy teatralnej percepcji *Kordiana* bajka o Janku zajmuje w inicjacji kulturowej miejsce szczególne”; J. Cieślowski, *Wstęp*, w: *Antologia poezji dziecięcej*, Wrocław 1980, s. LIX. Zob. też: J. E. Wiśniewska, *W poszukiwaniu „Złotego klucza”*. *Polska twórczość dramatyczna dla teatru lalek (1945–1970)*, Łódź 1999, s. 46.

⁷ Na temat Henryka Ryla patrz przede wszystkim: H. Jurkowski, *Moje pokolenie. Twórcy polskiego teatru lalek drugiej połowy XX wieku*, Łódź 2006, s. 76-93; E. Siepietowska, *Henryk Ryl. Dokumentacja działalności*, Łódź 1997 (tam bogata bibliografia). Ważnym źródłem wiedzy na temat Henryka Ryla są jego wspomnienia: H. Ryl, *Dziewanna i lalki*, Łódź 1967.

⁸ Na temat Teatru Lalek Arlekin w Łodzi patrz przede wszystkim: A. Polakowski, *Dzieje Teatru Lalek Arlekin (1948–1988)*, w: A. Polakowski, M. Waszkiel (red.), *Łódzkie sceny lalkowe*, Polunima, Łódź 1992, s. 150-208.

⁹ W 1957 roku Ryl stworzył – wychodzące, z przerwami, do dziś dnia – pismo „Teatr Lalek”. Był też autorem bądź współautorem ważnych publikacji przeznaczonych dla miłośników i adeptów lalkarstwa: H. Ryl, *Marionetka*, Łódź 1972; H. Jurkowski, H. Ryl, A. Stanowska, *Teatr lalek – zagadnienia metodyczne*, Warszawa 1979; J. Sztudynger, H. Jurkowski, H. Ryl, *Od szopki do teatru lalek*, Łódź 1961.

¹⁰ Jak pisze Henryk Jurkowski, odnosząc się do pierwszych lat działalności Ryla po wojnie, między innymi w Krakowie, Ryl „analizując niepowodzenia przedstawień ‘Groteski’ dla dorosłych, doszedł do przekonania, że teatr lalek dla ‘dorosłych’ w Polsce nie ma szans rozwoju. Rozwój ten będzie

co raczej rozszerzenie repertuaru dla młodzieży o dzieła światowej i polskiej klasyki¹¹. Pierwszą próbą tego rodzaju był dobrze przyjęty przez publiczność i krytykę Molierowski *Lekarz mimo woli* (premiera: 31 XII 1954)¹². Drugą – *Balladyna* Juliusza Słowackiego, której prapremiera w teatrze lalek przypadła na 15 lipca 1957 roku¹³.

Dzięki wydanym siedem lat po premierze wspomnieniom Ryla znane są nam założenia spektaklu oraz myśli towarzyszące reżyserowi przy pracy nad *Balladyną*. Zgodnie ze słowami Ryla u podstaw decyzji o wystawieniu dramatu Juliusza Słowackiego w łódzkim „Arlekinie” stało – oprócz wspomnianego wyżej przekonania o potrzebie wprowadzenia do teatru lalek klasycznych dzieł literatury polskiej i obcej – przeświadczenie o szczególnych możliwościach, które stwarza scena teatru lalek:

[...] znalazłem się pośród dramatów Szekspira i Słowackiego, Lope de Vega i Moliera, Mickiewicza i Gozziego, dobierając repertuar, którego ranga nie zmalałaby mimo wprowadzenia na scenę bohaterów-lalek, a zyskała przez uwypuklenie pewnych cech dramatu. Możliwe to jest wyłącznie w teatrze lalek, gdzie twórca spektaklu rozpoczyna od wizji, nie krępując się wyglądem takiego czy innego człowieka-aktora, gdzie pewne prawa anatomiczne zostają przezwyciężone, gdzie forma rządzić się może własnymi prawami estetycznymi, gdzie postacie fantastyczne mogą stać się równie realne, jak wszystkie inne, ale dotrzymując kroku wizji poety mogą ją niejako spotęgować, pozwalając na ukazanie zjaw, o których ludziom-aktorom śnić się tylko może¹⁴.

Swoboda inscenizacyjna, wynikająca z natury lalki teatralnej, uatrakcyjniła sceniczną opowieść. Dramat Słowackiego, dzięki poetyce oraz estetyce teatru lalek, miał zyskać formę adekwatną do języka oraz treści dzieła. Nabiera to szczególnego znaczenia z racji na fakt, iż *Balladyna* – w opinii Ryla – jest dramatem trudnym do wystawienia, który, „jak głosi fama, [...] należy do utworów z uporem kładzionych przez wszystkie niemal teatry”, uważające „za swój święty obowiązek uczynić z niej nudny i długo trwający (nieraz do 5 godzin) dramat-straszdyło”¹⁵. Z tego też względu, kładąc nacisk

możliwy, gdy będzie on teatrem dla dzieci. I taki teatr pragnął prowadzić”; H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 77-78.

¹¹ Nie bez znaczenia było również dla Ryla dążenie do zwiększenia prestiżu sztuki lalkarskiej. We wspomnieniach pisał: „Chciałbym, aby ktoś czytający kiedyś te słowa uwierzył mi, że tragedia w teatrze lalek jest możliwa do wystawienia tak samo, jak komedia czy grotoska. Oczywiście można to zrobić znacznie lepiej, ciekawiej [Ryl odnosi się tu do krytyki, która spotkała go po wystawieniu *Balladyny* K. K.], ale trzeba uparcie próbować, inaczej zawężymy możliwości naszego teatru do bardzo ciasnego podwórka, podobnie jak to zrobili jarmarczni komedianci, zasklepiający się we własnej i jedynej ich zdaniem teorii, wygłoszonej raz kiedyś przez Puncta i zubożającej teatr lalek”; H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 149.

¹² Patrz m.in.: J. Makarczyk, *Molier w teatrze lalek*, „Życie Literackie”, nr 32, 1955 (przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), *100 przedstawień teatru lalek. Antologia recenzji, 1945–1996*, Łódź 1998, s. 24-26. Pełna bibliografia recenzji prasowych spektaklu: E. Siepietowska, *Repertuar Arlekin w latach 1948–1990*, w: A. Polakowski, M. Waszkiel (red.), *Łódzkie sceny lalkowe*, Polunima, Łódź 1992, s. 262-263.

¹³ Scenografię do przedstawienia stworzył Jerzy Adamczyk, muzykę: Tadeusz Paciorkiewicz. Zob. E. Siepietowska, *Repertuar...*, s. 265; tam też obsada sztuki (odnosząca się do wznowienia *Balladyny* w 1961 roku).

¹⁴ H. Ryl, *Dziewanna...*, s. 146.

¹⁵ Tamże, s. 147.

na formę oraz wygląd lalek, czy generalnie – na scenografię – podjął jednocześnie decyzję o dokonaniu swoistej adaptacji tekstu *Balladyny*, przystosowaniu go do możliwości percepcyjnych widzów „Arlekina”¹⁶. W odniesieniu do warstwy językowej oraz treści utworu reżyser miał ostatecznie stawiać przed sobą sześć zadań, sumiennie wymienionych we wspomnieniach:

1. Skondensować dość rozległy dramat, czyniąc zeń widowisko nie przekraczające 2-2 ½ godziny. Warunek ten wysuwam na czoło, gdyż on zadecyduje o realności niecodziennej pozycji repertuarowej w teatrze lalek.
2. Nie uronić czaru poezji ani rytmu przez zachowanie zasad budowy wiersza.
3. Stworzyć postacie dramatu jak najwierniejsze opisowi, co jest możliwe w teatrze lalek dzięki nieskrępowaniu skalą postaci i ich anatomią.
4. Rozwiązać wciąż zmieniający się teren akcji tak, by zniknęły męczące przerwy, a równocześnie zastosować się ściśle do wskazań poety.
5. Nie zatracić przewodniej myśli genialnego autora, wyrażającej się w skrócie ‘zbrodnia i kara’.
6. Podkreślić ludowo-baśniowy charakter¹⁷.

Prapremiera *Balladyny* w teatrze lalkowym wywołała mieszane odczucia – nielicznych zresztą – recenzentów¹⁸. Także historycy teatru podchodzą do łódzkiej realizacji

¹⁶ Skądinąd w przeświadczeniu Ryla utwór Słowackiego sam w sobie nie do końca dostosowany jest do realiów teatralnych: „Za życia autora nie grany, nie przeszedł konfrontacji wizji poetyckiej z realizacją sceniczną. Pozostawia wiele swobody inscenizatorowi, wynikającej już choćby z konieczności dostosowania dramatu do wymagań scenicznych i fizycznej wytrzymałości widza-słuchacza”; tamże.

¹⁷ Tamże, s. 148. Dalej Ryl pisze: „Nie ulega kwestii, że lalkowe wystawienie *Balladyny* jest przedsięwzięciem trudnym. Słowo, wydobywając się zza parawanu, traci na czystości. Reżyser musi zwrócić uwagę przede wszystkim na usunięcie wszelkich przeszkód akustycznych, dając jak najbardziej przenikliwą przesłonę. Trzeba tekst ustawić nieco mocniej, dźwięczniej, jednakże nie dopuścić do krzyku, tak charakterystycznego u aktorów grywających za parawanem, przyzwyczajonych do widowni dziecięcej, często potrzebującej odpoczynku i wyładowania się, podzielenia się z kolegą uwagami o widowisku”; tamże.

¹⁸ Pisze o tym szczegółowo Andrzej Polakowski: A. Polakowski, dz. cyt., s. 175-177. Gruntowną recenzję spektaklu napisała jedynie Krystyna Mazur: K. Mazur, *Misterium zbrodni*, „Teatr Lalek”, nr 1, 1957, s. 16- 18 (przedruk w: M. Waszkiel, L. Kozień (red.), dz. cyt., s. 24-26). Istotne refleksje oraz uwagi odnośnie do *Balladyny* przedstawił również, w osiem lat po premierze, przy okazji wznowienia spektaklu, Ryszard Stachnik: R. Stachnik, *O „Balladynie” Ryla słów kilka*, „Teatr Lalek”, nr 35, 1966, s. 21-22. Recepcja *Balladyny* w prasie codziennej była znikoma. Elżbieta Siepietowska wymienia dwa teksty: A. Grabowska, „*Balladyna*” w *wykonaniu kukielek*, „Dziennik Łódzki”, nr 23, 1957; oraz: J. Panasewicz, *Dwie premiery lalkowe*, „Express Ilustrowany”, nr 219, 1965 (E. Siepietowska, *Repertuar...*, s. 265). Niestety, żaden z w. w. odnośników bibliograficznych nie znajduje odniesienia w zawartości obu tytułów, w wymienionych numerach gazet, pod wskazanymi datami, nie ma artykułów poświęconych wyreżyserowanej przez Ryla *Balladynie*. Tekst zatytułowany „*Balladyna*” w *wykonaniu kukielek* napisał M. Jagoszewski: M. Jagoszewski, *Balladyna w wykonaniu kukielek*, „Dziennik Łódzki”, nr 231, 28 IX 1957, s. 4. Jest to jednak bardziej wzmianka prasowa, w której na temat *Balladyny* czytamy jedynie: „Teatr zainaugurował sezon arcydziełem Juliusza Słowackiego ‘Balladyna’ (widowisko tak dla dzieci, jak i dla dorosłych) w inscenizacji dyr. Henryka Ryla. Kukielki i dekoracje opracował Jerzy Adameczak”. Andrzej Polakowski cytuje z kolei

raczej ambiwalentnie, traktując ją jako odważny i ciekawy eksperyment, którego efekt końcowy odbiegał jednak od wspomnianych wyżej założeń reżyserskich¹⁹. W sumiennej analizie spektaklu, autorstwa Krystyny Mazur, zresztą źle przyjętej przez reżysera²⁰, natrafiamy na kilka poważnych zarzutów wobec łódzkiej *Balladyny*. Recenzentka dostrzega zalety spektaklu, odnosząc je przede wszystkim do umiejętnej adaptacji dramatu Słowackiego na potrzeby teatru lalek²¹. Zwróciła również uwagę na ciekawe elementy inscenizacji, związane z formą oraz sposobem funkcjonowania lalek na scenie²², a także grę niektórych aktorów, przede wszystkim Marii Sikorskiej, której przypadła rola Matki²³.

tekst autorstwa A. Grabowskiej, zatytułowany jednak odmiennie niż w wykazie Elżbiety Siepietowskiej, inaczej datowany oraz zamieszczony w innym dzienniku: A. Grabowska, *Balladyna w teatrze lalek*, „Głos Robotniczy”, nr 240, 1957. Tego tekstu również nie odnajdujemy jednak pod wskazaną datą w wymienionym dzienniku. Cytując go w dalszej części niniejszego artykułu będziemy odsyłać czytelnika do tekstu Polakowskiego. O recenzji J. Panasewicza wspomina Maria Jolanta Rogowska, podając następujący odnośnik bibliograficzny: J. Panasewicz, *Balladyna*, „Express Ilustrowany”, 29 XI 1965 (M. J. Rogowska, *Pelne ręce lalkarskiej roboty. O Henryku Rylu*, praca magisterska napisana pod kierunkiem mgr Marka Waszkiela, PWST im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Lalkarski w Białymstoku, Białystok 1981 [m-38]). W „Expresie Ilustrowanym” z tego dnia również jednak nie znajdziemy słowa o Rylowej *Balladynie*.

¹⁹ H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 91; A. Polakowski, dz. cyt., s. 175-177. Nawet w przypadku przychylnych głosów dotyczących przedstawienia dostrzegamy chęć uniknięcia jednoznacznie pozytywnych sądów: „Obok sztuk dla dzieci pojawiły się w twórczości Ryla całkiem udane próby przeniesienia na scenę lalkową utworów dla dorosłych: *Lekarz mimo woli* (1954), *Balladyna* (1957) czy *Lilla Weneda* (1966). Co prawda, spektakle te nie zakończyły się wielkim, oszałamiającym sukcesem, jednakże Ryl udowodnił ogromne możliwości lalki teatralnej, jej zdolność udźwignięcia tak komedii, jak i tragedii, tak widowisk dla dorosłych, jak i dla najmłodszych.”; E. Siepietowska, *Henryk Ryl...*, s. 52.

²⁰ Miało to swoje reperkusje w redakcji „Teatru Lalek”, w którym recenzja została zamieszczona. Wspomnieć należy, iż Ryl był założycielem i na swój sposób także wydawcą tego pisma, zaś Mazur jego redaktorem. O całej sprawie pisze szczegółowo Henryk Jurkowski: „Nielatwo być wydawcą, a jednocześnie obiektem krytyki swego pisma, nielatwo krytykować swego mecenasa i wydawcę. Ryl i Mazur próbowali zignorować te zależności. Oczywiście, bez powodzenia. Krytyka *Balladyny* wystawionej w ‘Arlekinie’ pióra Krystyny Mazur, źle odebrana przez Ryla i od razu kontestowana przez niego w piśmie, jak również inne spory sprawiły, że Mazur zrezygnowała z redagowania ‘Teatru Lalek’, pozostawiając je słusznie w rękach jego założyciela. Nie znaczy to, że Ryl w ogóle nie tolerował poglądów innych ludzi czy poglądów krytycznych na temat swego teatru. To raczej zetknięcie dwóch temperamentów, dwóch rodzajów pokrewnych sobie pasji, uniemożliwiało tę współpracę. Ryl jako redaktor naczelny „Teatru Lalek” publikował później artykuły różnego rodzaju, czasem nawet wbrew sobie”; H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 84, patrz też s. 83.

²¹ „Reżyser znakomicie skrócił tekst (monologi!) i niezwykle inteligentnie opracował go dramaturgicznie, w ten sposób ułatwiając życie lalce bez rujnowania Słowackiego (a to wielka sztuka)”; K. Mazur, dz. cyt., s. 16-17.

²² „Tekst Słowackiego odczytany i zobaczony oczyma lalkarza, pokazał nagle nowe możliwości inscenizacyjne. Oczywiście przykładem są tu postaci Chochlika i Skierki, które w żywym planie zawsze rażą ludzkim wzrostem i ciężkością nie do fizycznego pokonania. Przykład mniej oczywisty, a bardziej pasjonujący, stanowi wianek z jaskółek na głowie Goplany, czy maliny, które wspaniale mogą zagrać na lalkowej scenie”; tamże, s. 16.

²³ „Za najbardziej interesujące wykonanie aktorskie uważam rolę matki w interpretacji Marii Sikorskiej, którą ta ostatnia zagrała z subtelnym wyczuciem narastającej dramatyczności tekstu”; tamże, s. 18.

Wycucie językowe Ryla pozwoliło skrócić dramat, adaptować go na lalkową scenę „bez rujnowania Słowackiego”. W opinii Krystyny Mazur dobrze opracowany tekst utworu nie został jednak właściwie przeniesiony na scenę. *Balladyna* była pełna uproszczeń, reżyser ujął stworzone przez Słowackiego postaci w sposób jednowymiarowy, pozbawił je „zintelektualizowanej nutki psychologizmu”²⁴, na dodatek zaś nie dołożył starań aby uwypuklić, podkreślić poetyckość dramatu²⁵. Tę ostatnią skutecznie miał również umniejszać – poprzez nierówną, często monotonną grę, a także brak umiejętności mówienia wierszem Słowackiego – zespół aktorski²⁶. Najbardziej skrytykowane zostały jednak efekty pracy Jerzego Adamczyka. Żaden z elementów stworzonej przez niego scenografii nie zyskał uznania recenzentki, podkreślającej zgrzebność oraz jednostajność dekoracji, „brudną” tonację lalek, kostiumów i rekwizytów, a także zauważającej mankamenty techniczne scenicznych maszynerii, powstałych na potrzeby *Balladyny*²⁷.

To, co stanowiło przedmiot krytyki Krystyny Mazur, podkreślane było również przez innych recenzentów. Ryszard Stachnik, w osiem lat po premierze *Balladyny*, przy okazji jej wznowienia na scenie „Arlekina”, w pełnych emfazy słowach zwracał uwagę

²⁴ „Łódzka *Balladyna* jest sprowadzona do mianownika: czarne – białe i do nieskomplikowanego mechanizmu winy i kary. *Balladyna* jest zbrodniarką od pierwszej chwili pojawienia się na scenie (i tak potraktował scenograf lalkę). Zła od początku, zła w założeniu, w akcji popełnia tylko szereg zbrodni, a *nie staje się* zbrodniarką. Takie uproszczone bardzo, balladowe, w pewnym sensie ludowe ujęcie tej sztuki, jest oczywiście jedną z nielicznych szans przetransponowania *Balladyny* na lalki. Słowacki jednak pozbawiony zintelektualizowanej nutki psychologizmu, przestaje być sobą”; tamże, s. 16.

²⁵ „[...] najpiękniejsza warstwa *Balladyny* – jej poetyckość, nie została właściwie wydobyta w łódzkim przedstawieniu. [...] Goplana została zamieniona w rybie dziwadło, wspólnym wysiłkiem reżysera, scenografa i aktora. Towarzyszący jej orszak diablików, bardzo naturalistyczny w lalkach, zgoła nie wprowadza do sztuki klimatu poetyckości, lecz ukoszarnia jeszcze nadgoplański świat. W mrocznej tonacji sekunduje reżyserii i scenografii muzyka Tadeusza Paciorkiewicza. Na scenie rozgrywa się ponure misterium zbrodni, na misterium poezji zabrakło oddechu”; tamże.

²⁶ Opisując kolejne role Mazur pisze: „Halina Bańkowska – jako *Balladyna* jest absolutnie posłuszną koncepcji inscenizacyjnej, czyli od początku do końca doskonały pogłębiony schwarzcharakter. Ta interpretacja doprowadziła jednak do pewnej manieri wygłaszania wszystkich niemal kwestii na zduszonym krzyku. [...] Jerzy Pokrant dobrze w zasadzie interpretując rolę Grabca, ułatwia sobie zadanie wykrzykując zbyt mało kulturalnie niektóre kwestie. Także nudnie na jednym tonie gra Liliana Ochmańska Goplanę”; tamże, s. 18. „Zaryzykuję tu dyskusyjną z pewnością tezę, że aktor prowadzący lalkę w *Balladynie* musi być zdolny rozegrać ten tekst w żywym planie, jeżeli w ogóle kusimy się o przerzucanie treści psychologicznych na lalkę. Sprawą niebiałą jest także umiejętność mówienia wiersza Słowackiego (a i z tym bywa różnie w łódzkim spektaklu)”; tamże, s. 17.

²⁷ „To niewątpliwe zamieszanie zamyka ostatecznie scenografia Jerzego Adamczaka. Ciemności i szarości męczą bardzo w bajecznej, proszącej się o kolor *Balladynie*. Dekoracja umowna – w brudnej tonacji bryły tło dla brudno-kolorowego kostiumu i rekwizytu. Te dekoracje nużą niezwykle swoją jednostajnością, podkreślona przez lęk przed światłem. Co gorsze – okazuje się, że lalka źle kontaktuje z zimną dekoracją, która nie ułatwia jej pozycji na scenie, lecz czasem wręcz utrudnia. Szkoda także, że lalki są tak dalece tworem fantazji, że nie mają minimalnego choćby związku z kostiumem, jeśli już nie polskim to chociaż słowiańskim (co szczególnie byłoby na miejscu w teatrze lalkowym). W rezultacie tragedia *Balladyny* jest czymś doskonałym umownym, nie tyle chyba w intencji reżysera, co w odbiorze widza. Umieszczanie dekoracji na walcowatej, obrotowej konstrukcji obok licznych plusów, ma jeden niewątpliwie minus: cała ta machina porusza się ciężko i trzeszcząco, niszcząc najbardziej dramatyczne momenty”; tamże, s. 17-18.

na mankamenty scenografii, której nawet odmawiał tego miana, pisząc o niej jako o „typowo ‘zywoplanowej’ dekoracji (nie mylić ze scenografią!)”²⁸. Recenzent uznał ją za zbyt ascetyczną, ograniczającą możliwości wyrazu, nie pozwalającą w pełni rozwinąć się przedstawieniu Ryla w fascynującą wizualnie opowieść. O tym, że *Balladyna* mogła być taką właśnie opowieścią, przekonywać miała przede wszystkim scena przemiany Grabca w wierzbę: „Tak fascynującej przemiany Grabca w wierzbę (i wielu podobnych scen) nie zobaczą raczej nigdy w teatrze dramatycznym i stąd osobista wdzięczność dla Ryla, inscenizatora poetyckiej wizji o *Balladynie*”²⁹. W toku wywodu Stachnik porusza też kwestię rozłożenia akcentów treściowych w przedstawieniu. Przede wszystkim zarzuca Ryłowi swoisty konserwatyzm, podążanie za utartymi schematami inscenizacyjnymi, znanymi z teatrów dramatycznych, w których *Balladyna* – pod względem fabularnym – ograniczana była do baśniowej opowieści, zogniskowanej wokół indywidualnych, jednostkowych dramatów³⁰. Stachnik sugeruje potrzebę dokonania „pewnego retuszu inscenizacyjnego”, polegającego na wyraźnym wydobyciu „momentów społecznej krytyki zawartej w ‘*Balladynie*’”³¹. Ich brak w przedstawieniu recenzent traktuje jako zaprzepaszczoną szansę uwspółcześnienia dramatu Słowackiego, spojrzenia na *Balladynę* przez pryzmat człowieka żyjącego w II połowie XX wieku³².

Najbardziej przychylnie do spektaklu ustosunkowała się A. Grabowska, dla której już samo przeniesienie *Balladyny* na scenę teatru lalkowego było eksperymentem przynoszącym w pełni zadowalające efekty, umożliwiającym nowe spojrzenie na dramat Juliusza Słowackiego, uwypuklenie indywidualnych postaw oraz emocji jego bohaterów. To właśnie poetyka teatru lalek, odmienna od tej znanych z teatrów dramatycznych scenografia, a także swoista konwencjonalność, umowność drewnianych aktorów decydować miała o sile łódzkiej realizacji: „Moim zdaniem *Balladyna* w Teatrze Lalek posiada większy ładunek emocjonalny, jest bardziej dramatyczna niż w teatrze żywego aktora. Właśnie dlatego, że słowu, spięciom pomiędzy poszczególnymi postaciami, towarzy-

²⁸ R. Stachnik, dz. cyt., s. 22.

²⁹ Tamże.

³⁰ Choć jednocześnie sugeruje potrzebę nowego, głębszego pod względem psychologicznym spojrzenia na postać matki *Balladyny*, „której dotychczasowe sceniczne wzory oparte były na prostym schemacie rzewnej lezki. A przecież [...] istotne wydaje mi się, że również i matka za cenę zamkowej strawy i nowej sukni (!) łatwo zrzuca się swej przeszłości. Nie bez znaczenia jest i ten fakt, iż scena finałowa w pewnym sensie wynika z konsekwencji uprzedniej groźby matki: ‘Powiem chmurze, Niech bije w zamek gromem!’”. Tamże, s. 22.

³¹ Tamże.

³² „A przecież błędem jest chyba rezygnowanie z mocnej w nastroju i wiele wyjaśniającej pierwszej sceny, trzeciego aktu, rozgrywającej się na pogorzelsku, dopalającego się domu wdowy; sceny, w której jedna z wiejskich dziewcząt ostrzega przed odwiedzaniem *Balladyny*: ‘...Każą ci na dziedziniec wynieść kawał chleba, / A ty się kłaniasz nisko jak wieko u skrzyni...’ Również ‘śpiewy duchów’ z biesiady zamkowej w akcie czwartym, aż proszą się o potraktowanie ich jako wypowiedzi ludu, zgodnie zresztą za słowami ‘pierwszego z panów’ w tej samej scenie: ‘...Czy prosta piosenka, / którą wieśniacy przy grabionym sianie / Nucą na fletniach, tak ją biedną nęka?’ Rezygnacja z ekspresji tych scen zgodna jest wprawdzie z dotychczasowymi tradycjami inscenizatorskimi, odrzuca jednak szansę współczesnego spojrzenia na to najpopularniejsze dzieło Słowackiego, którego bohaterka stanowczo odrzuca prośbę pokonanych i deklaruje zamiar panowania ‘bez ludu woli!’; tamże.

szy skonwencjonalizowany do granic możliwości ruch, martwa twarz laleczki. Kontrast pomiędzy pełnym odczuć bólu, pełnym tragedii ludzkiej tekstem – a śmiesznym kukielkowym gestem rąk drewnianej *Balladyny*, drewnianego Kirkora, drewnianej Aliny – pozwala dodać przedstawieniu tych elementów, których nigdy nie będzie posiadało w wykonaniu >prawdziwych< ludzi”³³.

Z recenzji prasowych, jak też opracowań z zakresu historii teatru polskiego ostatnich kilkudziesięciu lat wynika, że wprowadzenie *Balladyny* na lalkową scenę potraktowano jako eksperyment odważny, choć pod względem artystycznym nie do końca udany³⁴. Nawet jednak krytycy stworzonej przez Rylę inscenizacji przyznawali, że sztuka zyskała uznanie młodych widzów, tłumnie przybywających do teatru i żywo reagujących na kolejne sceny³⁵. Sukces frekwencyjny posłużył Ryłowi za dowód, że jego koncepcja wystawienia *Balladyny* była słuszna, utwierdził go w przekonaniu, że „tragedia w teatrze lalek jest możliwa do wystawienia tak samo, jak komedia czy groteska”³⁶. Nie dziwi więc, że blisko dziesięć lat po premierze *Balladyny* reżyser podjął się wystawienia kolejnego dramatu Słowackiego.

2 grudnia 1966 w Teatrze Arlekin miała miejsce premiera *Lilli Wenedy*³⁷. Tę Ryłową próbę zmierzenia się z tworem Juliusza Słowackiego historycy teatru również traktują z rezerwą, formułując analogiczne jak w przypadku *Balladyny* zarzuty. Inszenizacja *Lilli Wenedy* miałyby więc być swoistym skrótem utworu, adaptowanym w najprostszy sposób na scenę teatru lalek, artystyczną wypowiedzią nie wnoszącą niczego istotnego do rozumienia myśli Słowackiego, jak też nie dającą konkretnej odpowiedzi na pytanie, czy teatr lalek jest w stanie udźwignąć temat tragiczny³⁸. Odmienny jednak obraz spektaklu

³³ A. Grabowska, *Balladyna w teatrze lalek*, „Głos Robotniczy”, nr 240, 1957; cyt. za: A. Polakowski, *Dzieje...*, s. 176-177.

³⁴ Z perspektywy dwudziestu lat od premiery Henryk Jurkowski zaznaczał, że Rył, wystawiając *Balladynę*, nie próbował twórczo odnosić się do tradycji interpretacji dzieła Słowackiego w polskim teatrze, jak też nie próbował zgłębiać jego historiozoficznych znaczeń: H. Jurkowski, *O Henryku Ryłu*, „Scena”, nr 12, 1977, s. 35; tegoż, *Moje pokolenie...*, s. 91.

³⁵ Wyraźnie na ten fakt zwracała uwagę Krystyna Mazur: „Na zakończenie pragnę gwoli recenzentkiej uczciwości odnotować reakcję widzów na ten spektakl. Przewidziany w zasadzie dla młodzieży i dorosłych, ściągą tłumy dzieci, starych widzów ‘Arlekina’. Łódzka dziecięca i młodzieżowa publiczność śledzi losy ‘Balladyny’ w dużym skupieniu i reaguje radosnym śmiechem na komizm tekstu, którego nigdy nie odkryła ‘dorosła’ widownia w ‘Balladynie’ granej w teatrze żywego planu”; K. Mazur, dz. cyt., s. 18. Por.: H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 91. Z emfazą o odbiorze sztuki przez młodzież pisał także Rył: „Publiczność przeżywała dramat w skupieniu, zamierając w miejscach tragicznych. Nawet młodzież, ta rzekomo stroniąca od teatru lalek, podobna do tej, która na przedstawieniu Teatru Polskiego potrafiła obrzucać aktorów odłatkami sztukaterii, jak kiedyś donosił ‘Przegląd Kulturalny’, na naszej tragedii siedziała skupiona i poważna. Piosenka Chochlika *Obie wzięły dzban* rozlegała się w pełnej napięcia ciszy, na co nawet zwrócili uwagę zdziwieni krytycy”; H. Rył, *Dziewanna*, s. 149.

³⁶ H. Rył, *Dziewanna...*, s. 149.

³⁷ *Lilla Weneda*, reżyseria: Henryk Rył; asystent reżysera: Jerzy Uptas; scenografia: Adam Kilian; muzyka: Jerzy Bauer. Zob. E. Siepietowska, *Repertuar...*, s. 273 (tam też podana obsada spektaklu).

³⁸ Wyraźnie stwierdza to m.in. Andrzej Polakowski: „W dziesięć niemal lat po wystawieniu *Balladyny* Rył zapragnął raz jeszcze zmierzyć się z tematem tragicznym. Tak jak wówczas wybór padł na dramat Juliusza Słowackiego. *Lilla Weneda* (prapremiera 2 XII 1966) również nie dała jednoznacz-

rysuje się w recenzjach – teksty Jerzego Panasewicza³⁹ oraz Zofii Szprokoff⁴⁰ należy uznać za przychylniejsze od tych opublikowanych w lokalnej prasie po premierze *Balladyny*⁴¹.

Jerzy Panasewicz zwraca co prawda uwagę, że Ryl spłyca warstwę treściową utworu Juliusza Słowackiego, jak też ingeruje w treść dramatu w sposób przypadkowy, niemniej jednak wyraźnie podkreśla zalety spektaklu, określając go mianem współczesnego, czytelnego, wartego polecenia miłośnikom teatru⁴². Jego siła miała tkwić przede wszystkim w scenografii autorstwa Adama Kiliana⁴³, pełnej wyraźnych, czytelnych odniesień do „doświadczeń lat ostatnich i całego millenium” oraz dobrej dyspozycji zespołu „Arlekina”, który „włożył wiele wysiłku w przygotowanie tej premiery”, co zaowocowało tym, że „wiersz brzmiał doprawdy dobrze, pełnie i bogato”⁴⁴.

Dzięki recenzji Panasewicza dysponujemy dokładnym opisem scenografii stworzonej przez Adama Kiliana, którą rzeczywiście uznać należy za interesującą, bogatą w odniesienia historyczne i umiejętnie kształtującą skojarzenia widzów, dalece ciekawszą od tej, która powstała na potrzeby *Balladyny*. Scena została przez Kiliana pomyślana jako trójskrzydłowa nastawa ołtarzowa, w obrębie której swoiście historyzujące w formie lalki, ukształtowane zgodnie z sugestiami zawartymi w tekście utworu Słowackiego⁴⁵,

nej odpowiedzi na postawione wcześniej pytania. Powstało widowisko interesujące, aczkolwiek nie zdołało ono rozwiązać wątpliwości na temat wystawienia lalkowej tragedii. Opracowując adaptację tekstu, Henryk Ryl nie wahał się dokonać niezbędnych skreśleń, eksponując jedynie główny wątek utworu. Znow można było powtórzyć zastrzeżenia te same, co przy *Balladynie* – adaptatora i reżysera zarazem nie interesowała geneza dramatu, jego warstwa historiozoficzna”; A. Polakowski, dz. cyt., s. 183. Por.: H. Jurkowski, *Moje pokolenie...*, s. 91.

³⁹ J. Panasewicz, *Lilla Weneda w drzewie ciosana*, „Express Ilustrowany”, nr 13(3117), 16 I 1967, s. 2.

⁴⁰ Z. Szprokoff, *Słowacki w teatrze lalek*, „Głos Robotniczy. Organ KW i KŁ Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”, nr 2(6970), 3 I 1967, s. 3.

⁴¹ Nie wpłynęły one jednak znacząco na popularność spektaklu wśród publiczności. *Lilla Weneda* została wystawiona 34 razy, obejrzało ją 6573 widzów. Dla porównania: *Balladynę* odegrano 108 razy, liczba widzów sięgnęła 24061. Zob. E. Siepietowska, *Repertuar...*, s. 265 i 273.

⁴² „Gdybym chciał [...] krótko określić treściową zawartość przedstawienia, rzekłbym, iż Henryk Ryl – odrzuciwszy całą filologiczną wiedzę o genezie dramatu Słowackiego – ukazał nam historię wymordowania spokojnego, osiadłego ludu Wenedów, przez zakutych w żelazo najeźdźców – Lechitów. [...] niektóre ingerencje w tekst wydają się trochę przypadkowe, w ogólnym rachunku otrzymaliśmy jednak spektakl współczesny i czytelny, spektakl, który warto i można polecić. Polecić oczywiście nie dzieciom [...] ale młodzieży klas starszych, nauczycielstwu, braci studenckiej, wszystkim teatromanom wreszcie”; J. Panasewicz, dz. cyt. (Zachwalając łódzką *Lillę Wenedę* Panasewicz zwraca również uwagę na fakt, że „jest to trzecia dopiero [...] realizacja dramatu Słowackiego po wyzwoleniu, a pierwsza w teatrze lalkowym – okazja rzadka i niemal niepowtarzalna”).

⁴³ Na temat Adama Kiliana, jednego z najważniejszych scenografów polskich ostatnich dziesięcioleci, skądinąd tworzącego projekty nie tylko dla teatrów lalkowych, patrz: J. Rogacka (oprac.), *Adam Kilian*, Łódź 1995.

⁴⁴ J. Panasewicz, dz. cyt. Autor recenzji chwali kreacje sceniczne Stanisława Witeckiego, Janusza Uptasa, Ireny Ferworn i Teresy Sawickiej.

⁴⁵ „Adam Kilian [...] idąc za sugestiami tekstu wymodelował pękających, przysadzistych, obleczonych w czarne zbroje Lechitów i jasnych, wysmukłych, ciosanych prymitywnie w drzewie na wzór posągów Światowida, Wenedów. Samo zestawienie jest wyjątkowo jednoznaczne i chcąc nie chcąc, już

były sugestywnie podświetlane za pomocą reflektorów:

Adam Kilian rozbudował ją [scenografię – K. K.] na kształt potrójnego ołtarza, w skrzydle lewym, wydobywanym w czasie akcji reflektorami, umieścił chatę Pustelnika, w prawym – grootę Róży Wenedy, w planie centralnym – na tle nagiego, podświetlanego horyzontu – sceny w obozie Lechitów i przy wzgórzu harfiarzy. Głównym, niezwykle sugestywnym elementem konstrukcji stały się wielkie, posępne bloki skalne, które obracając się na oczach widzów tworzyły wciąż nowe konstrukcje: komnatę zamkową, podwórzec, bramę, do której zapuka św. Gwalbert, studnię pełną węży⁴⁶.

Choć nie wszystkie lalki stworzone przez Kiliana zyskały akceptację recenzenta – Jerzy Panasewicz wyrażał wątpliwości odnośnie do tych przedstawiających królewską rodzinę Derwidów, przede wszystkim Lelum i Polelum, zatracających się „w jednostajnie płacziwym wyrazie” oraz nie mających „bogatszych możliwości ekspresji”⁴⁷ – to jednak za ich pomocą aktorzy Arlekina mieli stworzyć wiele interesujących scen⁴⁸. Reasumując swoje rozważania nad *Lillą Wenedą* recenzent wyraźnie zaznaczył, że była to „ważna i ciekawa realizacja”, istotna nie tylko dla miłośników teatru lalek⁴⁹.

Równie pozytywnie zrecenzowała *Lillę Wenedę* Zofia Szprokoff, w czym innym jednak upatrując zalet spektaklu. O ile Jerzy Panasewicz zarzucał Henrykowi Ryłowi uproszczenie utworu Słowackiego, brak refleksji nad dziełem poety, o tyle recenzentka „Głosu Robotniczego” podkreślała, że reżyserowi udało się umiejętnie położyć nacisk na indywidualne losy bohaterów dramatu: „Reżyser wydobył z Lilli Wenedy przede wszystkim nie dramat ginącego narodu, lecz dramat jednostki walczącej z losem, którego przewyciężyć się nie da, co decyduje również o koncepcji postaci. Cechy osobistej tragedii wysuwają się na plan pierwszy i w postaci Lilli i Rozy, i Gwinony – trzech najważniejszych w spektaklu ‘Arlekina’ bohaterek”⁵⁰.

Dużo uwagi Szprokoff poświęciła grze aktorskiej. O ile Panasewicz skupił się na podkreśleniu zalet scenografii stworzonej przez Adama Kiliana, o tyle Szprokoff sukcesu *Lilli Wenedy* upatrywała w znacznej mierze w umiejętnościach zespołu aktorskiego Arlekina. To lalkarze mieli najpełniej oddać brzmienie wiersza Słowackiego, tworząc zarazem przekonujące, głębokie psychologicznie postaci, o czym recenzentka pisała w następujący sposób:

po pierwszych scenach, widz zaczyna odczytywać sztukę przez doświadczenia lat ostatnich i całego millenium, zaczyna też utożsamiać się z Wenedami przeciwko Lechitom, chętnie zapominając o (niemożliwej dziś zresztą do przyjęcia) historiozofii Słowackiego”; J. Panasewicz, dz. cyt.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ „Niektóre sceny (scena w wieży węzów, scena z harfiarzami nad trumną Lilli Wenedy) udały się Henrykowi Ryłowi znakomicie”.

⁴⁹ „W ogólnym rozrachunku [...] otrzymaliśmy z pewnością coś więcej, aniżeli pretekst do dyskusji o granicach możliwości teatru lalek – otrzymaliśmy spektakl do oglądania, ważną i ciekawą realizację rzadko grywanego dramatu Słowackiego. I nawet gdybyśmy się dopatrzyli w nim tych czy innych wad, już to samo jest wielkim, zasłużonym sukcesem”; tamże.

⁵⁰ Z. Szprokoff, dz. cyt.

Lilla Weneda jest sztuką stawiającą aktorom najwyższe wymagania. W wypadku teatru lalkowego są one w jakimś sensie podwojone. Tu lalka jest dla aktora maską, która jak w teatrze antycznym, określa w zastępstwie wyrazu twarzy cechę dominującą kreowanej postaci.

Trzeba zacząć od stwierdzenia, że aktorzy podołali pięknemu, lecz jakże trudnemu wierszowi Słowackiego. Brzmiał on czysto, pięknie i jasno, był bardzo dobrze interpretowany, podany słuchaczowi. Każdy z aktorów grający w głównych rolach, grał w określonej „tonacji” szerokiej, lecz wyraźnie określonej. Zaś wydobycie wszystkich jej subtelności i możliwości stanowiło o bogactwie poszczególnych postaci⁵¹.

Na szczególną pochwałę zasłużyli, w opinii Szprokoff, Anna Panasewicz (Gwinona), Alina Czerwińska (*Lilla Weneda*), Teresa Sawicka (*Roza Weneda*), Stefan Półtorak (*Ślaza*), Stanisław Witecki (*Lech*) i Janusz Uptas (*Święty Gwalbert*). Zaslugą aktorów miało być nadanie każdej z postaci wyraźnej, głębokiej „tonacji”, pozwalającej płynnie śledzić sens przedstawianych wydarzeń⁵².

Sporo zastrzeżeń miała jednak recenzentka do scenografii. Jej ogólny zamysł oceniała wysoko, podkreślając, że sprzyjała ona uwypukleniu indywidualnych postaw i dramatów ludzkich, jak też pozwalała skupić uwagę na grze aktorskiej⁵³. Zarzucała jednak Adamowi Kilianowi zbyt udziwnienie i przesadną dekoracyjność niektórych postaci, przede wszystkim zaś zwracała uwagę na niestaranne wykonanie poszczególnych elementów konstrukcji scenicznego⁵⁴. Zofia Szprokoff kończy recenzję zwięzłym stwierdzeniem, że „*Lilla Weneda* w *Arlekinie*’ jest nie tylko przedstawieniem udanym i cieka-

⁵¹ Tamże.

⁵² „Gwinona od początku prezentowała >tonację<, postawę, którą można nazwać postawą przecucia klęski. Ta postać od pierwszych scen nasycona jest nie tylko dumą, żądzą władzy, lecz również niepokojem, gorączkowym dążeniem do osiągnięcia wytyczonych celów, których realizacji niejako podświadomie nie jest pewna. Z tego płynie jej okrucieństwo, z poczucia klęski rodzi się morderstwo Lili. Tak zinterpretowała tę postać i tak przedstawiła ją widzom Anna Panasewicz. Dominujący ton postaci Lilli Wenedy, którą gra Alina Czerwińska, to miłość i poświęcenie. Są jednak w *Lilli Wenedzie* ze sceny „*Arlekina*” również zdecydowanie i siła subtelne, lecz wyraźne. Podobnie jak w *Rozie Wenedzie* (Teresa Sawicka) walka o zwycięstwo i wiara w nie podminowane są rozpaczą. Doskonałą postać Ślaza stworzył Stefan Półtorak – przebiegłego i podłego tchórza nawet wtedy, gdy zabawnego, odrażającego i odpychającego. Lech Stanisława Witeckiego jest raczej wojownikiem, niż wodzem, mimo męstwa i uczciwości nie umiejącym przeciwstawić się złu, bezradnym wobec wydarzeń, które go przerastają. Święty Gwalbert w interpretacji Janusza Uptasa, to zagubiony w starciu dramatycznych racji, pyszałkowaty, zapatrzony w swą świętość, mały człowieczek”; tamże.

⁵³ „Pusty ekran horyzontu, na którym grają tylko światła i trzy proste, szare bryły skał będące murami zamku Lecha, lub wzgórzem harfiarzy jest pomysłem doskonałym. Surowość, prostota tej scenerii współgra z dramatycznym napięciem tragedii, pozwala skupić całą uwagę na grze aktorów, na psychologicznych konfliktach bohaterów”; tamże.

⁵⁴ „[...] sama plastyczna realizacja nie jest najszcześniejsza. Proscenium i jego dwa wzniesienia ulepione są z brzydkiej, biało-zielonej papierowej masy, robią wrażenie mało estetyczne. Podobnie niefortunne są niektóre lalki. I tu rzecz zaskakująca. Bardzo dobre są lalki głównych postaci, w sposób wyraźny i jasny oddają one charakterystyczne rysy Lilli, Rozy, Gwinony, Lecha, Derwida i Ślaza. Ale 12 wodzów Wenedów choć ciekawie pomyślanych na wzór prasłowiańskich bożków, razi dziwnymi ozdobami na głowach, które są ni to wieńcami z dębowych liści, ni to rogami dzikich zwierząt. Przy tym lalki te są zbyt kolorowe, zbyt wielobarwne.”; tamże.

wym, ale także spektaklem, który jest kolejnym krokiem naprzód w rozwoju teatrów lalkowych w Łodzi. Krokiem wskazującym, że teatr lalkowy może szukać z powodzeniem dla siebie nowych treści poza tradycyjnym swym repertuarem⁵⁵.

Z perspektywy historycznej patrząc, Henryk Ryl rzeczywiście jawi się jako jeden z pionierów lalkowej sceny dla młodzieży i dorosłych. Podjęte przez niego próby zmierzania się z repertuarem powszechnie kojarzonym ze sceną teatrów aktorskich, grających dla wyrobionej, dojrzałszej publiczności, choć nie jedyne w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych⁵⁶, stworzyły przychylny klimat dla innych tego rodzaju prób⁵⁷. Długo jednak nikt nie podjął się wystawienia dramatu Juliusza Słowackiego. Pierwszą większą realizacją była *Balladyna (wizja sceniczna) według Juliusza Słowackiego*, w reżyserii Grzegorza Kwiecińskiego, wystawiona w 1992 roku na Scenie Teatru Szkolnego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku (premiera: 29 II 1992)⁵⁸.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Repertuar dla dorosłych do teatru lalek wprowadzali po wojnie m.in. Zofia i Władysław Jaremowie (przy współudziale malarza i scenografa Kazimierza Mikulskiego) w Teatrze Lalki, Maski i Aktora „Groteska” w Krakowie. Spośród sztuk dla dorosłych, wystawianych w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych na krakowskiej scenie, wymienimy *Operę za trzy grosze* Bertolta Brechta (premiera: 29 X 1958), *Męczeństwo Piotra Ohey’a* Sławomira Mrożka (premiera: 20 XII 1959), *Kartotekę* Tadeusza Różewicza (premiera: 19 II 1961), *Czarowną noc* Sławomira Mrożka (premiera: 9 V 1964), czy *Ubu król* Alfreda Jarry (premiera: 4 XII 1965). Na temat Zofii i Władysława Jaremów patrz przede wszystkim: A. Stafiej (oprac.), H. Jurkowski (sylwetki twórców), *Zofia i Władysław Jaremowie. Dokumentacja działalności*, Łódź 2001. Na temat Kazimierza Mikulskiego patrz: K. Jankowiak, Z. Starikiewicz (oprac.), *Kazimierz Mikulski*, Poznań 1999; H. Sych (oprac.), *Kazimierz Mikulski. Dokumentacja działalności*, Łódź 1995.

⁵⁷ W latach siedemdziesiątych scenę dla dorosłych zainicjował – w Białostockim Teatrze Lalek – Krzysztof Rau. Za czasów jego dyrektorowania powstały ważne dla polskiego teatru realizacje, np. *Kartoteka* Tadeusza Różewicza (reż.: Krzysztof Rau; premiera: 26 II 1972) czy *Niech żyje Punch!* (utwór anonimowy, reż.: Włodzimierz Felenczak; premiera: 10 II 1973). Scenografię do spektakli stworzył Wiesław Jurkowski. Na temat Krzysztofa Raua patrz przede wszystkim: L. Kozień (oprac.), *Krzysztof Rau. Dokumentacja działalności*, Łódź 1999; K. Rau, *Autolustracja*, Łomża 2009. Na temat Wiesława Jurkowskiego patrz przede wszystkim: A. Michałowska, *Wiesław Jurkowski. Dokumentacja działalności*, Białystok 2009. Na temat Włodzimierza Felenczaka patrz: B. Frankowska, *Encyklopedia Teatru Polskiego*, Warszawa 2003, s. 111.

⁵⁸ *Balladyna (wizja sceniczna) według Juliusza Słowackiego*, dyplom aktorski studentów IV roku PWST w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku. Opracowanie tekstu, inscenizacja i reżyseria: Grzegorz Kwieciński; scenografia: Andrzej Dworakowski; muzyka: Krzysztof Dzierma; asystent reżysera: Sławomir Animucki; aktorzy: Benia Bielenia, Anna Dragow, Magdalena Gustyn. Agnieszka Klimaszewska, Maciej Dużyński, Janusz Grodoń, Wojtek Pałęcki, Marek Tyszkiewicz. Zob.: program teatralny w formie pięciostronicowego folderu, opracowanego graficznie przez Andrzeja Dworakowskiego [dostępny w Bibliotece Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie, Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku]. W 1985 roku miała również miejsce premiera *Balladyny* w teatrze lalek w Wałbrzychu (premiera: 18 maja), niemniej jednak oddźwięk na tę inscenizację utworu Słowackiego był bardzo skromny. Po przedstawieniu została jedna notka prasowa, którą możemy przytoczyć w całości: „Interesującym wydarzeniem kulturalnym będzie z pewnością nowa premiera w wałbrzyskim Teatrze Lalek. Zespół przygotował *Balladynę* Juliusza Słowackiego. W historii polskiego dramatu będzie to druga kukielkowa realizacja tego wielkiego romantycz-

Przygotowana przez Grzegorza Kwiecińskiego sztuka nie była wierną inscenizacją dzieła Słowackiego. Już sam tytuł poświadcza, że w przypadku białostockiej realizacji mieliśmy raczej do czynienia z wariacją na temat *Balladyny*. Jak wskazywali recenzenci spektaklu – Jerzy Binkowski⁵⁹, Dariusz Pawłowski⁶⁰ oraz Roman Pawłowski⁶¹ – dyplom studentów IV roku PWST stanowił wyraźną polemikę ze Słowackim oraz dziedzictwem romantyzmu⁶². Reżyser oparł ideę spektaklu na odwołaniach do awangardowych ruchów teatralnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych⁶³, czyniąc jednocześnie z *Balladyny* wypowiedź na temat współczesności, bieżących wydarzeń społeczno-politycznych, związanych z okresem transformacji ustrojowej⁶⁴.

Spektakl Grzegorza Kwiecińskiego wywołał mieszane uczucia wśród recenzentów. Śmiałe podejście do klasyki polskiego dramatu za wartość samą w sobie zostało uznane

nego dzieła. Po raz pierwszy wystawił *Balladynę* w tej konwencji łódzki teatr „Arlekin” w 1957 roku. Wałbrzyskie przedstawienie wyreżyserował Bogusław Kierc, on też wspólnie z Danutą Kierc przygotował scenografię, a muzykę – Zbigniew Karnecki. Premiera odbędzie się w sobotę, 18 bm. o godz. 17⁰⁰; v-k, *Balladyna na lalkowej scenie*, „Gazeta Robotnicza”, nr 113, 16 V 1985. Należy nadmienić, że wałbrzyskie przedstawienie odgrywane było prawdopodobnie w całości za pomocą lalek, o czym świadczy niewielka obsada: Pustelnik, Kirkor, Kostryn – Wiktor Żeromski; Paź, Wdowa – Jadwiga Górecka-Pietrzyk; *Balladyna*, Chochlik – Sabina Galińska-Tumidałska; Alina, Skierka – Danuta Urban; Grabiec – Jan Jawor; Goniec – Paweł Lauks; Goplana – Kazimierz Samołyk.

⁵⁹ J. Binkowski, *Balladyna 1992*, „Styk. Białostocki Informator Kulturalny”, nr 2/2/1992.

⁶⁰ D. Pawłowski, *Wariacje na temat „Balladyny”*, „Dziennik Łódzki”, nr 71 (13712), 23 III 1992.

⁶¹ R. Pawłowski, *Przeciw Słowackiemu*, „Kurier Poranny”, 10 III 1991 (Fragmenty recenzji przedrukowane w: „Goniec Teatralny”, nr 11, 16 III 1992). Oprócz wspomnianych recenzji pojawiła się jeszcze w prasie lokalnej krótka wzmianka o spektaklu: azb, *Balladyna '92*, „Kurier Podlaski”, 28-29 II – 1 III 1992.

⁶² Najwymowniej ujął to Roman Pawłowski, pisząc: „Cała koncepcja tego spektaklu jest skierowana przeciw Słowackiemu. W sztuce oparciem dla człowieka jest tradycja, uosobiona w Postaci Pustelnika. U Kwiecińskiego Pustelnik jest obłąkanym ślepcem, który płacze się po scenie, belkocząc swe niezrozumiałe przepowiednie. Kirkor – przedstawiany zwykle jako rycerz z ballad średniowiecznych, taki Tristan, to znów u Kwiecińskiego groteskowy przyglup, śmieszniejszy od Grabka, tak jakby zamienili się oni rolami. Matka jest rajfurką, która wystawia Alinę i *Balladynę* na sprzedaż. Alina opętana wizją staropanieństwa wciąż wygląda kawalera, mroczna *Balladyna* nie rozstaje się ze szmacianą lalką.”; R. Pawłowski, dz. cyt.

⁶³ Roman Pawłowski pisał: „Przedstawienie, które kojarzy się z wczesnym Kantorem, niektórymi spektaklami ‘Teatru 8 Dnia’ czy ‘Pleonazmusa’ – a więc jakby z zamierzchnią przeszłością teatru polskiego”, i dalej, odnosząc się do scenografii stworzonej przez Andrzeja Dworakowskiego: „Jest to powieść o ludziach biednych, obdartych, pożądanym aż do bólu szczęścia, obłąkanym. Scenograf – Andrzej Dworakowski – umieszcza ich na połamanych, szpitalnych łóżkach, jakby akcja działa się w szpitalu dla wariatów. [...] Wcześniej na tym pomysłu oparł swojego „Kordiana” Jerzy Grotowski. Jeszcze w Teatrze 13 Rzędów w Opolu kazał widzom tłoczyć się z aktorami na piętrowych łóżkach”; R. Pawłowski, dz. cyt. (recenzent zwraca również uwagę na powinowactwa sztuki z happeningiem, „zdarzeniem reżyserownym”).

⁶⁴ „Wizja sceniczna ‘*Balladyny*’, zbudowana przeciw Słowackiemu choć spójna i konsekwentna, nie będzie odpowiadać widzom, przywykłym do tradycji teatralnej i literackiej tego tekstu. Łatwiej zgodzić się, że pokazany tu świat jest metaforą współczesnej Polski: biednej, opętanej, sterowanej przez kogoś z góry”; R. Pawłowski, dz. cyt. „Możemy się więc spodziewać, że ujrzemy ‘*Balladynę*’ inną; o zupełnie innych relacjach dziejowo-baśniowych; szukającą i wydobywającą prawdy nam bliskie, mówiące o nas samych i o naszym dzisiejszym dniu”; azb, dz. cyt.

przez Romana Pawłowskiego, komplementującego Teatr Szkolny PWST za swobodę w przekraczaniu granic teatralnego kanonu, obcą teatrom w pełni profesjonalnym⁶⁵. W podobnym tonie wypowiadał się Dariusz Pawłowski, traktujący białostocką *Balladynę* jako wizję „szaleńczą, drapieżną, prowokującą, przez co mocno dyskusyjną (ale przecież w końcu m.in. o dyskusję chodzi w teatrze)”, pozwalającą w odkrywczy sposób spojrzeć na bohaterów dramatu Słowackiego⁶⁶. Jako ciekawa postrzegana była scenografia Andrzeja Dworakowskiego, który zappełnił scenę zniszczonymi szpitalnymi łózkami, metalowymi szafkami, drabinami oraz blachą, na której wysiany był świeży owies⁶⁷. Doceniono również Krzysztofa Dziermę, autora muzyki do spektaklu. Roman Pawłowski stwierdza, że śpiewy a capella, „znakomite melorecytacje i zawodzenia nadają sztuce niezwyklego piękna, wzmacniają napięcie”⁶⁸. Zarazem zaznacza jednak, że muzyka nie tyle współgra z pozostałymi elementami przedstawienia bądź je uzupełnia, co raczej porządkuje chaos przedstawienia, które – w opinii recenzenta – charakteryzowało się akcją nieznacznie tylko uporządkowaną⁶⁹.

O ile Dariusz Pawłowski i Roman Pawłowski wizję sceniczną Kwiecińskiego traktują z życzliwością, o tyle Jerzy Binkowski zdecydowanie krytykuje przedstawienie, nie dostrzegając w nim żadnych wartości intelektualnych oraz artystycznych. Sztukę określa mianem epigońskiej, będącej „spóźnionym echem miłości awangardy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do szpitali psychiatrycznych”⁷⁰. Krytyka pomysłów Kwiecińskiego to w istocie zbiór radykalnych sądów, mających dowieść nieudolności reżysera oraz ciężkiej doli aktorów (skądinąd również przedstawionych w złym świetle⁷¹), którym przyszło u końca edukacji artystycznej zagrać w przedstawieniu pozbawionym sensu⁷².

⁶⁵ R. Pawłowski, dz. cyt.

⁶⁶ D. Pawłowski, dz. cyt. Pawłowski zwraca uwagę na postać Balladyny, która „okazuje się czymś w rodzaju kozła ofiarnego”. Podobnie Roman Pawłowski: „Kwieciński i jego aktorzy przedstawiają świat ubezwłasnowolniony, sterowany z zewnątrz, poddany działaniu fatum, które nie jest jednak tym tragicznym losem, z którym przegrywali bohaterowie Ajschylosa i Sofoklesa, lecz groteskowym żartem, kaprysem Goplany, która za pomocą Skierki i Chochlika włada duszami i ciałami ludzi. W tej wizji Balladyny człowiek nie działa sam, lecz jest do działania popychany, nawet gdy czyni zło [...] Balladyna nie poniesie kary, nie zginie rażona piorunem, lecz odejdzie. Piorun z bajkowego finału sztuki Słowackiego, piorun, który oddziela po bożemu dobro od zła jest tu tylko błaszaną dekoracją, taką strzelbą Stanisławskiego, która wisi na ścianie tylko po to, by w ostatnim akcie wystrzelić – ale na niby, nie czyniąc nikomu krzywdy”; R. Pawłowski, dz. cyt.

⁶⁷ Roman Pawłowski stwierdzał, że tworzyła ona przestrzeń otwartą, wielofunkcyjne miejsce gry; R. Pawłowski, dz. cyt. Na marginesie należy dodać, że interesujące były również zaprojektowane przez Dworakowskiego kostiumy, wykonane z juty, gazy oraz papieru, dobrze korespondujące z tonacją wizji sceniczej Kwiecińskiego.

⁶⁸ R. Pawłowski, dz. cyt.

⁶⁹ Tamże.

⁷⁰ J. Binkowski, dz. cyt.

⁷¹ Binkowski zarzuca im brak „aktorskiego smaku, mądrego krytycyzmu i nieufności”.

⁷² Warty zacytowania jest dłuższy fragment recenzji Binkowskiego, którą określić można mianem zjadliwej czy wręcz szyderczej: „Biedna Alina, biedna Balladyna, biedna Matka, lecz nie mocą tragedii ale słabością i ograniczeniem wykorzystanych środków teatralnych. W tym dziele reżyser nie dał żadnych szans aktorkom (ostrzegam kobiety – aktorki przed Kwiecińskim). Miotają się, biedne, na

Kończąc omówienie białostockiej realizacji, należy zaznaczyć, że żaden z recenzentów, piszących o przedstawieniu odgrywanym na scenie Wydziału Lalkarskiego PWST, nie wspomina o lalkach, wydawałoby się podstawowym środkiem wyrazu adeptów tego rodzaju uczelni wyższej. Jest to sytuacja znamienna – o ile realizacje Henryka Ryla oparte były na lalkach, o tyle te powstałe po 1989 roku z tradycyjnie pojmowanym lalkarstwem często mają niewiele wspólnego, o czym przekonamy się w dalszej części niniejszego tekstu.

Kolejne próby przeniesienia utworów Słowackiego na scenę teatru lalek związane są z osobą Petra Nosálka, który trzykrotnie wyreżyserował *Balladynę*: w 1996 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki (premiera: 3 marca)⁷³, tamże – dziesięć lat później (premiera: 5 lutego 2006)⁷⁴ – oraz w 2007 roku, w Teatrze Lalek Baniałuka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej (premiera: 11 marca)⁷⁵. Nasuwa się pytanie, skąd u czeskiego reżysera zainteresowanie polskim romantyzmem, a w szczególności twórczością Juliusza Słowackiego. W wywiadzie udzielonym Zuzannie Głowackiej Petr Nosálek wyjaśnił źródła swojej fascynacji *Balladyną*, tkwiące w pracy nad inscenizacją *Bukietu* Karla Jaromira Erbena w ostrawskim teatrze lalek⁷⁶. Analizując utwór jednego z najważniejszych czeskich romantyków dostrzegł, że Erben zainteresowany był polskim romantyzmem, wzorował się też na *Balladach i romansach* Adama Mickiewicza. Głębiej studiując literaturę epoki dotarł do drugiego wielkiego poety polskiego tego

tej wytartej metaforyze – kondycji i losu ludzkiego – na łóżku szpitalnym. Krzyczą bezradnie, próbując oddać może miłość, może nienawiść, może lęk i wałą niekiedy o podłogę *drewnianą formą plastyczną ruchu*. Uderzyła mnie nieporadność reżysera, jego nieumiejętność odnajdywania atutów fizycznych aktorek. Ich ciała są tylko nośnikiem narządów artykulacyjnych wydających różne odgłosy, bardzo rzadko i odlegle przypominające wiersz charakterystyczny dla twórczości genialnego poety. Tak bardzo konsekwentne było owo niewykorzystanie przez reżysera możliwości tkwiących w ciele żeńskiej części zespołu, iż zacząłem podejrzewać, że było to efektem głębokich, wielonocnych przemyśleń reżysera nad marnością ciała ludzkiego a w szczególności – ciała kobiecego. Cierpiałem więc patrząc np. na jedynie ustny (oralny, werbalny) stosunek Goplany do męskiego otoczenia. Może mężczyźni, prezentując co prawda znakomitą sprawność fizyczną wraz z dynamiczną mimiką twarzy, zniechęcili do siebie Panią Piastowych Wód infantylnym zabawianiem się pacynkami??? Wzięła Goplana swoje zabawki i wyszła?; J. Binkowski, dz. cyt.

⁷³ Reżyseria: Petr Nosálek; scenografia: Pavel Hubička; muzyka: Pavel Helebrand; praca nad słowem: Irena Jun; asystent reżysera: Andrzej Mikosza. Obsada: Tadeusz Rudnicki, Jan Chrańboł, Barbara Lach, Marlena Synchronicka, Elżbieta Żłobicka, Andrzej Szymański, Andrzej Mikosza, Zygmunt Babiak, Tadeusz Rudnicki, Jan Łukacz, Dorota Nowak, Lucyna Pączek-Nowak, Jan Kaleta, Elżbieta Węgrzyn.

⁷⁴ Reżyseria: Petr Nosálek; scenografia: Pavel Hubička; muzyka: Pavel Helebrand; asystent reżysera: Andrzej Mikosza. Obsada: Andrzej Mikosza, Krzysztof Jarota, Barbara Lach, Mariola Ordak-Kaczorowska, Anna Jarota, Andrzej Szymański, Tomasz Szczygielski, Łukasz Bugowski, Zygmunt Babiak, Łukasz Schmidt, Jan Chrańboł, Elżbieta Żłobicka, Dorota Nowak.

⁷⁵ Reżyseria: Petr Nosálek; scenografia: Eva Farkašová; muzyka: Marcin Mirowski. Obsada: Eugeniusz Jachym, Małgorzata Król, Magdalena Obidowska, Katarzyna Pohl, Ziemowit Ptaszkowski, Włodzimierz Pohl, Piotr Tomaszewski, Ryszard Sypniewski, Maria Byrska, Lucyna Sypniewska, Radosław Sadowski, Tomasz Sylwestrzak.

⁷⁶ Wywiad został przeprowadzony przy okazji premiery *Balladyny* w Bielsku-Białej, niemniej jednak znaczną część wypowiedzi odnosić można również do wcześniejszych realizacji.

okresu – Juliusza Słowackiego – którego utwory zachwyciły Nosálka głębią refleksji psychologicznej⁷⁷. Powodem, dla którego czeski reżyser zdecydował się akurat na pracę nad *Balladyną*, była szczególnie aktualność charakteryzująca ten dramat, mnogość zawartych w nim konwencji literackich, a także fakt, że zauważalna u Słowackiego ironia „jest bardzo bliska czeskiej naturze”⁷⁸.

Wyreżyserowane przez Petra Nosálka spektakle można omawiać wspólnie⁷⁹ – dotyczy to w szczególności przedstawień polskich, które nie różniły się znacznie od siebie; w ich przypadku bowiem nie tylko reżyseria, ale scenografia oraz muzyka były dziełem tych samych osób, zmieniała się jedynie obsada aktorska oraz – w ograniczonym zakresie – inaczej zostały rozłożone akcenty treściowe sztuki⁸⁰. Od realizacji polskich wyraźnie odbiegała *Balladyna* wystawiona w Bielsku-Białej, niemniej jednak uwaga ta również dotyczy przede wszystkim jej warstwy wizualnej oraz muzycznej; podstawowe założenia, odnoszące się do wymowy sztuki, pozostały niezmiennione – uzupełniono je jednak o refleksje na temat teatru, konkretnie zaś teatralnych konwencji i środków wyrazu⁸¹.

We wszystkich trzech przedstawieniach Nosálek skupił się na wydobyciu z utworu Sło-

⁷⁷ Z. Głowacka, *Ludzi przerabiać w aniołów. Rozmowa z Petrem Nosálkiem*, „Relacje-Interpretacje” nr 1, 2007, s. 29-32.

⁷⁸ „U Słowackiego zachwyciła mnie ironia artystyczna, to, jak się u niego wszystko miesza: literacka zabawa gatunkami (ballada, baśń, tragedia, wątki komediowe), cytaty z Szekspira, bajeczne dzieje Polski, świat realny i fantastyczny. Ta ironia, wręcz sarkazm, jest bardzo bliska czeskiej naturze, do dzisiaj można ją odnaleźć na przykład w naszych filmach. Romantyzm traktuje się bardzo poważnie, a twórczość Słowackiego właśnie przez tę ironię zyskiwała lekkość. I właśnie przez tę ironię docierała do prawdy o świecie, do prawdy o człowieku. I to czyni *Balladynę* dziełem ponadczasowym, uniwersalnym”; tamże, s. 30.

⁷⁹ *Balladyny* w reżyserii Nosálka doczekały się zresztą analizy porównawczej, autorstwa Magdaleny Starczewskiej: M. Starczewska, *Balladyna Petra Nosálka na scenie Opolskiego Teatru Lalki i Aktora (2006)*, Opole 2007, praca magisterska napisana w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego pod kierunkiem prof. Piotra Obrączki (mps w Archiwum Uniwersytetu w Opolu).

⁸⁰ Na temat inscenizacji z 1996 roku patrz: K. Kowalski, ‘*Balladyny*’ opolskie, „Gazeta Opolska”, nr 11 (658), 15-21 III 1996; B. Kowalczyk, *Szczęście w gipsie. Z Lucyną Pączek-Nowak (Goplaną), aktorką Opolskiego Teatru Lalki i Aktora rozmawia Beata Kowalczyk*, „Gazeta Opolska”, nr 8 (655), 23-29 II 1996; tejsze, *Balladyna zagubiona*, „Gazeta Opolska”, nr 10 (657), 8-14 III 1996; M. Kroczyńska, *Wieszcz w teatrze lalek*, „Nowa Trybuna Opolska. Magazyn”, 2-3 III 1996; *Sity i zamiary*, „Nowa Trybuna Opolska. Magazyn”, nr 65 (896), 16-17 III 1996; B. Zaremba, *Lalkowa Balladyna*, „Wiadomości Kulturalne”, nr 13, 1996; B. Zaremba-Lekki, *Sceny bez suflera*, „Wiadomości Kulturalne”, nr 26, 1996; A. Żelasko, *Czeska Balladyna*, „Gazeta w Opolu. Dodatek lokalny do Gazety Wyborczej”, 4 III 1996. Na temat inscenizacji z 2006 roku patrz: I. Grodzicka, *Spektakl promocyjny*, „Gazeta Wyborcza. Opole”, 6 II 2006; LAS, *Balladyna znów tu jest*, „Gazeta Wyborcza. Opole”, 6 II 2006; M. Kroczyńska, *Z czci, bez patosu*, „Nowa Trybuna Opolska”, 3 II 2006; tejsze, *Skąd się bierze zło?*, „Nowa Trybuna Opolska”, 6 II 2006; tejsze, *Dla najmłodszych i trochę starszych*, „Nowa Trybuna Opolska”, 10 II 2006; D. Wodecka-Lasota, *Powrót Balladyny*, „Gazeta Wyborcza”, dodatek „Co jest Grane – Opole”, 3-9 II 2006.

⁸¹ Na temat *Balladyny* wystawionej w Bielsku-Białej patrz: A. Czapla-Osliślo, *Gra z ‘Balladyną’ w teatrze Baniałuka*, „Gazeta Wyborcza. Katowice”, 27 III 2007; Z. Głowacka, dz. cyt.; M. Legendź, *To tkwi w nas*, „Teatr”, nr 6, 2007, s. 79-81; J. Legoń, *Taniec cudzystów ironii*, „Teatr Lalek”, nr 1 (88), 2007, s. 34-35; Z. Niemiec, *Słowacki czesko-słowacki*, „Kultura w Bielsku-Białej. Magazyn Samorządowy”, nr 23 III 2007.

wackiego treści, które byłyby bliskie współczesnej młodzieży. W opinii reżysera siłą *Balladyny* jest właśnie to, że opowiada o wydarzeniach opisywanych codziennie w prasie, radiu, telewizji, stanowiących niezbywalny element codzienności, jak też zwraca uwagę na pragnienia silnie warunkujące zachowania młodych ludzi, obserwujących otaczający ich świat, realia społeczne oraz wartości, którym hołdują dorośli⁸². W tym kontekście każda z *Balladyn* Nosálka była swoistym współczesnym moralitetem, na co zresztą zwracał uwagę zarówno reżyser⁸³, jak i – wyjątkowo zgodnie – recenzenci każdej ze sztuk⁸⁴, podkreślający również, że zobrażone w spektaklu zło w swojej istocie ukazane zostało jako banalne, pozbawione majestatu⁸⁵.

⁸² W wywiadzie udzielonym Zuzannie Głowackiej Nosálek stwierdza m.in.: „A polityka? Mowę tronową Grabca specjalnie przenieśliem z lasu na zamek, mam nadzieję, że to zostanie właściwie odczytane. Przemówienie Grabca (polityczny program władzy totalitarnej) niczym nie różni się od pełnego nonsensów przemówienia w sejmie, a tych nie brak dzisiaj ani w czeskiej, ani polskiej rzeczywistości politycznej. Tak jak nie brak ‘walki o koronę’ za wszelką cenę, niespodziewanych awansów i niespodziewanych upadków”; i dalej: „Przedstawienie będzie o dziewczynie dzisiejszej, prostej dziewczynie, która dzięki przypadkowi i dzięki mężczyźnie – jak to się od wiek wieków dzieje – ma możliwość dostania się wyżej, awansowania, i żeby to osiągnąć, nie cofnie się przed niczym, nawet przed morderstwem. Przecież czytamy w gazetach o morderstwach popełnianych przez zwykłe dziewczyny, co to co weekend biegną na dyskotekę...”; Z. Głowacka, dz. cyt., s. 31. „Reżyser zafascynowany tekstem wierzy, że uda się nim poruszyć współczesnych gimnazjalistów i licealistów. – Niektórzy mają wątpliwości, pukają się w głowę, pytając, po co ja, Czech, sięgam po polski utwór romantyczny. I jeszcze chcę nim dotrzeć do młodych ludzi. A ja wierzę, że oni będą słuchali tych świetnych tekstów, dziś wciąż aktualnych. Żąda pieniędzy na świecie komórek, komputerów, laptopów to temat na czasie. Może się zastanowię?”; D. Wodecka-Lasota, dz. cyt. Małgorzata Kroczyńska pisze z kolei, w recenzji spektaklu z 1996 roku: „O czym mówi dramat Słowackiego, tu i teraz, współczesnemu widzowi, to znaczy takiemu, co to rano słucha muzyki rockowej, disco polo lub nawet poezji śpiewanej, a wieczorem ogląda amerykańskie filmy [jest to parafraza wypowiedzi Alfreda Wolnego, kierownika literackiego Opolskiego Teatru lalki i Aktora, którą w całości przytoczyła wcześniej Agnieszka Żelasko, dz. cyt. – dopisek, K. K.] – próbowali dociec twórcy spektaklu i wyszło im, że współczesny nastolatek dostrzeże w *Balladynie* swoją rówieśnicę, zwykłą dziewczynę, która wcale nie jest z gruntu zła. Przeciwnie, dopiero przypadek, czy raczej zrzadzenie losu sprowadza ją na drogę zbrodni, sprawia, że górę bierze ciemna strona jej natury”; M. Kroczyńska, *Siły i...*; por.: B. Kowalczyk, dz. cyt.

⁸³ O *Balladynie*, jako utworze ponadczasowym, mówiącym o stałych cechach natury ludzkiej i prawach moralnych, które nie zawsze są z nią zgodne Nosálek wspomina w wywiadzie udzielonym Zuzannie Głowackiej: Z. Głowacka, dz. cyt., s. 30, 31.

⁸⁴ „Nosálek rozpoznał w *Balladynie* utwór w pełni europejski, uniwersalny i aktualny. Moralitet, który najlepiej pokazać za pomocą lalek”; B. Zaremba, dz. cyt. „Taką przypowieścią o człowieku, bez względu na czas i miejsce skazanym na podobne, więc uniwersalne pokusy i radości, grzechy i upadki, chce być opolska ‘Balladyna’. Odwieczna walka Dobra ze Złem, relacje między prawami boskimi i ludzkimi w tej interpretacji biorą górę nad resztą wątków i dylematów [...]”; M. Kroczyńska, *Siły i...* „Nosálek [...] publiczności nie chce uwodzić żadnymi fajerwerkami, ‘Balladynę’ odczytuje tradycyjnie, jako moralitet, przypowieść o zbrodni i karze”; M. Kroczyńska, *Z czciq...*. Por.: też, *Skąd się bierze...* „Realizując ‘Balladynę’ w bielskim Teatrze Lalek Baniałuka, reżyser skupił się przede wszystkim na jej europejskim, uniwersalnym wymiarze. Zrezygnował z wtlaczania bohaterów w ‘prasłowiańskie gacie’, z zapisanej w didaskaliach rodzajowości i ociosał sztukę z większości romantycznych ‘izmów’, sprowadzając rzecz do wymiarów dzisiejszego moralitetu. Bohaterem spektaklu jest człowiek współczesny, który miota się między dobrem a złem i nie umie ich rozróżnić”; M. Legendź, dz. cyt. Patrz też: B. Zaremba-Lekki, dz. cyt.

⁸⁵ B. Zaremba, dz. cyt.

Moralitet ten ujmowany był za każdym razem w odmienne ramy⁸⁶. Pierwszą opolską realizację możemy potraktować jako bajkową, ale zarazem mroczną w charakterze, a to ze względu na scenografię oraz muzykę, które konsekwentnie budowały złowieszczy nastrój sztuki, obrazowały świat ludzkich intryg i słabości⁸⁷. Temu celowi podporządkowana była również gra aktorska, o której recenzenci pisali jednak niewiele, a w dodatku ich sądy na temat poszczególnych kreacji aktorskich były diametralnie odmienne⁸⁸.

⁸⁶ Warto zauważyć, że w spektaklach opolskich Nosálek zmienił zakończenie utworu Juliusza Słowackiego, wprowadzając na scenę dziecko Balladyny, zob. np.: „Nie ma życia bez narodzin, nie ma umierania bez życia. Tę oczywistą prawidłowość, Petr Nosálek [...] dosadnie podkreślił, każąc Balladynie, zanim trafi w nią piorun, urodzić dziecko. Rozwiązanie to dość śmiałe, tym bardziej że nie bardzo wiadomo, czyje to dziecko. Balladyna najpierw zabawiała się z Grabcem, potem spędziła noc u boku Kirkora, a gdy ten opuścił zamek, wpuściła do komnaty Fon Kostryna, naczelnika zamkowej straży”; M. Kroczyńska, *Sily i...* Beata Zaremba upatruje w dziecku „owoc zła, niecnego związku z Fon Kostrynem” i pyta, czy jest ono „spadkobiercą zła i jego nasieniem, czy może odkupieniem i załączkiem nowego, innego życia?”. Odpowiadając na to pytanie stwierdza, że „Sądząc po brawach, jakie kilkumiesięczny malec zebrał od widowni, można przypuszczać, że właśnie pojawienie się dziecka zostało odczytane jak katharsis. Zniknęło nie tylko zło obecne w Balladynie, ale i kosmiczne zło tego świata. Potwierdziła się stała prawda, że w kole życia jest czas na chaos i na porządek”; B. Zaremba, dz. cyt. W odniesieniu do spektaklu z 2006 r.: „Jedyną nadinterpretacją, do jakiej posuwa się czeski reżyser, jest scena porodu i pojawienie się w finale potomka Balladyny i von Kostryna [...]. Czy zło jest dziedziczne, czy raczej dziecko, nowe życie niesie nadzieję? Na te pytania już widz musi odpowiedzieć sobie sam”; M. Kroczyńska, *Skąd się bierze...*

⁸⁷ „Zacznijmy od scenografa i jego wizji fantastycznego świata „Balladyny”. Rzadko bywał on tak straszny i ponury. Wszechobecna ciemność przywołuje na myśl nie wiosnę, jak chciał Słowacki, lecz raczej piekielne czeluście. Bajeczna nimfa Goplana jest odziana w srebrne szaty, a przez to zimną, cycatą i niesympatyczną babą. Jej sługi o wdzięcznych przeciwieństwach imionach [...] odrażające, wynaturzone, pokraczne postaci, poruszające się, nie wiadomo dlaczego, na wózkach inwalidzkich. Za to kostium Wdowy z kolei nie przywodzi na myśl ubóstwa, a i ta co go przywdziała, nie jest skromną, bezgranicznie i ślepo kochającą swe córki staruszką, która boleśnie przeżywa zdradę Balladyny, ale hardą, zażywną jejmością. Bardziej niż kostiumy i scenografia (prawda, że funkcjonalna), adekwatna do scenicznych zdarzeń jest muzyka. Gdy trzeba – przejmująca i złowroga, a innym razem – tajemnicza, stopiona z baśniowym światem, któremu ma towarzyszyć”; M. Kroczyńska, *Sily i...* Por.: A. Żelasko, dz. cyt. Magdalena Starczewska zwraca z kolei uwagę na ruchome konstrukcje sceniczne, dynamizujące akcję: „Oprócz postaci i ich śmiałego, kontrowersyjnego wyglądu istniały jeszcze mobilne, drewniane konstrukcje [...]. Konstrukcje przedstawiające chaty czy zamek to ‘budowle’ ruchome, umożliwiające szybkie modyfikacje i zmiany planów, co miało znaczący wpływ na dynamikę spektaklu”; M. Starczewska, dz. cyt. s. 23. Na temat muzyki Starczewska pisze: „Klimat muzyki Pavla Helebranda balansuje między podniosłością, wysokim stylem i pięknem pomieszanym z rzewnością [...] Muzyka przechodzi przez różne style i gatunki – od głośnej, symfonicznej muzyki, do delikatnych dźwięków wygrywanych na harfie lub dzwoneczku”; tamże, s. 24.

⁸⁸ Ostatnia uwaga dotyczy postaci Balladyny. Przez Agnieszkę Żelasko grająca Balladynę Marlena Symicka była zdecydowanie komplementowana: „Sympatia i współczucie, które wzbudza zagubiona dziewczyna, z pewnością są także zasługą aktorki. Doskonale wczuwając się w graną postać, nie pozwoliła ona ani przez chwilę myśleć o sobie jako o osobie rzeczywistej”; A. Żelasko, dz. cyt. Z kolei Małgorzata Kroczyńska stwierdziła: „Marlena Symicka [...] nie udźwignęła zadania, które jej powierzono. Tych przemian, rozterek, wewnętrznych dramatów, które powinny być jej udziałem, nie dostrzegamy. Domyśliamy się ich tylko, bo wiemy przecież, co napisał wieszcz”; M. Kroczyńska, *Sily i...* Brak sądów wartościujących, w odniesieniu do gry Symickiej, zauważamy w recenzji Beaty Kowalczyk: B. Kowalczyk, dz. cyt.

Zaznaczyć należy, że w spektaklu w zasadzie nie pojawiały się lalki, nie mieliśmy w jego przypadku do czynienia z lalkowym planem gry⁸⁹. Istotnym *novum* drugiej opolskiej inscenizacji *Balladyny* były uwspółcześnione kostiumy postaci dramatu, które w założeniu miały lepiej oddziaływać na młodych widzów – pozostałe elementy scenografii, jak też muzyka, nie odbiegały szczególnie od tych pomyślanych do przedstawienia z 1996 roku⁹⁰.

Pod względem wizualnym zdecydowanie odbiegał od poprzednich spektakl w Teatrze Białulka w Bielsku-Białej. Przede wszystkim istotną rolę grały w nim dwumetrowe lalki, funkcjonujące na równych zasadach z aktorami, istotnie kształtujące odbiór sztuki, *de facto* odgrywanej w dwóch planach⁹¹. Jak pisała Magdalena Legendź, to właśnie one, a raczej cała „plastyczna wizja” Evy Farkašovej była dominantą widowiska⁹² (zaznaczyć należy, że wprowadzenie na scenę lalek nie przez wszystkich było odbierane pozytywnie⁹³). W nim też ujawniła się tendencja do traktowania dzieła Słowackiego

⁸⁹ Istotne znaczenie miały za to rekwizyty, takie jak np. – w przypadku postaci Skierki i Chochlika – wózki inwalidzkie: „Skierka i Chochlik to odrealnione, przebrzydłe stwory, które na scenę wjeżdżają na wózkach inwalidzkich. Dodatkowo jeden z nich porusza się o lasce. Stwory miały na sobie obcisłe, szare stroje, do głów przymocowano im ogromne ptasie dzioby, a do pleców – garby. W niektórych scenach spektaklu zajmowały siedziska wyglądające jak wielkie ptasie jaja”; M. Starczewska, dz. cyt., s. 23.

⁹⁰ M. Starczewska, dz. cyt., s. 28-29. Starczewska pisze, że podobnie uwspółcześniona była również gra aktorów, pozbawiona patosu charakterystycznego dla pierwszej opolskiej realizacji.

⁹¹ Pokrótce wspomniała o tym Aleksandra Czaplą-Osliślo: „Aktorzy raz po raz wychodzą z za ludzkich rozmiarów lalek. Porzucają swoich bohaterów, zapominają o lalkowej konwencji, żeby najważniejsze kwestie powiedzieć sobie oko w oko, dotknąć swoich ciepłych dłoni, by to na ich twarzach rysowała się zazdrość czy dręczące wyrzuty sumienia”. Szczegółowiej – Magdalena Legendź: „Mógłby ktoś powiedzieć, że lalka nie może wygrać głębi psychologicznej, niuansów duszy. Nie znaczy to jednak, że nie ma w przedstawieniu całej gamy uczuć, myśli czy napięć. Te napięcia buduje reżyser nie tylko między postaciami, ale też między lalką i aktorem. Nawarstwiają się i kłębią, podskórnie pulsują pod żywą i pod sztuczną powieką. Aktorzy wychodzą raz po raz z za lalek jak z za parawanu. Niekonwencjonalne, przewyższające wzrostem człowieka lalki, w zależności od potrzeb przemieszczają się płynnie, przesuwane przez aktorów na ukrytych pod kostiumem każdej z postaci wózkach, popychane lub ciągnięte za ręce. Ich konstrukcja sygnalizuje hieratyczność, koturnowość romantycznej wizji świata”; M. Legendź, dz. cyt., s. 79, patrz też s. 80. Patrz też: „W historii uczestniczą kukły, to one wirują na karuzeli fortuny. Kukły rozdwojone, bo w wielu momentach – najczęściej umotywowanych psychologicznie – żywi aktorzy wychylają się spoza lalek i dialogują między sobą. Tak jakby aktor był duszą lalki, prawdą lalki. To wrażenie wzmacniają sytuacje, kiedy po śmierci postaci aktor schodzi ze sceny, pozostawiając na niej lalkę – już martwą”; J. Legoń, dz. cyt., s. 35.

⁹² „Plastyczna wizja kreuje świat sceniczny i określa jego granice, wyznacza relacje między postaciami. Oszczędna scenografia jest dominantą widowiska”. W dalszej części recenzji Legendź zwraca uwagę na rolę, którą pełnią w spektaklu kostiumy: „Istotną rolę odgrywają w widowisku kostiumy. Romantyczny strój z epoki jest ledwie zasugerowany przez surdut i fontaż, czarny frak i biały kołnierz à la Słowacki, jakie noszą aktorzy. Stroje lalek określają status postaci. Wdowa ubrana na czarno na zamku ma jednak lepszą, błyszczącą suknię. Celebrowana zmiana kostiumu lalki *Balladyny* – z białej sukni na purpurową – oznacza utratę niewinności i początek krwawej historii”; M. Legendź, dz. cyt., s. 79.

⁹³ Magdalena Starczewska pisze: „Lalki są piękne i interesujące, ale tylko pod względem wizualnym. Dzięki temu, że umocowane są na ruchomych platformach, aktorzy stojący za nimi mogą przemieszczać je po scenie. Ale gestyka jest praktycznie niemożliwa. Jedyne subtelne obroty głowy na

„z ironią [...], z dystansem do teatru, bliżej człowieka. Bez patosu i romantycznego zacięcia wagi narodowej”⁹⁴, co umożliwiło wydobyć z *Balladyny* lekkości i dowcipu, a zarazem pozwoliło nawiązać do określonych konwencji teatralnych i klisz interpretacyjnych, stosowanych do arcydzieł europejskiego dramatu⁹⁵. W spektaklu wyreżyserowanym w Bielsku-Białej pobrzmiewała również nuta swoistego zwątpienia w sens namysłu nad czynami bohaterów dramatu Słowackiego, które przecież są niezmiennie powtarzane od zarania dziejów, tak jakby człowiek nie uczył się na własnych błędach, a może po prostu wcale nie pragnął wyrwać się ze spirali rozkręcanego przez siebie zła⁹⁶.

Nie tylko dzięki Petrowi Nosálkowi *Balladyna* zagościła w ostatnich kilkunastu latach na scenach polskich teatrów lalkowych. Na uwagę zasługuje również inscenizacja dramatu w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Grotteska w Krakowie. Wyreżyserowania sztuki, która premierę miała 26 II 2005 roku, podjął się Bogdan Ciosek⁹⁷. Jego teatralna wizja utworu Słowackiego wzbudziła skrajne opinie recenzentów – od zachwytów, po

boki czy nieznaczne ruchy ręką mogą zaakcentować wypowiedziane słowo. Nie wyrażają emocji, co w zestawieniu ze stojącymi za nimi aktorami, wypowiadającymi emocjonalnie swe kwestie, tworzy ogromny dysonans”; M. Starczewska, dz. cyt. s. 25-26.

⁹⁴ A. Czapla-Oslislo, dz. cyt.

⁹⁵ Przekonująco pisał o tym Janusz Legoń: „[...] od pierwszych chwil przedstawienia właśnie ironia wydała mi się kluczem do tej inscenizacji. Ironia tzw. romantyczna oraz ironiczne nawiązania do rozmaitych klisz interpretacyjnych... Pole gry ma kształt koła wyznaczonego przez modułowe kurtyny-zastawki przesuwane siłą mięśni aktorów po podwieszonych nad sceną szynach. Układ tych kurtyn zmienia się kilkakrotnie w trakcie przedstawienia, pomagając w zmianach miejsca akcji, a jednocześnie staje się ironicznym nawiązaniem do Szekspira, a dokładniej – do Wielkiego Mechanizmu, za pomocą którego Jan Kott interpretował twórczość Stratfordczyka w kontekście doświadczeń totalitaryzmów XX wieku. O ile jednak Mechanizm Kotta jest odmianą koła Fortuny – wynoszącego w górę i strącającego w dół – to maszyneria zaprojektowana przez Evę Farkašovą do przedstawienia Nosálka kręci się jak scena obrotowa, w poziomie. Czy w tym obróceniu osi o 90 stopni nie ukrywa się jakaś prawda o naszych doświadczeniach z władzą, która w demokracji nie aspiruje już do boskiej sankcji (choć religijną retoryką czasem się, nieprawdaz, posługuje)? Karuzela Fortuny?”; J. Legoń, dz. cyt., s. 34.

⁹⁶ „Na symbolicznej mapie tego spektaklu ważne miejsce zajmuje atrybut Pustelnika – biblioteczka wypełniona... jakimś blachami. Pustelnik-złomiarz? Może tak, ale gdy dostrzeżemy, że owe blachy to zużyte matryce stosowane w druku offsetowym, ów złom nabiera szczególnego znaczenia, stając się – znowu ironicznym – komentarzem do gier z literaturą uprawianych zarówno przez Słowackiego, jak i przez inscenizatora. Wielkie opowieści romantyzmu w drodze na złomowisko...”; tamże., patrz też s. 35. Swoiście ironiczne podejście zauważalne było również w sposobie traktowania postaci, o czym pisała Magdalena Legendź: „Nie ma to [kolejne sceny sztuki – K. K.] nic wspólnego z baśniową umownością. To ludzie – ich lęki, obsesje i niezdecydowanie – wywołują czar, jakby reżyser czytał ‘Balladynę’ przez ‘Wesele’ Wyspiańskiego. Ze słuchania wewnętrznych podszeptów rodzi się tragedia. W ten sposób daje się zwieść Kirkor, a także wdowa (Małgorzata Król). Pozostałe postaci też nie są ‘romantyczne’ ani szlachetne. Alina (Katarzyna Pohl) nie jest słodką dziewczynką, lecz wredną i złośliwą prowokatorką; na pewno nie jest ‘uciąsioną niewinnością’, jaką, umarłą, chce ją widzieć Filon – to raczej ‘świętoszka’, snująca fantazje erotyczne na przemian z modlitwą. Pustelnik to zapiekły zrzęda i maruda, rozgoryczony starzec; zamknięty na współczesność, nie rozumie racji ani Filona, ani Kirkora”; M. Legendź, dz. cyt., s. 81.

⁹⁷ Scenografię do spektaklu stworzył Jerzy Kalina, muzykę Paweł Moszumański. Obsada: Aldona Janowska, Włodzimierz Jasiński, Franciszek Muła. Ruch sceniczny: Krzysztof Falkowski.

zarzuty stworzenia nudnego spektaklu, ograniczającego się do prostego zobrazowania akcji *Balladyny*, stworzenia teatralnego streszczenia szkolnej lektury⁹⁸. Na pewno warto podkreślić, że twórcom krakowskiego przedstawienia udało się dotrzeć z lalkową *Balladyną* do szerszej publiczności, w tym zaprezentować ją – pośród sztuk granych w żywym planie – na festiwalu *Dramaty Narodów – Polski Dramat Romantyczny*, który miał miejsce w Krakowie, w listopadzie 2005 roku. Na festiwalu wyreżyserowana przez Cioska *Balladyna* otrzymała II nagrodę, choć trudno uznać to za wielki sukces, biorąc pod uwagę słaby poziom konkursu⁹⁹. Z powodzeniem krakowski spektakl zaprezentowano również na XXII Ogólnopolskim Festiwalu Teatrów Lalek w Opolu (15 X 2005), gdzie nagrodę za kreację aktorską otrzymali Aldona Jankowska, Włodzimierz Jasiński i Franciszek Muła¹⁰⁰.

Balladynę z Teatru Groteska należy uznać za spektakl kameralny. Była to też pierwsza od czasów inscenizacji Henryka Ryla tak konsekwentna próba wystawienia dramatu Słowackiego za pomocą lelek, które w tym przypadku stanowiły podstawowy budulec przedstawienia. W zamyśle Bogdana Cioska to właśnie lalki najlepiej nadają się do przekazania treści zawartych w utworze, najpełniej tłumacząc dramat ludzkiej egzystencji¹⁰¹.

⁹⁸ P. Głowacki, *W palcach duchów*, „Dziennik Polski”, 28 II 2005; J. Hofman-Wiśniewska, *Gdy świat zaśnie*, www.aict.art.pl/0.03.05, 14 III 2005; M. Huzarska, *Niezwykła premiera w Teatrze Groteska*, „Gazeta Krakowska”, 1 III 2005; tejsze, *Gluche uderzenia*, „Gazeta Krakowska”, 2 III 2005; Magda Huzarska-Szumiec, *Lalki Boga*, „Gazeta Krakowska”, 24 II 2005 (wywiad z Bogdanem Cioskiem); MAK, *Polska klasyka i baśń*, „Nowa Trybuna Opolska”, 16-18 X 2005; J. Nowicka, *Trudne romantyczne dziedzictwo*, „Rzeczpospolita”, 29 XI 2005; M. Ruda, *O nieobecności repertuaru romantycznego na scenach naszych*, „Dekada Literacka” nr 6, 2005; J. Targoń, *To tylko streszczenie*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 28 II 2005; tejsze, *Dobre chęci*, „Gazeta Wyborcza. Kraków”, 28 XI 2005; WAK, *Nagroda dla Groteski*, „Dziennik Polski”, 28 XI 2005;

⁹⁹ Festiwal nie zachwyił jury wysokim poziomem – świadczy o tym wymownie fakt, że I nagroda nie została przyznana. Negatywne opinie na temat poziomu festiwalu wyrażali również recenzenci, np. Justyna Nowicka: „Jury organizowanej po raz pierwszy w Krakowie imprezy nie przyznało I nagrody. Współczesne inscenizacje romantycznych dramatów rozczarowały zarówno jurorów, jak i publiczność”; J. Nowicka, dz. cyt. Por.: „Festiwal Dramaty Narodów – Polski Dramat Romantyczny od początku skazany był na klęskę. Każdy, kto orientuje się w życiu teatralnym, wie, że dramatów romantycznych jak na lekarstwo. Organizatorzy festiwalu zdołali z pięćdziesięciu obejrzanych przedstawień zakwalifikować do konkursu... pięć. Dwa słabe („Niepoprawni” i „Dziady”), dwa z ambicjami („Balladyna” i „Dziady. Gustaw-Konrad”) i jedno wybitne („Nie-Boska komedia”). Ten ostatni spektakl, wyreżyserowany przez Jerzego Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym, został wycofany z konkursu. Śmierć reżysera uniemożliwiła bowiem zaadaptowanie spektaklu do innej przestrzeni. W konkursie pozostały więc cztery spektakle. Jeżeli to one są najlepsze z tego, co romantyczne w polskim teatrze, to strach pomyśleć, jak wygląda reszta”; J. Targoń, *Dobre...* Por.: WAK, dz. cyt.

¹⁰⁰ Nagroda Sekcji Teatrów Lalkowych Związku Artystów Scen Polskich im. prof. Władysława Jaremy.

¹⁰¹ W wywiadzie udzielonym Magdzie Huzarskiej-Szumiec (dz. cyt.) reżyser stwierdza: „– *Czy materia lalek narzuca nową interpretację tego romantycznego tekstu?* – Raczej odwrotnie, to moje odczytanie „Balladyny” narzuciło mi potrzebę użycia lalek. Świat, który buduje na scenie wyrasta ze świata teatru, skromnej trupy objazdowej. W jej skład wchodzi dwóch starych aktorów, ludzi zgorzkniałych, doświadczonych przez los. Dołącza do nich młoda, trochę nawiedzona aktorka, przeświadczona o pięknie świata i sztuki. Tak odmienne postawy muszą doprowadzić do konfliktu o istotę natury rzeczy. Bohaterowie, wiodąc spór słowami Słowackiego na temat dobra i zła, zadają pytanie – czy aby człowiek nie jest jedynie marionetką w rękach Boga. A stąd wiedzie prosta droga do zrozumie-

Hołdując temu przeświadczeniu reżyser nawiązał tym samym do od wieków zakorzenionego w kulturze przekonania, że lalki są doskonałą metaforą losu człowieka, istoty niesamodzielnej, na swój sposób ułomnej, zależnej od sił wyższych¹⁰².

Balladyna wystawiona w Grotesce pomyślana została przez reżysera jako swoisty teatr w teatrze. Na scenie bowiem znajdował się wóz, służący za właściwą przestrzeń gry wyrafinowanych, ujednoczonych pod względem formalnym, stonowanych kolorystycznie lalek¹⁰³, animowanych przez trójkę aktorów¹⁰⁴. Taki sposób inscenizacji *Balladyny* mógł wzbudzać zainteresowanie widzów, choć – jak twierdzili niektórzy – raczej na krótką metę. Odgrywane w taki sam sposób kolejne sceny, bazujące na jednej metaforze, oscylującej wokół idei człowieka jako swoistej lalki pozostającej w mocy sił wyższych, mogły szybko znużyć. Jak stwierdzała Joanna Targoń: „[...] główny pomysł reżyserski, czyli to, że duchy zabawiają się czy sterują ludźmi, szybko traci siłę. Bo przecież widzimy tylko aktorów, którzy przez dwie godziny pracowicie opowiadają lalkami historię *Balladyny* o czarnym sercu. I to w sposób mało wnikliwy, mało atrakcyjny i mało poetycki. Scena za sceną, wydarzenie za wydarzeniem. Przejść się tym nie można, co najwyżej przypomnieć w zarysie szkolną lekturę”¹⁰⁵.

Z drugiej strony należy zauważyć, że to, co przez Joannę Targoń było traktowane jako mankament, inni uznawali za podstawową zaletę spektaklu, podkreślając klarowność reżyserskiej wizji oraz siłę kolejnych obrazów scenicznych¹⁰⁶. Niektórzy recenzenci swój

nia istoty pomysłu wystawienia „*Balladyny*” z użyciem lalek. Zresztą w samym tekście jest wiele tropów, które prowadzą do takich wniosków. Kiedy *Balladyna* popełnia morderstwo, jej pierwsze słowa brzmią – co te ręce zrobiły? Jakby te ręce nie były jej. – *Ale na przykład animatora prowadzącego marionetkę*. – No właśnie, aktorzy, którzy są animatorami lalek, opowiadają historię ludzi, wyrastającą z najstarszych opowieści średniowiecznych, z tradycji romansu rycerskiego, a także z Szekspira i Calderona”.

¹⁰² Zagadnienie te szeroko omawiają historycy teatru lalkowego, m.in.: H. Jurkowski, *Dzieje teatru...*, passim; tegoż, *Dzieje literatury...*, passim; tegoż, *Dzieje teatru lalek*, T. II, *Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru*, Warszawa 1976, passim; tegoż, *A History of...*, passim; tegoż, *Metamorfozy teatru lalek w XX wieku*, Warszawa 2002, passim; Ch. Magnin, dz. cyt., passim; H. B. Segel, *Pinocchio's Progeny. Puppets, Marionettes, Automats, and Robots in Modernist and Avant-Garde Drama*, Baltimore and London, 1995, passim.

¹⁰³ Zwięźle scharakteryzowała je Joanna Targoń: „Sporych rozmiarów lalki są do siebie podobne – wszystkie w kolorach białoszaro-burym, tzw. szlachetnych tonacjach drewna, płótna i sznurka. Może ma to sugerować, że tak siły nadprzyrodzone widzą ludzi: nieciekawe, mało zindywidualizowane figurki, którymi można sterować?”; J. Targoń, *To tylko...* Recenzentka dodaje jednak, że lalki stworzone do spektaklu, choć ciekawe, są w istocie „mało teatralne”.

¹⁰⁴ „Na spowitej w mroku scenie ustawiono kuglarski wóz. To na nim będzie rozgrywać się historia *Balladyny*, jej siostry Aliny i malin, które stały się zarzewiem sporu i doprowadziły do ohydnej zbrodni. Do zbrodni, do której zdolny jest tylko człowiek o drewnianym sercu. Bowiem w oryginalnej inscenizacji Bogdana Cioska ludzie to lalki, sterowane ręką duchów, które przybrały człowiecze kształty”; M. Huzarska, *Gluche...* Por.: J. Hofman-Wiśniewska, dz. cyt. W niezbyt przychylnym tonie scenografię *Balladyny* zwięźle opisała Joanna Targoń: „Jest to streszczenie dramatu Słowackiego dokonane za pomocą trójki aktorów, nieco większej liczby lalek, drewnianego wozu, skrzyni, świec, syczących dymów i kamieni”; J. Targoń, *To tylko...*

¹⁰⁵ J. Targoń, *To tylko...*

¹⁰⁶ Na przykład Małgorzata Huzarska pisała: „Rzadko zdarzają się w naszych teatrach tak czyste, kla-

zachwyty nad sztuką wyrażali w sposób iście patetyczny, pisząc, że Bogdan Ciosek „na dwie godziny przywraca teatralną godność dramaturgicznej klasyce”¹⁰⁷. Niewątpliwie najbardziej wyważoną, jak też dogłębną analizę spektaklu stworzyła Małgorzata Ruda, zwracająca uwagę na zalety krakowskiej inscenizacji, ujawniające się w pierwszym rzędzie w umiejętności doskonałego wykorzystania lalki jako metafory zależności człowieka od sił wyższych oraz innych ludzi. Zastosowane środki teatralne umożliwiły widzom spojrzenie na utwór Słowackiego w nowy, inspirujący sposób¹⁰⁸. Recenzentka nie ograniczała się

rowne przedstawienia, poetyckie i poruszające zarazem, w których na dodatek wszystko się zgadza. Logiczny wywód reżysera przełożony zostaje na sceniczny świat ludzi i lalek, budująca napięcie muzyka współbrzmi ze scenografią, prowadząc do finałowego pioruna, którego uderzenie przerwie poplątaną nić życia zbrodniarzy. A w uszach widzów pozostanie głuchy dźwięk uderzanych o siebie kamieni, o którym jeszcze długo po skończeniu spektaklu trudno będzie zapomnieć”; M. Huzarska, *Gluche...* „Chropowata pewność formy i pierwotna prostota treści, w której nie ma miejsca na niepotrzebne ozdobniki. Gruchot drewnianych kości i bolesny szelest trocin, w które wchodzi morderczy nóż. Poezja ukryta w pustych oczodołach lalek i nieuchwytnych gestach aktorów opowiadających historię zła drzemiącego ludziach. Taka jest właśnie ‘Balladyna’ Juliusza Słowackiego, w reżyserii Bogdana Cioska, z lalkami Jerzego Kaliny i muzyką Pawła Moszumańskiego”; M. Huzarska, *Niezwykła...*

¹⁰⁷ „Za poetą powiem: jestem dziś w nastroju nieprzymiotnikowym. I bardzo się z tego cieszę. Gdybym teraz otworzył ogień ciągły wszystkich tych: świetne, genialne, znakomite, niepowtarzalne, cudowne, zagrane wybornie, Muła niezapomniany, Jasiński fenomenalny, Jankowska przepyszna, scenografia oscarowa, muzyka nieomylna, adaptacja mistrzowska, reżyseria niebywała, całość zaś nieziemskiej urody..., gdybym wszystko to napisał – owszem, świętą rację bym miał, ale i nie miałbym jej zarazem. Nie miałbym, gdyż w tym wypadku nie uchodzi tak się ślinić, wręcz po pensjonarsku. W ogóle nie uchodzi się ślinić, gdyż ‘Balladyna’ Cioska to pokaz gatunku już chyba wymarłego. Otóż – chodzi o godność. Nic wielkiego, ot, godność z małej, zwyczajnej, codziennej ludzkiej litery. „Balladyna” Cioska na dwie godziny przywraca teatralną godność dramaturgicznej klasyce. Przywraca godność tej piekielnej gorzkości, którą romantycy – przynajmniej w kilku księgach swoich, a już z pewnością Słowacki w „Balladynie” – światu pod nos podstawili jako bezlitosne lustro. Masz, człowieczku – patrz i wachaj. No i patrzmy na seans Cioska. Patrzmy i wachamy. Widzimy siebie w palcach niepojętych cieni. Owszem, potwornie boli nas bezradność tamtych kruchych golemów z drewna, ale nie odwracamy głów. Gdy troje aktorskich demiurgów w finale ostatecznie zawiesi lalki na hakach – bijemy brawo. Liczymy na jutrzejszą łaskawość leśnych duchów”; P. Głowacki, dz. cyt..

¹⁰⁸ „‘Balladyna’ z Grotkeski jest teatrem ubogim, przemysłowym i sugestywnym; wszystko tutaj jest konieczne. Na ciemnej scenie przykryty jakąś płachtą wóz, dzięki działaniom wędrownych aktorów Skierki i Chochlika zamienia się w scenę. Mamy więc teatr w teatrze. Powstaje podest, gdzie lalki prowadzone przez Goplana i jej sługi odegrają swoje, a może tylko narzucone przez aktorów, role. Bo Balladyna, Alina, Wdowa, Kostryn, Kanclerz są tylko aktorami w rękach Goplana i jej służby. Tworzą ich teatr. Głównym reżyserem jest Goplana, pragnąca zdobyć serce mędrka Grabca. W pogoni za miłością do człowieka królowa elfów wydobywa z Balladyny, z Grabca, z von Kostryna to, co najgorsze, najciemniejsze, najstraszniejsze. Choć ludzie są tylko kukiełkami w jej rękach i od niej zależą ich czyny, los, sama władczyni-reżyserka także podlega kaprysom. Co prawda nie tyle losu, ile reżyserskiej inwencji swoich pomocników. To oni wiktają jeszcze bardziej losy ludzi-lalek, jak to aktorzy, zawsze gotowi inaczej widzieć role niż inscenizator. Więc w finale, wymierzywszy sprawiedliwość Balladynie (trząsk pioruna dziwnie cichy, za to linka, którą Goplana opląca Balladynę i zwali z tronu demonstracyjnie widoczna). Goplana zabiera z pudełka, które jest równocześnie garderobą i trumną, pokraczne ciało lalki-Grabca i tuli do siebie ofiarę miłości i żądzy władzy – swoją ofiarę”; M. Ruda, dz. cyt..

jednak do pochwał, dostrzegając też wady przedstawienia, przede wszystkim to, że wydobywając określone wątki dramatu reżyser niezbyt wdzięcznie ominął na przykład zawarty w nim tragizm¹⁰⁹. Za równie sumienny uznać należy tekst Justyny Hofman-Wiśniewskiej, zbliżony w treści do poprzednio omawianego, tyle że wskazujący na większą fascynację autorki inscenizacją zaprezentowaną w Teatrze Groteska¹¹⁰.

Najnowszą inscenizację *Balladyny* na scenie lalkowej zawdzięczamy Andrzejowi Rozhinowi, który podjął się wystawienia tego dramatu w Teatrze Lalki i Aktora w Łomży, w 2008 roku (data premiery: 15 III)¹¹¹. Niestety, spektakl ten nie był szerzej opisywany, w zasadzie nie możemy mówić w jego przypadku o jakimkolwiek oddźwięku prasowym, poza jednym tekstem, autorstwa Mirosława R. Derewońko, umieszczonym, dzień przed premierą, na portalu internetowym www.4lomza.pl¹¹². Tekst ten, utrzymany w entuzjastycznym tonie, pozwala jednak zrekonstruować podstawowe założenia reżysera oraz uzupełniające je idee twórców scenografii i muzyki.

Celem Andrzeja Rozhina było pełne uwspółcześnienie *Balladyny*, czego dowodem rezygnacja z baśniowych wątków – w łomżyńskiej inscenizacji brak postaci Goplany,

¹⁰⁹ „Ciosek pokazał *Balladynę* mroczną, ale w jakiejś mierze niewinną, ofiarę losu, aktorkę w cudzej grze. Goplana, podobna tu do *Balladyny*, choć dramatyczna miłość do groteskowego Grabka trochę ją rozgrzesza, bo serce *Balladyny*, jak wiadomo, nie zna miłości. To ciekawy element tego spektaklu. Za to dzieje polskiej korony stają się w przedstawieniu Cioska historią marginesową i ze względu na znaczne skróty niezbyt zrozumiałą. Plan historyzoficzny utworu został więc nieco zniekształcony, osłabieniu też uległ jego wymiar tragiczny: *Balladyna*, ofiara Goplany, nie ponosi już pełnej odpowiedzialności za swoje czyny”; tamże.

¹¹⁰ „Nasze, ludzkie istnienie trwa tylko tyle, ile Chochlikowi i Skierce grać się chce. Gdy idą spać – ty znikasz. Gdy wstają – ty ożywasz. I żyjesz. Tylko tyle i tylko tak, jak oni tobą grają, kręcą, jak długo ich ta zabawa w twoje życie nęci i bawi. Gdy się tobą znudzą, dyndasz na haku w oczekiwaniu na kolejną szansę. Oczodoły jednak masz stale puste, duszę drewnianą, głowę myślą nie skażoną. Trwasz chwilę. Tylko tyle. Jak ją trwasz? Jak Alina, jak *Balladyna*, jak Goplana, Kirkor, jak wiecznie pijany Grabiec pijaństwu swemu wierny? Nic cię przed losem nie ocali, nic nie wyzwoli. Jesteś lalką ulegającą podmuchom wiatrów, uległą siłom kuglarza czy kuglarzy. Twój los określa stuk kamieni, głuchy dźwięk wyznaczający rytm życia bądź będący (gdy mamy nieco szczęścia) w jego tle, ale tak czy tak jest nieustanne memento zła czającego się w mroku”. I dalej, podsumowując: „Spektakl skonstruowany czysto, przejrzyście, klarownie przez reżysera, Bogdana Cioska. Z nieubłaganą konsekwencją i żelazną logiką. Wszystko się zdarza, bo musi się zdarzać, trwa, bo musi trwać, stuka, bo musi stukać, jest nicością, bo musi nią być. Jest tu wiele poezji, czaru jakiegoś i tajemnicy, którą posiada w sobie kamienno – drewniany świat. Jest tu wiele poezji i wiele teatru. Wszystko – słowo, muzyka, ruch, animacja, lalki i aktorzy ze sobą”; J. Hofman-Wiśniewska, dz. cyt..

¹¹¹ Reżyseria i adaptacja: Andrzej Rozhin; scenografia: Pavel Hubička; muzyka: Bogdan Szczepański; asystent reżysera: Krzysztof Zemło. Obsada: Beata Antoniuk, Marzanna Gawrych, Marek Janik, Eliza Mielezkiewicz, Zdzisław Rej, Tomasz Bogdan Rynkowski, Bogumiła Wierchowska-Gosk, Wiesław Wysocki, Krzysztof Zemło.

¹¹² M. R. Derewońko, „*Balladyna*” na premierę i na medal, <http://www.pg9.4lomza.pl/doczworki/index.php?wiad=14626>, 14 marca 2008 16:35 (data ostatniej edycji: 2008-03-15 10:27:28). Przy okazji spektaklu na tym samym portalu umieszczono wywiad z odtwórczynią głównej roli, Elizą Mielezkiewicz. Nie ma w nim jednak żadnych istotnych informacji na temat samego spektaklu: M. R. Derewońki, *Eliza „Balladyna” Mielezkiewicz*, <http://www.incus.pl/index.php?wiad=14643>, 16 marca 2008 15:57.

Chochlika i Skierki¹¹³. W zamian zaproponowano widzom dynamiczny spektakl, oddający współczesne tempo życia młodych ludzi, jak też uwypuklający te elementy otaczającej dzisiejszego człowieka rzeczywistości, które wiążą się z masową konsumpcją oraz wpływem telewizyjnych, chwytliwych, teledyskowych w charakterze obrazów. Z tej też racji scenografia przypominała wnętrza magazynowe hipermarketu (kojarzącego się z więzieniem)¹¹⁴, zaś kostiumy i rekwizyty były wymowne ale zarazem stereotypowe, na swój sposób dopasowane do wrażliwości przeciętnego miłośnika szklanego ekranu¹¹⁵. Uswójczeniu opisywanego przez Słowackiego świata służyła również muzyka – nieprzyjemna i zgrzytliwa¹¹⁶. Całość miała uzupełniać dobra gra aktorów, w szczególności Elizy Mielezkwicz, Tomasza Rynkowskiego i Bogumiły Wierzchowskiej-Gosk¹¹⁷.

¹¹³ „[...] reżyser celowo usunął wątek baśniowy z królową Goplaną oraz jej sługami Chochlikiem i Skierką”.

¹¹⁴ „[...] scenograf [...] całą przestrzeń sceny zabudował kratami jak w więzieniu, podziemnych lochach czy boksach hipermarketu”. W dalszej części tekstu Derewońko czytamy o „konstrukcji sceny, porzniętej pionowymi ścianami z gęstej stalowej siatki”. Autor zwraca również uwagę na tron Balladyny: „Kiedy na scenie trwa sąd nad zbrodniami i zapada martwa cisza, równie cicho jest na widowni. Kiedy Balladyna zasiada na tronie, to wcześniej wydaje się, że to w miniskali telewizyjne schody do sławy, nieodparcie kojarzące się z gilotyną”. Już te krótkie opisy pozwalają stwierdzić, że autor scenografii – Pavel Hubička – choć wcześniej dwukrotnie zaangażowany w inscenizowanie *Balladyny* (opolskie realizacje Petra Nosálka), umiał proponować nowe, spójne rozwiązania, doskonale współgrające z myślą reżysera.

¹¹⁵ „Balladyna w minispódniczce z falbanką i w pończochach na paskach?! Na srebrzystych obcasach i z wyzywającym karminem ust?! Z perfumami w sprayu przed przyjazdem rycerza Kirkora, który przypomina polskiego kawalerzystę międzywojennego z drewnianym półkoniem pod pachą i szabelką?! To gwałt na obiegowych wyobrażeniach o zbrodniczej historii wiejskiej dziewczyny, która zabiła siostrę Alinę, bo sama nie nazbierała tyle co tamta malin. Bo uległa złu, które budzi upiory”. I dalej: „Kolejne sceny zaskakują śmiałością i oryginalnością. Niech przykładem będzie dowódca straży zamkowej von Kostryn, ucharakteryzowany ni to na pruskiego żołdaka, ni to na szpicla w czarnym płaszczu. Takich wieloznaczności i niedopowiedzeń jest w tym porywającym, przez co i przynębiającym przedstawieniu cała masa. Kochanek Balladyny z pijaną świtą to kibic w stroju biało-czerwonym z szalikiem „POLSKA”. Jego towarzysze mają tyse głowy, spodnie na szelkach i czarne buty. Nie glany, bo – jak wspomniałem – wizja reżysera jest raczej sugerująca, niż dopowiadająca. Sprawiają owe sugestie kostiumowe, że postacie stając się bardziej historycznymi – stają się bliższe widzowi, nie tracąc uniwersalnej maestrii znaczeń, wpisanych w tekst z pierwszej połowy XIX w. przez samego Słowackiego”.

¹¹⁶ „W spektaklu rośnie groza, wzmocniona metalicznym zgrzytem, szczękiem i łomotem blach. Narasta napięcie, podkreślane muzyką Bogdana Szczepańskiego, który odstąpił od ilustracyjności i śpiewności melodii na rzecz psychodelicznych fraz lub szatańskich rytmów. Tak jak industrialna jest sceneria, tak nowoczesnie brzmią wypełniające ją dźwięki. – Zależało mi na tym, aby podkreślić rytm wiersza i dramaturgię wydarzeń – powiedział kompozytor. – To nie tyle muzyka w teatralnym znaczeniu ‘ciągłego towarzyszenia’ spektaklowi, co zestaw oddzielnych elementów, podkreślających lub uzupełniających wizję reżysera. Na te fragmenty trzeba patrzeć jak na obraz”.

¹¹⁷ „Nad podziw dobrze wypadają nasi aktorzy, na co dzień nie obcujący z wizjonerem tej klasy co Rozhin i tak rozbudowanym spektaklem, trwającym ok. godziny i 50 minut z przerwą. *Nomen omen*, po *Czerwonym Kapturku*, gdzie debiutowała na łomżyńskiej scenie – świetnie wypada w roli zmanierowanej dziewczyny, a potem zdemoralizowanej kobiety Eliza Mielezkwicz. Wulgarna, bezwzględna i władczą panuje nad sytuacją w scenach zbiorowych i w monologach, które odsłaniają dylematy jej sumienia. Kirkor w interpretacji Tomasza Rynkowskiego jest delikatny, lecz mężny, ufny, ale nie

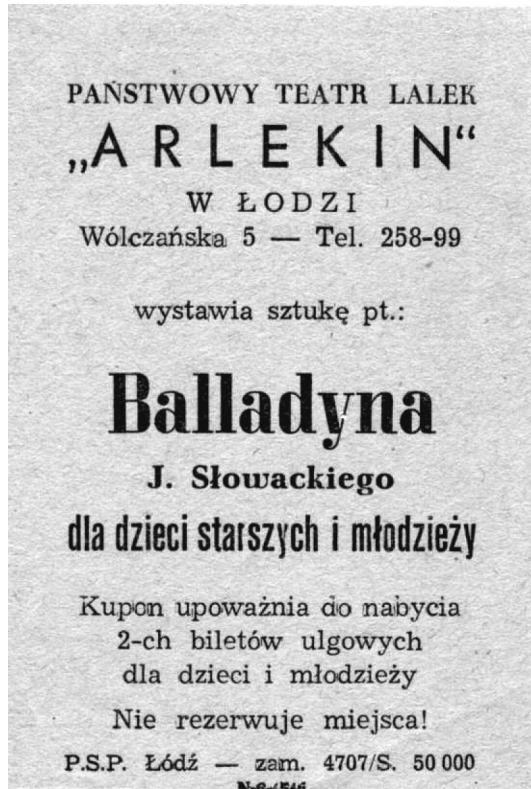
Dramatów Juliusza Słowackiego nie kojarzy się zazwyczaj z teatrami lalek, nie były na ich scenach często wystawiane, a jeśli już, to prezentowano na nich w zasadzie wyłącznie *Balladynę*. Możemy też zauważyć, że nie wszystkie jej dotychczasowe – omawiane wyżej – adaptacje sceniczne były utrzymane w poetyce klasycznego teatru lalkowego. W większości przypadków możemy nawet mówić, że stanowiły one dowód na wyczerpanie się jego środków wyrazowych, skoro kolejni reżyserzy i scenografowie w zasadzie całkowicie rezygnowali z lalek na rzecz gry w żywym planie. Nie zmienia to jednak faktu, że historyczno-baśniowa aura dramatów Słowackiego sprzyja poetyce tej właśnie, stale zmieniającej się gałęzi sztuki scenicznej¹¹⁸, inspirując kolejnych artystów do tworzenia spektakli ciekawych pod względem formalnym, z bogatą, rozbudowaną scenografią oraz intrygującymi kostiumami – znacznie odróżniającymi się od scenografii i kostiumów tworzonych dla tradycyjnych, aktorskich teatrów.

Dotychczasowe interpretacje dzieł Słowackiego przez reżyserów teatrów lalkowych nie zapisały się szczególnie wyraźnie w dziejach powojennego teatru polskiego, nie zaowocowały wyjątkowym, odkrywczym odczytaniem myśli Słowackiego, niemniej jednak nie sposób traktować ich wyłącznie jako prostych adaptacji szkolnej lektury. Co istotne, pokazują one potencjał teatru lalkowego, czy też szerzej – teatru materii ożywionej¹¹⁹ – który odpowiednio, twórczo wykorzystany może zaowocować w przyszłości spektaklami ważnymi, istotnie przeformułującymi tradycję wystawiania dramatów romantycznego poety.

naiwny. Trochę przestylizował go charakteryzator na amanta, jednak być może to zaleta, szczególnie, gdy wystawia się sztukę z listy lektur szkolnych. Wdowa, matka dziewcząt – raz energicznie, innym razem wzruszająco grana przez Bogumiłę Wierzychowską-Gosk. Choć tę trójkę wyróżniam, gratulacje składam całemu zespołowi Teatru Lalki i Aktora”.

¹¹⁸ Na temat ewolucji teatru lalek w XX stuleciu, w szczególności zaś odchodzeniu od klasycznych technik i gatunków lalkowych patrz: H. Jurkowski, *A History of European Puppetry*, T. II, *The Twentieth Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter 1998; tegoż, *Metamorfozy...* Zob. też szersze studium dotyczące funkcjonowania lalek w kulturze XX wieku: V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009.

¹¹⁹ Na ten temat zob.: A. Kącki, *Teatr materii ożywionej*, Opole 2004.



1. Kupon-zaproszenie na *Balladynę* w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi, 1957 r.
Fot. dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacyjnej Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi.



2. Aktor Artur Roszkowski z lalką z *Balladyny*, wystawionej w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi w 1957 r.
Fot. dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacyjnej Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi.



3. Aktor Ryszard Sikorski z lalką z *Balladyny*, wystawionej w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi w 1957 r.
Fot. dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacyjnej Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi.



4. *Lilla Weneda* wystawiona w 1966 roku w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi.
Fot. dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacyjnej Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi.



5. *Lilla Weneda* wystawiona w 1966 roku w Teatrze Lalek Arlekin w Łodzi.
Fot. dzięki uprzejmości Pracowni Dokumentacyjnej Teatru Lalek przy Teatrze Arlekin w Łodzi.



6. *Balladyna*, wystawiona w 1996 r. w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki.
Fot. dzięki uprzejmości Pani Magdaleny Starczewskiej.



7. *Balladyna*, wystawiona w 2007 roku w Teatrze Lalek Białaluka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej.
Fot. A. Morcinek.



8. *Balladyna*, wystawiona w 2007 roku w Teatrze Lalek Białaluka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej.
Fot. A. Morcinek



9. *Balladyna*, wystawiona w 2007 roku w Teatrze Lalek Białaluka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej.
Fot. A. Morcinek.



10. *Balladyna*, wystawiona w 2007 roku w Teatrze Lalek Białaluka im. Jerzego Zitzmana w Bielsku-Białej.
Fot. A. Morcinek.



11. *Balladyna*, wystawiona w 2005 roku w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie.
Fot. S. Strama.



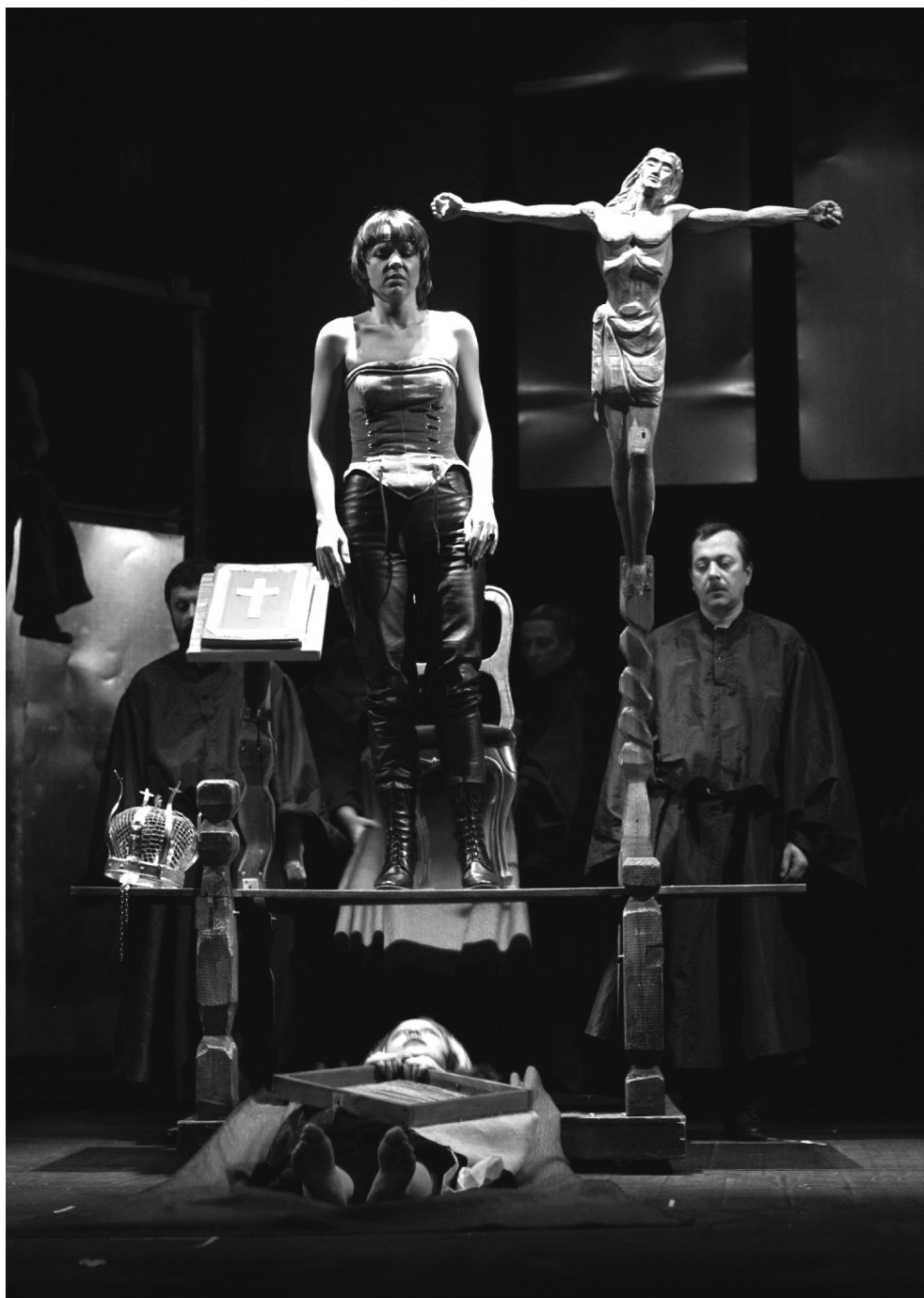
12. *Balladyna*, wystawiona w 2005 roku w Teatrze Lalki, Maski i Aktora Groteska w Krakowie.
Fot. S. Strama.



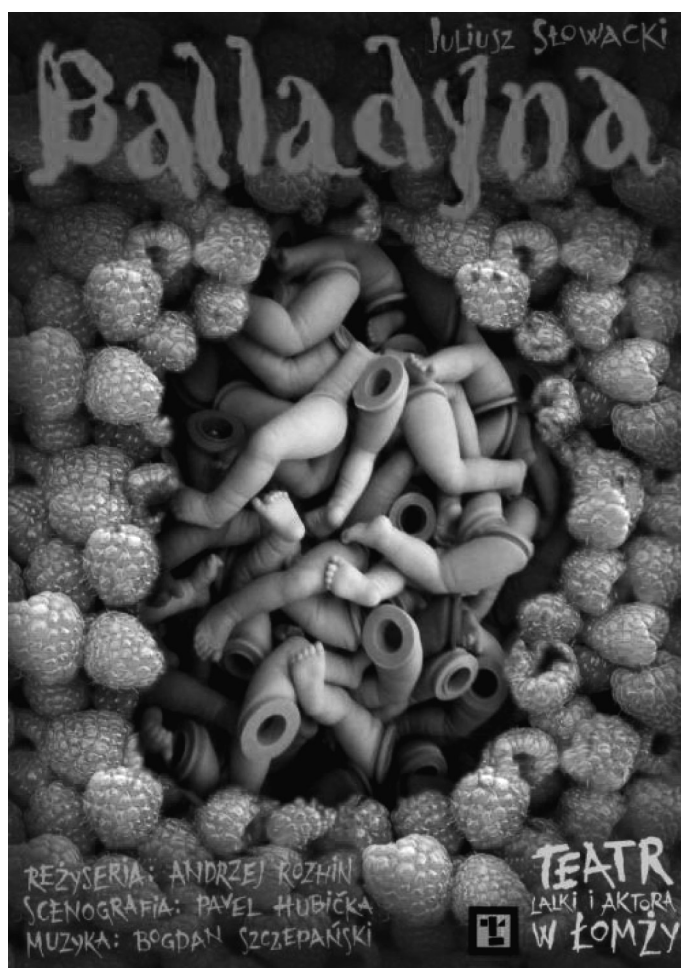
13. *Balladyna*, wystawiona w 2006 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki.
Fot. dzięki uprzejmości Pani Magdaleny Starczewskiej.



14. *Balladyna*, wystawiona w 2006 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki.
Fot. dzięki uprzejmości Pani Magdaleny Starzewskiej.



15. *Balladyna*, wystawiona w 2006 roku w Opolskim Teatrze Lalki i Aktora im. A. Smolki.
Fot. dzięki uprzejmości Pani Magdaleny Starzewskiej.



16. Plakat do *Balladyny*, wystawionej w 2008 roku w Teatrze Lalki i Aktora w Łomży.

Justyna Ziara
(Opole)

**IRONICZNA GRA Z DRAMATEM IRONICZNYM.
BALLADYNA JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W TEATRZE LALEK BANIALUKA**

1.

Nowe przedstawienie *Balladyny* Juliusza Słowackiego w bielskim Teatrze Lalek Białaluka¹ intrygowało widzów wiele dni przed premierą. Po pierwsze, wystawiać dziś *Balladynę* to jakby wejść w koleiny już wyżłobione. Pokusa powiedzenia czegoś nowego jest bez wątpienia duża, lecz i ryzyko osunięcia się w tandetę nie mniejsze. Po drugie, wydawało się, że inscenizacja dramatu wieszczą w teatrze lalkowym – poprzez konieczne uproszczenie psychologii i zepchnięcie tekstu na drugi plan, na rzecz inscenizacji – może nad miarę podkreślić jego baśniowy charakter. Po trzecie wreszcie, nasza duma z dorobku polskiego romantyzmu zawsze podszyta jest kompleksem niezrozumiałości poza Polską. Co więcej, sam reżyser spektaklu, Peter Nosalek, w wywiadzie udzielonym na krótko przed premierą przyznawał, że:

[...] romantyzm czeski nie był silnym nurtem, który wyraźnie zaznaczył się na tle Europy; czescy romantycy inspirowali się Mickiewiczem, preromantykami. Z bardziej znaczących poetów można wymienić jedynie Karla Hynka Machę – twórcę podstaw czeskiego języka poetycz-

¹ Teatr Lalek Białaluka jest jednym z najstarszych teatrów lalek w Polsce i jednym z najbardziej znanych w kraju i na świecie. Założyli go w 1947 roku artyści plastycy Jerzy Zitzman i Zenobiusz Zwolski. Plastyczny rodowód teatru na wiele dziesięcioleci zdecydował o artystycznym obliczu Białaluki. Białaluka odwiedziła kilkadziesiąt krajów świata, wśród nich Japonię, Chile i Stany Zjednoczone. Uczestniczyła w najbardziej prestiżowych festiwalach teatralnych, m.in. w Edynburgu, Awinionie, Nowym Jorku i Charleville-Mezieres. Zdobyła wiele najwyższych nagród i wyróżnień na najbardziej renomowanych przeglądach. Z teatrem współpracowało i współpracuje grono wybitnych artystów. W Białaluce powstają duże przedstawienia teatralne dzieł romantycznych (na przykład *Ballady i romanse* Adama Mickiewicza w reżyserii Pawła Aignera), czy inscenizacje dla dzieci (*Calineczka* w reżyserii Witolda Mazurkiewicza, *Czarnoksiężnik z Krainy Oz* Petra Nosalka). Przedstawienia w wieloosobowej obsadzie aktorskiej zaskakują inscenizacyjnym rozmachem, bogactwem środków formalnych i wysmakowaną plastyką. Przyciągają zarówno publiczność młodszą, jak i młodzież, dla której oferta repertuarowa Białaluki jest niezmiernie atrakcyjna. Spektakle ceni tak publiczność, jak i krytycy, czego wyrazem są także przyznawane Białaluce prestiżowe nagrody artystyczne. Od 1966 roku Białaluka jest organizatorem Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Lalek, jednego z najważniejszych przeglądów lalkarskich świata. Informacje podaję za: <http://www.bialaluka.pl/onas.php?m=30&strona=0>

kiego i autora poematu *Maj*. [...] Wszyscy romantycy czescy tworzyli w Pradze, skupieni właśnie wokół Machy, podczas gdy polscy romantycy tworzyli na emigracji i stamtąd też snuli refleksje na temat zniewolonej ojczyzny. Polscy romantycy widzieli z dystansu i szerzej, więcej w tym [tj. literaturze] było filozofii, patriotyzmu, przeszywającego żalu, że zryw niepodległościowy nic nie przyniósł².

Czy więc czeski reżyser – skoro czeska kultura pełna jest nawiązań do baśni ludowej, ale uboga w elementy romantyczne – będzie w stanie odczytać dramat Słowackiego w całym bogactwie jego zróżnicowanej problematyki? Czy „szekspirowsko-ariostyczna tragedia czasów polskiej starożytności bajecznej” nie stanie się w tej inscenizacji wariantem bajki o rozbójniku Rumcajsie? Czy Goplana z mgły i galarety nie zostanie siostrą czeskiego wodnika? Pytania i wątpliwości można by mnożyć...

Na krótko przed marcową premierą *Balladyny* w bielskim kwartalniku „Relacje – Interpretacje”³ ukazał się przeprowadzony przez Zuzannę Głowacką wywiad z reżyserem spektaklu, Peterem Nosalkiem; wywiad rozwiewający wszelkie przedpremierowe wątpliwości.

Zainteresowanie reżysera romantyzmem – o czym wspomina w wywiadzie – zaczęło się od realizacji *Bukietu (Kytice)* Karla Jaromira Erbena – czeskiego romantyka, w ostrawskim Teatrze Lalek. Przedstawienie to spotkało się z przychylnym przyjęciem nie tylko wśród czeskiej publiczności – spektakl uwiódł także polskich widzów, czego świadectwem było zdobycie Grand Prix na Międzynarodowych Toruńskich Spotkaniach Teatrów Lalek. „Okazało się, że czeski mały romantyzm mówi do człowieka wprost – do serca”⁴. Siła adaptacji scenicznych, nie tylko romantycznych dzieł czeskiego reżysera tkwi bowiem w sposobie obrazowania i w atrakcyjnych formach; zaskakują one oryginalnością; często odnoszą się do współczesności, prezentując ciekawe spojrzenie na świat. Nosalek potrafi z jednej strony tworzyć zaczarowane i magiczne historie (przykładem może być chociażby *Kopciuszek* wystawiony w OTLiA) opowiadające o ludziach i bajkowych stworach, w którym to świecie istnieje wyraźny podział na postaci negatywne i pozytywne.

Z drugiej z kolei strony czeski reżyser tworzy wysublimowane, głębokie opowieści – *Misterium drogi św. Wojciecha* – przybliżając dorosłej widowni zagadnienia z kręgu kultury chrześcijańskiej; poruszając problem świętości, opowiada historię niezwykłego człowieka, mówiąc o jego poświęceniu i dążeniu do śmierci. Niezależnie jednak od podejmowanej przez siebie problematyki, sposobu realizacji czy publiczności, do której kierowany jest spektakl, zawsze przedstawienia prezentują wysoki poziom artystyczny. Jak sam mówi – swoje pomysły czerpie głównie z niezwykle bogatej literatury. Tworząc

² Juliusz Słowacki, *Balladyna*, reżyseria: Petr Nosalek, scenografia: Eva Farkasova, muzyka: Marcin Mirowski, aktorzy: Maria Byrska, Małgorzata Król, Magdalena Obidowska, Katarzyna Pohl, Lucyna Sypniewska, Eugeniusz Jachym, Włodzimierz Pohl, Ziemowit Ptaszkowski, Radosław Sadowski, Tomasz Sylwestrzak, Ryszard Sypniewski, Piotr Tomaszewski. Premiera: 11 marca 2007. Z. Głowacka, *Ludzi przerabiać w aniołów. Rozmowa z Petrem Nosalkiem*, „Relacje – Interpretacje” 2007, nr 1, s. 29.

³ Tamże, s. 29-32.

⁴ Tamże, s. 30.

przedstawienia wychodzi od idei, następnie dobiera aktorów. W każdą ze sztuk wkłada serce i cząstkę siebie, własne przemyślenia i wartości

Nosalek w wywiadzie udzielonym Głowackiej wyznał, że od dawna interesował go polski romantyzm, który był dla czeskich romantyków inspiracją:

Bukiet (Kytice) Karla Jaromira Erbena – jedno z najznamienszych czeskich dzieł tego okresu – jest wzorowany na Mickiewiczowskich *Balladach i romansach*, zarówno w formie, jak i w treści. Mickiewicz był dla Erbena mistrzem [...]. Bukiet jest zbiorem ballad ludowych, pojawia się tam temat miłości, jest siostra, która siostrę zabija, umarły, który ożywa, są diabły, jest tajemnica, to czego nie da się zważyć i zmierzyć, a co jednak istnieje – słowem, cały zestaw romantycznych wątków i postaci⁵.

Tekst Erbena mający wiele wspólnego z Mickiewiczowskimi *Balladami i romanсами*, zachęcił Nosalka do głębszego poznania romantyzmu, który, jak słusznie zauważył – pojawił się w dziejach kulturowych jako reakcja na epokę postępu, poczucie kryzysu cywilizacyjnego. Nowatorstwo romantyzmu ujawniło się w zwrocie ku sferze irracjonalności, tajemnicy, zaświatów. Słowem, tej sferze ludzkiej natury, której nie da się wytłumaczyć racjonalnie, a która jednak istnieje:

Pojawienie się romantyzmu w dziejach kulturowych było związane z poczuciem kryzysu cywilizacyjnego, to była reakcja na epokę postępu. Romantycy na nowo odkryli naturę – dali jej duszę, zwrócili się w stronę zaświatów, tajemnicy, zjawisk, których istnienie przeczuwamy, mimo że nie umiemy ich racjonalnie wytłumaczyć. Rozumieli, czym jest siła miłości, analizowali ją na wyżynach uwznioślenia, aż po głębie, ciemności, które przecież wszyscy w sercach nosimy [...]⁶.

2.

Pisząc o *Balladynie*, zacząć wypada od kilku przypomnień chronologicznych. 18 grudnia 1834 roku Słowacki donosi matce z Genewy, że od listopada napisał „niby-tragedią – pod tytułem *Balladina*”. W lutym 1835 roku ukazuje się „niby tragedia”, która jest jego faworytką:

[...] napisałem nową sztukę teatralną – niby tragedią, pod tytułem *Balladina*. Ze wszystkich rzeczy, które dotychczas moja mózgowica urodziła, ta tragedia jest najlepszą – zwłaszcza, że otworzyła mi nową drogę, nowy kraj poetyczny, nie tknięty ludzką stopą, kraj obszerniejszy niż ta biedna ziemia, bo idealny. [...] Tragedia cała podobna do starej ballady, ułożona tak, jakby ją gmin układał, przeciwna zupełnie prawdzie historycznej, czasem przeciwna podobieństwu do prawdy⁷.

Precyzyjniej jednak Słowacki przedstawił *Balladynę* w przedmowie do niej, napisanej w 1839 roku, w formie listu dedykacyjnego do Zygmunta Krasińskiego:

Wychodzi na świat *Balladyna* z ariostycznym uśmiechem na twarzy, obdarzona wewnętrzną siłą urągania się z tłumu ludzkiego, z porządku i z ładu, jakim się wszystko dzieje na świe-

⁵ Tamże, s. 29-30.

⁶ Tamże, s. 30.

⁷ *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz, t. 1, Wrocław 1962, s. 273.

cie, z nieprzewidywalnych owoców, jakie wydają drzewa ręką ludzi szczepione. Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnią Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłosnych i umarłej kochanki; niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy⁸.

Słowacki oskarżał i ośmieszał krytykę, czasem drwiąc także z gustów publiczności. Przede wszystkim jednak ironizował na temat romantycznych postaw: bajronizmu, weteryzmu, na temat stylizacji romantycznych bohaterów i heroin, charakterystycznych dla epoki romantyzmu postaw romansowości, egzaltacji, wzniosłości. Z ironiczną drwiną odniósł się do wartości jednostkowego poświęcenia za sprawę narodową, którą z piętnem tragizmu zaprezentował wcześniej w postaci Kordiana. Szlachetny Kirkor z husarskimi skrzydłami na ramionach, „zbawca Zbawcy” przegrywa zarówno jako obrońca prawowitego władcy i świętej korony Lecha, a także jako idealny kochanek. Jego bezgraniczne poświęcenie przyniosło bowiem odwrotne skutki od tych, które zakładał. Kirkor zginie, podobnie jak prawowity władca – Popiel III oraz szlachetna Alina. W wątku Kirkora i Balladyny podważony został za pomocą parodii i ironii mit jedynej, niepowtarzalnej, romantycznej miłości od pierwszego wejrzenia, eksponowanej chociażby w IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Balladyna wychodzi za mąż nie z miłości, ale z chęci społecznego awansu. Jej małżeństwo jest wynikiem przypadku, a nie przeznaczenia dla siebie dwóch dusz. Kirkor zaś, na przekór romantycznym bohaterom, kocha jednocześnie obydwie siostry i gotów byłby „jednej mężem – drugiej być kochankiem” (a. I, w. 699).

Słowacki wydrwił także romantyczny mit wiejskiego, cichego dworku i szczęśliwego życia na łonie natury, o jakim marzą Kirkor, Filon i Pustelnik. „Święte lasy” są skalane zbrodnią, w lesie bowiem giną Alina i Pustelnik. Natura jest więc tajemnicza i niszcząca, a nawet piekielna („w lesie śmieją się szatani”, „zalane przed wiekami miasta wołają z Gopła do Boga o litość”). Żaden z bohaterów nie mógłby powtórzyć za Kordianem słów mówiących o ożywczej mocy przyrody: „w powietrza błękitcie skąpałem się – i ożyłem, i czuję życie”. Wydrwiony został także mit szczęśliwego i cnotliwego ludu, jego idealne zasady moralne – chęć wyjścia poza swoją sferę objawia Wdowa, prowokująca siostrę jest Alina, „ocięka” krwią Balladyna. Grając ironicznie tymi formami, w jakich romantycy zamknęli świat, Słowacki podważał tych form powagę. Entuzjastów takiego nowatorskiego myślenia było wówczas niewiele. Właściwie jeden – Krasiński. Dla niego *Balladyna* była to „najprześliczniejsza epopeja, ale nie homeryczna, jak *Pan Tadeusz*, tylko ariostowska, sama z siebie żartująca, przyskajająca na wszystkie strony fantasmagoria, kapryśna, swawolna”. Istnieje jeszcze jedna opinia o *Balladynie*, pióra Stanisława Ropelewskiego, którego tendencyjną i jednocześnie ironiczną bronią stała się metoda streszczania utworu, wyliczająca kolejne zdarzenia fabularne, pomijając przy tym ich sens w planie całości dramatu:

Kiedy [Grabiec] spać się położył, Balladyna go zarżnęła; i jest królową – Kostrzyn powiesił Pustelnika; potem spójnym usiłowaniem sprowadzili śmierć Kirkora, potem jeszcze parę

⁸ J. Słowacki, *Balladyna*, oprac. M. Ingot, Wrocław 1984, s. 3.

zabójstw, *Balladyna* truje Kostryna i matkę na torturach zamęcza – wreszcie piorun w nią trzasł i tragedia się skończyła. W czym te kilkadziesiąt scen bez logicznego związku między sobą, bez względu na czas i miejscowość, bez poezji, bez stylu, bez historycznej prawdy; w czym ten dialog pelen niedorzeczności i krwi, ma rozjaśniać starożytne dzieje Polski? Nie wiem⁹.

Owo streszczenie utworu jest swoistym nadużyciem i przy jego pomocy można by ośmieszyć największe dzieła literatury światowej, poczynając od Homera aż do Szekspira. Podsumowaniem wypowiedzi Ropelewskiego stała się podszyta ironią refleksja:

Nie znajdujemy, z czym by *Balladynę* porównać. Nie jest to tragedia grecka, ani szekspirowska, ani hiszpańska, ani z tych wyrodzona niemiecka; w całej książce, wyjąwszy przedmowy, nie widać nawet życzenia poety, aby to była tragedia polska [...]. *Balladyna* jest tragedia, jakiej drugiej nie ma, nie było i nie będzie – jeśli p. Słowacki zechce nam dotrzymać obietnicy i wyrzeczy się pięciu zapowiedzianych jej rówieńnic¹⁰.

Krytykom Słowacki odpowiadał na kartach *Beniowskiego*:

Nie podobało się już w *Balladynie*,/Że mój maleńki Skierka w bańce z mydła/Cicho po rzece kryształowej płynie,/Że bańka się od gazowego skrzydła/Babki-konika rozbija i ginie,/Że w grobie leżąc Alina nie zbrzydła,/Lecz piękna z dzbankiem na głowie martwica/Jest jak duch z woni malin i z księżycy./Nie podobało się, że Grabiec spity/Jest wierzba, że się *Balladyna* krwawi,/Że w całej sztuce tylko nie zabity/Sufler i Młoda Polska, co się bawi/Jak każdy głupiec, plwając na sufit/Lub w studnię... która po sobie zostawi/Tyle co bańka mydlana rozwalin,/A pewnie nie woń mirry – ani malin¹¹.

W dygresjach *Beniowskiego* Słowacki autoironicznie wskazywał na teatralny, czyli umowny charakter dramatu, pokazanych na scenie i poza nią krwawych morderstw. Żadna ze śmierci – na co zwraca uwagę Ławski – nie poraża jednak swoim rozpasanym, zinfernalizowanym wymiarem. Paradoksalnie: furie krwi i ciąg okrucieństw czytelnik odbiera jako w dużym stopniu umowne, ze względu na to, że jest to dramat przełomu, w którym widowisko śmierci zostało w dużym stopniu zestetyzowane, ujęte w ramy konwencji, eufemizmów symboliczno-obrazowych, specyficznego języka. Ważny staje się tutaj kąt widzenia badacza, wynikający z wprowadzonego w rozważaniach pojęcia „estetyzacja teatru śmierci” polegającego na trzech procesach, chwytach: po pierwsze, umowność teatru śmierci odsłania się przez przyjęcie koncepcji baśniowej, „która odsuwa rzeczy w przynoszący swobodę dystans oraz pozwala na swobodne spojrzenie z odległego dystansu na akcję, która – realizowana przez wyraziście zarysowane, energiczne postacie – rozwija się w sensowną całość. Po drugie: Słowacki daje pięciu aktom „tragedii” – ironiczną kłamrę Epilogu, odsłaniającego konwencję „teatru w teatrze”. Świat to scena, scena to świat, *theatrum mundi*, w wyrażeniach tych ujawnia się tendencja odwrotna, do ukazywania pozorności samego teatru. Po trzecie wreszcie,

⁹ S. Ropelewski, *Balladyna*, „Młoda Polska. Wiadomości Historyczne i Literackie” 1829, nr 29, s. 342-343.

¹⁰ Tamże, s. 338.

¹¹ J. Słowacki, *Beniowski*, Kraków 2008.

teatr w teatrze (metateatr) staje się signum kondycji człowieka nowożytnego. Ironiczna świadomość Słowackiego udziela swym bohaterom specjalnej samoświadomości, że odgrywają jakąś straszną bajkę, baśń; następnie zaś poeta bawi się samą publicznością teatru imaginacji. Najwyższym poziomem dystansu staje się odesłanie do samego „autora niniejszej sztuki”, do podmiotowości narratora-ironisty, co wystawia w swej imaginacji pięcioaktową „tragedię” wraz... z teatrem „nowoczesnej” publiczności¹².

Mówiąc o *Balladynie*, Petr Nosalek zwrócił uwagę przede wszystkim na ironię, mieszanie się gatunków literackich, świata realnego z fantastycznym, cytatów z Szekspira:

U Słowackiego zachwyliła mnie ironia artystyczna, to jak się u niego wszystko miesza: literacka zabawa gatunkami (ballada, baśń, tragedia, wątki komediowe), cytaty z Szekspira, bajeczne dzieje Polski, świat realny i fantastyczny. Ta ironia, wręcz sarkazm, jest bardzo bliska czeskiej naturze, do dzisiaj można ją odnaleźć na przykład w naszych filmach. Romantyzm traktuje się bardzo poważnie, a twórczość Słowackiego właśnie przez tę ironię zyskiwała lekkość. I właśnie przez tę ironię docierała do prawdy o świecie, do prawdy o człowieku. I to czyni „Balladynę” dziełem ponadczasowym, uniwersalnym¹³.

Na poziomie genologicznych kwalifikacji sam Słowacki dokonywał wolt, raz określając ją jako tragedię, to znów jako balladę i baśń. Jedno jest pewne – można z niej wyinterpretować wiele.

Pisząc *Balladynę*, Słowacki drastycznie łamał reguły romantycznego historyzmu, który nakazywał odtwarzać koloryt historyczny, ujawniać rządzące historią prawa i mechanizmy, ale i wczuwać się w niepowtarzalny klimat minionych czasów. Słowacki szukał inspiracji w swej wyobraźni, wspartej lekturą Szekspira; zamiast odtwarzać ową przeszłość, kreował jej całkowicie baśniową, fantastyczną wizję¹⁴.

Kleiner w monografii poświęconej Słowackiemu sporo miejsca poświęcił stosunkowi *Balladyny* do twórczości Szekspira. Jest to zagadnienie, które od dawna stanowi przedmiot dyskusji i wypowiedzi krytyczno i historycznoliterackich. Już Zygmunt Krasiński w liście do Konstantego Gaszyńskiego z 19 października 1839 roku napisał o *Balladynie*, że „Szekspir ją porodził w głowie Słowackiego”. Nie brak oczywiście sądów, które podkreślają nadmierne zapożyczenia z Szekspira stawiając tym samym pod znakiem zapytania oryginalność *Balladyny*. Kleiner porównując tragedię Słowackiego z trzema dramatami Szekspira (*Sen nocy letniej*, *Makbet*, *Król Lear*) doszedł do wniosku, że „*Balladyna* w swym stosunku do Szekspira jest wprost typowym okazem metody twórczego naśladowania”¹⁵.

Badaniem twórczego naśladowania Szekspira zajął się, jak wiemy, także Wiktor Weintraub. W rozprawie *Balladyna, czyli zabawa w Szekspira* badacz ten nie neguje

¹² Referuję za: J. Ławski, *Teatr śmierci w „Balladynie”*. *Opanowywanie i ekspresja ironii*, w: tegoż, *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, Białystok 2005, s. 382.

¹³ Z. Głowacka, dz. cyt., s. 30.

¹⁴ J. Lyszczyna, *Dramat romantyczny w refleksji krytycznej Stanisława Ropelewskiego*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice* pod red. H. Krukowskiej i J. Ławskiego, Białystok 2005.

¹⁵ Zob. J. Kleiner, *Od Balladyny do Lilii Wenedy*, w: tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, oprac. J. Starnawski, t. 2, Kraków 1999.

związków tragedii Słowackiego z dramaturgią Szekspira, ale wychodzi z założenia, że kluczem do zrozumienia tego problemu jest bogata dla estetyki czasów Słowackiego – ironia romantyczna. Słowacki – według Weintrauba – okazał się wyjątkowym ironistą, szczególnie w *Balladynie*, która „równocześnie i naśladowała, i przedrzeźniała Szekspira”. Widać to zwłaszcza w charakterach postaci, głównie tytułowej bohaterki; w konstrukcji niektórych scen (na przykład przemiana Grabca w wierzbę); w spotęgowaniu (w porównaniu z Szekspirem) anachronizmów, a także w budowie akcji dramatu. „Słowacki porwał się – zdaniem Weintrauba – na ironiczny dramat o sztuce dramatycznej Szekspira”¹⁶.

Dla *Balladyny* poszukiwano różnych formuł interpretacyjnych i najczęściej pojawiało się w nich określenie „baśń” (jak chciał tego autor) nierzadko z dodatkowymi określeniami. Juliusz Kleiner badając dzieło Słowackiego podkreślił przede wszystkim baśniowość oraz tragizm oparty na irracjonalności świata przedstawionego: „Świat *Balladyny* jest światem baśni; on to wiązać pozwala tony i motywy ze swobodą nieograniczoną”. Począwszy jednak od aktu drugiego nad baśnią góruje zbrodnia i aż do końcowej sceny ostatniego aktu nasila się nastrój grozy i tragizmu¹⁷.

Wacław Kubacki w obszernym wstępie do edycji tego dramatu zatytułowanym *Baśń polityczna* stwierdzał, że „będąc polityczną baśnią osnutą na podaniach dziejowych *Balladyna* należy w najogólniejszym, romantycznym tej formuły znaczeniu do dziedziny literackiej twórczości historycznej”¹⁸.

Jarosław Maciejewski również rozpatrywał przede wszystkim historiozoficzny aspekt dramatu, pisząc, że „utwór ten tworzy pewną najogólniejszą metaforę dla całej polskiej współczesności politycznej początków XIX wieku”, podstawowym problemem jest „tragizm losów państwa”¹⁹.

Z przytoczonych wyżej w największym skrócie ważniejszych prób odczytania *Balladyny* wylania się obraz zbieżności i rozbieżności w odczytaniu dzieła, co świadczy o wieloaspektowości i wieloznaczności dzieła Słowackiego, które wywoła pewnie jeszcze niejedną próbę interpretacji. Owa niejednorodność *Balladyny* poświadczona w wypowiedziach krytyków pokazuje, że zarówno w badaniach historycznoliterackich nad tekstem, jak i praktyce teatralnej owa wielowymiarowa i ironiczna perspektywa *Balladyny* powinna być wzięta pod uwagę.

3.

Ironia – jak stwierdził już Krasiński w odniesieniu do *Balladyny* – jest u Słowackiego nie tylko środkiem przedstawiania, ale fundamentem całego tekstu i jego poetologicznym uzasadnieniem: „Humor, czyli ciągła mieszanina tragiczności i komiczności,

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

¹⁷ Zob. J. Kleiner, dz. cyt.

¹⁸ Cyt. za: W. Kubacki, *Balladyna jako baśń polityczna*, w: J. Słowacki, *Balladyna*, Warszawa 1955, s. 49.

¹⁹ J. Maciejewski, *O Balladynie*, w: tegoż, *Trzy szkice romantyczne: O „Dziadach”, „Balladynie”, epilogu „Pana Tadeusza”*, Poznań 1967, s.130-131.

wystąpić tu musi jako siła tworząca²⁰. Ironia ogarnia cały świat przedstawiony w *Balladynie*, a świat ten sprawia wrażenie chaosu, nad którym jednak niepodzielnie panuje jego twórca²¹.

Dla artystów romantycznych ironia była jednym ze sposobów rozbijania konwencji i demaskacji rzeczywistości, w przypadku *Balladyny* służyła także odkłamaniu wyidealizowanej przeszłości i dotarciu do prawdy, na co zwraca uwagę Alina Kowalczykowa:

Świat przedstawiony *Balladyny* jest ukazywany przez pryzmat romantycznej ironii. Chaotyczny jego pozór pozwala zachować dystans do prezentowanych postaci i wydarzeń, oceniać je chłodnym okiem i z różnych punktów widzenia. Na przykład zderzając realność z iluzją, a poetycki język z wulgarnością.

Sensem i istotą romantycznej ironii w rozumieniu, jakie temu pojęciu nadał Friedrich Schiller, jest zdzieranie masek, docieranie do prawdy; Słowacki mógł zatem marzyć, że historia brutalnie rozdzielana, odkłamana i tworzona od nowa okaże się prawdziwsza niż ta którą obciąża się patriotycznymi i moralnymi powinnościami²²

Ironista Słowacki interpretował świat lub siebie jako splot nierozwiązywalnych sprzeczności. Nieustanne tworzenie i rozbijanie przez autora literackiej aluzji przy pomocy jaskrawych kontrastów podkreślić miało fikcyjny charakter świata przedstawionego, a jednocześnie ujawniało autorski dystans wobec niego:

Słowacki, prześmiewca i ironista, w *Balladynie* podważył i rozbił monumentalny i wyidealizowany obraz dziejów, powagę dziejów zniszczył szyderstwem, ukazał je jako przypadkiem kierowany chaos wydarzeń. Wszystko poplątał: realność i fantastykę, dobro i zło²³.

Twórca miał być niepodzielnym władcą swej wyobraźni i, aby być artystą, powinien zrezygnować ze sztywnego gorsetu reguł, zawierzyć fantazji i cudowności samego procesu twórczego pojmowanego jako następstwo autokreacji samounicestwienia, rozumiany był także jako odczuwanie absolutnej wolności poety wznoszącego się ponad świat zewnętrzny. Składnikami tak pojętej wolności stały się zdolność igrania ze światem i zdolność przewidywania wszystkich jego przemian, przeciwstawianie kosmosowi natury kosmosu aktywnej wyobraźni, możliwość zastępowania lub wzajemnego wikłania logiki przyczyn i skutków asocjacyjnym następstwem obrazów. Te właśnie składniki, współtworzące z jednej strony mit artysty romantycznego kreujące pewien szczególnie rodzaj filozofa-poety, zostały łącznie określone mianem ironii romantycznej²⁴.

Ironia pełni w *Balladynie* trzy funkcje: jest zasadą budowy świata przedstawionego, postawą wobec rzeczywistości i elementem gry między autorem a odbiorcą²⁵.

I to właśnie ironia stała się kluczem do bielskiej inscenizacji *Balladyny*²⁶.

²⁰ Z. Krasieński, *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*, w: *Dziela literackie*, Warszawa 1973, t. 3, s. 259.

²¹ Cyt. za: J. Maślanka, *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 172.

²² A. Kowalczykowa, *Romantyzm. Nowe spojrzenie*, Warszawa 2008, s. 156.

²³ Tamże, s. 154.

²⁴ Por. W. Szturc, *Ironia romantyczna*, Warszawa 1992, s. 140-141.

²⁵ Por. W. Szturc, *Kilka słów wstępu*, w: tegoż, *Osiem szkiców o ironii*, Kraków 1994.

²⁶ Taką interpretację bielskiego przedstawienia Nosalka podsuwa Janusz Legoń w artykule Taniec cudzysłowów ironii, który ukazał się na łamach „Teatru Lalek” 2007.

Pole gry w bielskiej inscenizacji *Balladyny* ma kształt koła wyznaczonego przez modułowe kurtyny-zastawki przesuwane siłą mięśni aktorów po podwieszonych nad sceną szynach. Układ tych kurtyn zmienia się kilkakrotnie w trakcie przedstawienia, pomagając w zmianach miejsca akcji, a jednocześnie staje się ironicznym nawiązaniem do Szekspira, a dokładniej do Wielkiego Mechanizmu²⁷, za pomocą którego Jan Kott interpretował twórczość Stratfordczyka w kontekście doświadczeń totalitaryzmów XX wieku:

Kroniki historyczne Szekspira są to *dramatis personae* Wielkiego Mechanizmu. Ale czym jest ten Wielki Mechanizm, który zaczyna się u stóp tronu i któremu podlega całe królestwo, którego zębatymi kołami są wielcy panowie i najemni mordercy, który zmusza do gwałtu, przemocy, okrucieństwa i zdrady, który nieustannie żąda ofiar, w którym droga do władzy jest jednocześnie drogą do śmierci? Ten Wielki Mechanizm jest dla Szekspira porządkiem historii, w którym król jest boskim pomazańcem. [...] Istnieje tylko Wielki Mechanizm, ale Wielki Mechanizm jest nie tylko okrutny. Ma jeszcze swoją drugą stronę. Jest tragiczną farsą²⁸.

Kott zobaczył w dziele Szekspira uniwersalny obraz kondycji ludzkiej i jako pierwszy zinterpretował jego dramaty w kontekście XX-wiecznej rzeczywistości, zrywając tym samym z erudycyjno-historycystyczną tradycją, jaka dominowała wcześniej w szekspirologii. Wizja ślepego mechanizmu zbrodni została powszechnie uznana za metaforę epoki stalinowskiej, przynosząc autorowi tytuł do sławy.

O ile jednak Mechanizm u Kotta jest odmianą koła Fortuny – wynoszącego w górę i strącającego w dół – to maszyneria zaprojektowana przez Evę Farkasową do przedstawienia *Nosalka* kręci się jak scena obrotowa, w poziomie. W tym obróceniu osi o 90 stopni być może kryje się prawda o naszych doświadczeniach z władzą, która w demokracji nie aspiruje już do boskiej sankcji, mimo, że posługuje się religijną retoryką. A może jest to *Karuzela Fortuny*?²⁹

Na symbolicznej mapie bielskiego spektaklu ważne miejsce zajmuje atrybut Pustelnika – biblioteczka wypełniona jakimiś blachami. Pustelnik-złomiarz? Może tak, ale gdy dostrzeżemy, że owe blachy to zużyte matryce stosowane w druku offsetowym, ów złom nabiera szczególnego znaczenia, stając się ironicznym komentarzem do gier z literaturą uprawianych zarówno przez Słowackiego, jak i przez inscenizatora.

Kiedy więc na scenie pojawi się karykaturalnie ujęty Filon (Ryszard Sypniewski) – „pokrzywiony”, wariat, którego sentymentalna tęsknota za ukochaną, brzmi wiarygodnie, mimo wielosłownego krasomówstwa – czujemy, że inscenizator przeczytał nie tylko *Balladynę*, ale też *Beniowskiego* i *Fantazego*.

Z kolei gdy zobaczymy ciekawą plastycznie scenę bitwy, prowadzonej przez puste w środku zbroice i szyszaki, dostrzeżemy w niej nie tylko sprytny pomysł scenograficzno-reżyserski, ale też kolejny błysk ironii.

W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera rozwikłanie zasady, według której zbudowano postaci. Główni bohaterowie (w toku akcji wszyscy giną): *Balladyna* (Magdalena Obidowska) i *Alina* (Katarzyna Pohl), *Kostryn* (Włodzimierz Pohl), *Kirkor* (Ziemowit Ptaszkowski), *Matka* (Małgorzata Król) i *Grabiec* (Piotr Tomaszewski) grani są

²⁷ Tamże, s. 34.

²⁸ Cyt. za: W. Szekspir, *Królowie*, w: J. Kott, *Pisma wybrane*, t. II, Warszawa 1991, s. 44-45.

²⁹ J. Legoń, dz. cyt., s. 34.

przez aktorów poruszających wielkie i ciężkie pałuby, wyższe od dorosłego człowieka. W historii uczestniczą kukły, to one wirują na karuzeli Fortuny. Kukły rozdwojone, bo w wielu momentach – najczęściej umotywowanych psychologicznie – żywi aktorzy wychylają się spoza lalek i dialogują ze sobą; porzucają swoich bohaterów, zapominają o lalkowej konwencji, żeby najważniejsze kwestie powiedzieć sobie oko w oko; dotknąć swoich ciepłych dłoni; by na ich twarzach rysowała się zazdrość czy dręczące wyrzuty sumienia. W ten sposób widz ma nieodparte wrażenie, że aktorzy grając, dają swoją energię i duszę lalkom. To wrażenie wzmacniają sytuacje, kiedy po śmierci postaci aktor schodzi ze sceny, pozostawiając na niej lalkę – już martwą.

Postaci fantastyczne: Goplana (Lucyna Sypniewska), groteskowi Chochlik (Radosław Sadowski) i Skierka (Tomasz Sylwestrzak) – grani są wyłącznie w żywym planie (świat fantastyczny jest dla reżysera światem żywym). Depozytariusz prawdy (historycznej i moralnej) – Pustelnik-Kanclerz występuje także w żywym planie, podobnie jak Filon – depozytariusz zniekształconej przez pozę – prawdy literatury, sztuki. Poprzez głoszone prawdy Pustelnik i Filon przynależą do „prawdy Gopła”.

Ciekawą propozycję odczytania zasady budowy postaci wysuwa Magdalena Starczewska, zwracając uwagę na postać Goplany, w przypadku której koncepcja Nosalka nie sprawdziła się³⁰:

Pustelnik, Filon oraz postaci fantastyczne występują „pojedynczo”. Reżyser zaakcentował pewną dwoistość postaci: Balladyny, Aliny, Kirkora, Grabca, Wdowy i Kostryna. Zabieg ten ilustruje, że świat ludzi może być dwojaki i dwulicowy. W spektaklu lalki oznaczają drugą naturę lub podział na ciało i duszę człowieka, które niekiedy ze sobą nie współgrają. Pozbawione dwoistości są postaci fantastyczne oraz Pustelnik i Filon – osoby obdarzone większą wrażliwością. Koncepcja ta i interpretacja nie sprawdza się w przypadku Goplany, którą przecież charakteryzowała dwoistość natury – po części fantastyczna, po części ludzka³¹.

Co natomiast z mieszkańcami Gopła? Czy w tej fantastyce jest jeszcze miejsce na prawdę o człowieku? A może niezwykle widowiskowa prawda Gopła przynależy według Nosalka wyłącznie do porządku sztuki, tak jak ta ukryta w deklaracjach Filona? To by usprawiedliwiało najbardziej dyskusyjną decyzję reżysera – pozostawienie w żywym planie przynoszącej, niezbędny fabularnie – „rożek ludomoru” – Służącej (Maria Byrska). W takim ujęciu aktor w żywym planie staje się kolejnym znakiem cudzysłowu, znakiem dystansu, czyli buduje kolejne piętro ironii, choć wydawałoby się, kiedy patrzymy na wychodzących zza pałub artystów, że właśnie dystans, że maskę w tym momencie odrzucają. Ta niejednoznaczność z jednej strony tworzy napięcie, a z drugiej – jest przyczyną tego, że końcowe wyroki wydawane przez Balladynę na samą siebie nie mają katarktycznej mocy tragicznego finału³².

4.

³⁰ Praca magisterska: M. Starczewska, „Balladyna” Petra Nosalka na scenie Opolskiego Teatru Lalki i Aktora, powstała pod kierunkiem prof. P. Obrączki, Opole 2007.

³¹ Tamże, s. 26.

³² Szerzej na ten temat pisze: J. Legoń, dz. cyt., s. 34-35.

W bielskiej inscenizacji *Balladyny* Nosalek uwypuklił przede wszystkim jej bogactwo charakterologiczne:

Słowacki stworzył w *Balladynie* piękne, pełne charaktery, zbudowane na zasadach kontrastów, prezentujące odmienne postawy życiowe. Szczególnie mistrzowsko wykreślił postaci kobiece: Balladynę, Goplanę, Alinę, Wdowę-Matkę. Jest też cała gama świetnych postaci męskich: szlachetny Kirkor i ta trójka żyjąca poza głównym nurtem społecznym – Pustelnik, Filon, Grabiec. Pustelnik i Filon to takie światy, których normalny człowiek nie zrozumie, są obdarzeni większą wrażliwością, wyobraźnią, ale tacy ludzie przecież żyją wśród nas. W *Balladynie* mamy ogromne bogactwo charakterologiczne, odzwierciedlone również w języku, którym posługują się postaci³³.

Wszyscy bohaterowie „[...] rozpięci są między marzeniem (Wdowa i córki) a rzeczywistością lub między utraconym szczęściem (Pustelnik) a rzeczywistością, jak też między rzeczywistością a marzeniem o spokoju domowym i szczęściem (Kirkor). Ironia losów wywraca ich pragnienia na nice. Podwójność losów objawia się także na poziomie ich wyglądu: są piękni i skrwawieni, splamieni (Balladyna), bywają potężni, heroiczni i zarazem ironicznie śmieszni („uskrzydłony” Kirkor), święci i sponiewierani (powieszony Pustelnik). Na poziomie dramatycznej osobowości także okazują się dwoiści: przeżywają ciągłe psychomachie, bywają rozbici, rozdwojeni jak Balladyna, między pokusami woli i sumienia, które nęka. Nie są baśniowo jednowymiarowymi czarnymi charakterami. Ich psyche, jak i cały świat utworu, została przez poetę symbolicznie stypizowana. [...] Zatem czytanie tych odruchów psychicznych postaci winno unikać skrajności całkowitego psychologizowania i zupełnej duchowej jednowymiarowości. To czujące, żyjące, przeżywające kuszenie i dramat sumienia postaci, lecz ich życie wewnętrzne wyraża się w dość stałym kanonie symboli i reakcji”³⁴. Podobnie jest w bielskim przedstawieniu, które nie ma nic wspólnego z baśniową umownością. To ludzie – ich lęki, obsesje i niezdecydowanie wywołują czar, jakby reżyser czytał *Balladynę* przez *Wesele* Wyspiańskiego. Ze słuchania wewnętrznych podszeptów rodzi się tragedia. W ten sposób daje się zwieść Kirkor, a także Wdowa. Pozostałe postacie też nie są romantyczne ani szlachetne. Alina nie jest słodką dziewczicą, lecz wredną i złośliwą prowokatką; na pewno nie jest „uciśnioną niewinnością”, jak chce ją widzieć Filon – to raczej „świętoszka” snująca fantazje erotyczne na przemian z modlitwą.

Reżyser w bielskiej inscenizacji zniwelował romantyczną retorykę, romantyczny sztafaż, gesty i pozy ograniczając do minimum, bo nie one są ważne, są jedną z konwencji, którą zgodnie z intencją Słowackiego – poddaje próbie ironii. Widz śledzi losy dwóch par kochanków, dwa wzorce przeżywania świata. Alina i Filon – tu romantyzm z sielanek śmieszy widza, ale i wzbudza sympatię. Balladyna i Kostrzyn to z kolei namiętność skrywana pod dworskim menuetem, salonową konwersacją.

Wspomniany już wcześniej krytyk Słowackiego – Ropelewski – zwrócił uwagę na ważny akcent tragedii Słowackiego, mianowicie stałą obecność autora w strukturze dramatycznej dzieła. W *Liście dedykacyjnym* i w *Epilogu* – a więc w tekstach będących poza fabułą sceniczną *Balladyny* – obecność autora jest oczywista. W tekście dramatu autor jako postać nie pojawia się. Ale czy na pewno? Czy nie kryje się za jednym z bo-

³³ Z. Głowacka, dz. cyt., s. 30-31.

³⁴ J. Ławski, dz. cyt., s. 387.

haterów? Za Filonem? Według Ropelewskiego, „Filon, karykatura nowoczesna, gadająca wierszami, co przed kilkunasty lata były być może wyrazem osobistych uczuć p. Słowackiego”. Słowacki ukryty pod postacią Filona jest autoironiczny³⁵. Podobnie jest w bielskim spektaklu, gdzie Filon stanowi ironiczny autoportret Słowackiego. Kiedy bohater mówi o sobie: „Świat cały / Na próżno zbiegłem przeglądając mnóstwa/ Dziewic śmiertelnych. Nieraz wzrok łakomy / Śledził spod złotej kapeluszków słomy/ Żniwiarek twarze [...] / Byłem na dworach, widziałem królowny/Podobne gwiazdzie Wenus [...]”³⁶; nietrudno – zdaniem reżysera – skojarzyć jego wyznań z wypowiedzią Słowackiego, zawartą w liście do matki, pisanym z Florencji w maju 1838 roku, a więc w okresie przygotowywania *Balladyny* do druku: „O życiu moim wewnętrznym [...] niewiele mógłbym napisać. [...] romans oczyma w kościele, ciągle szukanie ideału, nad którym już wypatrzyłem oczy i zdarłem wiele podeszew, i to wszystko”³⁷. Co więcej, Filon wchodzi na scenę ozdobiony wstążkami. Podobnie ustrojony wędrował Słowacki w czasie wyprawy alpejskiej, a po powrocie z niej zaczął pisać *Balladynę*³⁸. Zatem, pod postacią Filona ukrywa się sam autor, zanurzający się w wir wymyślonej przez siebie perypetii teatralnej.

Pustelnik zgodnie zresztą z intencją Słowackiego w bielskim przedstawieniu jest osobą przegraną, mało świadomą życia, odzwyczajoną od problemów codzienności, zamkniętą w mrokach przeszłości, nie rozumiejącą racji ani Filona ani Kirkora. Okazuje się on nie tyle mędrce, ile zgorzkniałym pesymistą, pełnym jadu i nienawiści. Jego ucieczka, zdystansowanie się wobec świata doczesnego sprawiają, że nie potrafi roznać się w sprawach, z którymi do niego przychodzą szukający wskazówek.

Kreacja Wdowy w przedstawieniu *Nosalka* to matka okrutnie skrzywdzona przez córkę, mimo wszystko kochająca miłością matczyną do końca i gotową ponieść śmierć niż oskarżyć swoje dziecko przed trybunałem sprawiedliwości, w ostatniej scenie dramatu. Ślepa Wdowa oczywiście nie wie, że wydająca wyroki królowa, to *Balladyna* reagująca z zimną krwią na rozpacz sponiewieranej matki, nawet wówczas wtedy, gdy ta, „wleczona” na tortury, wypowiada ostatnie słowa o wyrodnej córce: „ona niewinna”. Pytając o winę Wdowy, bo przecież jest ona nie tylko ofiarą *Balladyny*, odpowiedzi należy szukać w następujących słowach:

Miałam dwie córki, stara biedna wdowa,
 Żywiłam obie. – Jak to często błądzi
 Człowiek na ziemi, czekając pociechy –
 Młodsza uciekła spod matczynej strzechy,
 Niedobre dziecko. Lecz druga... O Boże!
 [...] Druga poszła w łóże
 Wielkiego grafa [...]
 W tej drugiej córce jak w makówce
 Było rozumu [...]”³⁹.

³⁵ Zob. L. Libera, *Zraniona iluzja. O „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwika Tiecka*, Zielona Góra 2007, s. 10.

³⁶ J. Słowacki, *Balladyna*, s. 21.

³⁷ J. Słowacki, *Listy do matki*, w: tegoż, *Dzieła wybrane*, t. 6, Warszawa 1979, s. 147.

³⁸ Zob. L. Libera, *Wielka wyprawa*, w: *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001.

³⁹ J. Słowacki, *Balladyna*, s. 222-223.

Wina Wdowy polega na tym, że jako matka stwarzała córkom fantastyczne wizje, pielęgnowała w nich cechy niepozwalające utożsamiać się im z chłopską gromadą – w Alinie przekonanie, że życie jest baśnią, w *Balladynie* – ambicję, pychę i świadomość, że jest lepsza niż otaczający ją ludzie. Wdowa, zdając sobie sprawę z tkwiącego starszej córce zła, forowała ją jako kandydatkę na żonę Kirkora.

W przekonaniu Marii Janion, Alina to jakby druga strona duszy *Balladyny*, urzeczywistniająca pozytywne cechy osobowości siostry, które ta – musiała w „sobie-Alinie” zniszczyć, chcąc wstąpić na drogę „życia bez Boga”⁴⁰.

Goplana to istotna postać w poetyckim świecie Słowackiego, uosobienie Poezji romantycznej i jej kapryśnej siły kreacyjnej. To właśnie Goplana „płacze ludzkie czyny”, będąc także uosobieniem ironii historiozoficznej, wypowiedzianej przez Słowackiego w liście dedykacyjnym, gdy mowa o „nieprzewidzianych owocach, które wydają drzewa ręką ludzi szczepione”. Goplana wprowadza do utworu dwie ironie: ironię literacko-kreacyjną i ironię historiozoficzną; bez tych ironii, którymi włada Goplana nie byłoby poetyckiego świata dramatu⁴¹.

Kirkor z kolei to postać w pełni szlachetna i rycerska, „pomyślany przez poetę – jak uważa Wacław Kubacki – jako historyczna paralela jednostkowego, straceńczego bohatera szlacheckiego z doby powstania listopadowego *ludu mściciela*, który umie odważnie zginąć, ale nie potrafi zwyciężyć”. Chociaż Kirkor porywa się na czyn mający przywrócić panowanie prawowitemu władcy, brak mu politycznej przebiegłości, nie potrafi przewidywać przyszłych wypadków, jest także naiwny w sprawach osobistych, skoro uwierzył w szczerą miłość *Balladyny* i nie przeniknął jej dalekosiężnych ambicji. Tragiczny finał Kirkora nie może wywołać większego wrażenia, ponieważ ginie on poza sceną, o czym na pytanie *Balladyny* informuje Kostrzyn jednym słowem: „zginął”.

W spektaklu *Nosalka* postać Kirkora ubranego w mundur nawiązujący stylistyką do Księstwa Warszawskiego, funkcjonuje jako „kochanek ojczyzny” i realizuje wzorzec tyntejski, polistopadowy. Ziemowit Ptaszkowski dobrze wygrywa jego destrukcyjną pochopność, ale też poczciwość zaakcentowaną w słowach: „niechaj wie człowiek, że mu Bóg pożyczył/ Życia na krótko, niechaj odda w czynach,/ Co winien Bogu”⁴². Ten skrót, ta kondensacja znajdują uzasadnienie ze względu na lalkowe tworzywo spektaklu. Lalka, w myśl założeń Edwarda Gordona Craiga, pozwala na nowo, krytycznie zinterpretować świat. Mógłby ktoś powiedzieć, że lalka nie może wygrać głębi psychologicznej, niuansów duszy. Nie znaczy to jednak, że nie ma w przedstawieniu całej gamy uczuć, myśli czy napięć. Te napięcia buduje reżyser nie tylko między postaciami, ale też między lalką a aktorem. Nawarstwiają się, kłębią, podskórnie pulsują pod żywą i pod sztuczną powieką. Aktorzy wychodzą raz po raz zza lalek jak zza parawanu. Niekonwencjonalne, przewyższające wzrostem człowieka lalki, w zależności od potrzeb przemieszczają się płynnie, przesuwane przez aktorów na ukrytych pod kostiumem każdej z postaci wózkach, popychane lub ciągnięte za ręce. Ich konstrukcja sygnalizuje hieratyczność, kotur-

⁴⁰ Zob. M. Janion, *Obrona Balladyny*, w: tejsze, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

⁴¹ Tamże, s. 138.

⁴² J. Słowacki, *Balladyna*, s. 108.

nowość romantycznej wizji świata. Ręce ruchome, w szczególnie dramatycznych momentach spływają luźno wzdłuż korpusów. Nóż zabójczynie tkwi w drewnianej ręce, ale na mchu układa drewniane ciało ręka aktorki – tkliwie, delikatnie podtrzymując drewnianą głowę. Dramatyczne gesty łapania się za głowę wykonują żywe ludzkie ręce. Niekiedy, szczególnie w komicznych momentach, zrezygnowano z tych koturnów. Tak jest w przypadku Grabca. Nogi aktora są jednocześnie nogami lalki, dzięki czemu mobilność staje się większa. Grabiec – lalka – głaskany przez Goplanę po korpusie, i jednocześnie aktor (w tej roli Piotr Tomaszewski) – głaskany po głowie daje dynamiczną mimiką znać, że te zaloty mu nie w smak.

Dokonując odpowiedniej stylizacji języka Grabca na gwarę chłopską czy poetyzując styl wypowiedzi Filona i Goplany, Słowacki nie dążył do ujawnienia właściwości psychicznych tych postaci czy rekonstrukcji ich środowiska lub okresu historycznego (język Grabca nie ma nic wspólnego z gwarą wielkopolską, język Balladyny czy Kirkora z językiem konkretnej epoki), starał się w ten sposób uzyskać efekty groteskowej śmieszności, ukazać niemożność pełnego porozumienia się postaci między sobą (Grabca z Goplaną czy Kirkora z Wdową). Styl wypowiedzi bohaterów miał ukazać bogactwo możliwości intelektualnych samego autora; miał pokazywać, że autor potrafi mówić „różnymi” językami, że panuje nad językowym tworzywem i że tworzywo to jednocześnie wzbogaca. Bogactwo stylów idzie w parze z bogactwem form wypowiedzi (dialog, opowiadanie, piosenka), nadając utworowi cechę różnorodności. Do tego należy dodać bogactwo i zmiany estetycznego wartościowania poszczególnych scen. Obok sytuacji utrzymanych w kategoriach grozy (zabójstwo Aliny), mamy sytuacje prowokujące do śmiechu, oparte najczęściej na nieporozumieniach. W ten sposób *Balladyna* jest pod każdym względem dziełem niejednorodnym, wielogłosowym.

„Goplana jest ramą sztuki, węzłem Nadasz, który panteistycznie okręca się wokół ludzkich zbrodni; tylko Goplana zamyka całość w wielką Jedność. To samo, co oplątuje ludzkie czyny, musi gruchotać swoimi piorunami hybryzmy, wylęgłe z oplątanych czynów. [...] Piorun nie może uderzać jak *deus ex machina*, nie może spaść z nieba kaprysem prawdziwego hokus-pokus, choćby nie wiem jak go wzywano. Piorun jako wyraz druzgoczących sił musi rodzić się z tych samych sił, które na początku Zło rozpętują” – pisał w 1914 roku Mieczysław Limanowski⁴³, rozpoczynając tym samym krytycznoliteracki spór o finałowy piorun.

Wydawałoby się, że to Goplana w końcowej scenie ciska grom na Balladynę. Jednak ona tylko zapowiada Balladynie: „Ja ciebie nie zgubię./ Ale natura zbrodnią pogwałcona/ Mścić się będzie...” (akt II, w. 395-397). Zapowiada też, że uczepi się klucza żurawi i razem z nimi polecą na północ. Taką właśnie, odlatującą w towarzystwie żurawi widzieli ją w koronacyjny poranek Paź i tych wielu, w imieniu których przemawiać będzie później „przemądry Wawel”⁴⁴.

⁴³ M. Limanowski, „*Balladyna*” w *Teatrze Polskim. Duchowość i maestria. Recenzje teatralne 1901–1940*, zebrał i oprac. Z. Osiński, Warszawa 1992, s. 78. Zob. też: Mieczysław Limański, *Człowiek, twórca, świadek czasów. Materiały z sesji naukowej – Toruń, 1-3 grudnia 1995*, red. M. Kalinowska, A. Sadurski, Toruń 1998.

⁴⁴ Cyt. za: W. Weintraub, dz. cyt., s. 238.

Słowacki potraktował ową scenę jako efektowny przykład tragicznej ironii losu. Akurat wtedy, gdy *Balladyna* pokonała wszystkie przeszkody, zdobyła królewską koronę, musi zginąć. Jej monarsza godność obraca się przeciwko niej, bo jako dysponentka sprawiedliwości trzykrotnie wydaje na siebie wyrok śmierci. Scena sądu jest dla niej torturą. Pytanie tylko, jakiego rodzaju jest to tortura – udręczonego sumienia, czy strachu zbrodniarza, że zbrodnie mogą się wydać?

Piorun – jak pisze badacz – jest figurą dynamiki procesu, gdy coś się dzieje błyskawicznie: piorun spada piorunem; pełni jeszcze jedną funkcję, którą ujawnia dopiero Epilog. Służy mianowicie ekspresji autoironicznej. Ten, w którego pioruny nie biją, ukazuje się w ostatnich zdaniach z uśmiechem-grymasem ironisty, który to uśmiech obejmuje także jego samego. Ironia ogarnia samego ironistę, a piorun zamyka wrota stworzonego świata, ale z autoironią podpowiada poeta – nie sięga przecież jego samego, poety demurga⁴⁵.

W bielskiej inscenizacji dramatu Słowackiego nie zabrakło pioruna, ale katastrofa *Balladyny* stała się bardziej ucieczką udręczonej wyrzutami sumienia duszy niż wynikającą z tragicznej konieczności interwencją druzgocących sił wyższego porządku: „osobista tragedia *Balladyny* – o czym wspomina reżyser w wywiadzie – zaczyna się wraz z pierwszym mordem, o ile nie wcześniej, kiedy porzuca Grabca, by z Kirkorem iść na zamek, wiedziona pokusą lepszego życia. By utrzymać to, co zdobyła i by zdobyć koronę, morduje dalej, wraz z kolejnym kochankiem, którego jednak też jest zmuszona zgładzić. Ale sumienie nie daje jej spokoju, w końcu sama wydaje na siebie wyrok”⁴⁶. Nosalek zwraca uwagę przede wszystkim na moralną i etyczną warstwę utworu – za wyrządzone zło trzeba ponieść karę czy to z boskiej czy ludzkiej ręki. Człowiek bowiem składa się z ciała i duszy. Elementy te nie mogą istnieć samodzielnie, nie da się bowiem żyć „obok” własnego sumienia. Podstawą szczęścia i wewnętrznego spokoju jest życie w zgodzie z nim. Wszyscy „mamy wolną wolę i tym samym wolność w dokonywaniu moralnych wyborów. Wszyscy mamy sumienie i to tylko do nas zależy, czy postanowimy je zagłuszyć”⁴⁷. Zatem, pokusa była, ale *Balladyna* nie musiała zabijać. Piorun w bielskim spektaklu *Nosalka* jest symbolem sprawiedliwości wymierzonej przez Najwyższą Istotę, czyli Boga: „dla *Balladyny* śmierć jest wyswobodzeniem, jedynym ratunkiem. [...] Ona sama o śmierć poprosiła. W miarę rozwoju wypadków *Balladyna* dochodzi do tego, czym jest zło, wcześniej nie wiedziała. Paradoksalnie przez każdą kolejną zbrodnię się rozwija, czyniąc zło, zaczyna rozumieć, czym jest moralność, czym jest zło”⁴⁸.

Reżyser bielskiej inscenizacji *Balladyny* celowo zrezygnował z większości romantycznych „izmów”, sprowadzając rzecz do wymiarów dzisiejszego moralitetu:

Świat tam przedstawiony jest jak kosmos, w którym człowiek miota się między dobrem a złem. I dlatego myślę rozpatrywać *Balladynę* w kategoriach moralitetu⁴⁹.

⁴⁵ J. Ławski, dz. cyt., s. 391.

⁴⁶ Z. Głowacka, dz. cyt., s. 31-32.

⁴⁷ Tamże, s. 31.

⁴⁸ Tamże, s. 32.

⁴⁹ Tamże, s. 31.

Dobro i zło w ludziach jest względne. Bezwzględna jest tylko odpowiedzialność za popełnione czyny, a także takie wartości jak miłość, śmierć, zbrodnia, wina, kara. Bezwzględna dla innych, ale i dla siebie staje się Balladyna, która dojrzeźwa do rozumienia, czym jest moralność. Magdalena Obidowska zwraca uwagę swą konsekwencją i stopniowaniem użytych środków w rysowaniu obrazu bohaterki. Jej rola to mocny punkt spektaklu. Przekonująca jest zwłaszcza scena sądu, gdy mówi, że będzie sprawiedliwą przed sobą i Bogiem. Jest jedną z nas, gdy w finale, kiedy aktorzy odchodzą ze swoimi lalkami i zamknął się już okrag opowieści, przemyka chyłkiem w kulisę⁵⁰.

5.

Plastyczna wizja kreuje świat sceniczny i określa jego granice, wyznacza relacje między postaciami. Farkasova scenograficzną grę ze Słowackim zamknęła w zaledwie kilku detalach. Pustelnik i Alchemik dowolnie dobiera karty historii z regału metalowych i rdzawych ksiąg w swojej pustelni, do której trafi między innymi manekin Aliny.

Spektakl zaczyna się sceną w chacie Pustelnika: z ciemności wyłaniają się ustawione w okrag – czarne, prostokątne płaszczyzny przesuwanych parawanów. Okrag z wolna się otwiera. Wewnątrz, spowite w dymy czy raczej w mgłę niepamięci, stoją cztery lalki: Balladyna, Alina, Kirkor i Wdowa. Z lewej strony podchodzą do nich ubrani na czarno aktorzy i aktorki. Biorą je za ręce i w ten sposób lalki zyskują dusze. To o nie tutaj chodzi – o te cztery serca, cztery sumienia. Okrążają scenę powoli, jakby w chocholim tańcu, znikając w kulisach.

Akcja toczy się niemal na pustej scenie. Wertykalny układ powtarzają wysokie wiełosciany, różne w zależności od miejsca akcji. Jeden brązowy, z kurzą grzędą, imitujący komin – to chata Wdowy; dwa czerwono-złote, zakończone przezroczystymi gablotkami, w których na purpurowych poduszkach spoczywają korona i berło – przenoszą widza do zamku Kirkora; wreszcie trzy przezroczyste są bańkami wodnymi, w których pojawiają się Skierka, Chochlik i Goplana.

Oryginalne lalki – nietradycyjne w formie, o konstrukcji wymyślonej na potrzeby spektaklu – nie przytłaczają, stanowią składową reżyserskiej koncepcji. Współtworzą ją pozostałe środki sceniczne. Aktorom i lalkom towarzyszą nieliczne, niezbędne rekwizyty – stół, nóż, dzbanek.

W chwili, gdy działają nadprzyrodzone moce królestwa Goplany – judząc, skłócając, mącąc – scenę zalewa czerwona, malinowa poświata. Światło zimne, niebieskawe spowija świat duchów i świat ludzi.

Dramaturgię spektaklu tworzą też przenikliwe motywy muzyczne (muzyka z finałowych scen budzi skojarzenia z Musorgskim i *Harrym Potterem*) i rozmaite dźwięki: szelesty, trzaski, ćwierkania, chichoty, pluskania i świsty; na równi z innymi środkami przenoszą one widzów w świat iluzji.

W kluczowych momentach szafa z kliszami dźwięczy złowieszczo, budząc upiory przeszłości. Ten dźwiękowy efekt zostaje powtórzony i zwielokrotniony w finale.

⁵⁰ M. Legendź, *To tkwi w nas*, „Teatr” 2007, nr 6, s. 81.

Piorun, który zabija królową na tle olbrzymiego srebrnego krzyża przypominającego nieco Szczerbiec – narzędzie sprawiedliwości, jest wyłącznie muzycznym gromem.

Istotną rolę w widowisku odgrywają kostiumy. Romantyczny strój z epoki jest ledwie zasugerowany przez surdut i fontaż, czarny frak i biały kołnierz *à la* Słowacki, jakie noszą aktorzy. Stroje lalek określają status postaci. Celebrowana zmiana kostiumu lalki *Balladyny* – z białej sukni na purpurową – oznacza utratę niewinności i początek krwawej historii. Na biało ubrani Skierka i Chochlik, aktorzy z białymi twarzami i włosami są z kolei zaprzeczeniem niewinności. Nie tylko palą tytoń, ale ich postawa i sposób poruszania się świadczą jednoznacznie o erotycznych relacjach z Goplaną. Nie ma tu mowy o eteryczności – tę załatwiają mydlane bańki i zwielokrotnione efekty dźwiękowo-światłne, które zanurzają sceny z udziałem Goplany w onirycznej aurze. Lucyna Sypniewska w białej koszuli emanuje dojrzałą kobiecością. Purpura, złoto, biel i czerń – to wyraziste kolory władzy, miłości, niewinności i zbrodni⁵¹.

6.

Jak pokazać współczesność romantyzmu? Jak dalece nas on stwarza i jak głęboko w nas tkwi?

Wystawiając *Balladynę* na deskach Teatru Lalek, Nosalek nie szuka prawdy o naturze współczesnego człowieka; od czasów Słowackiego nic się w tej materii nie zmieniło, „chyba tylko człowiek potrafi być bardziej wyrafinowany w swoich czynach. U współczesnego człowieka sumienie jest bardziej uspione. Jednak prawa moralnego nie da się bezkarnie przekroczyć i prędzej czy później sumienie się odzywa – tak jak ma to miejsce w przypadku *Balladyny*”⁵². Mimo że zmieniły się realia, to ciemne strony ludzkiej natury wciąż dają o sobie znać.

Bielskie przedstawienie jest więc „o dziewczynie dzisiejszej, która dzięki przypadkowi i dzięki mężczyźnie – jak się to od wiek wieków dzieje – ma możliwość dostania się wyżej, awansowania, i żeby to osiągnąć, nie cofnie się przed niczym, nawet przed morderstwem. Przecież czytamy w gazetach o morderstwach popełnianych przez zwykłe dziewczyny, co to co weekend biegają na dyskotekę”⁵³.

Pięć trupów z winy jednej kobiety! Zabiła siostrę, by wyjść bogato za męża! Bezlitosna córka „zaszczuła” swoją matkę! Dla kariery posunie się nawet do zbrodni! Nie są to tytuły przepisane z tabloidów, w których pełno jest takich sensacyjnych wieści. Te szokujące, krwawe historie opisał przed półtora wiekiem Słowacki w *Balladynie*. Zatem, niekoniecznie trzeba „ubierać we współczesne kostiumy, żeby mówić o współczesności. Jeżeli *Balladyna* jest tak współczesna w tekście i relacjach międzyludzkich, to po co ją w dzinsy ubierać?” – zastanawia się reżyser.

Jeśli w spektaklu Nosalka natrafimy na aluzje do pozascenicznej rzeczywistości, to bez dosłowności – zwłaszcza w sferze polityki i walki o władzę, na której to płaszczyźnie łatwo obsunąć się w tandetę. Reżyserowi udało się uchronić się przed dosłownością,

⁵¹ Tamże, s. 79.

⁵² Z. Głowacka, dz. cyt., s. 30.

⁵³ Tamże, s. 31.

choć przenieś mowę tronową Grabca z lasu na zamek można odczytać jako wyraźne wskazanie na polityczną scenę krajów środkowoeuropejskich:

A polityka? Mowę tronową Grabca specjalnie przenieśli z lasu na zamek, mam nadzieję, że to zostanie właściwie odczytane. Przemówienie Grabca (polityczny program władzy totalitarnej) niczym nie różni się od pełnego nonsensów przemówienia w sejmie, a tych nie brak dzisiaj ani w czeskiej, ani w polskiej rzeczywistości politycznej. Tak jak nie brak „walki o koronę” za wszelką cenę, niespodziewanych awansów i niespodziewanych upadków⁵⁴.

Mowa tronowa Grabca w czasach Słowackiego również była aluzją polityczną. Scena koronacji Grabca, bogata w elementy satyry politycznej, nasuwa z jednej strony – myśl o zawartych w niej aluzjach i reminiscencjach dotyczących – ówczesnych Słowackiemu – zagadnień politycznych, nurtujących środowiska emigracyjne, a z drugiej strony budzi skojarzenie z całkowicie odmienną sceną koronacji cara Mikołaja I na króla Polski w katedrze warszawskiej, zawartą w *Kordianie*.

Wypowiedź Grabca stanowi skrót programu działań władzy państwowej w Królestwie Polskim od momentu koronacji Mikołaja I na króla Polski w roku 1829, szczególnie zaś postępowania władzy carskiej po upadku powstania. Akta prawne od konstytucji z roku 1815, a więc od chwili, gdy powstało Królestwo Polskie, gwarantowały dość szeroki zakres swobód, szczególnie w porównaniu ze stanem prawnym w Cesarstwie. W praktyce – o interpretacji praw decydowała w istocie racja stanu państwa rosyjskiego, odmienna od tradycji polskiej koncepcja stosunku między władzą a obywatelem, a także samowola wielkiego księcia. Po ogłoszeniu stanu wojennego w Królestwie w 1833 roku powstała sytuacja, której satyrycznym odbiciem jest pokoronacyjne *ekspozé* Grabca. Warto przypomnieć fragment tego programu:

Trzeba zaraz nałożyć podatek [...]
 Odtąd brać w rekruty
 I żubry, i zające, i dziki, i łosie.
 Kwiaty, jeżeli zechcą kapać listki w rosie,
 Niech płacą [...] Każdemu szpakowi
 Kazać nie myśleć wtenczas, kiedy będzie gadał...
 Zabronić, aby sejmik jaskółczy usiadał
 Na trzcinach i o sprawie politycznej sądził.
 Wróblom sejmy rozpędzić; ja sam będę rządził
 I wieszał i nagradzał [...]
 Odtąd nie będą dzieci swych posyłać ptaki
 Do niemieckich zakładów, gdzie uczą papugi;
 Wyjęte sroki, które oddają usługi
 Ważne mowie ojczystej [...] ⁵⁵.

W istocie są w nim omówione prawie wszystkie dziedziny ówczesnego życia polskiego, poczynając od zagadnień ustawodawczych na szkolnictwie kończąc. I tak, na Królestwo Polskie zostały nałożone olbrzymie podatki w charakterze represyjnej kontrybucji, skonfiskowano wiele majątków polskich (na mocy statutu organicznego z roku

⁵⁴ Tamże.

⁵⁵ J. Słowacki, *Ballady*, s. 140-141.

1832 – „kodeks w spróchniałej wierzbie” – jak powiada Grabiec), wprowadzono masowy pobór rekruta, w szkołach wprowadzono język rosyjski zamiast polskiego, zrusyfikowano urzędy w „guberniach polskich”⁵⁶. Uzurpator w *Balladynie* „krwawy Popiel” IV, noszący fałszywą koronę, przypomina cara Mikołaja I, koronowanego jeszcze przed wybuchem powstania listopadowego na króla Polski carską koroną. Ironia, zarówno z patriotyczno-politycznego, jak i artystycznego punktu widzenia – okazała się najbardziej stosowną w opisie ówczesnej rzeczywistości polskiej.

Balladyna wydaje się być utworem napisanym współcześnie, o czasach współczesnych. Nosalek powołując się na słowa Zbigniewa Herberta „Powtarzaj stare zaklęcia ludzkości”, (o czym wspomina w wywiadzie) uważa za swój obowiązek odwoływać się do starej, klasycznej literatury, powtarzać z głębi, z tamtych źródeł. To właśnie z perspektywy tekstów klasycznych wysnuwa refleksje na temat współczesności; one bowiem mają swoją mądrość. W *Balladynie* tych „zaklęć ludzkości” strzeże Pustelnik – starzec, który posiadał mądrość, dlatego też został mu dodany atrybut – biblioteczka. „Zaklęcia ludzkości” to też prawa moralne, kręgosłup moralny, o którym dramat opowiada.

Współczesności służy także skondensowanie treści (liczne skróty) oraz liczne odwołania do wizualnej wrażliwości pokoleń wychowanych w kulturze obrazkowej. Przykładem może być chociażby umieszczenie królowej Gopła i jej sług w wielkich akwariach, przypominających kontrowersyjną rzeźbę przestrzenną, usuniętą kilka miesięcy wcześniej z wystawy w Galerii Bielskiej BWA. Współczesnych aluzji mniej lub bardziej udanych jest w tym widowisku więcej, zgodnie zresztą z ideą dzieła Słowackiego, który łączy tragizm z groteską i satyrą polityczną.

Cała teatralna zabawa Nosalka i Farkasovej okazuje się ostatecznie laboratoryjną pracą nad romantycznym tekstem, z jego mieszanymi konwencjami, otoczką fantazji i magii oraz kwestią winy i kary. Wszystko po to, by po raz kolejny za pomocą teatru powiedzieć coś ważnego o człowieku – tym bez romantycznego kostiumu, poza czasem i historią.

Tak jak i wielu poprzednich realizacjach tego dramatu, potwierdził się i tym razem jego uniwersalny charakter. Nie starzeje się bowiem problem rozdarcia człowieka między dobrem a złem. Bielska interpretacja Nosalka wydobyła z tekstu również rozważania na temat władzy totalitarnej. Zrealizowany został też postulat samego Słowackiego: „Ludzie jednak, starałem się, by byli prawdziwi i aby w sercu mieli nasze serca”⁵⁷. *Balladyna* jest współczesną dziewczyną, jakby przeniesioną ze współczesnej ulicy, która bawi się, kocha, ma marzenia i niespodziewanie nadarza się jej okazja zrobienia oszałamiającej kariery. Ilu z nas nie skorzystałoby z przynęty rzuconej przez złośliwy los?

Czeski reżyser nie musi pamiętać o hondach Hanuszkiewicza czy o Kantorze i jego abstrakcyjnych, zimnych formach, w których ten zamknął świat czarów. Może zachwycać się do woli polskim romantyzmem. Tym, którzy za Marią Janion powtarzają: „do Europy tak, ale tylko z naszymi umarłymi”, Nosalek pokazuje, jak bez patosu, cierpiętnictwa i narodowej megalomanii to uczynić, jak ich tam zabrać.

⁵⁶ Szerzej na ten temat piszą: M. Bizan, P. Hertz, *Glosy do Balladyny*, Warszawa 1959, s. 404-440.

⁵⁷ J. Słowacki, *List do matki z 18 grudnia 1834r.*, w: tegoż, *Korespondencja Juliusza Słowackiego*, t. 1, Warszawa 1992, s. 273.



Pochód z Prochami Juliusza Słowackiego w Paryżu,
fot. pochodzi z okolicznościowego wydania czasopisma „Światowid”, czerwiec 1927

NOTY O AUTORACH

MARCIN BAJKO, dr, asystent w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: dzieła epoki romantyzmu oraz Młodej Polski. Autor studiów: *Symbolika ognia w „Śnie srebrnym Salomei” Juliusza Słowackiego*; *Obraz Greka w powieściach „balkańskich” Tomasza Teodora Jeża. Rekonesans*; *Anielskie upiory. Ukraińskie wierzenia ludowe w „Marii” Antoniego Malczewskiego*; *Nacjonalizm i kosmopolityzm. Tadeusza Micińskiego walka o Polskę*. Napisał doktorat o twórczości Tadeusza Micińskiego. Edytor jego polemicznego pisma *Walka o Chrystusa* (1911), wydanego po stu latach (Białystok 2011). Autor monografii: *Heroiczna Apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego* (Białystok 2012).

PELAGIA BOJKO, dr hab., adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UJK (Filia w Piotrkowie Trybunalskim). Wydała rozprawę doktorską *Oblicze człowieka. Rysy autoportretu w listach Norwida* (napisaną pod kierunkiem Danuty Zamaćńskiej-Paluchowskiej). Autorka książki *Sfera „słów wielkich”: „człowiek” i „człek” w liryce C. K. Norwida* (Piotrków Trybunalski 2006). W kręgu zainteresowań badawczych: twórczość Zygmunta Krasińskiego oraz Juliusza Słowackiego (*Król-Duch*). Wydała rozprawę habilitacyjną: *Wizualizacje twarzy w poezji romantyków polskich: Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid* (Piotrków Trybunalski 2011).

MALGORZATA BURZKA-JANIK, dr, pracownik Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Zainteresowania badawcze: kategoria przestrzeni w badaniach kulturowych i literackich. Autorka książek: *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza* (Opole 2009) oraz *„Tyle naraz świata”. Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej* (Opole 2012). Redaktorka tomu: (wraz z I. Jokieli) *Adam Mickiewicz w kontekstach kulturowych dawnych i współczesnych* (Opole 2012). Przewodnicząca Zarządu opolskiego oddziału Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza.

EMILIA CHMIELEWSKA, dr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku. W 2006 roku obroniła pracę magisterską: *Autoironia wyzwalająca w poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. E. Feliksiak. W 2008 roku podjęła studia doktoranckie na UwB. Napisała pracę doktorską o *Wacławie Juliusza Słowackiego*. Uczestniczyła z referatami w konferencjach „Piękno Słowackiego”, „Wiesław Kazanecki – życie i twórczość”. Autorka rozprawy: *Katastrofizm ironią podszyty – „Wiersze ostatnie” Wiesława Kazaneckiego*. Zainteresowania literackie: poetyka, teoria literatury, poezja tzw. „poetów przeklętych”, poetów XX-lecia międzywojennego; proza: B. Schulza; teatr absurdu. Współorganizowała sesję naukową „Piękno Słowackiego” (2009).

ZBIGNIEW CHOJNOWSKI, prof. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Współczesnej w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie, poeta, historyk literatury i krytyk literacki. Zainteresowania badawcze: poezja XX wieku, literatura z Warmii i Mazur oraz piśmiennictwo mazurskie XIX stulecia. Uprawia krytykę literacką, współpracując z redakcjami „Nowych Książek”, „Toposu”, a także „Twórczości”. Autor książek: *Michał Kajka. Poeta mazurski* (Olsztyn 1992); *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku* (Olsztyn 2003) oraz *Ruiny przeciw wizji. O młodej „niepolitycznej” poezji dziewiątej dekady XX wieku* (Olsztyn 2012). Zredagował lub współredagował 4 tomy prac zbiorowych i 10 antologii literackich. Członek Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Odznaczony Medalem Komisji Edukacji Narodowej (2009).

MARIUSZ CHOŁODY, dr, absolwent studium doktoranckiego na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Zbigniewa Przychodniaka: *Romantyczna cielesność. Studia nad twórczością Adama Mickiewicza i Zygmunta Krasińskiego*. Autor książki: *Ciało – dusza – duch. Dyskurs cielesny w romantyzmie polskim (fragmenty)*, Poznań 2011. Redaktor tomów: *Doktoranckie varia i wariacje* (Poznań 2005); (wraz z W. Hamerskim, M. Telickim) *Człowiek w świecie...: książka zbiorowa* (Poznań 2006) oraz (z B. Ziółkowską, A. Cwojdziańską) *Ciało w kulturze i nauce* (Warszawa 2009).

EWA CZERNIAKOWSKA, mgr filologii polskiej (specjalność: nauka o książce), absolwentka Podyplomowego Studium Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej Uniwersytetu Gdańskiego, a także starszy kustosz Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk. Autorka książki: *Bernard Zygmunt Milski jako miłośnik Mickiewicza* (Gdańsk 2012). Członek Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Polskiego Towarzystwa Językoznawczego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Wiekiem XVIII oraz Towarzystwa Miłośników Języka Polskiego.

ELŻBIETA DĄBROWICZ, dr hab., prof. UwB, kierownik Zakładu Literatury Oświecenia i Romantyzmu w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku oraz pracownik Ośrodka Badań Filologicznych nad Cenzurą PRL UwB. Zainteresowania naukowe: polski dyskurs publiczny w XIX i XX w.; literatura w perspektywie antropologii święta i uroczystości; tożsamość publiczna pisarza (XVIII–XXI w.); relacje między świadectwem biograficznym, wypowiedzią prywatną a wystąpieniem publicznym; piśmiennictwo regionów, a także cenzura w XIX i XX w. Autorka książek: *Cyprian Norwid. Osoby i listy* (Lublin 1997) oraz *Galeria ojców. Autorytet publiczny w literaturze polskiej lat 1800–1861* (Białystok 2009). Redaktorka tomów: (wraz z J. Sztachelską) *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX* (Białystok 2000), jak również (z J. Sztachelską i J. Maciejewskim) *Teatr wymowy. Formy i przemiany retoryki użytkowej* (Białystok 2004).

MAREK DYBIZBAŃSKI, dr hab., pracownik Zakładu Literatury Polskiej XIX wieku w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor książek *Romantyczna futurologia* (Kraków 2005), *Tragedia polska drugiej połowy XIX wieku – wzorce i odstępstwa* (Poznań 2009). Współautor książki *Mitoznawstwo porównawcze* (z Włodzimierzem Szturcem, Kraków 2006), studiów o literaturze Romantyzmu i innych epok, w tym: *Powtórzenie cudu (aż nadto) greckiego. (O eksperymencie Ludwika Łętowskiego)*; *Nie-Boskość i typowość „Szewców” S. I. Witkiewicza; Powtórka i poprawka reformy Wagnerowskiej. Z teatralnych rękopisów Stefana Łubieńskiego*; *„Almanzor” Kazimierza Glińskiego – średniowieczne starcie kultur w teatralnych kulisach wieku kupieckiego*.

PAWEŁ GORSZEWSKI, mgr, absolwent pedagogiki kulturoznawczej na Uniwersytecie w Białymstoku; obronił pracę magisterską *Profetyczny i egzystencjalny wymiar twórczości artystycznej*, której promotorem był dr Tomasz Olchanowski; ukończył również Podyplomowe Studium Logopedyczne na UwB, a także kurs kwalifikacyjny z zakresu oligofrenopedagogiki. Debiutował tomikiem opowiadań *Szelest szarości* (Białystok 2004). Założyciel i reżyser amatorskiej grupy teatralnej Kumonoque, która zdobyła III miejsce na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym Dzieci i Młodzieży FEST 2007 w Suwałkach, oraz III miejsce na Podlaskim Forum Teatrów 2008 w Białymstoku. Autor artykułu: *Skok w ciemność? Noc w „Osiem cztery” Mirosława Nahacza*. Wydał ostatnio tom opowiadań *Niecierpiące zwłoki* (Szczecin 2009). Współorganizator sesji naukowej „Piękno Słowackiego” (2009).

MIECZYŚLAW JACKIEWICZ, prof. em. dr hab. w zakresie literaturoznawstwa polsko-litewskiego i polsko-białoruskiego, tłumacz literatury litewskiej oraz rosyjskiej. Wykładał na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim (wcześniej Wyższa Szkoła Pedagogiczna) w Olsztynie oraz na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Konsul generalny RP w Wilnie w latach 1998–2002. Od roku 2002 członek Polsko-Litewskiej Komisji Podręcznikowej. Koordynator Centrum Badań Wschodnich przy Ośrodku Badań Naukowych im. Kętrzyńskiego w Olsztynie. Autor książek: *Literatura polska na Litwie XVI–XX wieku. Rozprawa habilitacyjna* (Olsztyn 1993) *Dzieje literatury litewskiej do 1917 roku. T. 1* (Warszawa 2003) oraz *Wilno znane i nieznanne. Czasy i ludzie* (Bydgoszcz 2013).

KRYSTYNA JAWORSKA, prof. dr hab., kierownik Katedry Polonistyki na Università degli Studi di Torino (Włochy). Konsultantka następującego projektu w zakresie kultury XX wieku: „Humanizm. Idee, nurty i paradygmaty humanistyczne w kulturze polskiej”. Autorka książki: *Il presupposto pluralistico dell'opera di Tatariewicz* (Torino 1980). Redaktorka 9 książek naukowych w języku włoskim. Tłumaczka z języka polskiego na włoski książki Władysława Tatariewiczza zatytułowanej *Storia di sei idee. L'arte il bello, la forma la creatività l'imitazione l'esperienza estetica* (Palermo 1997).

WOŁODYMYR JERSZOW, dr hab. nauk filologicznych, docent Katedry Teorii i Światowej Literatury Żytomierskiego Państwowego Uniwersytetu im. Iwana Franki (Ukraina). Najważniejsze prace: Густав Олізар. *Поезії / Укладання, редагування польського тексту, передмова, примітки* В. О. Єршова. – Житомир, 1999. – 144 с.; *Польська література Волині доби романтизму: генологія мемуаристичності*. Монографія. – Житомир: Полісся, 2008. – 624 с. oraz *Особливості гурту та гуртування персонажів, як самобутнього елементу композиції мемуаризованого тексту правобережної польськомовної літератури України першої половини XIX століття // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. – Випуск 44. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – С. 204 – 209.

WOJCIECH KALINOWSKI, dr, polonista i anglista. Doktorant w Katedrze Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Obronił pracę magisterską „*Literatura niesamowita*” na przykładzie twórczości Stefana Grabińskiego, napisaną pod kierunkiem prof. Haliny Krukowskiej. Wśród jego pasji literackich znajdują się literatura romantyczna i fantastyczna. Autor pracy: *Echa filozofii genezyjskiej w twórczości Stefana Grabińskiego*. Współorganizator międzynarodowych konferencji naukowych: „Piękno Słowackiego” (2009), „Stefan Żeromski i tradycje inteligencji polskiej. Idee – estetyka – język” (2011); „Pogranicza, kresy, wschód a idee Europy” (2011) oraz „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet” (2012). Napisał pracę doktorską o nowelistyce Stefana Grabińskiego.

Ks. TADEUSZ KASABUŁA, dr nauk teologicznych w zakresie historii Kościoła. Wykłada historię Kościoła w Archidiecezjalnym Wyższym Seminarium Duchownym w Białymstoku oraz na białostockiej polonistyce. Dyrektor Archiwum i Muzeum Archidiecezjalnego w Białymstoku; od 1999 roku adiunkt przy Międzywydziałowej Katedrze Teologii Katolickiej Uniwersytetu w Białymstoku. Opublikował szereg prac z zakresu historii Kościoła, zwłaszcza z dziejów Kościoła katolickiego w Wielkim Księstwie Litewskim i historii archidiecezji wileńskiej. Autor książki: *Ignacy Massalski biskup wileński* (Lublin 1998) Redaktor tomów: *Między Wilnem a Białymstokiem. 50-lecie śmierci Arcybiskupa Romualda Jałbrzykowskiego* (z J. J. Milewskim, Białystok 2007); *Parafia rzymskokatolicka w Choroszczy – 550 lat. Księga jubileuszowa* (z A. Szotem, Białystok 2009); *Mój Kościół w historię wpisany* (Białystok 2008) oraz *Świadek i nauczyciel wiary. Ksiądz infułata Zygmunta Lewickiego księga jubileuszowa* (z A. Skreczką i A. Szotem, Białystok 2010).

TOMASZ KITLIŃSKI, dr, pracownik Zakładu Historii Filozofii Nowożytnej w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Jadwigi Mizińskiej: *Teoria Julii Kristewej wobec kryzysu podmiotowości*. Zainteresowania badawcze: gender studies. Autor książek: *Obcy jest w nas. Kochać według Julii Kristewej* (Kraków 2001) oraz (z P. Leszkowiczem) *Miłość i demokracja. Rozważania o kwestii homoseksualnej w Polsce* (Kraków 2005).

MAREK KOCHANOWSKI, dr, adiunkt w Zakładzie Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski Instytutu Filologii Polskiej UwB, animator i popularyzator kultury, zajmuje się literaturą Młodej Polski, estetyką modernistyczną, literaturą popularną, twórczością Witkacego. Opublikował liczne artykuły poświęcone m. in. prozie Reymonta, Witkacego, Struga, Grabińskiego, Żeromskiego, kulturze popularnej. Autor książki *Powieści Witkacego wobec schematów literatury popularnej* (Białystok 2007), redaktor tomów: *Wiek kobiet w literaturze*, Białystok 2002 (wraz z J. Zacharską), *Twórczość Wiesława Kazaneckiego* (Białystok 2010), *Podlasie w literaturze – literatura Podlasia (po 1989 roku). Nowoczesność regionalizm – uniwersalizm*, Białystok 2012 (wraz z K. Kościewicz). Ostatnio (wraz z P. Stasiewiczem) wydał książkę: *Modernizacje tradycji w wybranych utworach współczesnej kultury popularnej: analizy i interpretacje* (Białystok 2013).

KAMIL KOPANIA, dr, pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracuje z Akademią Teatralną im. A. Zelwerowicza w Warszawie (Wydział Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku). Zajmuje się związkami sztuk plastycznych z teatrem w dobie średniowiecza, ceremoniami liturgicznymi o charakterze parateatralnym (w szczególności okresu Wielkiego Tygodnia) oraz historią teatru lalek. Autor książki: *Animated sculptures of the crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages* (Warszawa 2011). Redaktor tomu: *Czas Apokalipsy. Koniec dziejów w kulturze od późnego średniowiecza do współczesności* (Warszawa 2012).

MARTA KOPIJ-WEISS, dr hab., adiunkt, pracownik Uniwersytetu Wrocławskiego, prof. gościnny na Uniwersytecie w Moguncji. Autorka prac poświęconych Fryderykowi Nietzschemu oraz jego związkom z literaturą i kulturą polską, zwłaszcza przełomu XIX i XX wieku. Autorka książek: *Friedrich Nietzsche w literaturze i publicystyce polskiej lat 1883-1918* (Poznań 2005) oraz *Über Imitation zur Kreation. Zur Geschichte des deutsch-polnischen romantischen Kulturtransfers* (Leipzig 2011). Współredagowała m.in. tom: *Wrocław literacki* (Wrocław 2007). Uczestniczka projektu: „*Opis historyczno-statystyczny Wiednia*” księcia Edwarda Lubomirskiego (1796-1823) – perspektywy edycji krytycznej dzieła. Seminarium naukowe, (Wiedeń 26 czerwca 2013)

GRZEGORZ KOWALSKI, mgr, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie w Białymstoku, podwójny stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Pracownik naukowy Książnicy Podlaskiej im. Łukasza Górnickiego w Białymstoku. Współpracuje stale z Katedrą Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Interesuje się romantyzmem polskim i europejskim, mitem, religią i wyobraźnią. Opublikował książkę: *Duch w osobie. Bohater w dramatach Juliusza Słowackiego* (Białystok 2012). Autor studiów: *Starsza siostra w wierze. O Judycie z „Księdza Marka”*; *Ciekawość, pożądanie i baśń w „Przygodach Sindbada Żeglarza”*, a także *Inteligentna planeta – modny temat drugiej połowy XX wieku*. Współredaktor tomów *Piękno Juliusza Słowackiego* (t. I–III, Białystok 2012–2014).

LESZEK LIBERA, prof. dr hab., pracuje na Uniwersytecie Zielonogórskim. Mieszka w Niemczech. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura romantyzmu polskiego i zachodnioeuropejskiego, głównie niemieckiego. Tłumacz wybitnych utworów z okresu przełomu romantycznego w Niemczech (przełożył *Kota w butach* oraz *Świat na opak* Ludwiga Tiecka). Autor prac o Słowackim i Mickiewiczu. Opublikował książki: *Juliusz Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”* (Poznań 1993), *Mickiewicz. Słowacki: szkice i rozprawy* (Zielona Góra 2000), *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim* (Kraków 2001), *Zraniona iluzja: o „Balladynie” Juliusza Słowackiego i „Kocie w butach” Ludwiga Tiecka* (Zielona Góra 2007) oraz *Mickiewicz i medycyna. Szkice romantyczne* (Zielona Góra 2010).

MAREK LUBAŃSKI, dr, adiunkt w Zakładzie Teorii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Zainteresowania badawcze: psychoanaliza oraz problemy teorii i metodologii badań literackich, a także krytyki literackiej w ujęciu historycznym. Autor książki: *Krytyka literacka i psychoanaliza. O polskiej psychoanalitycznej krytyce literackiej w okresie dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2008).

JAROSŁAW ŁAWSKI, prof. zw. dr hab., kierownik i twórca Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Zainteresowania badawcze: faustyzm i bizantynizm w literaturze Romantyzmu, Młoda Polska oraz Czesław Miłosz. Redaktor naczelny Naukowych Serii Wydawniczych „Czarny Romantyzm”, „Przełomy/Pogranicza” oraz „Colloquia Orientalia Białostocensia”. Autor książek: *Wyobrażenia lucyferyczna. Szkice o poemacie Tadeusza Micińskiego „Niedokonany. Kuszenie Chrystusa Pana na pustyni”* (Białystok 1995), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego* (Białystok 2005), a także *Mickiewicz – Mit – Historia. Studia* (Białystok 2010). Reaktor i współredaktor kilkunastu tomów naukowych. Członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN.

ANNA MAZUR – absolwentka studiów doktoranckich w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Przygotowała rozprawę doktorską na temat motywu łez w liryce polskich poetów romantycznych: Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego i Cypriana Norwida. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół następujących problemów: obrazy uczuciowości w liryce romantycznej, historia idei XIX wieku, Mickiewicz jako poeta i myśliciel w wykładach paryskich, pogranicza literatury i sztuki, recepcja tematów romantycznych w poezji współczesnej. Jest autorką artykułów naukowych publikowanych w tomach zbiorowych i na łamach czasopisma „Studia Norwidiana” oraz współredaktorką przygotowanego tomu konferencyjnego *Placz romantyków*.

KAROLINA MORAWIECKA-POROSZEWSKA, dr, absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Zofii Zarębianki: *Labirynt Tezeusza. Od polskiej powieści labiryntowej końca XIX wieku po klasyczną powieść detektywistyczną*. Zainteresowania badawcze: starożytność, a także twórczość Bolesława Prusa, Henryka Sienkiewicza, Arthura Conana Doyle'a, Agathy Christie'a, Macieja Słomczyńskiego oraz Borisa Akunina.

HELENA NIELEPKO, mgr, pracownik Katedry Filologii Polskiej Państwowego Uniwersytetu im. Janki Kupały w Grodnie (Białoruś). Stypendystka Kasy im. Józefa Mianowskiego w dziedzinie literatury (2006). W kręgu jej zainteresowań badawczych znajduje się między innymi twórczość literacka Tadeusza Micińskiego. Autorka licznych studiów, w tym: *Tańca w dramatach Tadeusza Micińskiego*.

BOLESŁAW OLEKSOWICZ, dr hab., prof. UG, pracownik Katedry Historii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Opiekun naukowo-dydaktyczny Kolegium Nauczycielskiego w Suwałkach (od 1992 roku), a także Kolegium w Elblągu (od 1993 roku). Autor książek: *Legenda Kościuszki. Narodziny* (Gdańsk 2000); (wraz z S. Rośkiem) *Między tekstami. Język polski. Podręcznik dla liceum i technikum. Zakres podstawowy i rozszerzony. Część 4. Pozytywizm. Młoda Polska (echa współczesne)*, Gdańsk 2004 oraz *Dziady, historia, romantyzm. Studia i szkice* (Gdańsk 2008). Redaktor tomu: (z J. Bachórzem) *Mickiewicz w Gdańsku. Rok 2005. Materiały międzynarodowej konferencji naukowej na 150-lecie śmierci poety* (Gdańsk 2006). Członek Rady Programowej Kolegium w Suwałkach oraz Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza.

JAKUB MICHAŁ PAWŁOWSKI, dr, starszy referent Działu Projektów Europejskich Uniwersytetu Szczecińskiego. Autor rozprawy doktorskiej zatytułowanej *Romantyczny teatr mistycznego okrucieństwa. Słowacki i Artaud*, napisanej pod kierunkiem prof. Danuty Dąbrowskiej (Uniwersytet Szczeciński 2012). Prezes Stowarzyszenia Sztuki Eksperymentalnej „Interior”, propagującego idee eksperymentu w sztuce. Jest kierownikiem The Mysteries Project Theatre w Szczecinie.

MAGDALENA PIOTROWSKA, dr hab., adiunkt w Zakładzie Filologii Polskiej na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym w Kaliszu Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Autorka książek: *Lubownicy sceny, czyli polskie teatry amatorskie w Wielkopolsce (1832–1875)*, Poznań 2000; *Zanim „te księgi złądziły pod strzechy”. Wielkopolska recepcja Mickiewicza* (Poznań 2006) oraz *Narodowe widowiska kulturowe. Uroczystości żałobne i rocznicowe w Wielkopolsce (1815–1914)*, Poznań 2011. Redaktorka tomów: (wraz z Z. Przychodniakiem) *Mickiewicz daleki i bliski. Spotkania wielkopolskie w 150 rocznicę śmierci poety* (Poznań 2005), jak też (z E. Nowicką) *Poeta przez pryzma przepuszczonego. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin* (Poznań 2011).

WOJCIECH PIOTROWSKI, dr hab., prof. UJK, dyrektor Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach w Fili w Piotrkowie Trybunalskim, pracownik Zakładu Literatury Polskiej w IFPUJK w Piotrkowie Trybunalskim. Autor książek: „*W pustyni i w puszczy*” Henryka Sienkiewicza. *Analizy wartości literackich, poznawczych i wychowawczych powieści w konfrontacji z „Listami z Afryki” Henryka Sienkiewicza i reportażem Mariana Brandysa „Śladami Stasia i Nel”* (Koszalin 1984) oraz *Horyzontów światopoglądowych „Rękopisu znalezionej w Saragossie” Jana Potockiego* (Słupsk 1994). Redaktor: (wraz z T. Szperną) II tomu *Dziedzictwa Andrzeja Frycza Modrzewskiego w myśli humanistycznej* (Toruń 2004); *Polska – Ukraina. Dialog kultur. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 29-30 października 2003 roku przez Instytut Filologii Ukrainińskiej Uniwersytetu im. Łesi Ukrainki w Łucku* (Piotrków Trybunalski 2005) oraz *Słownik elit dawnych ziem wschodniej Rzeczypospolitej. T. 1, A-H* (Łódź 2010).

KRYSTYNA POKLEWSKA, prof. dr hab., pracownik em. Katedry Literatury Polskiej XIX i XXI wieku Uniwersytetu Łódzkiego. Zainteresowania badawcze: historia literatury polskiej okresu romantyzmu krajowego. Autorka książek: *Galicja romantyczna 1816–1840* (Warszawa 1976); *Aleksander Fredro* (Warszawa 1977); *Krew na śniegu. Rzecz o rabacji galicyjskiej w literaturze polskiej* (Wrocław 1986) oraz (z J. Brzozowskim) *O Mickiewiczu i Słowackim. Cztery szkice* (Łęczycza 1999). Opracowała *Wybór poezji i prozy K. Ujejskiego* (Wrocław 1992). Jest redaktorem „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica”.

WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI, dr hab., pracownik Katedry Teorii Literatury Instytutu Polonistyki UJ. Zainteresowania badawcze: literatura Romantyzmu i XX wieku. Opublikował książki: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego* (Kraków 1992), *Człowiek i dialog. „Na wysokiej połoninie” Stanisława Vincenza* (Kraków 1994), a także m.in. studia: *Świat Reymontowskich „Chłopów”* (1980), *Władza demonów* (2001), *Ludzie sokratycznego dialogu* (1992), *Apokalipsa Samaela* (2007).

MARIA PRUSSAK, prof. zw. dr hab., kierownik Ośrodka Badań Filologicznych i Edytorstwa Naukowego w IBL PAN. Zainteresowania badawcze: tradycje badań filologicznych i reaktywowanie filologii; nowe tendencje w rozwoju edytorstwa naukowego, tekstologia Adama Mickiewicza i Stanisława Wyspiańskiego, Mickiewicz, Wyspiański, modernizm, teatr XX wieku. Autorka książek: *Krytyka teatralna Stanisława Brzozowskiego* (Wrocław 1987); „*Po ogniu szum wiatru cichego*”. *Wyspiański i mesjanizm* (Warszawa 1993); *Wyspiański w labiryncie teatru* (Warszawa 2005) oraz *Czy jeszcze słyhać głos romantyzmu?* (Warszawa 2007). Członkinią Komitetu redakcyjnego wznowienia *Dzieł* Janusza Korczaka.

GERMAN RITZ, prof. slawistyki na Uniwersytecie w Zurychu. Badacz literatury polskiej XIX i XX wieku, komparatysta. Autor książek: *Jarosław Iwaszkiewicz. Pogranicza nowoczesności* (Kraków 1999); *Nić w labiryncie pożądania. Gender i pleć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu* (Warszawa 2002) oraz *Poeta romantyczny i nieromantyczne czasy. Juliusz Słowacki w drodze do Europy – pamiętniki polskie na tropach narodowej tożsamości* (Kraków 2011). Redaktor tomów: (wraz z G. Matuszek) *Recepcja*

literacka i proces literacki. O polsko-niemieckich kontaktach literackich od modernizmu po okres międzywojenny (Kraków 1999), jak również (z C. Binswanger i C. Scheide) *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia* (Kraków 2000).

LIDIA ROMANISZYN-ZIOMEK, dr, adiunkt w Katedrze Polonistyki na Wydziale Humanistyczno-Społecznym Akademii Techniczno-Humanistycznej w Bielsku-Białej. Zainteresowania badawcze: literatura i kultura romantyzmu; poetyka i estetyka dramatu romantycznego (ironia romantyczna, twórczość Juliusza Słowackiego oraz Alfreda de Musseta); korespondencja sztuk; komparatystyka, a także zagadnienia związane z nauczaniem i wychowaniem. Autorka książki: *Między filozofią a dramatem. Maria Stuart, Balladyna, Beatryks Cenci* (Bielsko-Biała 2012). Współredaktorka tomu: (wraz z J. Pacułą) *Małe miasta. Studia i szkice humanistyczne. Praca zbiorowa* (Bielsko-Biała 2012).

IWONA E. RUSEK, dr, redaktor naczelna kwartalnika „LiteRacje”, prezes Stowarzyszenia „LiteRacje” im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego. Zainteresowania naukowe: literatura Romantyzmu i Młodej Polski, literatura współczesna, filozofia Platona i Schopenhauera, symbolika, mitoznawstwo. Współpracuje z Pracownią Literatury Modernizmu Europy Środkowej i Wschodniej Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, publikuje m.in. w „Tekstualiach”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”, a także w tomach zbiorowych. Autorka monografii: *Pragnienie. Symbol. Mit. Studium o „Próchnie” Wacława Berenta* (Warszawa 2013).

MATEUSZ SKUCHA, dr, pracownik Katedry Teorii Literatury Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwent Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz Gender Studies UJ. Stopień doktora nauk humanistycznych uzyskał w Katedrze Teorii Literatury UJ. Zajmuje się krytyką feministyczną oraz teorią „gender” i „queer”, a ostatnio także „Masculinities Studies”. Miłośnik twórczości literackiej Cypriana Kamila Norwida. Wśród jego licznych zainteresowań badawczych znajduje się również szeroko pojęta kultura chińska. Autor artykułu *Mężczyzna-siebie-piszacy. O „écriture masculine”*. Publikował w „Opcjach” i w „Ruchu Literackim”. Jest redaktorem „uniGENDER”. Mieszka w Krakowie.

JANUSZ SKUCZYŃSKI, prof. dr hab., pracownik Katedry Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Zainteresowania badawcze: teatr wysoki; formy teatru wędrownego, ludowego, lalkowego, muzycznego (opera, operetka, musical, wodewil), studenckiego i alternatywnego, profesjonalnego i amatorskiego, na pograniczu sztuk i mediów; happeningi, sztuka performansu oraz zjawisko slamu poetyckiego. Autor książek: *O przestrzeni teatralnej w dramatach Juliusza Słowackiego* (Warszawa 1986); *Misterium teatralne: Mickiewicz i inni. Studia i szkice z dziejów dramatu i teatru XIX i XX wieku* (Toruń 2000) oraz *Gdy idą między żywych duchy... Dziady i „Dziady” w dramacie polskim XIX i XX wieku* (Toruń 2005).

MIKOŁAJ SOKOŁOWSKI, prof. dr hab., dyrektor Instytutu Badań Literackich PAN. Autor wielu rozpraw i artykułów na temat kultury XIX wieku: *Tajemnica słowa. Mickiewicz wobec oralności i piśmienności* (1998), *Idee drugorzędne. Recepcja filozofii Johna Locke'a we Włoszech na przełomie XVIII i XIX wieku* (2001), *Stereotyp Rosjanina-nihilisty w twórczości J. I. Kraszewskiego* (2002). Autor książek: „*Król-Duch*” *Juliusza Słowackiego a epepeja słowiańska* (Warszawa 2004), *Idee dodatkowe. Mickiewicz i włoski sensualizm* (Warszawa 2005), *Techniki asocjacyjne. Angielskojęzyczne „poematy o wroście indywidualnego umysłu” od XVIII do XX wieku* (Warszawa 2007), *Nikt tylko Mickiewicz* (Gdańsk 2008), *Adwokat diabła – Attilio Begey* (Warszawa 2012). Współredaktor tomu: *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku* (Białystok 2009).

MACIEJ SZARGOT, prof. dr hab., kierownik Zakładu Literatury Polskiej UJK w Filii w Piotrkowie Trybunalskim, historyk literatury. Zainteresowania badawcze: twórczość polskich romantyków i pisarzy XX wieku, tradycja romantyczną i gotycka, literatura fantastyczna oraz edytorstwo. Autor książek: *Ziemia rozdziału – niebo połączenia. O lirykach Zygmunta Krasińskiego* (Katowice 2000); *Kosmos Krasińskiego. Studia* (Piotrków Trybunalski 2009) oraz *Pamięć słowa. Studia o poezji Juliusza Słowackiego* (Kraków 2011). Wraz z żoną Barbarą przygotował edycję zapomnianych tekstów dziewiętnastowiecznych: J. I. Kraszewskiego i P. Jankowskiego, *Powieści składanej* (Katowice 2004) oraz J. A. Miniszewskiego i J. B. Dziekońskiego *Powieści zlepianej* (Katowice 2004).

IRENA SZCZEPANKOWSKA, dr hab., prof. UwB, pracownik Zakładu Współczesnego Języka Polskiego. Zainteresowania: semantyka słownictwa i wypowiedzi (użytkowych i artystycznych); pragmatyka dyskursu publicznego oraz polski język prawny (pojęcia, style, dyskursy, gatunki wypowiedzi) w kontekście rozwoju innych europejskich języków prawa. Autorka książek: *Nomina attributiva w gwarze łomżyńskiej. Studium leksykalno-słotwórcze* (Białystok 1998); *Studia nad polszczyzną epoki stanisławowskiej* (Białystok 2004), a także *Semantyka i pragmatyka językowa. Słownik podstawowych pojęć z zadaniami i literaturą przedmiotu* (Białystok 2011). Redaktorka tomu: *Styl a semantyka* (Białystok 2008). Członkini wielu towarzystw, zespołów, rad i komitetów, w tym: Polskiego Towarzystwa Językoznawczego oraz Zespołu Języka Prawnego Rady Języka Polskiego PAN.

KAROLINA SZYMBORSKA, mgr, absolwentka białostockiej polonistyki. Była członkinią Koła Polonistów Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku. Doktorantka Wydziału Filologicznego UwB. Współorganizatorka Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Piękno Słowackiego” (2009). Autorka studiów: *Kazaneckiego przechadzki po Białymstoku* (2010) oraz „*Skradając się brzegiem baśni*” – *perspektywa dziecięca w twórczości Miłosza* (2011). Współredaktorka tomów: (wraz z E. Limberger i K. Sawicką-Mierzyńską) *Alfabet Białegostoku. [I]* (Białystok 2011), jak również (z J. Sztachelską, G. Morozem, M. Kamecką) *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość. Praca zbiorowa* (Białystok 2012).

EMILIA ŚWIDERSKA, mgr filologii polskiej, ukończyła studia na Filii Uniwersytetu Warszawskiego w Białymstoku (1992–1997); praca magisterska: *Problem zła w powieści M.G. Lewisa „Mnich”* napisana pod kier. prof. Jerzego Kopani; studia podyplomowe w zakresie wiedzy o kulturze na Wydziale Nauk Humanistycznych i Społecznych w Wyższej Szkole Administracji Publicznej w Białymstoku (2003–2005). Praca: dyplomowana nauczycielka języka polskiego i wiedzy o kulturze w Zespole Szkół nr 1 w Grajewie od 1997 roku. Egzaminator Okręgowej Komisji Egzaminacyjnej w Łomży od 2005 roku, przewodnicząca Zespołu Egzaminatorów w Ełku (2011). Zainteresowania: literatura, film, teatr, twórczość Juliusza Słowackiego, romantyzm. Doktorantka KBF „Wschód – Zachód”.

WIESŁAW TRZECIAKOWSKI, polonista, tłumacz, publicysta, prozaik i poeta. Tłumacz poezji niemieckiego Romantyzmu i eseistyki, m.in. *Hymnów do Nocy* Novalisa (Bydgoszcz 2001). Członek Internationale Novalis Gesellschaft (Niemcy). Autor tomików poetyckich: *Chłopiec z różą* (Łódź 1979), *Księżę pisze listy* (Bydgoszcz 1994), *Ogród moralny* (Bydgoszcz 1995), *Wyrwanie się* (Toruń 2002), *Błękitne ciała* (Bydgoszcz 2008); tomów prozy: *Śmierć w kwitnącym sadzie* (Toruń 2002); *Uwodziciele. Kryształowa biblioteka* (Bydgoszcz 1996). W latach 2003–2005 redagował „Kwartalnik Akademicki”, pismo wydawane przez UKW w Bydgoszczy. Ostatnio opublikował tom wierszy zatytułowany *W nieprzerwanym ciągu. Wybór wierszy z lat 1978–2011* (Bydgoszcz 2012).

JERZY WEINBERG, mgr, historyk sztuki, bibliofil, badacz literatury polskiej XIX-go stulecia. Wieloletni redaktor periodyku „Miscellanea Łódzkie” wydawanego przez Muzeum Historii Miasta Łodzi. Opublikował liczne studia o literaturze: *Jan Kanty Podolecki i jego zapomniany poemacik o Warneńczyku* (1999); *Hiszpańska „tragedia” krakowskiego poety („Filip II” Franciszka Jakubowskiego)* (1993) oraz „*Pan Tadeusz*” i „*Beniowski*” wobec „*Gofreda*” Tassa – *Kochanowskiego. Odmiany i wybrane wątki recepcji romantycznej* (1995). Bibliofil, taternik, miłośnik twórczości Torquata Tassa i Samuela ze Skrzypny Twardowskiego.

AGNIESZKA WNUK, dr, adiunkt w Pracowni Badań Intersemiotycznych i Intermedialnych w Instytucie Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktorka ogólnopolskiego kwartalnika naukowo-literackiego „Tekstualia. Palimpsesty Literackie, naukowe, artystyczne”. Rozprawę doktorską na temat antropologii postaci literackich w polskiej przedlistopadowej powieści poetyckiej napisała pod kierunkiem prof. Edwarda Kasperskiego w Zakładzie Komparatystyki na Wydziale Polonistyki UW. Zainteresowania badawcze: romantyczna genologia oraz antropologia. Autorka studium: *Poemat „Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada” Czesława Miłosza wobec gatunkowej tradycji romantyzmu* (2012).

ALOIS WOLDAN, prof. dr hab., dyrektor Instytutu Sławistyki Uniwersytetu Wiedeńskiego. Zajmuje się literaturą polską, ukraińską oraz rosyjską. Jest również tłumaczem literatury polskiej (m.in. Ewa Lipska, Krzysztof Koehler, Tadeusz Różewicz) i ukraińskiej na język niemiecki. Autor książki zatytułowanej *Mit Austrii w literaturze polskiej* (Kraków 2002).

ZOFIA WÓJCICKA, dr hab., prof. USz, (1931–2011). Jako badaczka związana była ze szczecińskim środowiskiem polonistycznym. Autorka szeregu rozpraw poświęconych literaturze polskiego Oświecenia i Romantyzmu. Opublikowała między innymi książki: *Paryski okres działalności i twórczości Michała Czajkowskiego* (Warszawa 1986), monografię *Literatura użytkowa obozu księcia Adama Jerzego Czartoryskiego 1831–1841* (Szczecin 1991), jak również *Konteksty „Wirów” Henryka Sienkiewicza* (Kraków 2007). Wieloletnia współpracowniczka białostockiego ośrodka badań nad wiekiem XIX.

ŁUKASZ ZABIELSKI, dr, absolwent filologii polskiej i historii na Uniwersytecie w Białymstoku. Praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Jarosława Ławskiego: *Topos Cyncynata w literaturze polskiej I połowy XIX wieku*. Zainteresowania badawcze: szeroko pojęta kultura współczesna oraz przeszła – szczególnie z pogranicza XIX i XX wieku. Autor studium: *Cyncynat polski. O „Ziemiaństwie polskim” Kajetana Koźmiana i „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Współorganizator Jubileuszowej Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Józef Ignacy Kraszewski 1812–2012. Pisarz – Myśliciel – Autorytet” (2012). Bronił pracy doktorskiej: *Kajetan Koźmian w oczach wielkich polskich romantyków* [21 listopada 2013 roku, Białystok].

JUSTYNA ZIORA, mgr, doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Opolskiego. Uczestniczka opolskiej konferencji doktorantów „Słowo w przestrzeni mowy, pisma i wartości. Literatura – Język – Kultura” (2012).

Opracował: Michał Siedlecki

**JULIUSZ SŁOWACKI'S BEAUTY,
VOLUME II, UNIVERSUM,
JAROSŁAW ŁAWSKI, GRZEGORZ KOWALSKI, ŁUKASZ ZABIELSKI (EDS),
BIAŁYSTOK 2013**

The present book is the second in the three-volume publication *Juliusz Słowacki's Beauty*, prepared by the University of Białystok's scholars in the period from 2009 to 2012. The volumes are dedicated to aesthetics and genealogy of the works of the great Polish Romantic poet, Juliusz Słowacki (1809–1849).

It is the result of the work done in the Chair in Comparative and Interdisciplinary Studies 'East – West' (integral part of the Faculty of Philology), which specializes in Romanticism as well as in the nineteenth- and twentieth-century literature. Between 6th and 9th of May 2009, the team organized the International Conference, *Słowacki's Beauty*, in Białystok. So far it has been the greatest conference dedicated to Słowacki: over one hundred and thirty papers were read, and over two hundred scholars took part in conference sessions, theatre performances, concerts and sightseeing tours that accompanied the main event.

Among the institutions that particularly contributed to the Conference organization were: the National Library in Warsaw, Adam Mickiewicz Literary Society, the Literary Studies Committee of Polish Academy of Sciences and Książnica Podlaska in Białystok. All the scholarly work and organization were coordinated and supervised by the Faculty of Philology at the University of Białystok. Since the whole event aimed at commemorating the two hundredth anniversary of Słowacki's birth and the one hundred and sixtieth anniversary of his death (the year 2009, let us remember, was officially declared 'Słowacki's Year' by the Polish Parliament), the Conference was held under the patronage of the Ministry of Culture and National Heritage.

A significant part of the editorial work for the Volume II and Volume III was facilitated by Książnica Podlaska (an academic library). The present volume was edited by Professor Jarosław Ławski (Head of the Chair in Comparative and Interdisciplinary Studies "East – West"), Łukasz Zabielski (PhD), a philologist and historian, and Grzegorz Kowalski (MA), a scholar from Książnica Podlaska.

Volume II comprises five chapters:

Chapter I, "Pictures and Reminiscences", sketches aesthetic and historical contexts of Słowacki's oeuvre: development of Polish literature in the regions of the present-day Ukraine (Wołodomyr Jerszow, Żytomierz) and Lithuanian context (Mieczysław Jackiewicz). In a broader perspective, the authors of the volume show Aristophanes as a legislator of Romantic irony (Janusz Skuczyński), the influence of

early German Romanticism on Słowacki (Marta Kopij), and an analysis of the German translation of Słowacki's *Beniowski* (Leszek Libera). Słowacki is seen as a modern thinker (Marcin Bajko) and a man whose work can be psychoanalyzed in a fruitful and convincing way (Marek Lubański). The chapter also introduces a touchy issue of Vatican's unwillingness towards the November Uprising of 1830-31 in Poland (Rev. Tadeusz Kasabula). There are two articles focusing on the reception of Słowacki's works: among Polish soldiers in the Middle East during WWII (Krystyna Jaworska) and, after the war, in the eyes of the poet Zbigniew Herbert (Zbigniew Chojnowski).

Chapter II, "Novels and Poems", features subtle analyses of Słowacki's sentimental-rococo longer poem "In Switzerland" (German Ritz from Zurich, Mariusz Chołody, Krystyna Poklewska, Karolina Morawiecka-Poroszewska, Maciej Szargot). The rest of the articles revolve around: Słowacki's and Mickiewicz's creations of female characters (Jerzy Weinberg), the problem of genre and structure in Słowacki's long poem "Wacław" (Emilia Borkowska), his poetic novels (Agnieszka Wnuk), his long poems (Mikołaj Sokołowski), and one narrative poem (Marek Dybizbański).

Chapter III, "From Comedy to Tragedy", shows an original pattern that informs Słowacki's dramas, in which we observe a hybridity of the tragic, the ironic, the grotesque, the cruel and the sublime. There are four texts dedicated to the unfinished tragedy "Horsztyński", based on a story set in late eighteenth-century Poland (Jakub M. Pawłowski, Elżbieta Dąbrowicz, Jarosław Ławski, and, to a certain extent, Irena Szczepankowska, who writes about the motif of law in Słowacki's dramas). The scholars deal with Słowacki's Romantic dramas: "Balladyna" (Emilia Świdarska, Lidia Romaniszyn-Ziomek), "Mazepa" (Alois Woldan from the University of Vienna), "Lilla Weneda" (Iwona E. Rusek). Two articles are concerned with a strange tragic-comedy "Fantasy" that Słowacki left in a manuscript form (Maria Prussak, Włodzimierz Próchnicki).

Chapter IV, "Dandy's Nights", analyzes different aspects of Słowacki's dandyism: his clothes, his image, his masks (Małgorzata Burzka-Janik, Bolesław Oleksowicz), his erotic discourse expressed through aposiopesis (Tomasz Kitliński, Mateusz Skucha), elements of the aesthetics of light (Zofia Wójcicka, Magdalena Piotrowska) and the aesthetics of darkness (Pelagia Bojko), as well as the motif of tears in lyric poetry (Aneta Mazur). Wojciech Piotrowski writes about Wacław Rzewulski, an eccentric aristocrat, nicknamed "Emir", an expert in Eastern cultures, the protagonist of numerous literary works, Słowacki's included.

Chapter V, "Celebrations and Adaptations: On Reception", shows the reception of Słowacki's works at the turn of the nineteenth and twentieth century in the eyes of Maria Konopnicka (Karolina Szymborska), in Tadeusz Miciński's play "A Rabbi's Night" (Helena Nielepko from Grodno, Belarus), in the quasi-Gothic, inspired by Edgar Allan Poe, writings of Stefan Grabiński (Wojciech Kalinowski), among the Poles of Pomerania, who celebrated Słowacki's centenary in 1909 (Ewa Czerniakowska). The second part of the chapter looks at newer adaptations of Słowacki's works: for the puppet theatre (Kamil Kopania, Justyna Ziara), and for the silver screen as Maciej Nyczko's "Seven Stops on a Way to Paradise" (Paweł Gorszewski).

2014 will bring the last volume of the publication *Juliusz Słowacki's Beauty*.

Краса Юліуша Словацького, том II Універсум, за ред. Ярослава Лавського, Гжегожа Ковальського, Лукаша Забельського, Науково-видавничий проєкт – серія „Переломи/Пограниччя”, Білосток 2013.

Цей збірник – II том тритомного видання *Краса Юліуша Словацького*, підготовленого 2009–2012 року дослідниками з Університету в Білостоці. Видання присвячене естетиці та генології творів великого польського поета романтизму – Юліуша Словацького (1809–1849).

Том є результатом праці кафедри філологічних досліджень „Схід – Захід” [структурна одиниця філологічного факультету Університету в Білостоці], що спеціалізується на компаративному вивченні літератури XIX і XX століття, з особливим акцентом на тематику романтизму, пограниччя, спадщини Візантії. 6-9 травня 2009 року кафедра організувала Міжнародну наукову конференцію *Краса Юліуша Словацького* в Білостоці, присвячену Ю. Словацькому з нагоди 200-ліття від дня народження та 160-ї річниці смерті поета. У ній взяли участь близько 200 учених, студентів, гостей з Польщі, України, Білорусі, Швейцарії, Італії, США, Литви, Франції. Це був найбільший в історії науковий з’їзд дослідників Словацького.

Співорганізаторами конференції були такі державні установи: Національна бібліотека в Варшаві, Літературне товариство ім. Адама Міцкевича в Варшаві, Комітет наук про літературу Польської академії наук, Підляська книгозбірня ім. Лукаша Гурницького в Білостоці. Координатором організаційних робіт виступив філологічний факультет Університету в Білостоці. Конференція була головною подією оголошеного Сеймом Речі Посполитої в 2009 році „Року Юліуша Словацького” та відбувалась під патронатом Міністра культури та національної спадщини.

Особливу роль у виданні II та III тому відіграла польська наукова бібліотека Підляська книгозбірня ім. Лукаша Гурницького. Том редагували проф. Я. Лавський – завідувач кафедри філологічних досліджень „Схід – Захід”, к.гуманіт.н. Лукаш Забельський – філолог і історик, Гжегож Ковальський – науковий співробітник Підляської книгозбірні.

Том складається з V розділів.

Розділ I (*Образи і релігійності*) відображає естетичний та історичний контекст творчості Словацького: розвиток польської літератури на сучасних землях України (Володимир Єршов, Житомир, Україна) та литовський, віленський контекст (Мечислав Яцкевич). У широкому розумінні дослідники представляють Аристофана як основоположника романтичної іронії (Януш Скурчинський), вплив раннього німецького романтизму на Словацького (Марта Копій), переклад поеми Словацького *Беньовський* на німецьку мову (Лешек Лібера). Словацький змальований як сучасний

інтелігент (Марцин Байко) та людина, твори якого чудово вивчаються за допомогою психоаналізу (Марек Любанський). Тут також показана делікатна справа негативного ставлення Ватикану до листопадового повстання в Польщі (1830/1831), про що пише кс. Тадеуш Касабула. Дві статті презентують рецепцію Словацького: серед польських солдат на Близькому Сході під час II світової війни (Кристина Яворська) та після неї в житті поета Збігнева Герберта (Збігнев Хойновський).

Розділ II (Поетичні повісті та поеми) містить глибокі аналізи сентиментально-рококової поеми Словацького У Швейцарії (Герман Рітц з Цюріху, Маріуш Холоди, Кристина Поклевська, Кароліна Моравецька-Порошевська, Мацей Шаргот). Інші розвідки порушують питання жіночих образів у Словацького і Міцкевича (Єжи Вайнберг), генологічної структури поеми Вацлав Словацького (Емілія Боровська), поетичних повістей (Агнешка Внук), поем (Миколай Соколовський) та дигресійної поеми (Марек Дибіжбанський).

Розділ III (*Від комедії до трагедії*) унаочнює оригінальну модель драм Словацького, які поєднують трагізм, іронію і гротеск з жорстокістю, піднесеністю та гібридністю. Чотири дослідники інтерпретують незавершену трагедію *Горштинський*, побудовану на історії з епохи XVIII століття, періоду занепаду Польщі (Якуб М. Павловський, Ельжбета Домбрович, Ярослав Лавський, частково Ірена Щепанковська, яка пише про правду як мотив у драмах). Дослідники вивчають також романтичні трагедії Словацького *Балладина* (Емілія Сьвідерська, Лідія Романишин-Зьомек), *Мазена* (Алоїз Волдан з Віденського університету), *Лілія Венета* (Івона Е. Русек). Дві статті присвячені рукописній таємничій трагікомедії *Фантазії* (Марія Прусак і Владзімеж Прухницький).

У Розділі IV (*Ночі данді*) аналізуються різні аспекти дандизму Словацького: вбрання, творення власного образу, маски (Малгожата Бужка-Янік, Болеслав Олексевич), еротичний дискурс поета, висловлений через апозіопезу (Томаш Кітлінський, Матеуш Скуха), елементи естетики світла (Зоф'я Вуйціцька, Магдалена Пьотровська) та ночі (Пелагія Бойко), сліз у ліриці (Анета Мазур). Войцех Пьотровський пише про постать Вацлава Жевуського, ексцентричного аристократа, якого називали Еміром, знавця Сходу, героя багатьох поетичних творів, також пера Словацького.

Розділ V (*Бенкети й інсценування: з рецепції*) представляє сприйняття Словацького на рубежі XIX і XX століть поетесою Марією Конопницькою (Кароліна Шимборська), у драмі Тадеуша Міцінського *Раввінова ніч* (Олена Нелепко з Гродна, Білорусь), у творця оповідань жахів Стефана Грабінського, захопленого новелами Е. По (Войцех Каліновський), авангардним письменником Віткацієм (Марек Кохановський), а також поляками Помор'я (пруський орден), які 1909 року святкували століття від дня народження Словацького (Ева Черняковська). У другій частині розділу пригадуються найновіші покликання на Словацького: у ляльковому театрі (Каміль Копаня, Юстина Зьора), у фільмі Мацея Нички *Сім зупинок на дорозі до раю* (Павел Горшевський).

2014 року буде опублікований III – останній – том видання *Краса Юліуша Словацького*.

КРАСОТА ЮЛИУША СЛОВАЦКОГО, ТОМ II, Universum, ред. Ярослав Лавский, Гжегож Ковальский, Лукаш Забельский, Научный издательский проект - Серия „Переломы/Пограничные полосы”, Белосток 2013

Книга является 2 томом трехтомного издания Красота Юлиуша Словацкого, разработанного в годах 2009-2012 исследователями из Университета в Белостоке. Тома посвящены эстетике и вопросам, касающимся жанровых и сюжетных особенностей произведений великого поэта польского романтизма - Юлиуша Словацкого (1809-1849).

Публикация - результат работы Кафедры междисциплинарных и сравнительных исследований „Восток-Запад” [часть Филологического факультета Университета в Белостоке], - которая специализируется в компаративном подходе к литературе XIX и XX веков, с особым учетом тематики романтизма, пограничной полосы, наследства Византии. 6-9 мая 2009 года Кафедра организовала Международную научную конференцию «Красота Юлиуша Словацкого» в Белостоке. Это была сессия посвящена Словацкому в связи с 200-летней годовщиной со дня рождения и 160-летней годовщиной смерти поэта. Участие приняло в ней около 200 ученых, студентов, гостей из Польши и Украины, Беларуси, Швейцарии, Италии, США, Литвы, Франции. Это было наибольшее до сих пор в истории собрание исследователей Словацкого.

Конференцию совместно организовали следующие государственные учреждения: Народная библиотека в Варшаве, Литературное общество им. Адама Мицкевича в Варшаве, Комитет наук по литературе Польской академии наук, Ксёнжница подляска им. Лукаша Гурницекого в Белостоке. Всеми организационными работами координировал Филологический факультет Университета в Белостоке. Конференция была главным событием объявленного Сеймом Республики Польша „Года Юлиуша Словацкого 2009” и происходила под покровительством Министра культуры и народного наследия.

Особую роль в издании II и III тома играет большая польская научная библиотека — Ксёнжница подляска им. Лукаша Гурницекого. Том отредактировали: проф. Ярослав Лавский, заведующий Кафедрой междисциплинарных и сравнительных исследований „Восток-Запад”, доктор Лукаш Забельский — филолог и историк, а также магистр Гжегож Ковальский — научный сотрудник Ксёнжницы подляскай.

Том II состоит из V глав.

Глава I (Образы и реминисценции) намечает эстетические и исторические контексты развития творчества Словацкого: развитие польской литературы на сегодняшних землях Украины (Володомыр Ершов, Житомир, Украина) и контекст

литовский, вильнюсский (Мечислав Яцкевич). В более широком контексте исследователи представляют Аристофана как законодателя романтической иронии (Януш Скучыньский), влияние раннего немецкого романтизма на Словацкого (Марта Копий), перевод поэмы Словацкого Бениовский на немецкий язык (Лешек Либэра). Словацкий указан как современный интеллигент (Марцин Байко) и человек, которого произведения отменно анализирует психоанализ (Марек Любаньский). Здесь указан щекотливый вопрос нерасположения Ватикана к Ноябрьскому восстанию в Польше (1830/1831), о чем пишет ксёндз Тадеуш Касабула. Два статьи посвящены рецепции Словацкого: среди польских солдат на Ближнем Востоке во время II мировой войны (Крыстына Яворская) и после этой войны в жизни поэта Збигнева Херберта (Збигнев Хойновский).

II глава (Романы и поэмы) показывает тонкие анализы сентиментально-роковой поэмы Словацкого в Швейцарии (Герман Ритц из Цюриха, Мариуш Холоды, Крыстына Поклевска, Каролина Моравецка-Порошевска, Мацей Шаргот). Другие исследования оговаривают вопросы: женских образов у Словацкого и Мицкевича (Ежи Вэинбэрг), жанровой и сюжетной структуры поэмы Словацкого Вацлава (Эмилия Боровска), поэтических романов (Агнешка Внук), поэм (Николай Соколовский) и романа в стихах (Марек Дыбизбаньский).

Глава III (От комедии к трагедии) представляет оригинальный образец драм Словацкого, соединяющих трагизм, иронию и гротеск с жестокостью, возвышенностью и гибридностью. Прямо четыре исследователя интерпретируют неоконченную трагедию Хорштынський, основанную на истории из эпохи XVIII века, заката Польши (Якуб Г. Павловский, Эльжбета Домбрович, Ярослав Лавский, отчасти Ирена Щэпанковска, которая пишет о законе как о мотиве в драмах). Исследователи занимаются также романтическими трагедиями Словацкого Балладина (Эмилия Сьвидерска, Лидия Романишин-Зёмэк), Мазепа (Алоис Вольдан из Венского университета), Лилла Венета (Ивона Э. Русэк). Две работы посвящены предоставленной в рукописи таинственной трагикомедии Фантазы (Мария Пруссак и Влодзимеж Прухницкий).

Глава IV (Ночи денди) анализирует разные аспекты поведения денди Словацкого: костюм, самосозидание, маски (Малгожата Бужка-Яник, Болеслав Олексович), эротический дискурс поэта выраженный через апозиопезис (Томаш Китлинський, Матеуш Скуха), элементы эстетики света (Зофия Вуйцицка, Магдалена Пётровска) и ночи (Пелагия Бойко), слезы в лирике (Анэта Мазур). Войцех Пётровский пишет о личности Вацлава Жевуского, эксцентрического аристократа, называемого Эмиром, знатока Востока, героя многочисленных поэтических произведений, также Словацкого.

V глава (Торжества и инсценировки: из рецепции) посвящена рецепции Словацкого на переломе XIX и XX столетий в творчестве поэтессы Марии Конопницкей (Каролина Шимборская), в драме Тадеуша Мициньского Ночь рабинова (Хелена Нелепкоб из Гродно, Беларусь), у автора рассказов ужасов Стефана Грабиньского, плененного новеллами А. Э. По (Войцех Калиновский), у авангардного писателя Виткацега (Марек Кохановский), а также среди поляков из Помо-

рья (пруссский орден), которые в 1909 году праздновали столетие со дня рождения Словацкого (Ева Черняковска). Во второй части главы представлено самые новые наиболее новые ссылки на Словацкого: в кукольном театре (Камиль Копаня, Юстина Зёра), в фильме Мацея Нычкий Семь остановок по пути к раю (Павел Горшевский).

В 2014 году будет напечатан последний III том публикации Красота Юлиуша Словацкого .



„Wieńce i kwiaty u Trumny Poety złożone w Paryżu i w Cherbourg`u,
a teraz umieszczone na statku „Wilja” przed opuszczeniem portu”.
fot. i opis pochodzi z okolicznościowego wydania czasopisma „Światowid”, czerwiec 1927

INDEKS NAZWISK

A

Abłamowicz Elżbieta – 447,
Abramowicz Zofia – 294,
Abrams Meyer Howard – 509,
Achmatowa Anna – 97,
Adamczyk Zdzisław Jerzy – 9, 597, 599, 600,
Adorno Theodor – 308,
Aigner Paweł – 633,
Ajschylos – 608,
Akunin Boris – 659,
Aleksander I, car – 218,
Aleksandrowska Elżbieta – 298,
Anders Władysław – 96-98, 109, 114,
Androlli Michał Elwiro – 89,
Andrzejowski Antoni – 39, 40, 218,
Animucki Sławomir – 606,
Antoniuk Beata – 618,
Appignanesi Lisa – 447,
Ariosto Ludovico – 65,
Arnheim Rudolf – 83,
Aronson Moses Judah – 370
Arystofanes – 69-74,
August II, król – 363,
Augustyn Józef SJ – 308,
Axer Jerzy – 169, 381,

B

Babiak Zygmunt – 609,
Babinski Hubert F. – 363-367, 372,
Bachórz Józef – 9, 35, 160, 172, 221, 230, 332,
412, 502, 505,
Bachtin Michaił – 72,
Bacon Francis – 461,
Baculewski Jan – 524, 525,
Baczyński Krzysztof Kamil – 95, 115,

Bajko Marcin – 11, 19, (41-49), 53, 308, 314, 577,
653,
Balbus Stanisław – 202-204,
Baley Stefan – 167, 444,
Bal-Kamińska Barbara – 56, 59,
Balthazar Hans Urs von – 306, 332,
Balzac Honoré de – 367, 390, 394, 395,
Bałucki Michał – 566,
Banaś Paweł – 86,
Bańkowska Halina – 600,
Baranaukskas Ananas [Baranowski Antoni] – 23,
Baranowska Małgorzata – 86,
Barańczak Stanisław – 112,
Barański Jarosław – 293,
Barbag Józef – 464,
Barbieri Andrea M. – 80,
Bardzki Bolesław – 582,
Barthes Roland – 431-436, 440, 441,
Bartoszewicz Julian – 200,
Bartoszyński Kazimierz – 233,
Bartyzel Jacek – 69,
Baudelaire Charles Pierre – 405, 423-427,
Baudouin Charles – 458,
Bauer Jerzy – 602,
Baworowski Wiktor – 220,
Beatti James – 209,
Beaupré-Stankiewicz Irena – 111,
Bécu Aleksandra – 50, 406,
Bécu August – 43, 50, 51, 121,
Bécu Hersylia – 50,
Bednarski Janusz – 541-552,
Bellow Saul – 20,
Bełza Władysław – 290,
Bem Antoni Gustaw – 308,

- Bernacka-Azzi Przemysława – 111,
Besser Gottlieb Guibert Józef (Willibald) – 218,
Białobrzaska Marta – 21,
Bichsel Therese – 137,
Biedermann Hans – 356,
Bielenia Benia – 606,
Bielowski Augustyn – 299,
Bielski Marcin – 300,
Bieńczyk Marek – 434,
Bieroń Tomasz – 20,
Biliński Bronisław – 104,
Binkowski Jerzy – 607, 608,
Biolik Maria – 294,
Bittner Ireneusz – 306, 423,
Bizan Marian – 196, 211, 432, 651,
Blake William – 184, 209,
Blechem Karl – 397,
Bloom Allan – 20,
Błońska Janina – 395,
Błoński Jan – 229, 230, 395, 561, 567, 569,
Błotnicki Hipolit – 50,
Bobrowa Joanna – 46, 393, 406, 417, 434,
Bobrowska Barbara – 527,
Bobrowski Tadeusz – 34, 39, 40,
Bodek Maksymilian – 246,
Bogdanko Witold (wł. Mizerski Stefan) – 363,
Bojanus Ludwik Henryk – 51,
Bojko Pelagia – (487-500), 653,
Bokszanin Józef – 33,
Bokszczanin Maria – 169,
Bolecki Włodzimierz – 469,
Boleski Andrzej – 516,
Bolesław Śmiały, król – 92,
Bona Jan – 586,
Bonaparte Maria – 458,
Bonaparte Napoleon, cesarz – 58, 77, 105, 225,
249, 409, 410, 460, 503,
Borkowska Grażyna – 9, 438, 457,
Borowski Jarosław – 509,
Borowski Leon – 50,
Borowski Mateusz – 395,
Borowski Tadeusz – 102, 231,
Borowy Waclaw – 382,
Borysiak Elżbieta – 294,
Boryś Wiesław – 298,
Boudou Adrien – 78,
Boulanger Louis – 363,
Bouterewek Friedrich – 58,
Boy-Żeleński Tadeusz – 173, 543,
Bracka Mariya – 6, 24,
Branicki Franciszek Ksawery – 294,
Bratuń Marek – 306,
Braun Jerzy – 114, 564,
Brecht Bertolt – 606,
Brillant-Savarin Anthelme Jean – 415,
Brockhaus Frederick August – 38,
Brodziński Kazimierz – 56,
Broncel Zdzisław Alfred – 101,
Broniewski Władysław – 95, 101, 102, 133,
Brosch Moritz – 76,
Bruchnalski Wilhelm – 502,
Brückner Aleksander – 24,
Bruegel Pieter – 503,
Brzozowski Jacek – 45, 88, 230, 262, 299, 461,
490, 492, 511, 660,
Brzozowski Stanisław Leopold – 97, 528,
Brzozowski Zenon – 460,
Buczyńska-Garewicz Hanna – 409,
Budrecki Lech – 308,
Budrewicz Tadeusz – 166, 168, 171, 523, 524,
Budzyński Michał – 30, 220, 225, 226,
Bugowski Łukasz – 609,
Buhaj Teodor – 563,
Bujnicki Tadeusz – 178,
Bukar Seweryn – 30,
Bukowiec Paweł – 53,
Bukowski Andrzej – 579,
Bułhak Jozafat, biskup – 78,
Burdziej Bogdan – 9, 462,
Burkot Stanisław – 37, 233,

Buryła Sławomir – 9,
 Burzka-Janik Małgorzata – 6, (405-422), 653,
 Burzyńska Anna – 528,
 Byrzyński Prosper, biskup – 78,
 Butenko Bohdan – 484,
 Bychowski Gustaw – 420, 444-458,
 Byczkowski Tytus – 88,
 Byron George Gordon Noel, lord – 23, 46, 51, 56,
 59, 149, 152, 153, 182, 200-205, 213, 304, 363,
 365, 369, 371, 546, 563,
 Byrska Maria – 609, 634, 642
 Bystroń Jan Stanisław – 100, 461,

C

Calderón de la Barca Pedro – 47, 61, 88, 249, 364,
 616,
 Camillo Camilli – 505,
 Camus Albert – 423,
 Capelli Ludwik Alojzy – 51,
 Celan Paul – 117,
 Celichowski Stanisław – 93,
 Cellini Benvenuto – 457,
 Cetera Anna – 32,
 Chałasiński Józef – 114,
 Chamcówna Mirosława – 462,
 Champolion Jean-François – 478,
 Charkiewicz Walerian – 96,
 Chateaubriand François-René de – 201, 269, 295,
 304, 461,
 Chénier Andrzej – 430,
 Chesterton Gilbert Keith – 297,
 Chlustin Wiera – 416,
 Chłap-Nowakowa Justyna – 101, 102,
 Chmielewska Emilia – (187-194), 653,
 Chmielowski Paweł – 246, 247,
 Chociszewski Józef – 86,
 Chociszewski Stefan – 581,
 Chodźko Aleksander – 50,
 Chodźko Ignacy – 398,
 Chojnowski Zbigniew – (115-131), 654,

Chołody Mariusz – (157-164), 654,
 Choński Michał – 34,
 Chopin Fryderyk – 256,
 Choriew Wiktor Aleksandrowicz – 21,
 Chrahoł Jan – 609,
 Christie Agatha – 659,
 Chrostek Mariusz – 25, 572,
 Chrzanowski Bernard – 581,
 Chudzikowska Jadwiga – 32,
 Churchill Charles – 209,
 Cichowicz Stanisław – 350,
 Ciechowicz Jan – 381,
 Ciemnoczołowski Artur – 133, 163, 196, 262,
 Cieplak Piotr – 385,
 Cieszkowski August – 177,
 Cieślak Robert – 438,
 Cieśla-Korytowska Maria – 41, 210, 211, 236,
 382, 422, 470, 551,
 Cieślowski Jerzy – 596,
 Ciosek Bogdan – 614-618,
 Cirlot Juan-Eduardo – 170, 269, 270, 353, 356,
 438,
 Citko Henryk – 117,
 Coleridge Samuel Taylor – 209, 392,
 Craig Edward Gordon – 644,
 Csató Edward – 311, 312, 389,
 Czachowska Jadwiga – 97, 103,
 Czachowski Kazimierz – 542,
 Czacki Tadeusz – 30, 32, 44, 218,
 Czajkowska Agnieszka – 9, 24,
 Czajkowski Krzysztof – 24,
 Czajkowski Michał (Sadyk Pasza) – 32, 37, 40,
 416,
 Czajkowski Piotr – 363,
 Czapla-Oslislo Aleksandra – 613, 614,
 Czapski Józef – 96-99, 105-107, 112-114,
 Czartoryski Adam Jerzy – 30, 51, 264,
 Czartoryski Zdzisław – 580,
 Czechowicz Szymon – 52,
 Czechowska Justyna – 102,

Czermińska Małgorzata – 9, 237-240,
 Czermiński Martin, ksiądz – 110,
 Czerniakowska Ewa – (579-594), 579, 654,
 Czerwińska Alina – 605,
 Czubek Jan – 376-384,
 Czyz-Rkein Bożena – 111,

D

Dagher Joseph Asad – 111,
 Dalman Magdalena – 573,
 Dalton John – 477,
 Danek Danuta – 167, 420, 444, 445,
 Danek Wincenty – 36, 40,
 Danek-Wojnowska Bożena – 563,
 Danielewicz Konstanty – 468,
 Danilewiczowa Maria – 103,
 Daniłowicz Ignacy – 51, 246,
 Dante Alighieri – 178, 179, 184, 185, 191, 430,
 Dantyszek Jan – 18,
 Darowski Weryha – 524,
 Darwin Karol – 41,
 Daszkiewicz Cyprian – 43,
 Data Jan – 233,
 Dąbrowicz Elżbieta – (255-266), 421, 654,
 Dąbrowska Danuta – 276, 659,
 Dąbrowska Elżbieta – 25, 469,
 Dąbrowski Jacek – 574,
 Dąbrowski Roman – 214, 236, 482, 572,
 Degler Janusz – 562-567,
 Delacroix Eugène – 460,
 Dembska-Trębacz Mieczysława – 184,
 Derewońko Mirosław R. – 618,
 Dernałowicz Maria – 187, 411,
 Derrida Jacques – 433,
 Diderot Denis – 229,
 Dilthey Wilhelm – 527,
 Diogenes z Synopy – 305,
 Dobszewicz Tomasz – 39, 40,
 Domejko Ignacy – 411, 417,
 Donelaitis Kristijonas – 22,

Doroszewski Witold – 534,
 Dowgird Anioł – 51,
 Doyle Arthur Conan – 659,
 Dragow Anna – 606,
 Drucki-Lubecki Franciszek Ksawery – 264,
 Drzewiecki Józef – 30,
 Drzewiński Feliks – 464,
 Duchamp Marcel – 471,
 Dumanowska Aleksandra – 49,
 Dumas Aleksander (syn) – 376,
 Dużyński Maciej – 606,
 Dwernicki Józef – 31,
 Dworakowski Andrzej – 606, 607,
 Dybel Paweł – 443, 445,
 Dybizbański Marek – (229-244), 655,
 Dyck Anton van – 144,
 Dygas Ignacy – 104,
 Dymitr Samozwaniec, car – 296,
 Dziedzic Joanna – 6, 24,
 Dziekoński Józef Bohdan – 662,
 Dzierma Krzysztof – 606, 608,
 Dzierzkowski Józef – 398,

E

Ekiert Janusz – 74,
 Eliade Mircea – 351, 428, 487, 547,
 Ellis Peter Berresford – 353,
 Engelking Anna – 362,
 Erben Karl Jaromir – 609, 634, 635,
 Eschenburg Johann Joachim – 58, 61,

F

Fabianowski Andrzej – 19,
 Falkowski Krzysztof – 614,
 Farkašová Eva – 609, 613, 614, 634, 641, 648,
 651,
 Fazan Katarzyna – 377,
 Fazan Jarosław – 377,
 Feldman Wilhelm – 542,
 Feliksiak Elżbieta – 9, 433, 653,

- Felińska Ewa – 39,
 Feliński Alojzy – 30, 219,
 Feliński Zygmunt Szczęsny – 43,
 Felenczak Włodzimierz – 606,
 Ferworm Irena – 603,
 Fichte Johann Gottlieb – 552,
 Fik Marta – 311,
 Filek Małgorzata – 359,
 Fisz Zenon Leonard [pseud. Padalica] – 35,
 Fita Stanisław – 173,
 Fitzgerald Robert Stuart – 209,
 Floryan Władysław – 64, 290, 461,
 Floryńska Halina – 533, 539,
 Folkierski Władysław – 211,
 Formański Leon – 585,
 Forrester John – 447,
 Forstner Dorothea – 179,
 Franciszek Ksawery św. (Franciszek z Xavier w Hiszpanii) – 294,
 Frank Józef – 51,
 Frankowska Bożena – 606,
 Franus Ewa – 160,
 Franz Marie-Louise von – 453,
 Frąckowiak Wiktor – 585,
 Fredro Aleksander – 73, 332, 394, 566,
 Fresnel Augustin – 476, 478,
 Freud Sigmund – 443-456,
 Frič Josef Václav – 200,
 Friedrich Caspar David – 137, 433, 467,
 Fromm Erich – 329, 448,
 Fros Henryk SI – 357,
 Frycie Stanisław – 498,
- G**
- Gacowa Halina – 63, 104, 372,
 Gagarin Grigorij – 78-80,
 Gajcy Tadeusz – 115,
 Gajusz Pliniusz Starszy – 472,
 Galileusz – 462,
 Galińska-Tumidalska Sabina – 607,
 Galli Edward Marian – 30, 39, 40,
 Gałązowski Antoni – 300,
 Gantkowski Paweł – 581,
 Gardner Martin – 481,
 Garewicz Jan – 361,
 Garin-Michajłowski Mikołaj – 39,
 Gaszyński Konstanty – 205, 638,
 Gautier Théophile – 405,
 Gawrych Marzanna – 618,
 Gessner Salomon – 49,
 Gierszewski Stanisław – 579,
 Gleń Adrian – 308,
 Głowacka Zuzanna – 609-611, 634, 638, 642, 649,
 Głowacki Paweł – 615,
 Głowiński Michał – 9, 202, 232, 234, 236, 564,
 Godlewski Michał – 78,
 Goethe Johann Wolfgang – 51, 55-58, 304, 429, 595,
 Gogol Mikołaj – 377,
 Gołuchowski Wojciech Józef – 51, 58, 246,
 Gombrowicz Witold – 233, 238, 385,
 Gomulicki Juliusz Wiktor – 178, 409,
 Gorecki Antoni – 50,
 Gorszewski Paweł – (571-578), 655,
 Gosk Hanna – 438,
 Gosławski Maurycy – 30, 219,
 Goszczyński Seweryn – 46, 18, 196, 197, 200-204, 224, 355,
 Gozzi Carlo – 597,
 Górecka-Pietrzyk Jadwiga – 607,
 Górnicki Łukasz – 24, 300, 304,
 Górski Artur – 101, 376-379, 527, 533,
 Górski Konrad – 202, 524, 525,
 Grabiński Stefan – 553-560, 657,
 Grabowska Anna – 598-601,
 Grabowska Maria – 196-201,
 Grabowski Michał – 32-39,
 Grabowski Tadeusz – 287,
 Gradkowski Henryk – 95,
 Graves Robert – 349, 351, 353,

Greiner Bernhard – 73,
 Grieg Edvard Hagerup – 543,
 Groddeck Ernst – 58,
 Grodom Janusz – 606,
 Grossmann Elisabethy – 136,
 Grotowski Jerzy – 607,
 Grottger Artur – 89, 90,
 Groza Aleksander Karol – 35, 39, 40,
 Grubiński Waclaw – 566,
 Grzegorz XVI, papież – 45, 75-80, 122,
 Grzegorzewski Jerzy – 615,
 Grzelka Józef – 362,
 Grzenia Jan – 298,
 Grzeszczuk Stanisław – 168, 311,
 Grzędzińska Maria – 419,
 Gubrynowicz Bronisław – 366, 364, 372,
 Guitton Jean – 291,
 Gumkowski Marek – 37, 265, 287,
 Gurowski Adam – 264,
 Gustyn Magdalena – 606,
 Guze Joanna – 405, 423, 424,
 Gwoździwicz Józef – 588,

H

Habrajska Grażyna – 88,
 Haddad Antoine – 111,
 Hahn Wiktor – 83, 104, 376-379, 580, 582, 585-593,
 Halkiewicz-Sojak Grażyna – 308, 462, 468, 519,
 Hanuszkiewicz Adam – 651,
 Hardy Thomas – 209,
 Hausner Karol – 301,
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich – 177,
 Heincz Karol – 39, 40,
 Heine Heinrich – 308,
 Helebrand Pavel – 609, 612,
 Herbert Zbigniew – 112-120, 651,
 Herbst Stanisław – 298,
 Herder Johann Gottfried – 58, 70,
 Herling-Grudziński Gustaw – 106, 107, 240,

Herschel John Frederick William – 417, 466, 468, 476, 478, 482,
 Hertz Paweł – 51-53, 73, 432, 460, 651,
 Hoelscher-Obermaier Hans-Peter – 63-67,
 Hoene-Wroński Józef – 177,
 Hoesick Ferdynand – 49, 177,
 Hoffmann Ernst Theodor Amadeus – 390,
 Hoffmeister Gerhart – 55,
 Hofman Karol – 94,
 Hofman-Wiśniewska Justyna – 615-618,
 Hołowiński Ignacy – 32-36, 39-40,
 Homer – 168, 479, 637,
 Horacy (właśc. Quintus Horatius Flaccus) – 49, 513,
 Horney Karen – 446, 448, 449,
 Hornung Magdalena – 438,
 Hryniewicz Jan Stanisław Kostka – 51
 Hubička Pavel – 609, 618, 619,
 Hugo Wiktor – 23, 364, 371, 372, 429,
 Huizinga Johan – 71,
 Hutnikiewicz Artur – 542, 553, 556, 558-560,
 Huygenes Christiaan – 478,
 Huygens Constantijn – 464,
 Huzarska Magdalena – 615, 616,
 Huzarska-Szumiec Magdalena – 615,

I

Idzikowski Leon – 33,
 Ingarden Roman – 135, 233,
 Inglot Mieczysław – 218, 311, 636,
 Irzykowski Karol – 553,
 Iwan Groźny, car – 92,
 Iwanowski Eustachy Antoni – 30, 33, 37, 39, 40,
 Iwaszkiewicz Jarosław – 114,

J

Jabłonowski Władysław – 116,
 Jachym Eugeniusz – 609, 634,
 Jackiewicz Mieczysław – (49-54), 655,
 Jagoszewski Mieczysław – 598,
 Jakowska Krystyna – 9, 184,

Jakubiec Marian – 53,
 Jakubowicz Maksymilian – 34,
 Jakubowski Jan Zygmunt – 73,
 Jakubowski Marek N. – 291,
 Janicka Anna – 6, 17, 21, 24,
 Janik Marek – 618,
 Janikowski Stanisław – 10, 107,
 Janion Maria – 56, 63, 112, 113, 167, 205, 247,
 265, 267, 277, 287, 355, 398, 399, 407, 431, 437,
 546, 577, 644, 651,
 Jankowiak Katarzyna – 606,
 Jankowska Aldona – 614, 615,
 Jankowski Placyd – 35, 398, 662,
 Janowski Ludwik – 246,
 Januszewska Aleksandra – 121,
 Januszewska Hersylia – 461, 467,
 Januszewski Jan – 220,
 Januszewski Teodor – 49, 121,
 Januszewski Teofil – 375, 376, 461, 467,
 Januszkiewicz Eustachy – 134, 175-179, 182,
 196, 197,
 Januszkiewicz Teofil – 50, 300,
 Jarecki Kazimierz – 365, 372,
 Jarema Władysław – 606, 615,
 Jaremowa Zofia – 606,
 Jaroszewicz Józef – 51, 246,
 Jarota Krzysztof – 609,
 Jarowiecki Jerzy – 525,
 Jarra Alfred – 606,
 Jarzębski Jerzy – 229-233, 236,
 Jasińska Stanisława – 196,
 Jasiński Włodzimierz – 614, 615,
 Jastrun Mieczysław – 114,
 Jawor Jan – 607,
 Jaworska Elżbieta – 411,
 Jaworska Krystyna – (95-114), 655,
 Jaworski Jan Julian – 113,
 Jaworski Stanisław – 229,
 Jaworski Tadeusz – 85, 87, 90, 92, 581, 584, 589,
 Jean-Paul (właśc. Johann Paul Friedrich Richter)
 – 60, 65

Jellenta Cezary – 93, 94, 267, 533, 585,
 Jerszow Wołodymyr – 11, 24, (29-40), 656,
 Jeż Teodor Tomasz [właśc. Zygmunt Miłkowski]
 – 23, 24, 32, 35,
 Jędrzejczak Marcin – 438,
 Jochemczyk Mariusz – 305,
 Jokiel Irena – 9, 25, 293, 653,
 Jullien de Paris Marc Antoine – 465,
 Jun Irena – 609,
 Jundziłł Stanisław Bonifacy – 51,
 Jung Carl Gustav – 443,
 Jurkowski Henryk – 595-606, 616, 620,
 Jurkowski Marian – 53,
 Jurkowski Wiesław – 606,
 Juszcak Wiesław – 93,
 Juszczyk Józef – 220,

K

Kaczkowski Józef – 79, 398,
 Kaczkowski Karol Maciej – 30, 36, 39, 40,
 Kaczyńska Leokadia – 574,
 Kaleta Jan – 609,
 Kalina Jerzy – 614, 617,
 Kalinowska Maria – 6, 21, 46, 53, 69, 73, 233,
 279, 287, 300, 305, 311, 398, 552, 577, 646,
 Kalinowski Lech – 113,
 Kalinowski Wojciech – (553-560), 656,
 Kalkowska Eleonora – 116,
 Kallenbach Józef – 580,
 Kamecka Małgorzata – 662,
 Kamiński Aleksander – 114,
 Kamiński Leszek – 269,
 Kania Ireneusz – 269, 284, 349, 353, 438, 547,
 Kantak Kamil Juliusz, ksiądz – 97-100, 108-110,
 557, 592,
 Kantor Tadeusz – 651,
 Karnecki Zbigniew – 607,
 Karpiński Franciszek – 30,
 Kartezjusz (właśc. René Descartes) – 289, 291, 292,
 Karwatowa Anna – 582,
 Kasabuła Tadeusz, ksiądz – (75-82), 656,

- Kasperski Edward – 331, 663,
Kasprowicz Jan – 551,
Kasprzak Feliks – 93,
Kaźmierczyk Zbigniew – 6, 9,
Kački Andrzej – 620,
Kaździela Paweł – 97, 108, 116,
Keats John – 104, 117, 209,
Kepler Jan – 462, 477, 482,
Kerényi Carl – 284,
Kępiński Antoni – 335,
Kiebuszinski Ksenia – 365, 372,
Kiedrzyński Stefan – 566,
Kielczewski-Skarbek Ignacy – 57,
Kieniewicz Jan – 21, 53, 300,
Kieniewicz Stefan – 34,
Kierc Bogusław – 607,
Kierc Danuta – 607,
Kiezuń Anna – 9,
Kijas Juliusz – 40,
Kijowska Marta – 65,
Kijowski Andrzej – 423,
Kilian Adam – 602-605,
Kiliński Jan – 86,
Kiślak Elżbieta – 37, 45, 73, 265, 287, 398,
Kitliński Tomasz – (431-442), 656,
Klaproth Henryk Julian – 218,
Klary Beata Patrycja – 162,
Klein Melanie – 443,
Kleiner Juliusz – 64, 95, 98, 100, 118, 135, 159,
169, 171, 177-183, 187, 189, 211, 214, 221, 235,
239, 249, 251, 252, 268, 277, 290, 312, 335, 336,
343, 350, 363-367, 372, 376-381, 384, 392, 393,
433, 443, 450-451, 454, 459-460, 464, 468, 490,
494, 498, 512, 539, 554, 558, 638, 639,
Kleist Heinrich – 23,
Klimaszewska Agnieszka – 606,
Kłoczowski Jan Andrzej – 331-338, 344,
Kłosiński Krzysztof – 9,
Kniaźnin Franciszek Dionizy – 134,
Kobierzycki Tadeusz – 306,
Kochanowska Ewa – 58,
Kochanowski Jan – 18, 63, 300, 301, 304,
Kochanowski Marek – 656, (561-570),
Kochanowski Piotr – 300,
Kocur Mirosław – 73,
Kohler Krzysztof – 663,
Kolbuszewski Jacek – 30, 502,
Kołaczkowski Stefan – 101, 389,
Kołakowska Joanna – 481,
Kołłątaj Hugo – 18,
Kołyшко Benedykt, generał – 220,
Komarnicka Irena – 111,
Komornicki Erazm – 56,
Komorowska Gertruda – 299,
Konieczny Jerzy – 579,
Konopacki Szymon – 30, 32, 39,
Konopnicka Maria – 22, (523-531),
Konwicki Tadeusz – 234,
Kopacki Andrzej – 437, 438, 439,
Kopaliński Władysław – 162, 353, 355, 356, 359,
Kopania Jerzy – 292, 306, 663,
Kopania Kamil – (595-632), 657,
Kopczyński Onufry – 31,
Kopernik Mikołaj – 462, 463, 482,
Kopij-Weiss Marta – (55-62), 657,
Korczak Janusz – 660,
Korolenka Włodzimierz – 34,
Korotkich Krzysztof – 6, 17, 19, 45, 53, 270, 296,
314, 353, 504, 576,
Korowicki Aleksander – 51, 246,
Korsak Juliusz – 50, 195, 199,
Korsak Tadeusz – 438,
Korzeniowski Apollo Nałęcz – 34, 39,
Korzeniowski Józef – 22, 30, 35, 40, 376, 390,
394, 395, 398,
Kossak Jerzy – 423,
Kossak Juliusz – 89, 90,
Kossakowski Józef – 295,
Kossakowski Józef Kazimierz – 293,
Kossakowski Szymon – 295,

- Kossowski Karol – 19,
Kostaszuk-Romanowska Monika – 73,
Kostomarow Mykoła – 363,
Kościalkowski Stanisław – 109, 110,
Kościelski Józef – 580-582,
Kościewicz Katarzyna – 657,
Kościuszko Krzysztof – 290,
Kościuszko Tadeusz – 86,
Kotliński Andrzej – 115, 120, 296,
Kott Jan – 382, 386, 397, 614, 641,
Kotzebue August von – 64,
Kowalczyk Beata – 609, 612,
Kowalczykowa Alina – 9, 35, 46, 53, 191, 192,
230, 316, 318, 332, 350, 357, 361, 397, 399, 412,
562, 640,
Kowalik Krystyna – 565,
Kowalski Dionizy – 582,
Kowalski Franciszek – 30, 33, 39,
Kowalski Grzegorz – 6, 7, 17, 19, 21, 24, 270,
657,
Kowalski Leon – 543, 585,
Kowalski Piotr – 353, 479, 481,
Kozień Lucyna – 595, 597,
Kozmian Jan – 200, 202,
Kozmian Kajetan – 18, 22, 30, 55, 56,
Kozuchowski Józef – 291,
Kółakowski Feliks – 43,
Krajewska Anna – 469, 567,
Krajewska Wanda – 204,
Krajewski Wiktor – 30,
Krakowski Piotr – 168,
Krasicki Ignacy – 121,
Kraśnińska Eliza – 59,
Kraśniński Adam Stanisław – 32,
Kraśniński Zygmunt – 18, 22, 41, 45, 46, 56, 59,
60, 61, 63, 73, 86, 88, 99, 115, 123, 133, 134, 163,
169, 176, 178, 182, 184, 196, 204, 272, 296, 299,
311, 327, 349, 391, 393, 425, 467, 468, 492, 635,
636, 638, 639, 653, 658,
Kraskowska Ewa – 527, 528,
Kraszewski Józef Ignacy – 18, 35-40, 398, 662,
Kraushar Aleksander – 468,
Krawczuk Aleksander – 351,
Krechowiecki Antoni – 34,
Kridl Manfred – 95, 211, 376-379, 433,
Kristeva Julia – 144,
Kroczyńska Małgorzata – 609-612,
Kromer Marcin – 300,
Kropiński Ludwik – 295,
Król Małgorzata – 609, 614, 634, 641,
Król Marcin – 564,
Królikiewicz Grażyna – 433, 470,
Kruczkowski Józef – 34,
Krukowska Halina – 6, 19, 20, 24, 45, 115, 192,
193, 296, 355, 488, 573, 638, 656,
Krupińska-Lyp Hanna – 468, 469,
Kryński Stanisław – 209,
Krzeczkowski Henryk – 351,
Krzemieniowa Krystyna – 438,
Krzemień-Ojak Sław – 9, 20, 25,
Krzyżaniak Włodzimierz – 288,
Krzyżanowska Zofia – 158, 255, 300, 406, 424,
462,
Krzyżanowski Julian – 165, 176, 234, 248, 255,
268, 300, 311, 377, 379, 406, 424, 461, 462, 494,
553,
Kubacki Wacław – 312, 639, 644,
Kubiak Jacek – 397, 398,
Kubiak Zygmunt – 209,
Kuchtówna Lidia – 563,
Kuciak Agnieszka – 184,
Kuczera-Chachulska Bernadetta – 508-511,
Kudelska Dorota – 88,
Kukiełko Dariusz – 6,
Kulczycka Dorota – 517,
Kulczycka-Saloni Janina – 166, 167, 173,
Kulecka Alicja – 218,
Kulesza Dariusz – 6,
Kulikowski Seweryn – 31,
Kunicki Wojciech – 60,

Kunzek Henryk – 543,
 Kuran Michał – 306,
 Kurdybacha Łukasz – 98, 100, 101,
 Kurecka Maria – 71,
 Kurowski Józef – 88,
 Kurska Anna – 90,
 Kuziak Michał – 23, 195, 197, 198, 202, 287, 421,
 518, 572,
 Kuźniar Jan – 252, 376, 379, 381, 383, 384,
 Kwaśniewska Krystyna – 97,
 Kwieciński Grzegorz – 606-608,

L

Lacan Jacques – 436, 443,
 Lach Barbara – 609,
 Lam Andrzej – 350,
 Lamartine Alfons – 169, 201, 461, 485,
 Lanckorońska Karolina – 113,
 Lariss Eugenia – 197,
 Lasecka-Zielakowa Janina – 204,
 Lauks Paweł – 607,
 Lebioda Dariusz Tomasz – 462, 466, 472, 473,
 484, 554, 579,
 Lechoń Jan – 105,
 Leeuw Gerardus van der – 349, 356,
 Legendź Magdalena – 613, 614, 648,
 Legeżyński Stefan – 102,
 Legoń Janusz – 613, 614, 640, 642,
 Leibniz Gottfried Wilhelm – 337,
 Leitgeber Tadeusz – 588,
 Lejeune Philippe – 237,
 Lelewel Joachim – 50, 51, 58, 246,
 Leończuk Jan – 9, 24,
 Lepszy Kazimierz – 39,
 Leszczyński Marcin – 577,
 Leszczyński Stanisław, król – 363,
 Leszkowicz Paweł – 432, 656,
 Leś Mariusz – 433,
 Lévinas Emmanuel – 333, 342,
 Lewak Antoni – 24,
 Lewandowska-Tomaszczyk Barbara – 88, 95,
 Lewicka-Howells Jadwiga – 111,
 Lewinówna Zofia – 196, 211,
 Libelt Karol – 177, 196, 366,
 Libera Leszek – (63-68), 134-138, 151-153, 159,
 162, 210-211, 230-240, 644, 658,
 Lichański Jakub Zdzisław – 56,
 Limanowski Mieczysław – 563, 646,
 Limberger Estera – 662,
 Linde Samuel Bogumił – 332, 361,
 Lipska Ewa – 663,
 Liszt Ferenc – 363,
 Lizisowa Maria Teresa – 245,
 Locke John – 209, 214,
 Longfellow Henry Wadsworth – 209,
 Loret Maciej – 77, 78,
 Lorrain Claude – 473,
 Löw Ryszard – 9,
 Lubański Marek – 23, (443-458), 658,
 Lubomirska Rozalia – 217,
 Lubomirski Edward – 657,
 Lubomirski Eugeniusz – 113,
 Lurker Manfred – 488
 Lutosławski Wincenty – 99, 538, 539, 586,
 Lwowicz Kalasanty – 32,
 Lyszczyna Jacek – 638,

Ł

Łanowski Jerzy – 69,
 Ławski Jarosław – (17-25), 41, 45, 53, 115, 189,
 192-194, 256, 257, 263, 267-272, 277, 279, 281,
 284, (287-310), 311, 312, 314, 353, 488, 504,
 569, 572, 576, 637, 642, 647, 658,
 Łebkowska Urszula – 517,
 Łempicki Stanisław – 179,
 Łeńska-Bąk Katarzyna – 415,
 Łojek Jerzy – 76, 188, 299,
 Łoś Jan – 301,
 Łubieniewska Ewa – 19, 46, 211, 389, 434,
 Łukacz Jan – 609,

Lukasiewicz Jacek – 115,
Lukasiewicz Małgorzata – 147,

M

- Mach Joanna – 83,
Mach Karl Hynek – 633, 634,
Machiavelli Niccolò di Bernardo dei – 371,
Maciąg Kazimierz – 572,
Maciejewska Maria Krystyna – 97,
Maciejewski Jarosław – 45, 153, 175-183, 189,
202, 205, 207, 210, 574, 639, 654,
Maciejewski Marian – 25, 495, 513, 514,
Mackiewicz Tomasz – 331,
Macpherson James – 295,
Magnin Charles – 616,
Majchrowski Zbigniew – 381,
Majewski Zbigniew – 481,
Majkowski Aleksander – 588,
Majski Iwan – 96,
Makarczyk Janusz – 597,
Makles Tadeusz Jacek – 277, 468,
Makowiecki Andrzej Zdzisław – 359,
Makowiecki Wojciech – 606,
Makowska Urszula – 22,
Makowski Stanisław – 19, 25, 31, 42, 53, 56, 86,
104, 133, 134, 138, 153, 169, 225, 295, 299, 300,
433, 460, 463, 514, 593,
Malczewski Antoni – 18, 19, 21, 22, 30, 149, 180,
200, 201, 204, 205, 222, 224, 299, 304, 429, 488,
Malczewski Jacek – 89, 90, 541, 542,
Malewski Franciszek – 59, 416,
Malinowski Pérégrin – 109,
Malutina Natalia – 9,
Małecki Antoni – 256, 297, 375-381, 384, 580,
Mamajew M. I. – 34,
Mańkowski Zbigniew – 113,
Marcinkowski Kajetan – 32, 39, 40,
Marcinkowski Władysław – 584,
Marczewska Katarzyna – 361,
Maria Antonina, królowa – 217,
Markiewicz Henryk – 25, 165, 311, 457, 458,
Markowski Michał Paweł – 436, 528,
Masłowski Michał – 313, 315, 325, 326, 334,
Maślanka Julian – 311, 640,
Matejko Jan – 89,
Matuszek Gabriela – 9,
Matuszewski Ignacy – 166, 193, 433, 527, 533,
539,
Maurer Józef – 182, 183,
Maver Giovanni – 104, 108,
Mayenowa Maria Renata – 434,
Mazanowski Antoni – 525, 526,
Mazur Anna – (507-521), 658,
Mazur Krystyna – 598, 599, 602,
Mazurkiewicz Witold – 633,
Mądra-Schallcross Bożena – 409,
Meissner Alfred – 411,
Melkowski Stefan – 166,
Meriggi Bruno – 104,
Metternich Klemens Wentzel Lothar Nepomuk
von – 76, 79, 397,
Mianowski Józef – 300,
Miarka Karol – 592,
Miązek Bonifacy, ksiądz – 365, 372,
Michajłowski E. – 30,
Michalski Bohdan – 562,
Michalski Krzysztof – 20,
Michałowska Agnieszka – 606,
Michowicz Franciszek – 34,
Micińska Anna – 562, 563,
Miciński Tadeusz – 22, 533-539, 561, 564, 653,
659,
Mickiewicz Adam – 18, 22, 23, 40-47, 50, 53, 56,
58-59, 61, 63, 65, 83, 86, 88, 97, 99, 102, 115,
117, 118, 122, 124, 133, 155, 159, 160, 165-168,
173, 195-201, 204-205, 211, 219, 220-223, 245,
246, 249, 255, 257-258, 264, 306, 370, 371, 395,
406-411, 414, 416, 419-422, 429, 463, 468, 490,
491, 499, 501-505, 509, 510, 523, 531, 533, 535,
539, 564, 573, 579, 581, 593, 597, 609, 633, 635,

- 636, 658, 660,
 Mickiewicz Franciszek – 416,
 Mickiewicz Władysław – 39,
 Micowski Karol – 32, 33, 39, 40,
 Mieczysław I, władca Czech – 92,
 Mieszkiewicz Eliza – 618, 619,
 Międzyrzecki Artur – 114,
 Mihailovic Konstany z Ostrowicy – 301,
 Mijalska Magdalena – 332,
 Mikołaj I, car – 77, 651,
 Mikos Michael J. – 9,
 Mikosza Andrzej – 609,
 Mikulicz Karol – 32,
 Mikulski Władysław – 606,
 Milewska Elwira – 484,
 Miller Nancy K. – 528, 529,
 Miłski Bernard Zygmunt – 579, 582,
 Miłosz Czesław – 37, 112, 116, 211, 424,
 Miniszewski Józef Aleksander – 662,
 Minnaeri Marcel Gilles Jozef – 470, 471, 474,
 476, 480, 482,
 Miodońska-Brookes Ewa – 88,
 Mirabeau de Riquetti Honoré Gabriel de – 306,
 Mirowski Marcin – 609, 634,
 Misiewicz Janusz – 70,
 Misiołek Edmund – 117,
 Misky Ludwik – 543,
 Mitosek Zofia – 449,
 Mizerski Ludwik – 580,
 Mizińska Jadwiga – 656,
 Młodkowski Jan – 466,
 Młodzeniec Stanisław – 102,
 Mniszchówna Maryna – 296,
 Mochnacki Maurycy – 56, 60, 257-260, 265,
 Modrzejewska Helena – 563,
 Modzelewska Natalia – 72,
 Moliere (właśc. Jean Baptiste Poquelin) – 395, 597,
 Morawiecka-Poroszewska Karolina – (165-174),
 659,
 Morawski-Dzierżykraj Franciszek – 17, 30,
 Moroz Grzegorz – 662,
 Moszumański Paweł – 614, 617,
 Mrozek Zdzisław – 582,
 Mrozek Sławomir – 606,
 Muchliński Antoni – 100,
 Mudyń Krzysztof – 446,
 Muła Franciszek – 614, 615,
 Musijenko Swietłana – 9, 24,
 Musorgski Modest – 648,
 Musset Alfred de – 376, 391, 661,
- N**
- Nabielak Ludwik – 199,
 Nałęcz-Lipka Tadeusz – 567,
 Nałkowska Zofia – 231,
 Namowicz Tadeusz – 69,
 Nasiłowska Anna – 163, 445,
 Nawarecka Lucyna – 19,
 Nawrocka Ewa – 9,
 Nead Lynda – 160,
 Necker Anne-Louise Germanie [Madame de Staël] – 56, 57, 151,
 Necker de Saussure Albertine Adrienne – 56,
 Nehring Władysław – 364, 366, 372,
 Nerczuk Zbigniew – 518,
 Netter Waclaw – 111,
 Newton Izaak – 462, 463, 476,
 Nęcka Agnieszka – 305,
 Niedźwiecki Leonard – 196,
 Nielepko Helena – (533-540), 659,
 Niemcewicz Julian Ursyn – 30, 88, 223, 262,
 Nietresa-Zatoń Agnieszka – 6,
 Nietzsche Fryderyk – 70,
 Niewolak-Krzywda Anna – 168, 311,
 Nieznanowski Stefan – 464,
 Nitowski Jan – 173,
 Norakowski Jan – 182, 183,
 Norwid Cyprian Kamil – 18, 19, 22, 41, 97, 101,
 106, 115, 117, 119, 178, 181, 400, 409, 411, 510,
 658, 661,

Nosálek Petr – 609-614, 619, 633, 635, 638, 642, 644, 649, 651,
 Novalis (właśc. Hardenberg Friedrich Leopold von) – 58, 60, 551, 552, 663,
 Nowak Andrzej – 264,
 Nowak Dorota – 609,
 Nowak Zbigniew Jerzy – 410, 411, 579, 582,
 Nowakowski Jan – 525, 526,
 Nowicka Elżbieta – 25, 382, 659,
 Nowicka Justyna – 615,
 Nowicki Franciszek – 34, 39, 40,
 Nowosilcow Nikołaj – 51, 121, 246,
 Nowowiejski Bogusław – 20, 24,
 Nyczka Maciej Ryszard – 571, 573, 573,

O

Obidowska Magdalena – 609, 634, 641, 648,
 Obrączka Piotr – 610, 642,
 Ochab Maria – 350,
 Oczko Piotr – 575,
 Odyniec Antoni Edward – 50, 52, 117, 199, 405, 416,
 Ohlobyn Oleksander – 363,
 Öhlschläger Claudia – 144,
 Okoń Waldemar – 89, 169,
 Okulicz-Kozaryn Radosław – 94, 405, 407, 408, 412, 419,
 Olchanowski Tomasz – 655,
 Olech Barbara – 6,
 Oleksowicz Bolesław – 233, (423-430), 659,
 Olizar Gustaw – 30, 35, 39,
 Olizar Narcyz – 31, 39, 40,
 Olizarowski Tomasz August – 30, 204, 219,
 Olko Justyna – 73,
 Olszewska Maria Jolanta – 9, 21,
 Onacewicz Ignacy Żegota Bazyl – 51, 246,
 Opacki Ireneusz – 187, 508, 511, 513, 519,
 Opolska-Kokoszka Bogna – 333,
 Ordak-Kaczorowska Mariola – 609,
 Orgelbrand Samuel – 32, 33,

Orlikowski Józef – 220, 222,
 Orman Elżbieta – 113,
 Orzechowski Stanisław – 18,
 Orzeszkowa Eliza – 19, 22, 106,
 Osiecka Małgorzata – 218,
 Osiński Dawid Maria – 357,
 Osiński Józef Herman – 31,
 Osiński Ludwik – 30, 55, 56,
 Osiński Zbigniew – 646,
 Ossowska Maria – 398,
 Ostaszewska Danuta – 160,
 Ostaszewski Stanisław – 30, 39,
 Ostrowski Jan K. – 217,
 Ostrowski Jan Naumoff – 103-105, 110,
 Owczarz Ewa – 552,
 Owidiusz (właśc. Publius Ovidius Naso) – 49,

P

Pachciarek Paweł – 179,
 Paciorkiewicz Tadeusz – 597, 600,
 Paczoska Ewa – 9, 167, 357,
 Padurra Tomasz (Tymko) – 30, 39, 40, 219, 221, 223, 225, 363,
 Pałęcki Wojtek – 606,
 Panas Władysław – 331,
 Panasewicz Jerzy – 598, 599, 603, 604,
 Panasiewicz Anna – 605,
 Paprocka-Podlasiak Bogna – 308,
 Parandowski Jan – 484,
 Partyka Jacek – 6, 24,
 Pasek Jan Chryzostom – 363, 364, 371,
 Paskiewicz Iwan – 247,
 Paszek Jerzy – 9,
 Paszkowski Józef – 153,
 Pattey Eglantyna – 45, 150, 408, 413, 426, 427,
 Pawlikowski Jan Gwalbert – 214, 580,
 Pawlikowski Michał – 214,
 Pawłowski Dariusz – 607, 608,
 Pawłowski Jakub Michał – 19, (267-285), 274, 276, 659,

- Pawłowski Roman – 607, 608,
Pawsza Antoni – 31, 31, 39,
Paziak Paweł – 311
Pączek-Nowak Lucyna – 609,
Pecold Kazimierz – 133, 163, 196, 261,
Peiper Tadeusz – 376, 377, 381,
Pelc Janusz – 406,
Petrarka Francesco – 213,
Piech Tadeusz – 464,
Piechota Marek – 332,
Piekarski Ireneusz – 509,
Pieńkowski Adam – 219,
Pieścikowski Edward – 173,
Pietkiewicz Walerian Jan Bogumił – 51,
Pigoń Stanisław – 99, 411, 501, 503, 510,
Pilar von Pilchau Aleksander – 51,
Pilatowa Janina – 103, 105,
Pilcicki Hubert – 6,
Piłsudski Józef – 46, 47, 53, 95, 105, 112, 113,
Pini Tadeusz – 376, 377, 378,
Piotr I, car – 363, 370,
Piotrowicz Włodzimierz – 53,
Piotrowska Magdalena – 25, (83-94), 659,
Piotrowski Antoni – 30,
Piotrowski Kazimierz – 30,
Piotrowski Wojciech – (217-229), 660,
Pius VIII, papież – 78,
Piwińska Marta – 19, 157-158, 160, 214, 312-315, 318, 325-326, 330, 352, 399, 538-539, 554, 556, 559,
Piwiński Leon – 376-377, 379,
Platon – 289, 350, 351, 359,
Plessner Helmuth – 518,
Płachcińska Krystyna – 306,
Płaczkowski Jędrzej Stefan – 86,
Płaszczewska Olga – 108, 233,
Płomieński Jerzy Eugeniusz – 559,
Płonka-Syroka Bożena – 158, 444,
Pług Adam – 39,
Podraza-Kwiatkowska Maria – 575,
Podwysocki Konstanty – 35,
Pohl Katarzyna – 609, 614, 634, 640,
Pohl Włodzimierz – 634, 641,
Poklewska Krystyna – (149-156), 221, 222, 482, 660,
Pol Wincenty – 73, 221,
Polakowski Andrzej – 596-603,
Poniatowski Stanisław August, król – 293,
Popczyk Maria – 83,
Pope Aleksander – 211,
Popiel Magdalena – 9,
Poprzęcka Maria – 467, 471, 473,
Porębowicz Edward – 552,
Potocka Delfina z Komarów – 169, 299,
Potocka Klaudyna z Działyńskich – 416, 299,
Potocki Aleksander – 299,
Potocki Herman – 299,
Potocki Jan – 218,
Potocki Jarosław – 218,
Potocki Józef – 299,
Potocki Stanisław Kostka – 77,
Potocki Stanisław Szczepny – 180, 188, 262, 298, 304,
Powązka Elżbieta – 397,
Półtorak Stefan – 605,
Prokopiuk Jerzy – 349,
Próchnicki Włodzimierz – 341, 366, 367, 373, 660,
Prus Bolesław – 22, 165-172, 659,
Prus Maciej – 400,
Prusinowski Jan – 39, 40,
Prussak Maria – (375-388), 660,
Przesmycki Zenon (Miriam) – 527,
Przedziecki Aleksander – 30, 35,
Przybylski Ryszard – 31, 45, 114, 171, 222, 350, 354, 357, 407, 461,
Przybyszewski Stanisław – 22, 97,
Przychodniak Zbigniew – 45, 88, 158, 262, 461, 490, 492, 511, 654,
Przyłipiak Mirosław – 572,

Ptaszkowski Ziemowit – 609, 634, 641, 644,
 Pudłocki Tomasz – 25, 572,
 Puszkina Aleksander – 296, 363, 369, 370, 371,
 Puzyna Konstancy – 565,
 Pyczek Waclaw – 223,

R

Radyszewski Rościsław – 6, 9, 18, 24,
 Raszka Jan – 543,
 Rau Krzysztof – 606,
 Rawita-Gawroński Franciszek – 363,
 Reicher-Thonowa Gizela – 292,
 Reitzenheim Józef Alojzy – 375,
 Rej Mikołaj – 18, 63, 117, 300, 304,
 Rej Zdzisław – 618,
 Rembrandt Harmenszoon van Rij – 144,
 Ressel Gerhard – 373,
 Reszke Robert – 428,
 Rettlel Leonard – 23,
 Reutt-Witkowska Zofia – 153,
 Reychman Jan – 461,
 Reymont Władysław Stanisław – 657,
 Rębelska-Atallach Teresa – 111,
 Ricoeur Paul – 350, 361,
 Rilke Rainer Maria – 115, 117,
 Rimbaud Artur – 116,
 Rimski-Korsakow Aleksander – 52,
 Rimski-Korsakow Władimir – 52,
 Ripellini Angelo Maria – 108,
 Ritz German – 9, (133-148), 189, 437, 438, 439,
 660,
 Rodak Magda – 351, 487,
 Rodak Paweł – 351, 487,
 Rodkiewicz Monika – 332,
 Rogacka Joanna – 603,
 Rogowska Maria Jolanta – 599,
 Rolle Antoni J. – 217,
 Rolle Michał – 31,
 Romaniszyn-Ziomek Lidia – (331-348), 661,
 Romankówna Mieczysława – 524-526,

Romanowski Mieczysław – 195, 204,
 Ropelewski Stanisław – 196, 200, 202, 413, 417,
 636, 637, 643, 644,
 Rosa Salvatore – 469,
 Rosellini Ippolito (właśc. Niccolo Francesco
 Ippolito Baldessare Rosellini) – 478,
 Rosińska Zofia – 448,
 Rossini Gioachino Antonio – 478,
 Roszkowski Artur – 623,
 Rothe Hans – 56, 370, 373,
 Rousseau Jean-Jacques – 57, 134, 152, 154, 155,
 158,
 Roux Jean-Paul – 361,
 Rozhin Andrzej – 618, 619,
 Różewicz Tadeusz – 95, 606, 664,
 Rubin Władysław – 109,
 Rubinowicz Jan – 356,
 Ruda Małgorzata – 617,
 Rudnicki Tadeusz – 609,
 Rudolf Edyta – 158, 444,
 Rudzki Franciszek – 30,
 Rusek Iwona E. – 6, 304, (349-362), 661,
 Rustem Jan – 50, 88, 118, 121,
 Ruta-Rutkowska Krystyna – 21, 203,
 Rutkiewicz Michał – 43,
 Rychter Joanna – 474, 475,
 Ryl Henryk – 595-609, 615,
 Ryłło Maksymilian Stanisław, ksiądz. – 45, 100,
 103, 110,
 Rymkiewicz Jarosław Marek – 19, 53, 183, 218,
 220, 417, 418,
 Rynkowski Tomasz Bogdan – 618, 619,
 Rzadzowska Ewa – 154,
 Rzegociński Witold – 543,
 Rzewuski Henryk – 35, 36, 37, 39,
 Rzewuski Seweryn – 217, 218,
 Rzewuski Waclaw Seweryn – 100, 217-225,
 Rzyszczewski Leon – 30,

S

- Saciuk Robert – 329,
 Sadkowska Bożena – 406, 408, 411, 413, 419, 420,
 Sadowski Radosław – 609, 634, 642,
 Sadowski Stanisław – 523,
 Sadurski Andrzej – 646,
 Safiej Anna – 606,
 Saganiak Magdalena – 9, 299,
 Samlicki Marcin – 543,
 Samołyk Kazimierz – 607,
 Sand George (właśc. Amantine Aurore Lucile Dupin) – 57, 256, 417,
 Sandauer Artur – 72,
 Sander Gilman – 417,
 Sandler Samuel – 539,
 Sarazzin Gabriel – 524,
 Sartre Jean-Paul – 425, 430,
 Sawicka Teresa – 603, 605,
 Sawicka-Lewczuk Barbara – 53,
 Sawicka-Mierzyńska Katarzyna – 662,
 Sawicki Stefan – 331,
 Sawrymowicz Eugeniusz – 49, 53, 55, 86, 95, 130, 158, 169, 187, 220, 249, 300, 311, 460, 518, 593, 635,
 Scheler Max – 193, 194,
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph von – 58, 60, 232,
 Schiller Fryderyk – 51, 55-58, 60, 70, 73, 220, 364,
 Schlegel August Wilhelm – 56, 57-58, 60-61, 65-66, 552,
 Schlegel Friedrich – 58-61, 69-74, 552,
 Schmidt Łukasz – 609,
 Schmidt Ulrich M. – 65,
 Schmitz-Emans Monika – 55,
 Schneider R. – 270,
 Schöning Udo – 57,
 Schopenhauer Artur – 361,
 Schroeder Franciszek – 581,
 Schultze Brigitte – 56, 57, 574,
 Schulz Bruno – 653,
 Scott Walter – 59, 545,
 Scribe Eugène – 376,
 Seemann Frank – 57,
 Segel Harold Bernard – 616,
 Sengle Friedrich – 397, 398,
 Seweryn Dariusz – 201, 202,
 Seyda Maryan – 581, 582,
 Sękowski Józef – 100,
 Shaw George Bernard – 69,
 Shelley Mary – 23,
 Shelley Percy Bysshe – 104, 209, 270, 546,
 Siedlecka Joanna – 117,
 Siedlecki Michał – 6, 24, 664,
 Siemiński Lucjan – 196, 197, 202,
 Sienkiewicz Henryk – 22, 37, 177, 178, 580, 659,
 Sienkiewicz Karol – 30, 261,
 Siefert Elżbieta – 595-599, 602,
 Sieradzki Jacek – 381,
 Sierakowski Zygmunt – 34,
 Sierociński Teodozy – 30,
 Sikorska Liliana – 438,
 Sikorska Maria – 599,
 Sikorski Ryszard – 624,
 Sikorski Władysław Eugeniusz – 96,
 Sinko Tadeusz – 350, 354,
 Sinko Zofia – 57,
 Sioma Radosław – 184,
 Siwicka Dorota – 22, 218,
 Skarga Piotr, ksiądz – 294,
 Skreczko Adam, ksiądz – 9, 656,
 Skrzypczyk Mariusz – 299,
 Skucha Mateusz – (431-442), 661,
 Skuczyński Janusz – (69-74), 314, 552, 661
 Skwarczyńska Stefania – 135, 158, 159, 355, 434,
 Sławiński Janusz – 229, 230, 564,
 Słomczyński Maciej – 659,
 Słowacka Aleksandra – 524,
 Słowacka Salomea (secundo voto Bécu) – 49-52, 88, 121, 149, 151, 255, 300, 462, 464, 467, 493,

- Słowacki Euzebiusz – 30, 43, 49, 50, 53, 58, 88, 121, 301, 418, 450,
 Słowacki Jakub – 49,
 Smaszcz Waldemar – 53,
 Smolka Alojzy – 595,
 Smuglewicz Franciszek – 50, 52,
 Snochowska-Gonzales Claudia – 432,
 Snopek Jerzy – 9, 308,
 Sobczuk Wołodymyr – 31,
 Sobieszczański Franciszek Maksymilian – 30,
 Sobolewska Magda – 297,
 Sobolewski Jan – 43,
 Sochoń-Jasnorzewska Jagoda – 417,
 Sofokles – 311, 608,
 Soin Maciej – 565,
 Sokolicz Antonina – 583,
 Sokołowski Mikołaj – 189, (209-216), 289, 572, 662,
 Sokół Lech – 562, 563, 566, 567, 569,
 Sokrates – 69, 350-351, 353,
 Solska Irena – 563,
 Sołtan Adam – 468,
 Sołtyk Stanisław – 468,
 Southey Robert – 209,
 Sowa Franciszek – 357,
 Sowiński Jan – 197,
 Sowiński Józef, generał – 129,
 Sowiński Leonard – 34, 39, 40,
 Spasowicz Włodzimierz – 307,
 Spinola Andrzej – 78,
 Spinola Hugon – 78,
 Spitznagel Ferdynand – 50,
 Spitznagel Ludwik Władysław – 50, 51, 121, 211, 459,
 Spytkowski Józef – 574,
 Stachiewicz Piotr – 86,
 Stachnik Ryszard – 598, 600, 601,
 Stachura Edward – 234,
 Staiger Emil – 64,
 Stalmaszczyk Piotr – 353,
 Stanisław Marek – 299, 572,
 Stanowska Alina – 596,
 Starczewska Magdalena – 595, 610-613, 626, 629, 630, 631, 642,
 Starikiewicz Zofia – 606,
 Starnawski Jerzy – 25, 43, 53, 177, 235, 350, 365, 372, 392, 460, 491, 572, 638,
 Starzyński Juliusz – 405,
 Stasiewicz Piotr – 657,
 Staszic Stanisław – 468,
 Stattler Wojciech Kornel – 411, 413,
 Stefanowska Zofia – 41, 42, 236, 505,
 Stempowski Jerzy – 112,
 Stendhal [właśc. Marie-Henri Beyle] – 136, 141, 144, 145,
 Sterne Laurence – 229,
 Stroynowski Hieronim – 31,
 Stroynowski Leonard – 543,
 Stróżewski Władysław – 331, 360,
 Strug Andrzej – 657,
 Strumph-Wojtkiewicz Stanisław – 96,
 Strutyński Juliusz – 35,
 Strzyżewski Mirosław – 22, 60, 270,
 Stupkiewicz Stanisław – 39,
 Stupnicki Hipolit – 197, 200,
 Sudolski Zbigniew – 19, 53, 59, 86, 104, 106, 182, 295, 299, 405, 411, 460, 462, 468, 556, 593,
 Sugiera Małgorzata – 395,
 Sullivan Harry – 448,
 Sulzer Johann Georg – 58,
 Sułkowski Józef – 100,
 Suszczyński Zbigniew – 296,
 Swedenborg Emanuel – 50, 116,
 Swinarski Konrad – 395, 400,
 Sych Honorata – 606,
 Sylwestrzak Tomasz – 609, 634, 642,
 Sypniewska Lucyna – 634, 642,
 Sypniewski Ryszard – 609, 634, 641,
 Syrnicka Marlena – 609, 612,
 Szafrąński Tadeusz – 291,

Szamryk Konrad – 6,
 Szargot Maciej – (174-186), 294, 662,
 Szczepankowska Irena – 662,
 Szczepański Bogdan – 618, 619,
 Szczepański Jan Alfred – 473, 479,
 Szczuka Kazimiera – 431,
 Szczygielski Tomasz – 609,
 Szekspir Wiliam (William Shakespeare) – 56, 57,
 59, 202, 247, 295, 304, 316, 364, 394, 489, 545,
 549, 561, 573, 610, 614, 616, 637, 638, 639, 641,
 Szewczenko Stanisław – 53,
 Szewczenko Taras – 22,
 Szewczuk Walerij – 371,
 Szezeniowski Tytus – 219,
 Szmydtowa Zofia – 425,
 Szot Adam – 656,
 Szprokoff Zofia – 603, 604, 605,
 Sztachelska Jolanta – 421, 654, 662,
 Sztaudynger Jan – 596,
 Szturc Włodzimierz – 9, 41, 47, 194, 211, 236,
 312, 326, 327, 329, 330, 382, 422, 436, 470, 574,
 640, 655,
 Szyrmer Ludwik – 22, 35, 398,
 Szubiński Dominik – 32,
 Szuman Stefan – 454, 455,
 Szweykowski Zygmunt – 166,
 Szymani Ewa – 60,
 Szymanis Eligiusz – 463,
 Szymański Andrzej – 609,
 Szyborska Karolina – (523-531), 662,
 Szymona Wiesław – 332,
 Szynkler Bartłomiej – 121,

Ś

Śliwowska Wiktoria – 247,
 Ślósarska Joanna – 88,
 Śniadecka Ludwika – 44, 52, 121, 162, 238, 462,
 Śniadecki Jan – 44, 50-52, 462, 463,
 Śniadecki Jędrzej – 44, 50-52, 462,
 Śniegocki Bronisław – 85, 87,

Świdowska Emilia – 19, 577, 662,

Świdziński Karol – 35,

Świrad Lucyna – 187, 188,

Świrko Stanisław – 53,

T

Taraszkiewicz Agata – 427,

Targoń Joanna – 615, 616,

Tarnowski Stanisław – 93, 94, 391, 394, 524, 585,

Tasso Torquato – 49, 64, 502, 505, 663,

Tatara Marian – 95, 101, 114, 168,

Tatarkiewicz Władysław – 189, 194, 655,

Taurowa-Jakowlewa Tatiana – 371, 372,

Tazbir Janusz – 37,

Teleżyńska Ewa – 473,

Tennyson Alfred – 209,

Tetmajer Włodzimierz – 543,

Tieck Ludwig – 60, 61, 552, 658,

Timoszewicz Jerzy – 381,

Tischner Józef, ksiądz – 331-333, 336-348,

Tokarz Waclaw – 298,

Tołstoj Aleksiej – 97,

Tomalak Barbara – 162,

Tomasz a Kempis – 545,

Tomaszewski Piotr – 609, 634, 641, 646,

Towiański Andrzej – 46, 99, 364, 365, 389, 410,
 421,

Tramer Maciej – 6, 305,

Trela Jerzy – 400,

Trembecki Stanisław – 134, 138,

Trembińska Oktawia – 172,

Tresmontant Claude – 288, 293, 306,

Tretiak Józef – 135, 140, 163,

Treugutt Stefan – 197-200, 211,

Troszyński Marek – 207, 562,

Trzeciakowski Wiesław – (541-552), 663,

Trznadel Jacek – 267, 269,

Turasiewicz Romuald – 70,

Turna Wincenty – 416,

Turner William – 473,

Turowski Stanisław – 365, 373,
 Turzyński Ryszard – 179,
 Twardowski Samuel ze Skrzypny – 663,
 Tyszczyk Andrzej – 509,
 Tyszkiewicz Marek – 606,
 Tyszkiewicz Teresa – 97,
 Tyszkiewicz Wincenty – 220,

U

Ujejski Józef – 211, 541, 542,
 Uptas Janusz – 602, 603, 605,
 Urban Danuta – 607,
 Urbaniak Józef – 37,
 Uršel Marian – 196, 204, 349, 425, 493,

V

Vega Lope de – 597,
 Verdiani Carlo – 108,
 Vernet Joseph – 363,
 Vickers Lancy J. – 457,
 Vinci Leonardo da – 475,
 Vojnovic Ivo – 563,

W

Wackwitz Stephan – 65,
 Waliszewska-Duksza Jadwiga – 111,
 Wallis Mieczysław – 457, 466,
 Warren Austin – 201,
 Wasilewska Anna – 425,
 Waszczuk-Kamieniecka Danuta – 111,
 Waszkiel Marek – 595-597, 599,
 Waszkiewicz Jan – 51,
 Wedowa Janusz – 102,
 Weill George – 76,
 Weinberg Jerzy – (501-505), 663,
 Weintraub Wiktor – 56, 57, 98, 638, 639,
 Wellek René – 201,
 Wergiliusz (właśc. Publius Vergilius Maro) – 49,
 234,
 Werwes Henryk – 53,

Werwes Hryhoryj – 371,
 Wesołowska Elżbieta – 289, 352, 353,
 Węgiński Tomasz Kajetan – 287, 306, 307,
 Węgliński Ludwik – 32,
 Węgrzyn Elżbieta – 609,
 Wieland Christoph Martin – 67,
 Wierzbowski Ryszard – 595,
 Wierzchowska-Gosk Bogumiła – 618-620,
 Wierzyński Kazimierz – 95,
 Wilkoszewska Krystyna – 83,
 Windakiewicz Stanisław – 213,
 Wirpsza Witold – 71,
 Wirtemberska Maria – 295,
 Wiśniewska Jolanta Ewa – 596,
 Witecki Lech Stanisław – 603, 605,
 Witkiewicz Stanisław Ignacy [Witkacy] – 19,
 561-569, 657,
 Witkiewiczowa Jadwiga – 564,
 Witkowska Alina – 171, 218, 249, 396,
 Wittowa Zofia – 304,
 Witwicki Stefan – 30, 298,
 Witwicki Władysław – 350,
 Władysław II, książę – 100, 549,
 Włodarczyk Jarosław – 467, 468,
 Włodarczyk Krzysztof – 484,
 Włodek Ludwik – 166,
 Wnuk Agnieszka – (195-208), 663,
 Wnuk Włodzimierz – 117,
 Wodzinowski Wincenty – 543,
 Wodzińska Maria – 45, 123, 162, 169, 498,
 Wojciechowski Konstanty – 94,
 Wojda Dorota – 433,
 Wojnakowski Ryszard – 488,
 Wołyła Karol (Jan Paweł II, papież) – 45,
 Woldan Alois – 366, 663,
 Wolsey Thomas – 30,
 Wolski Włodzimierz – 204, 398,
 Wolter (właśc. Arouet François-Marie) – 57, 307,
 Wołk Marcin – 552,
 Wołkowicz Anna – 308,

Worcell Stanisław – 32,
 Wordsworth Wiliam – 209-211, 215,
 Woźniakiewicz-Dziadosz Maria – 42, 173, 495,
 Wójcicka Zofia – 19, 25, (459-486), 664,
 Wrotnowski Feliks – 220,
 Wróblewska Teresa – 534, 539,
 Wróblewski Leon – 32,
 Wróblewski Władysław – 30,
 Wsiewołodskij-Gerngross Vsevolod Nikolaievič
 – 595,
 Wycisk Franciszek – 306,
 Wydrycka Anna – 6,
 Wyka Kazimierz – 114, 118,
 Wysocki Wiesław – 618,
 Wysocki Włodzimierz – 34,
 Wypiański Stanisław – 92, 97, 395, 541, 542,
 561, 564, 566, 614, 643, 660,

X

Xun Zhou – 417,

Z

Zabielska Janina – 103,
 Zabielski Łukasz – 6, 7, 21, 24, 664,
 Zabierowski Stanisław – 350, 355, 357,
 Zabłocki Józef – 30,
 Zaborowski Tymon – 30,
 Zacharska Jadwiga – 563, 657,
 Zakrzewska Wanda – 179, 261,
 Zakrzewski Bogdan – 133, 163, 196,
 Zaleski Bronisław – 197,
 Zaleski Dionizy – 196,
 Zaleski Józef Bohdan – 18, 88, 196, 199, 200,
 201, 223, 363, 491,
 Załuski Roman – 133, 468,
 Zamaćńska Danuta – 509-511, 519, 653,
 Zamojska Dorota – 218,
 Zan Tomasz – 416,
 Zaremba Beata – 611, 612,
 Zarębianka Zofia – 9, 308, 659,

Zarębina Maria – 245,
 Zasztowt Leszek – 32,
 Zawadzka Danuta – 19, 45, 296, 353, 504,
 Zawadzka Joanna – 412, 418,
 Zaydler Bernard – 406,
 Zdziechowski Marian – 99, 429,
 Zegalski Jerzy – 377, 381,
 Zemło Krzysztof – 618,
 Zgorzelski Czesław – 160, 195, 221, 432, 433,
 437, 439, 490, 494, 507, 508, 513, 514, 516,
 Zielińska Marta – 22, 167, 218, 247, 277, 399,
 407, 411, 546,
 Zieliński Gustaw – 204,
 Zieliński Jan – 207,
 Zieliński Tadeusz – 350,
 Zieliński Zygmunt – 75, 77, 79, 80,
 Ziemia Kwiryna – 20, 53, 366-368, 371, 373,
 493, 497,
 Ziemińska Katarzyna – 20,
 Zienkowicz Leon – 196, 200,
 Zimmermann Kazimierz – 364, 373,
 Zimmermann Maria – 110,
 Ziółowicz Agnieszka – 41, 211, 236, 382, 422,
 470,
 Ziora Justyna – (633-651), 664,
 Ziółkowski Karol – 93,
 Zitzman Jerzy – 633,
 Zmącińska-Paluchowska – 653,
 Znamierowski Daniel – 6, 24,
 Zonn Włodzimierz – 470, 474, 484,
 Zwolińska Agata – 518,
 Zwolski Zenobiusz – 633,

Ż

Żbikowski Piotr – 53,
 Żelasko Agnieszka – 610-612,
 Żelechowski Kacper – 543,
 Żeleński Władysław – 543,
 Żeromski Stefan – 105, 106, 657,
 Żeromski Wiktor – 607,

Żirmunskij Wiktor – 369,
Żłobicka Elżbieta – 609,
Żmichowska Narcyza – 22, 398,
Żmigrodzka Maria – 73, 167, 221, 265, 267, 287,
312, 398, 399, 431,
Żuk Igar Wasiliewicz – 9,
Żupański Jan Konstanty – 37,
Żurowski Maciej – 201,
Żywczyński Mieczysław – 75, 78, 79, 80,



Ludwik Solński w roli Werynhory w *Srebrnym Śnie Salomei*
fot. pochodzi z okolicznościowego wydania czasopisma „Światowid”,
czerwiec 1927

NAUKOWY PROJEKT WYDAWNICZY –
SERIA „PRZEŁOMY/POGRANICZA”

Pragniemy, by książki publikowane w Naukowej Serii Wydawniczej „Przełomy/Pogranicza” tworzyły niewielkie cykle tematyczne, skoncentrowane wokół pojedynczego dzieła, osoby, wątku, tematu. Jednym z takich projektów – planowanych jako cykl sympozjów i publikacji – są studia o przemianach formuł emancypacji kobiet.

Tomy wydane w NPW– Serii „Przełomy/Pogranicza”:

- *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria I, *Principia*, red. J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, 2012
- Barbara Olech, *Harmonia, liryzm, trwoga. Studia o twórczości Bronisławy Ostrowskiej*, 2012
- Marcin Bajko, *Heroiczna apokalipsa. W kręgu idei i wyobraźni Tadeusza Micińskiego*, 2012
- *Pogranicza, cezury, zmierzchy Czesława Miłosza*, red. A. Janicka, K. Korotkich, J. Ławski, 2012
- Anna Janicka, *Sprawa Zapolskiej. Skandale i polemiki*, 2013

Ukażą się w Serii między innymi:

- Stefan Żeromski. *Tradycja i eksperyment. Studia*, T. I-III
- Jarosław Ławski, Miłosz. „Kroniki” istnienia,
- *Studia o twórczości Józefa Ignacego Kraszewskiego*, T. 1-2
- Halina Krukowska, „Pan Tadeusz” jako poezja czysta. *Studia o Mickiewiczu*
- *Piękno Juliusza Słowackiego*, Seria III
- Ryszard Löw, *Literackie podsumowania polsko hebrajskie i polsko-izraelskie*
- Alina Kowalczykowa, *Pisma rozproszone*
- *Przemiany formuły emancypacji kobiet od XVIII wieku do XX-lecia międzywojennego*
- Anna Janicka, *Dziewiętnastowieczni. Studia i miniatury*

[Tytuły zapowiedzianych tomów w wersji roboczej.]

Wszystkich zainteresowanych edycją swoich książek w NSW – S „Przełomy/Pogranicza” zapraszamy do współpracy [jannicka@wp.pl, jlawski@wp.pl].

