

Rozdział czwarty

Juliusz Słowacki

Juliusz Słowacki urodził się w Krzemieńcu, na Wołyniu. Był jedynym dzieckiem Salomei z Januszewskich i Euzebiusza Słowackiego, nauczyciela wymowy w Liceum Krzemienieckim, od 1811 do 1814 r. profesora literatury polskiej Uniwersytetu Wileńskiego. Dzięki pozycji zawodowo-towarzystwej ojca, a po jego przedwczesnej śmierci ojczyzna, Augusta Bécu, również profesora, Słowacki od wczesnego dzieciństwa obracał się w kręgach elity intelektualnej skupionej wokół Uniwersytetu Wileńskiego. Związana z nim matka poety, obdarzona talentami towarzyskimi, prowadziła coś w rodzaju salonu literackiego, odwiedzanego chętnie także przez poetyzującą młodzież. Tam m.in. poznał Słowacki Adama Mickiewicza przed jego deportacją z Litwy.

Aktywne kulturalnie środowisko, a także pamięć ojca, poniekąd literata (w l. 1826-1827 ukazały się w 4 tomach jego *Dziela*), wpłynęły na wczesne ukształtowanie się poetyckich zainteresowań młodego Słowackiego. Kulturą środowiska i stylem wychowania można także tłumaczyć charakter najwcześniejszej twórczości Słowackiego, ówczesnie nie publikowanej, na którą składają się tłumaczenia z Alphonse'a de Lamartine'a i poety angielskiego – Thonasa Moore'a (*Melodie irlandzkie*), wiersze *Księżyc* i *Nowy Rok*, *Dumka ukraińska* oraz kilka sonetów (pięć z nich ogłosił noworocznik *Niezbudka* z 1842). Wszystkie te próby łączy stylizacja sentymentalna, rezygnacyjna filozofia smutku, melancholijne odczucie natury. Ogólnie rzecz biorąc, poeta bardziej „lamartynizuje”, niż romanizuje, jest pojednawczy wobec sentymentalnych wzorców i manier, choć startuje literacko już po Mickiewiczowskich manifestacjach romantyzmu. Można w tym widzieć naciski kultury domowej i sentymentalnej uczuciowości matki poety, jak też priorytet wzorców literackich w jego własnych doświadczeniach twórczych. Ta przewaga wzorców

literackich utrzyma się jeszcze długo, choć zmieniają się patronowie wczesnej twórczości Słowackiego. Lamartine'a zastąpi Byron.

Ważna to zmiana, wyznaczająca kierunek ewolucji od sentymentalizmu ku romantyzmowi, od melancholii ku bólowi istnienia, od cichej skargi ku skłóceniu ze światem. Nie dokonała się ona od razu, ani nawet nie zaniknęła w ramach jednego gatunku literackiego, tradycyjnie uważanego za domene bajronizmu: powieści poetyckiej. Młody Słowacki jest autorem aż siedmiu powieści poetyckich (jeśli liczyć dwie wersje *Szantfarygo* jako utwory odrębne, to nawet osmiu), skupionych głównie w warszawskim okresie twórczości (1829-1831). Uporczywie nawracanie do tego gatunku jest częściowo hołdem złożonym modzie, częściowo wszakże śladem wytrwałego torowania sobie drogi ku romantycznej rzeczywistości poetyckiej i nowemu bohaterowi romantyzmowi, narzuconemu Europie przez Byrona.

Wileński *Szantfary* jest głównie produktem mody środowiskowej i literackiej kariery orientalizmu. Kasydę poety arabskiego Szantfarygo tłumaczył bowiem przyjaciel Słowackiego Ludwik Spitznagel, a poetycekiemu wjaśnieniu w Orient patronowały nie tylko romantyczne autorytety, lecz także najulubieńszy pisarz młodości – Lamartine. Toteż poemacik Słowackiego jest jeszcze bardzo w gущie lamartynowskim utrzymaną luźną kompozycją 14 liryków o miłoszczeniu miłosnym Araba, który „stracił szczęście w samym życia kwiecie”, wymierzył karę rywalowi i – niechcący – kochance, po czym wśród wyrzutów sumienia ciągnie na ziemi nudną egzystencję. Słabinkiego poemaciku broni zakończenie fragmentu XI, będące samostijnym pięknym lirykiem o samotności. Fragment ten, z lekką przestylizowany, włączył Słowacki do powieści poetyckiej *Arab*.

W *Mnichu* bowiem i *Arabie*, produktach roku 1830, powrócił do orientalizmu w powieści poetyckiej i do samotnego bohatera uosobionego w synu pustyni. *Arab* zwłaszcza stanowi wyraziste studium mizantropii, skłócenia ze światem, nienawiści do ludzi. Jest to właściwie studium patologii nienawiści, wyposażone w akcesoria bajronskiej stylizacji bohatera, który żyje, by cierpieć i zadawać cierpienie. Próżno wszakże byhoby pytać o przyczynny tej dewiacji osobowości – nie znajdziemy odpowiedzi w obrębie poematu. Ani jednostkowe losy bohatera, ani społeczne wyznaczniki losu nie rozjaśniają tego ponurego fenomenu istnienia. Bajroniczne efekty zachowań nie są tu bowiem – inaczej niż u wielkiego Anglika – zakorzenione w psychologii i socjologii bytu człowieka.

Probę takiej motywacji losu bohatera przynosi historyczna wersja powieści poetyckiej – *Jan Bielecki* oraz *Żmija*, utwor rozpoczety w Warszawie, ukończony już na emigracji. *Jan Bielecki* po raz pierwszy w powieści poetyckiej Słowackiego operuje rozwiniętym wątkiem epickim i anegdota narracyjną. Jest opowieścią „opartą na podaniu historycznym” – jak mówi podtytuł – odwołującą się do polskich tradycji własni rodowych i przemocy magnaterii. W znaczeniu węższym – opowieścią o losie szlachcica Jana Bieleckiego, zniszczonego majątkowo przez „pana na Brzeżanach”, magnata Siemiawskiego. W sensie metaforycznym – poematem o zemście. Zemsta ta wszakże uzyskuje swe realne motywacje, jest odpowiedzią na krzywdę i bezprawie. W obrębie poematu dokonuje się przemiana bohatera, który ze zwykłego szlachcica przetradza się w mściciela owładniętego ideą odwetu. Etyczna problematyka wielu bohaterów bajronicznych – zemsta, nie jest tu osobliwą manią, bądź patologią charakteru, lecz zjawiskiem, które ma swą genezę społeczną i moralne konsekwencje. Bielecki „kraj zdradził, lecz zdrada zabija”, i właśnie część IV poematu, zatytułowana *Zemsta*, pokazuje bohatera już romantycznie przemienionego, spustoszonego przez moralne konsekwencje zemsty, spokrewnionego z postaciami Byrona ciężarem winy, boleśnie izolującej od wspólnoty ludzkiej. Bielecki cierpi na moralną samotność bohaterów Byrona, do której nie trzeba egzotycznego sztafazu, aby zasugerować konflikt jednostki ze społecznością i jednostki tej pogardliwe wyosobnienie.

Także *Żmija* jest poematem o zdradzie, o podwójności postępowania, o ukryciu motywów istotnych i masce przywdzianej dla zmylenia sądów ludzkich. Bohater poematu, hetman kozacki z XVII w. imieniem *Żmija*, to w rzeczywistości Turek zbiegły na Sicz, aby tam z pomocą Kozaków szukać zemsty na baszy, który podstępnie zabił mu ojca i zabrał do haremu ukochaną. Wszakże problematyka zdrady jest w tym poemacie wielorako spiętrzona. *Żmija* dopuszcza się zdrady religijnej – wobec Proroka, i oszustwa – wobec Boga prawosławnego. Mści się na Turkach, ale jednocześnie nienawidzi Kozaków, jak wyznaje:

Czesio przebrany z bracią Tatary
Na własne sioda niostem pożary;

(pieśń V, w. 267-268)

A ponieważ został obdarzony przez autora zmysłem moralnym bohaterów bajronicznych, więc brzydzi się własną obudą i płacze nad złem, które wyrządza:

Jak Hiś dwubarwny srebrnej topoli
Cierpiatem mękę – niewyplakana.

(w. 278-279)

Bajroniczność postaci *Żmii* została przefiltrowana przez problematykę *Konrada Wallenroda* i właściwie można powiedzieć, że ubiór kozacki hetmana jest skrojony z krzyżackiego płaszczka Wielkiego Mistrza, toteż zdradza ta postać i cały utwór swój imitatorski charakter, zapożyczając się także u innej słynnej powieści poetyckiej – *Zamku kanowskiego* Goszczyńskiego. Stamtąd bowiem pochodzi półobłąkana bohaterka Ksenia i frenetyczne efekty związane z jej miłością do bohatera oraz tajemnym dzieckiem, ukrywanym w kaplicy grobowej.

Wyraziste ślady *Konrada Wallenroda* w *Żmii* wskazują na istotne cechy wczesnej twórczości Słowackiego. Na jej literackość, przejawiającą się w traktowaniu literatury jako tworzywa dla literatury. Odsłaniają także dominującą rolę Mickiewicza w doświadczeniu poetyckim Słowackiego, co stanowić będzie problem całej niemal twórczości autora *Kordiana* i da częstokroć znakomite polemiczne ujęcia inspiracji Mickiewiczowskich, początkowo jednak rola ta polegała na imitatorstwie i redukowaniu bogactwa problemów twórczości przyszedłego wielkiego antagonisty. Takiej redukcji uległa w *Żmii* motywacja zdrady i podwójności czynów bohatera. Nie ma śladu Mickiewiczowskiej problematyki narodowo-patriotycznej i etyki heroicznego poświęcenia. Zemsta za śmierć ojca wydaje się zbyt partykularna i jednostkowa, aby zwała na postać Hetmana blask tragicznej wielkości, a jego czyny przedstawiała w świetle fatalizmu moralnej bezwysciowości.

Ukoronowaniem gatunku powieści poetyckiej w twórczości Słowackiego jest *Lambro*, pisany już w Paryżu w roku 1832. Bohatera tego utworu traktował poeta jako wcielenie historycznego losu pokolenia powstania listopadowego, zatem przypisywał mu szerszą reprezentatywność i sens metaforyczny. W przedmowie do trzeciego tomu *Poezji* (1833) pisał:

Lambro jest to człowiek będący obrazem naszego wieku, bezskutecznych jego usiłowań, jest to wcielone szyderstwo losu, a życie jego jest podobne do życia wielu teraz młodych ludzi, o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczym.

Bohater powieści poetyckiej uzyskiwał więc w przekonaniu autora nie tylko realną, ale najzupełniej współczesną motywację biografii,

stając się metaforą losów straconego pokolenia powstańczego. Daleką drogę przekształceń odbyła powieść poetycka i jej bohater pod piórem Słowackiego: od literackiej maski orientalnej, kryjącej skłóconych ze światem samotników, do metaforycznego obrazu „człowieka będącego obrazem naszego wieku”.

W takim spojrzeniu autorskim krył się zarazem dystans do przedstawianej postaci samotnego buntownika i mściciela. Lambro jest bowiem – jak żaden z dotychczasowych bohaterów Słowackiego – zniszczony moralnie przez zemię, jest właściwie żywym trupem, podtrzymywanym przez opium, wspomnieniem po człowieku, który mógł być wielkim. Został korsarzem dla idei zemsty na Turkach, ale jedynym czynem, którego dokonał jako Grek-mściciel, jest spalenie tureckiej fregaty. Niewiele to w powodzi pospolitych zbrodni korsarskiego żywota. Toteż Lambra toczy robak wątpliwości i trująco zarazen wyrzuty sumienia, iż nie podzielił losu innych powstańców greckich („Czemus nie skonał, gdy wszyscy konali?”). Byłby wówczas przynajmniej uszlachetniony przez zborowyy heroizm.

Wszakże mimo dystansu wobec samotnika, który „burzy świat sam jeden”, Słowacki czuły jest na jego stracone gesty, na jego indywidualistyczną etykę wyższości nad tłumem, nawet na jego dość literacki satanizm. Lambro jest bowiem wyposażony także w rysy szatańsko-demoniczne. Chwilami wydaje się uosobieniem zła i okrucieństwa, obroconego również przeciwko sobie samemu. W pewnej mierze stanowi może studium autodestrukcji: niszcząc w sobie uczucia miękkie i czułe, np. miłość do kobiety, wybierając samotność mściciela, staje się zarazem wygnanym wśród świata, obcym, innym, niejako korsarzem wśród ludzi.

Jego imność wynika również z narkomanii. Bo Lambro to zarazem studium opiumisty, dla którego wizje narkotyczne stają się ucieczką przed życiem, przed własnym sumieniem, przynoszą ocalenie i zgnębienie jednocześnie. Wydaje się, że jest to studium odkrywcze, poparte znajomością stanów narkotycznych i operujące subtelnym opisem opiumicznych wizji. Choć zarazem trzeba pamiętać, że Lambro nie jest w tym zakresie oryginalny i mieści się w modnej tradycji europejskiej, ugruntowanej przez *Wyznania angielskiego opiumisty* (1821) Thomasa De Quinceya.

O ile można wątpić, czy Lambro jest przekonywającym literacko uosobieniem polskich doświadczeń historycznych, o tyle niewątpliwie postać ta stanowi śmiało romantyczne studium człowieka kleski,

także w sensie egzystencjalnym, wyposażone w podniecające epokę rysy narkomana.

Lambro jest ostatnią powieścią poetycką Słowackiego. Wprawdzie w 1838 r. napisał jeszcze *Wacława*, który odziedziczył wiele cech formalnych powieści poetyckiej – np. zagadkowość akcji, celowe piętnowanie niejasności w motywacji losów oraz moralne piętno przestępstwa wyodrębniające bohatera – ale zabraknie w rysunku postaci ostrych cech bajronicznych, owej wyższości grzesznego samotnika, pychy indywidualisty. Wacław, inaczej Szczesny Potocki, bo o nim traktuje nawiązujący do *Marii* Malczewskiego poemat Słowackiego, ma świadomość, że postać jego rzuca zły cień moralny, „że coś pomiędzy nim a światem stoi”, więc przestaje prosić o wybaczenie, a nie może ludźmi „pogardzać i sztydzić”. Jego samotność jest więc kapitulacją, a jego świadomość zostaje zdmielowana przez poczucie winy. Bliżej mu do pokory grzesznika niż do wzgardliwego egotyzmu bohaterów Byrona. Rację miał zatem autor nazywając ten utwór po prostu poematem (wchodził on w skład tomiku wyd. 1839 pt. *Trzy poemata*, mieszczącego ponadto *W Szwajcarii* i *Ojca zadłumionych*).

Autentyczne problemy swojej współczesności, o których pisał Słowacki w przedmowie do tomu trzeciego *Poezji*, zawarł przede wszystkim w dramacie. Tam też najpełniej prześledzić można zmiany poglądów, kreacji bohatera i technik pisarskich Słowackiego.

Dramat interesował poetę od wczesnej młodości. Już przed wyjazdem do Warszawy planował tragedię o Mahomecie, zakończonym we własnej córce, co niewątpliwie jako osnowę intrygi wykorzystywał po latach w *Beatryks Cenci* (powst. 1840). Natomiast w czasie pobytu w Warszawie napisał dwa utwory sceniczne, obydwa historyczne: *Mindowego* (1829) i *Marię Stuart* (1830). Mimo że *Mindowego* sam poeta nazwał dramą, „z teki dziecinnej”, dzieje zaś szkockiej królowej jako temat literacki nie były oryginalnym odkryciem, to jednak obydwa utwory Słowackiego prezentują go jako dramaturga wybitnego, obdarzonego wielkim zmysłem scenicznym.

Mindowe inspirował się powieścią, może pamięci syna o tragedii Euzebiusza Słowackiego pt. *Mendog, król litewski* (wyst. 1813) i w ogóle pewnej karierze postaci litewskiego księcia w literackim historyzmie epoki. Naprawdę pisał go jednak pilny czytelnik *Grażyny* i poeta wrażliwy na romantyczne kontrasty kultur, także kontrasty religii. W interesującym komentarzu, którym autor opatrzył ten

dramat w paryskim wydaniu *Poezji* (t. 2 1832), zwraca się uwagę czytelnika na akt III jako uzasadniający decyzję druku tej pierwszej próby scenicznej. I słusznie. W tym bowiem akcie znajdujemy nie tylko kilka świetnie napisanych dialogów i sporo dobrej poezji, ale przede wszystkim romantyczne wyuczucie dawności, dzikiego piękna litewskiego prymitywizmu albo – jak chce Słowacki – homerowego ubóstwa i prostoty dawnych władców. Także wysłannik papieski Heidenrich, przywożący Mindowemu koronę królewską w zamian za chrzest, w ten sposób charakteryzuje ucztę w zamku litewskim, aby oczywisty był kontrast środowiskomorskiego wykwinu kultury włoskiej, do której przywykł, i surowego prymitywizmu obyczajów dworu północnego księcia. Nie ulega wątpliwości, że dla autora prawdziwie poetyczne jest właśnie posępne piękno Północy i ów mroczny, biedny zamek pierwszego chrześcijańskiego króla Litwy.

Mindowe był pisany najpewniej z potrzeby przeniesienia również do dramatu problematyki zdrady (tytułowy bohater jest podwójnym zdrajcą – litewskiego pogaństwa, a później Krzyżaków i chrześcijaństwa) oraz krytyki instytucji katolickiego Kościoła, który stanie się częstym u Słowackiego adresatem ideowych polemik.

Już z okazji *Mindowego* należałoby przywołać nazwisko nowego patrona literackiego, który długo towarzyszyć będzie dramaturgii Słowackiego: Szekspira. Jednakże z pełnym uzasadnieniem pozwala na to odwołanie *Maria Stuart*. Aktywniejszy znacznie niż w *Mindowem* romantyzm tej tragedii wiąże się bowiem z romantycznym pojmowaniem Szekspira jako znawcy serc, malarza namiętności, demaskatora natury ludzkiej i rewelatora teatru „prawdziwego”, pełnego kontrastów, efektów skrajnych, nawet brutalności. Tak też i w *Marii Stuart* sięgnie Słowacki do krwawych efektów szekspirowskich, do morderstw, trupów i zawikłanej intrygi. Również bohaterkę tytułową będzie się starał ukształtować zgodnie z wykładnią szekspirowską zawartą w przedmowie Mickiewicza do pierwszego tomu *Poezji*, gdzie walka namiętności z powinnością uznana została i za fundament teatru Szekspira, i za „jedno z wyobrażeń świata romantycznego”.

Wszakże romantyzm *Marii Stuart* nie zasadza się tylko na szekspirowskim ani też autor *Makbeta* nie jest wyjątkowym patronem tego dramatu. Jest to bowiem utwór ściśle związany z moralną i psychologiczną atmosferą wczesnej twórczości Słowackiego, zwłaszcza z powieściami poetyckimi. Ta sama w nim problematyka zemsy,

podobni bohaterowie – samotni, ponurzy, występnii – Botwel zwłaszcza, zbliżona niska sensowność czynów ludzkich, choć śmierć zbiera krwawe żniwo. Ta historia o pałacowym przewrocie jest właściwie opowieścią o niemożności dokonania przewrotu – zagarnięcia władzy przez przeciwników *Marii* bądź przez samą Marię wbrew opozycji i po trupie męża. W dramacie dworskiej intrydze wpisana bowiem została nekająca Słowackiego – widoczna w *Lambrze*, a później w *Kordianie* – choroba czynu niespełnionego, niedoczynu.

Romantyczna zwłaszcza jest tytułowa bohaterka, prefiguracja Balladyny, piękna zbrodniarka na tronie. Oczywiście Maria to zaledwie szkic do tamtej wspaniałej postaci, ale i ona zna już pokusy etyczne władzy niekontrolowanej, która uzasadnia samą siebie i jest dla siebie prawem moralnym: „ja osądzę siebie, Ludzie są u stóp moich...”. Maria poznaje także ów fatalny węzeł miłości i zbrodni, który Balladynę wiąże z Kostrynem, a szkocką królową, rzucą w ramię Botwela, mordercy jej męża. Wszakże *Marii* brak jeszcze i twardości, i uchwalstwa Balladyny. Nazbyt cierpi na romantyczną chorobę samotności, spotęgowaną przez samotność władcy („wicznie w tłumie Podejrzliwych, nieczułych [...] nikt mnie nie rozumie”), nazbyt serio traktuje konwenanse religijne i marzy o miłości, aby mogła być romantycznym wcieleniem demoinizmu zbrodni. Niemniej rozwój akcji tragedii jest także rozwojem samej *Marii*, dorastającej do roli krwawej heroiny, zwiarki śmierci („Posiew zbrodni kogo mnie już ludzi zabija”). Świetnie to zresztą napisana rola, a wsparta rolą Rizzia i błazna Nicka powoduje, że ta wczesna tragedia poety trwale zdobyła sobie scenę.

Po *Marii Stuart* Słowacki chwilowo zawiesił twórczość dramaturgiczną, pochłonięty jesienią 1830 r. przez wypadki polityczne powstania listopadowego. Stało się ono dla pisarza źródłem wielorakich doświadczeń, a także udręk moralnych. Z wielkich twórców polskiego romantyzmu on jeden oglądał wydarzenia własnymi oczyma i czuł atmosferę tych dni. W dużej mierze dzięki temu doświadczeniu mógł napisać swój znakomity dramat polityczny o współczesności – *Kordiana*. Także wypadki powstające wydobły go „na jaśnią” jako autora. Za sprawą trzech wierszy napisanych u schyłku roku 1830 – *Hymn*, *Kuli*, *Oda do wolności* – stał się bardem rewolucji i zaznał sławy autorskiej oraz sympatii patriotycznej publiczności, o którą później tak mu będzie trudno. Niezależnie od faktu, że *Oda do wolności* nie jest utworem wybitnym i daleko jej do entuzjastycz-

nego rozmachu wiersza Mickiewicza, którego tytuł naśladowała, ona oraz *Hymn* i *Kulik* uczyniły ze Słowackiego także poetę politycznego, twórcę o ambicjach bezpośredniego ingerowania w rzeczywistość historyczną i poczuwania się do odpowiedzialności za nią. Choć zarazem dbał o to, aby nie stać się człowiekiem określonego stronnictwa politycznego i żadnym grupowym interesem nie odprzedać pióra.

Wszakże do wojska nie wstąpił, a w marcu 1831 r. wyjechał za granicę, zdaje się na zasadzie dobrowolnej decyzji. Owszem, użyto Słowackiego w misji dyplomatycznej do Anglii, ale skorzystano z tej okazji najpewniej dopiero w Dreźnie, toteż dość szybko poczęło go dręczyć złe sumienie i wyjazd objawił mu się jako ucieczka. Jeszcze wiele lat później w *Rozmowie z Matką Makryną Mieczysławską* użył mocnego samooskarżycielskiego określenia: „Godności nie mam – przed meką uciekłem”. Trafnie też badacze widzą w wyjeździe bardzo już chorego poety do Poznania w 1848 r., w celu uczestniczenia w wypadkach rewolucyjnych, m.in. gest ekspiacyjny za ową młodzieńcze opuszczenie walczących rodaków.

Słowacki osiadł na emigracji w Paryżu. Zajął się twórczością literacką, publikacją dwu pierwszych tomików *Poezji* (Paryż 1832) i oczekiwaniem na sławę literacką. Tymczasem wydane tomiki nie sprawiły wrażenia na publiczności, „ważną i okropną tragedią rzeczywistością” zajętej, jak sam to później określił. Ponadto rychłe pojawienie się Mickiewicza w Paryżu, ukazanie się *Księgi narodu i pielgrzymstwa* oraz *Dziadów* części III stanowiły ze wszech miar niekorzystny kontekst dla Słowackiego. Nie tylko dlatego, że ujawniały literackość i wirtuość jego utworów, także z tego względu, iż poetycki wzorzec Mickiewiczowski narzucił się odbiorcom jako obowiązujący ambitną narodową poezję. Również kult osoby Mickiewicza-wieszca nie stwarzał wolnej przestrzeni duchowej dla twórcy, który nie miał ochoty rezygnować ani ze swojej osobowości, ani z odrębnej drogi, ani z walki o sławę wielkiego poety. Trahy instynkt podszepnął Słowackiemu decyzję opuszczenia Paryża jako Mickiewiczowskiego dominium poetyckiego. Okolicznością uzasadniającą była obraza czci matki Słowackiego, noszącej nazwisko człowieka, który pod postacią Doktora przedstawiony został w III części *Dziadów* jako nieczemnik i sługus Nowosilcowa. Dwa lata spędzone w Genewie (1833-1835), a potem podróż na Wschód uczyniły ze Słowackiego twórcę dojrzalego, oryginalnego, uwikłanego

w polemikę z Mickiewiczem na idee i arcydzieła, nie w koteryjne rozgrywki i utarczki z „partią litewską” czcicieli wieszca.

Arcydziełem okresu genewskiego jest *Kordian*. Dramat ten, nie zaś *Lambro*, jak chciał Słowacki w przedmowie do trzeciego tomu *Poezji*, spełnia sformułowane tam postulaty: daje wizerunek epoki i romantyczną syntezę losów pokolenia powstańczego. Wprawdzie, zgodnie z podtytułem *Spisek koronacyjny*, utwor traktuje o mało znanym epizodzie konspiracji Królestwa Kongresowego, związanym z projektem zamachu na cara Mikołaja I podczas koronacji na króla Polski w maju 1829 r. w Warszawie, ale zarysowane konflikty postaw oraz główne postaci sceny historycznej, wyprzedzane w *Przygotowaniu* z diabelskiego kotła, dają się w pełni odnieść do powstania listopadowego. *Kordian* jest bowiem dramatem o spisku i o powstaniu listopadowym, choć akcja nie dzieje się w czasie polskiej insurekcji. Być może w zamyśle Słowackiego dźiać się miała, *Kordian* bowiem jest zaledwie „częścią pierwszą trylogii”, nigdy w całości nie zrealizowanej. Warto pamiętać, iż żaden z wielkich dramatów romantycznych nie został wprost poświęcony powstaniu listopadowemu, które skądinąd stanowiło podstawowe doświadczenie historyczne całej generacji.

Jedną z bardziej istotnych warstw znaczeniowych *Kordiana* jest biografia młodzieńca, zawarta w perypetiach życiowych tytułowego bohatera dramatu. Mieści się ona wśród licznych w romantyzmie polskim biografii młodzieńców, żeby wymienić tylko Mickiewiczowskiego Gustawa-Konrada czy Wacława Garczyńskiego, ale wyposzono na jest w oryginalną symbolikę losu człowieka i losu Polaka oraz z niezwykłą świeżością zapisana. Jest bowiem *Kordian* także dramatyczną opowieścią o dojrzwaniu, poznawaniu kręgów życia i o zmierzaniu się jednostki z historią. Wszakże odrębność drogi Kordiana w stosunku np. do bohatera *Dziadów* części III na tym m.in. polega, że nie prowadzi on metafizycznego rozrachunku z Bogiem, nie spiera się o sens historii i prawo człowieka do ingerencji w jej fałszywy porządek. Kordian prowadzi rozrachunek przede wszystkim z samym sobą, sam dla siebie jest partnerem sportu i wewnątrz siebie usuwa zawady oddzielające go od uczestnictwa w historii. Droga Kordiana pomyślana jest jako dorastanie do roli czynnej i zarazem przywódczej wobec innych. Konkretnie zaś – do roli spiskowca i zabójcy cara.

Kordian z aktu I to chłopiec trawiony romantyczną chorobą wieku: apatia, nuda, niechęcią do życia, brakiem poczucia sensu

i celu istnienia. Przy ogromnej zarzewie wrażliwości, owym „jaskółczym niepokoju” serca i falowaniu nastrojów („Sto we mnie żądz, sto uczuć, sto uwiedłych liści”), które miotają bohatera, nie kierowanym przez żadną busolę: idee, zamysł, dążenie. Czując się jak nadkompletowy aktor na scenie życia, postanawia ją opuścić. Samobójstwo Kordiana jest więc efektem czczosci istnienia, ma charakter filozoficzno-egzystencjalny, minimalnie zaś emocjonalno-miłosny, co także różni go od samobójcy Gustawa, przede wszystkim romantycznego kochanka.

Młodzieńcki Kordian to raczej porte-parole innego bohatera Słowackiego – „dziecka z czarnymi oczyma” z poematu *Godzina myśli* (1833). Ta postać, ponieważ autobiograficzna, a zarazem konsekwentnie romantycznie wystylizowana w duchu „mal du siècle”, wcielała pojęcie o wyjątkowości, poetyczności, o potęgde wyobraźni, która wyłamuje bohatera ze świata rzeczywistego, przenosząc go w imaginyjne „światy trzecie”. „Romans życia nie składany w niczym” o dziecku smutnym, pięknym, poetycznym i nieszczęśliwym nie zamykał się zdecydowanym finałem. Końcowe słowa *Godziny myśli*: „powieść nie skończona...” – zapowiadały możliwość ciągu dalszego, jeśli nie po prostu kontynuacji jego losów, to powrotu do typu literackiego bohatera, który ono uosabia. I właśnie akt I *Kordiana* poniekąd jest takim powrotem.

Epizod włości w życiu „graфа Kordiana”, na który składają się tak nieporównywalne doświadczenia jak kupiona za pieniądze miłość Wioletty i rozmowa z papieżem o sytuacji „pobitych Polaków” („Na pobitych Polaków pierwszy kłatwę rzucę”), to ważne dla procesu dojrzalności bohatera tracenie złudzeń i jednocześnie nauka wybom wartości. Kordian zaczyna rozumować kategoriami narodowego obowiązku, wchodzi w rolę polskiego patrioty walczącego o wolność ojczyzny.

Nie znaczy to, aby przemiana Kordiana na szczycie Mont-Blanc z młodego utracjusza w polskiego patriotę łączyła się z odrzuceniem indywidualizmu i z przywdzianiem skromnej szaty żołnierza idei. Kordian ma ciągle wiele podziwu dla siebie i swej wyjątkowości – „Jam jest posąg człowieka na posągu świata” – toteż układa swój rolę patrioty z różnorodnej materii romantycznego indywidualizmu dumy, dandyowskiego upodobania do pięknych i niezwykłych gestów. Zatem i jego rola patrioty nie może być mała ani zwykła. Sięga po przywództwo, marzy – jak Konrad Mickiewicz – o rządzie

duż, tyle że nie od Boga ma go otrzymać, ale ludzie dobrowolnie powinni mu się „dać w ręce”. Kordian należy do tych wyjątkowych osobistości romantyzmu, które sięgają po przywództwo i widzą w sobie ducha wiódącego innych. Gdy to przywództwo nie zostanie mu dane – większość spiskowych wypowiedzi się przeciwko zabójstwu cara – Kordian wybucha przeciw nim pogardą rasowego indywidualisty: „Olbryzmy spadli ze szczytów – to karty?”, „idźcie! gadzcie wamni!”, i wykonuje gest, który jest efektem pogardy oraz rozmiłowania w pięknie roli straceńca-mściciela. Czynu dokona sam.

Narodowi

Zapisuję, co mogę: Krew moja i życie,

I tron do rozporządzenia próżny.

(akt III, sc. 4, w. 449-451)

Wszakże Kordian nie spełnił zapowiedzi i nie zabił cara. Strach i Imaginacja zagrodziły mu drogę do sypialni Mikotajca, na której progu padł omdlały. Nie pospolitej mu przecież odwagi zabrakło. Pokonały go raczej fantazmaty z własnego wnętrza wyłoniłone, lęki i zahamowania osadzone w głębiach psychiki. Czynn, którego ma dokonać, jawi mu się w aurze grozy, krwawego koszmarnu, obrzydliwości estetycznej i chyba także moralnej. Pozostaje mu już tylko trochę bezpłodna ofiara z własnego życia: śmierć przed plutonem egzekucyjnym. Jest bowiem biografia bohatera ujęta w tym dramacie w ramy dwu śmierci Kordiana – samobójczej w akcie I i ofiarniczo-polskiej w akcie III. Zamyka się zatem między romantycznym dziecięcym wiekiem a romantycznym spiskowcem, który ciągle ma do ofiarowania narodowi inacezej popełnione samobójstwo i pogardę dla własnego życia.

W takim ukształtowaniu postaci Kordiana kryje się dwoisty stosunek Słowackiego do jego bohatera: solidarność z nim i duchowa więź porozumienia, a zarazem krytyczny dystans. Kordian nie jest bowiem w pełni aprobowanym przez poetę przeciwstawieniem dla postaci i racji Prezesa, przeciwnika politycznego spisku i gwałtownych działań. Albowiem dramat Słowackiego jest także utworem politycznym, podejmującym refleksję nad przyczynami klęski powstania listopadowego, nad jego niemocą czynu i nikłym efektem. W porządku tej ogólnej refleksji Kordian mieści się obok Prezesa. Z innych powodów i dla innych racji jest jałowcy jako człowiek czynu

i pozostaje szlachetnym straceńcem. Z dramatu Słowackiego wynika, że w powstaniu spotkało się pokolenie Prezesa, ceniące legalizm i chore z obawy przed niemoralnością spisku, z pokoleniem Kordianów, chorych na potrzebę roli ofiarniczo-straceńczej, rozmiłowanych w pięknym geście i słowie. Doktor przeciecz nie bez powodu drwi w scenie szpitalnej ze związku kłeski i poezji:

Naród ginie, dla czego? – Aby wieszcz narodu
Miał treść do poematu, a wieszcz rym odlewał,

(akt III, sc. 6, w. 720-721)

Być może Słowacki sądził, że Kordianowie byli ofiarami edukacji romantycznej, głównie bajronicznej, podsuwającej im jako pełen powabów pozytywny ludzki samotnego, dumnego indywidualistę, a ten wzór źle przyswaja do rewolucji, będącej z natury rzeczy czymś zbiorowym. Krytyki skrajnej samotności bohatera dosłuchać się można w rozmowie z Kordianem, która jest rodzajem przedśmiernej spowiedzi:

Ksiądz
Teraz, mój synu, przed wieczności drogą
Nie masz co komu przekazać na ziemi?

Kordian

Nic.

Ksiądz
I nikogo na ziemi?

Kordian

Nikogo.

Ksiądz

Nie byłiz ludzie przyjaciółmi twemi?...

Kordian

Nikt.

Ksiądz

Tys mi tego nie powiedział grzechu!

Zlituj się nad nim, Boże! Wielki Boże!

(akt III, sc. 8, w. 915-920)

Niezależnie od tego, w jakiej mierze Słowacki usiłował zrozumieć a zatem także krytycznie ocenić pokolenie Kordianów, oddawał mu również sprawiedliwość i współodczuwał jego dramat duchowy. Dlatego też jest Kordian jedną z najbardziej sugestywnych literackich postaci Słowackiego i w jego usta włożone zostały przepiękne słowa

o losie polskim i symostwie patriotycznym, tworzącym duchową przestrzeń ojczyzny:

O znali Polacy,
Ja idę do was!... Jam jest ów najemny,
Któremu Chrystus nie odmówił płacy,
Choć i ostatni przyszedł sadzić grono;
A ty zaplątą jest grób cichy, ciemny;
Tak wam płacono...

(w. 979-984)

Losy Kordiana i etyczna problematyka dramatu są także polemiką z najpopularniejszą, utwierdzoną autorytetem *Dziadów* drezdeńskich, mesjanistyczną interpretacją przeznaczenia Polski. Analogia z Chrystusem i jego męka określiła u Mickiewicza uniwersalny sens ofiary polskiej, złożonej dla zbawienia innych. W *Kordianie* przywołuje się w analogicznej funkcji postać Winkelrieda, legendarnego bohatera szwajcarskiego średniowiecza, który w czasie walki we własne piersi wbił dzidy wrogów. W jego ofiarnym geście był heroizm walki i czynu. Hasło Kordiana: „Polska Winkelriedem narodów!” zawierato, w intencji Słowackiego, inne określenie misji Polski niż ponowienie ofiary Chrystusowej. Kwestionowało cierpienie i bierną mękę jako najwyższą wartość etyczną, wskazując na sens czynnej walki ze złem historycznym. Od *Kordiana*, poprzez *Anhellego*, *Grób Agamemnona* i inne utwory, widoczne będzie uparte dążenie Słowackiego do ukształtowania własnej wersji mesjanizmu, w którym sens zbawczy przypisany zostałby aktywności i czynowi, a terenem starcia ze złem byłaby historia.

W bliskim sąsiedztwie czasowym *Kordiana*, w 1835 r., powstał w Genewie dramat, który stanowi sygnał ważnych i nowych zjawisk w twórczości Słowackiego. To *Horsztyński*, utwór nie wydany za życia poety i doszły do nas w kształcie niekompletnym. W dramacie tym po raz pierwszy wprowadził poeta na scenę narodowe dzieje polskie – fascynujące go trwale czasy konfederacji barskiej i, szerzej, sejmku Reczypospolitej. Do tego tematu historycznego nawracać będzie wielokrotnie, przede wszystkim w *Księdzu Marku*, *Śnie srebrnym Salomei*, ale także w formach niedramatycznych, w *Beniowski* zwłaszcza. Zresztą, jak świadczy *Mazepa*, który w pierwotnym (zniszczonym przez poetę) kształcie powstał tuż po *Kordianie*, historyczne zainteresowania Słowackiego już dość wcześnie ogarnęły

także wiek XVII, do którego powracał we fragmentach *Jana Kazimierza* (powst. 1841) i również fragmentarycznej *Złotej Czaszce* (1842).

Wolno sądzić, że poeta szczególnie pociągały momenty historyczne nacechowane gwałtownymi kontrastami postaw, dążeń i racji, zwłaszcza świętości i podłości, poświęcenia i pychy, obowiązków i rozszalałych namiętności. Pociągał go świat historyczny, który wychodził już z karbów tak chwalonego przez klasyków ładu złotych czasów szlacheckiej Rzeczypospolitej.

Ten pełen kontrastów świat historyczny dobrze się zgadzał z zasadą dramaturgii, którą w czasach genewskich przyswoił sobie Słowacki i jej podporządkował powstające w ciągu najbliższego dziesięciolecia utwory sceniczne. Mowa o szekspieryzmie. W liście do matki z 18 grudnia 1834 r. pisał: „Szekspiri i Dant są teraz moimi kochankami – i już tak jest od dwóch lat”. Chodziło w tym wyznaniu nie tylko o doświadczenia lekturowe, ale również o inspiracje twórcze, poświadczone przez samego Słowackiego zamieszczonym w tymże liście objaśnieniem szekspieryzmu *Balladym*.

Szekspieryzm stanowił dla Słowackiego sposób poznania historii i zła historycznego, wcielonego w szlacheckich oligarchów, ogarniętych pychą rodową i namiętnością władzy, coraz mniej temperowanej przez prawo i obowiązki. Szekspieryzm w mniemaniu Słowackiego stanowił sposób docierania do prawdy historycznej i gwarantował tylż prawdziwość i barwność malowidła historycznego, rozpiętego między groteską i patosem, cnotą i zbrodnią. Wnosił do oglądu dziejów Polski dynamikę kontrastów, także moralnych i ideowych, burzących ową tonację idylliczno-wzniosłą, która przeważała w historii przedromantycznym.

Tak właśnie, w duchu romantycznego szekspieryzmu, pomyślany jest *Horsztyński*. Szekspirowskie są w nim bowiem nie tylko postaci wesolków, totumfaktich i błaznów, osadzonych w ramach literackiej groteski życia, jak ów Sfortka, owładnięty idea wynalezienia kwadratowych baniek mydlanych, a kończący smutnym i prawdziwym obłędem. Wedle zasad szekspirowskiego kontrastu zbudowane są główne postaci dramatu: konfederat barski, uosobienie cnoty patriotycznej – Horsztyński, i pyśzny magnat, zdrąca narodowy – Kossakowski. Pożyczając tytułu od dramatu Mickiewicza *Jakub Jasiński, czyli Dwie Polski*, można by powiedzieć, że Horsztyński i Kossakowski to „dwie Polski”, choć z pozoru połączone tym

sanym klejnotem szlacheckim. W postaci Kossakowskiego próbował uchwycić Słowacki ponadindywidualne zjawisko dekadencji klasy, wyrodnienia magnaterii, spadającej do roli zdrąców, i zarazem odkryć tajemnicę osobowości wcielającej immoralizm zła. Nie jest to tajemnica metafizyczna. Daje się bowiem objaśnić, jak wynika z budowy postaci, w kategoriach socjologii i kultury, zaniku etyki społecznej, wybujałego poczucia prestiżu rodowego, dumy indywidualnej, rozszalałych ambicji, nie hamowanych względami na zadanie ogólne. W tym systemie myślenia, krańcowo egocentrycznym, nie było miejsca na pojęcie zdrady ani na pojawienie się narodowego konfliktu sumienia.

Ów osobliwy archaizm świadomości etyczno-politycznej, świetnie w dramacie Słowackiego zaprezentowany przez Kossakowskiego, znakomicie też został zanegowany przez lud wileński, wedle którego Kossakowski jest zdrącą warty m latarni. Samosąd ludowy dokonany nad Kossakowskim nie ma w dramacie oznaczać tylko aktu patriotycznej zemsty, wolno mu przypisać sens bardziej symboliczny. Oto wśród konwulsji konania Rzeczypospolitej odchodzi także do przeszłości jeden z produktów kultury szlacheckiej – typ magnackiego oligarchy, zepchnięty ze sceny historycznej w *Horsztyńskim* wspólnym wysiłkiem szlacheckiego patrioty i wzburzonego ludu, który czuje się w prawie wyrokowania o tym, co złe i dobre dla Polski.

Kontynuację literacko-społecznego typu bohatera, jakim jest Kossakowski, odnaleźć można w postaci Wojewody z *Mazepy* (1840). Pomieważ rzecz się dzieje w czasie panowania Jana Kazimierza, a więc w okresie świetności oligarchii magnackiej, nie wchodzi jeszcze w grę nowożytnie pojęta etyka zdrady. Zasada wierności i podporządkowania ma tam bardzo feudalny charakter, dotyczy więc przede wszystkim stosunku magnata do króla. Niemniej już Wojewodę niewygodnie cisną wszelkie układy zależności. Miota nim duma i pycha, maniakalne poczucie honoru rodowego oraz samowola, która jest samowolą zarówno zasad, jak czynów. Fragmenty dramatu *Jan Kazimierz* pozwalają się domyślać, że Słowacki miał zamiar powrócić do podobnych literackich typów „królewiat”, traktujących Rzeczypospolitą jako swoją sprawę rodową, wraz z brudami alkokowy i majątkowymi komentarzami, które zwykły towarzyszyć sporom familijnym.

W Genewie również powstała w 1834 r. *Balladyna* – wydrukowana dopiero w 1839 – która otwierac miała cykl kronik dramatycznych

o bajecznych dziejach narodu. Kontynuacją tego zamysłu była *Lilla Weneda* (1840), może miał nią być także *Krak*, zachowany w niewielkich ulomkach, pisany prawdopodobnie w 1839 r., po ukończeniu *Lilli*. Słowacki, wedle własnego zdania, odkrywał w *Ballady* nie zupełnie nieznaną krainę poezji – baśniową i fantastyczną, powołaną do istnienia środkami wyrazu dramaturgii Szekspirowskiej. Poeta wskazywał na *Króla Leora*, badacze widzą raczej patronat *Snu nocy leńskiej*. W rzeczywistości jest to zmieszanie Szekspira komediowego z tragicznym i chyba jednak także Szekspira przekroczenie bądź poszerzenie o romantyczne pojęcie zła.

Słowacki nie wierzy bowiem w bezkonfliktową idyllę czasów mitycznych. Pod słoniarną strzechą ubogiej wdowy rosną dwie córki, dobra – jasna Alina, i zła – czarna Balladyna. Wskutek działań Goplany świat fantastyczny i ziemski zostana zmieszane i przed Balladyną, która byłaby po prostu złą dziewczyną, otworzą się wielkie możliwości ujawnienia własnej natury na szerokiej arenie życia. Awans społeczny za wszelką cenę, także przez zbrodnie, przede wszystkim przez zbrodnie. Obok więc ironicznych perypetii dziejących się na przecięciu planu fantastycznego i ludzkiego – miłość Goplany, tworu „z mgły i galarety”, do pijanicy, wiejskiego parobka Grabca – rozwija się w dramacie wątek historii krwawej, związanej z walką o koronę Popiela i tron królewski.

Jest to również baśń o władzy, tyle że ponura, pełna okrucieństwa i refleksji moralnych wykraczających poza bajkę o krwawych władcach. Refleksje te odstawiać mają prawdy o naturze ludzkiej, o fascynującej sile zła, o magii władzy i także jej mechanizmach. Balladyna pierwszą zbrodnię, zabicie siostry, popełnia niejako bezrefleksyjnie, popychana pragnieniem usunięcia przeszkody do wspaniałego małżeństwa. Ale wnioski ze zbrodni, z przekroczenia prawa, wyciąga już w pełni świadomie, wnioski, które uczynią z niej wielką zbrodniarkę i przyszlą królową: „będę żyła, jakby nie było Boga”, stwierdza Balladyna, kładąc tamę lękom moralnym i wyrzutom sumienia. Odtąd walkę o zachowanie swej strasznej tajemnicy i wkrótce walkę o władzę prowadzić będzie stanowczo, energicznie, bez liczenia ofiar, które padają po drodze. Jest rzeczywiste, jak sama stwierdza, „odważną z ludźmi” i w pewnym sensie staje się idealnym typem zbrodniarza, obdarzonego geniuszem zbrodni i konsekwencją działania. Nie można by do niej odnieść słów matki rodu Cencich, z krwawej tragedii Słowackiego *Beatryks Cenci*, o błędzie

popętanianym przez większość zbrodniarzy, którzy zatrzymują się w połowie drogi.

Balladyna osiąga tron, pokonując niewiarygodną odległość dzielącą wiejską chatę od królewskiego stołca. Wszakże osiągnąwszy ów sukces – ginie. Fakt ten można tłumaczyć wielorako. A więc istnieniem wyższej sprawiedliwości, która wymierza karę. Bóg może istnieć, choć Balladyna stara się o tym nie wiedzieć, zamykając swe działania w obrębie spraw ziemskich. A przecież po zabójstwie siostry na jej czołe pojawia się nie dająca się usunąć krwawa plama. Plama „nadanaturalna”, symboliczne piętno zbrodni, które może wskazywać na więź między ziemskim i metafizycznym porządkiem rzeczy. Piorun byłby więc tylko wykonawcą boskiego sądu.

Final ów wolno rozumieć także wedle etyki laickiej jako klęskę wyobrażeń Balladyny o możliwości podziatu życia na dwie połowy: występna, przed sukcesem, i cnotliwego władcy po osiągnięciu tronu. Śmierć Balladyny byłaby wówczas przede wszystkim ciosem w tak pojętą podwójną buchalterię etyczną.

Ale wolno też widzieć w Ballady nie postać tragiczną, która w czasie rozwoju wypadków uzyskuje świadomość etyczną, a wraz z nią zdolność oceniania własnych czynów. Końcowe sceny sądu zawierałyby więc także ocenę bohaterki przez nią samą, zakończoną surowym werdyktem: winna śmierci. Piorun okazywałby się egzekutorem własnego wyroku Balladyny – królowej, która nie chce skorzystać z łaskawych wybiegów oszukania sprawiedliwości. Ten wyrok na samą siebie uwniosła ją i przydaje jej wielkości tragicznej. Nie tylko postać trytułowej bohaterki i final utworu są wieloznaczne i dające się różnorodko interpretować. Także „zabawa w Szekspira” ze *Snu nocy leńskiej* nie ma wyłącznie zabawowego i komicznego charakteru, choć związana jest – jak w Szekspirowskim wzorze – z komedią kontrastów, pomyłek i niestosownych wyborów, np. sylfy spowodują zakochanie się Kirkora w obu córkach wdowy, one też z pustoty skradną prawdziwą koronę Popiela, sentymentalny Filon zakocha się w zmarłej Alinie, tęczowa Goplana zapala miłością do „mięsnego” Grabca. Albowiem pojawia się w *Ballady* jeszcze inna siła sprawcza, która gwałtownie płące ludzkie losy. To ironiczne fatum, związane z romantyczną kategorią ironii. Na pozornie komediowe igraszki pomyłek wolno więc spojrzeć jako na efekt działań owego ironicznego fatumu, rządzącego przebiegiem zdarzeń i losów. W jego tryby wplątane są obydwie sfery rzeczywistości utworu – realna i baśniowo-fantastyczna.

Ironia nie kwestionuje jednak ani nie umniejsza problematyki etycznej i psychologicznej związanej ze zbrodnią i władzą. Jest to problem całej twórczości Słowackiego, wszakże rozwiązywany coraz inaczej. W *Balladynie* głównie w płaszczyźnie etycznej i psychologicznej. Niezadługo punkt ciężkości przesunie się ku metafizyce, ku pytaniom o miejsce zła i zbrodni w duchowym porządku świata i rozwoju dziejów. Ale będzie to już era *Króla-Ducha*, utworu z *Balladyną* dość słabo spokrewnionego.

Kontynuacją pomysłu napisania kronik dramatycznych z baśniowych dziejów Polski jest *Lilla Weneda*, lecz od fantastycznego świata *Balladyny* odbiega ona bardzo daleko, mimo iż rzecz się dzieje nad tym samym „cudownym miejscem” mitycznej Polski – nad Gopłem. Także mimo szekspirowskiej postaci błazna i tchórze – Ślaza, który przez głupotę i klanliwość płacze ludzkie dzieje, stając się narzędziem okrutnej, tragicznej ironii losu. Fundamentalna bowiem różnica między obu utworami tkwi w problematyce mitycznej, która została w nich powołana do literackiego bytu. W *Lilli Wenedzie* będa to losy ginącego narodu Wenedów, jego ostatnia śmiertelna walka z najezdźcami – Lechitami. Wszystkie inne postaci, łącznie z losami bohaterki tytułowej, tej nadrzędnej sprawie zostaną podporządkowane. Nawet taki rekwizyt jak harfa Derwida, wokół której koncentruje się akcja utworu, z pozoru przypominający rolę korony w akcji *Balladyny*, naprawdę ważny i znaczący staje się w perspektywie tragedii ginących Wenedów. Harfa przestaje być wówczas tylko instrumentem, tylko harfą, lecz przemienia się w symbol mocy duchowej i siły zwycięstwa. Uczestniczy więc w tajemniczym misterium wenedyjskim, które rozgrywa się nad brzegami Gopła.

Wenedzi bowiem nie prowadzą zwykłej wojny z zabórczymi Lechitami. Prowadzą właściwie walkę z przeznaczeniem, z fatum, które skazało ich na zagładę. Tę przyszłość zna „wrożka ludzi nieszcześliwa” – Roza, i właściwie utwor rozpoczyna się jej ponurą wieszczbą, która w dalszym toku tragedii znajduje potwierdzenie:

Przekleństwo! przekleństwo! przekleństwo!
Ojczyzna nasza kona i na wieki,
Widzę umartą...

(*Prolog*, w. 4-6)

Nieznane są powody owego skazania Wenedów na zniszczenie na zgon jako jedyną perspektywę walki. Są liczni i zdrowi, rośnię

i silni, swą tężyzną imponują chuderlawemu królowi Lechowi. Racjonalnie zatem rzecz nie daje się wyjaśnić, ale też mi nie musi odwoływać się do racjonalnych motywacji, a poecie chodzić mogło właśnie o rozciągnięcie tajemnicy nad przyczynami tragicznego losu Wenedów. Chór harfarzy sugeruje, że w ogóle nieszczeście od zarania towarzyszyło dziejom Wenedów:

O! święta ziemia polska! arko ludzi!
Jak zajrzeć tylko myśla, krew się lała.

(akt III, sc. 6, w. 525-526)

Jeśliby traktować utwor jako mityczną opowieść o początkach Polski, a mi romantyczny ma zawsze także sens aktualny, rozjaśniający teraźniejszość i przyszłość, wówczas można by się dopatrywać twardego dziedzictwa fatalistycznego nieszcześcia, które po Wenedach przejęli późniejsi Polacy. Napiętnowana nieszcześciem i skazana na los tragiczny byłaby więc Polska, a tragedia walki zamienionej w zgon powtórzyłaby się np. w powstaniu listopadowym. Utwór bowiem był odczytywany jako metafora powstania listopadowego. Odnajdywano w nim nawet tak charakterystyczny dla działań powstańców brak wiary w zwycięstwo, skłonność do biernego poświęcenia i ofiary. *Lilla Weneda* w ogóle robiła w Polsce karierę jako utwor o naszych powstaniach i klęskach, o skazaniu na walkę bez zwycięstwa. Ciągłą aktualnością, jeszcze podczas okupacji hitlerowskiej, zdawały się brzmieć słowa chóru kończące akt III:

Już czas wam wstać!
Już czas wam wstać i bić, i truć oręż.

Otóż jedyną siłą zdolną uchylić fatalizm wyroków okazuje się harfa i pieśń o magicznej mocy, którą potrafi na niej wygrać król Derwid. Utrata harfy staje się równoznaczna z klęską Wenedów. Harfa jest zatem symbolem nacechowanym dwoisnymi wartościami: daje siłę płynącą ze źródeł magicznych i zarazem obezwładnia, odbiera szansę działania w rzeczywistości tylko realnej i siłami jedynie ludzkimi. Być może jest to jeden z „grzechów” Wenedów, owo oczekiwanie na cud, na wyższą inspirację do czynu. Harfa z *Lilli Wenedy* byłaby więc symboliczną poprzedniczką złotego rogu z *Wesela Wyspiańskiego*.

Lilla Weneda jest utworem o szczególnie nasileniu posępnej tonacji moralnej i towarzyszącej jej niezwykłej scenerii wydarzeń.

Aurę moralną tworzy zarówno fanatyczna „wiedźma” Roza Weneda, opętana religią zemsty:

Kto konając we mnie uwierzy,
Skona spokojny;
Ja go zemszczę lepiej od ognia i wojny,
Lepiej niż sto tysięcy wroga,
Lepiej od Boga...

(*Prolog*, w. 146-150)

– jak też „twarda dziewczka skandynawska”, Gwionna, żona Lecha, kobieta nie znająca miary w okrucieństwie.

Z tymi postawami moralnymi wiązą się różnorakie „horror” akcji i realiów, mające uderzać wyobraźnię swą kulturową niewykłoszczoną. To przede wszystkim obrzędy grzebania, palenia, wskrzeszania trupów. Wielką mistrzynią tych trupich ceremonii jest Roza Weneda, ale kult ciał zmarłych zdaje się być charakterystyczną właściwością Wenedów. Stąd kolejny obficie stosowany efekt utworu – pfonące nocą słosy umartwych. W ogóle noc, krwawe światło ognia i piorunów przeważają w scenerii *Lilli Wenedy*. Określać mają jej właściwość jako romantycznej tragedii Północy i pozwalają zorientować się, jak Słowacki wyobrażał sobie odrębność Północy i jak realizował te przeświadczenia w literackim kształcie tragedii. Posępność, twardość ludzi, okrucieństwo, noc jako domena bytu pełnego tajemnic – oto niektóre składniki tych romantycznych wyobrażeń. Dodać do tego należy jeszcze celtyzm – fascynację Słowackiego Celtami, obrzędowymi kamieniami celtyckimi, które oglądał w Pornic nad Oceanem Atlantyckim i których śladem są w *Lilli Wenedzie* harfiarze, odpowiednik druidów, oraz kamienny tron ich króla Derwida.

Nie jest to zresztą pierwsza sugestywna wizja Północy w twórczości Słowackiego. Inną zgola przynosił *Anhelli* (1838), poemat pisany prozą stylizowaną na biblijną przypowieść, dziejący się na Sybirze wśród zesłańców politycznych kilku generacji. Jest to Północ sprowadzona do jednego właściwie efektu kolorystycznego – bieli, nad którą blyszczą „gwiazdy różowe i sine” i przemyka się krawawe borealne światło. Biel odgrywa w poemacie wieloraką i wybitną rolę. Jest m.in. symbolicznym odpowiednikiem bezkrwawej ofiary Anhellego, który wybrany został przez los na „ofiara serca”, na cierpienie w puszcze, samotności i w końcu bez wiary w odkupicielski sens poświęcenia się duszy niewinnej. Ma być najpewniej także kolorys-

tycznym odpowiednikiem melancholii, przepełniającej poemat, wreszcie kolorem współczesnego piekła, owej białej przestrzeni umieszczonej poza geografą świata żywego i żyjącej natury. *Anhelli* jest świadectwem coraz głębszego zainteresowania – nawet miłości – poety dla Dantego i dla motywu infernum. Z *Boskiej komedii* pochodzi podstawowy pomysł konstrukcyjny poematu: wędrowka mistrza – Szamana, i ucznia, inicjowanego – Anhellego, po białym piekle życia zannionego w cierpienie.

Anhelli jako utwór paraboliczny zawiera wielorakie moralne i polityczne sensy przenośne. Jest bowiem opowieścią o losie polskim od czasu utraty niezależności, o polskiej drodze do wolności, usianej kośćmi współczesnych męczenników, czyli skazańców politycznych. W tym sensie także biografia Anhellego pomyślana została jako syntetyczny żywot polski. Już początek jego powieści „dziecięcia wieku” przynosi znamienne zespolenie kolebki i trumny: „Życie moje zaczęło się od przerażenia. Ojciec mój umarł śmiercią synów ojczyzny, zamordowany; a matka moja umarła z bóleści po nim, a jam był pogrobowcem” (rozdz. 15).

Jest też *Anhelli* przypowieścią o niszczącej sile cierpienia. Społeczność sybirskich „posielańców” rozpada się moralnie, ginie we wzajemnej nienawiści, spustoszona rozpaczą i brakiem wiary w sens pomiesionych ofiar. Dlatego owi sybiracy są właściwie alegorią emigracji polistopadowej, jej zajętych sporów, kłótni i porachunków, a więc zarazem aktualną wypowiedzią poety o jego współczesności.

Także Anhellemu nie jest obce wąpnięcie w celowość poświęcenia i wyrzeczeń. Umiera przecież w czarną sybirską noc, nie wsparty żadnym prorocctwem czy znakiem dowodzącym, iż jego ofiara czystego serca jest konieczna w rachunku odkupienia. Wszak dopiero ośmińni rozdział utworu, dziejący się już po śmierci bohatera, przynosi wizję jakiejś wyzwolecielskiej rewolucji, której heroldem jest rycerz powiewający chorągwią z napisem „Lud” i która detronizuje królów:

Nad krwawymi rzekami i na krążankach pałacowych stoją bladezi królowie, trzymając szaty na piersiach szkarłatne, aby zakryć pierś przed kulią świszczącą i przed wichrem zemsty ludzkiej.

Korony ich ułatują z głów jak orły niebieskie i czaszki królów są odkryte (rozdz. 17).

W słowach Elloe zwróconych do rycerza znajdujemy jednak próbę umiejscowienia ofiary Anhellego w porządku odkupicielskim: „On

był przeznaczony na ofiarę, nawet na ofiarę serca¹. A zatem obok walki znaczenie równorzędne uzyskuje ciche cierpienie, będące czymś w rodzaju Mickiewiczowskiej „ofiary niewinnej”, i w tym szeregu poświęconych dla wolności mieści się Anhelili.

Za niewiele lat, po tzw. przełomie mistycznym Słowackiego, trudno byłoby sobie wyobrazić utwor o barwie mesjanistycznej równie delikatnej i pełen tak dyskretnego umiaru wobec zbawczej sily cierpienia.

Na antypodach *Anhellego* sytuuje się inny dantejsko-infernalny utwor Słowackiego: *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle* (1839). Jest to również piekło polityczne, tyle że już w przeszerzeniu Erebu umieszczono, piekło prześladowców Polski. I nie biel, tu panuje, ale czerwień, purpura – kolory krwi i ognia piekielnego. Dantyszek, mający „krwawy zapazew do Boga” o pomordowanych synów, aby dotrzeć do nieba, wedle praw fantastycznej geografii, musi przebyć różne strefy infernum, gdzie spotka podane wymiślnym torturom różnorodne personsy wybitniej zaznaczone w dziejach nieszczęść Polski. Znajdują się tam oczywiście carowie, ale także papież Grzegorz XVI za bullę potępiającą powstanie listopadowe. Zawsze żywa antywatykańska poety strącała go między potępionych.

Poeta chciał uniknąć najpewniej makabry patetycznej, dlatego też widzem i narratorem uczynił prostego szlachcica, przez co – jak sam objaśnia – poema „kontuszem Leliwy odstychnęło się od oryginalu i wzoru [Dantejskiego], stawszy się więcej rubaszny i polskim”. Uruchomił Słowacki ekspresję barokową i humor szlachecki, dając w tym utworze zjawisko estetyczne, które by można nazwać sarmacką frenezją. Rozwinie i uszlachetni tę metodę w dramatach mistycznych.

Na rok 1842 przypada tzw. mistyczny przełom Słowackiego. Wiele jednak wskazuje na to, że nowa sytuacja duchowa i intelektualna, która wydała znakomitą lirykę i dramaturgię lat czterdziestych, nie była dziełem jednej chwili, szczególnie objawienia, mistycznego rozbytku, choć taki właśnie przebieg owego przełomu sugeruje wiersz *Tak mi, Boże, dopomóż*:

Idea wiary nowej rozwinięta,

W błyśnięciu jednym zmartwychwstała we mnie

Jej zapowiedzi odnaleźć można w twórczości wcześniejszej (*Lilla Weneda*, *Beniowski*, *Testament mój*), a także w swego rodzaju niepokoju dotyczącym przyszłej drogi pisarskiej.

Przed wszystkim jednak w *Beniowskim* (pieśni I-V 1841), poemacie dalekim od mistyki, ale znanym jako zakończenie drogi romantycznego indywidualizmu i zarazem przezwyciężenie bajronicznego typu bohatera, kultuwującego swą wyniosłą samotność. W ogóle jest *Beniowski* poematem pożegnań – spraw, ludzi, postaw, pieśni V „z dawnym Bogiem” polskiego Parnasu, z Mickiewiczem. Jest też utworem, w którym ogłasza Słowacki swoje poetyckie zwycięstwo, swoją drogę inną, lecz prawdziwszą w stosunku do kłamanej drogi dotychczasowego przywódcy duchowego, a zarazem intronizuje siebie jako nowego przewodnika narodu, wiódącego społeczność polską „w bezmiar – wszędzie”. Towarzyszy temu przekonanie, że „Lud pójdzie za mną”, porzuciwszy manowce, na które zawiódł go ów obalony Bóg Litewski.

Wszakże nie ma w *Beniowskim* żadnych konkretnych zapowiedzi programowych. Ow „bezmiar – wszędzie” to zaledwie sygnał jakiejś przestrzeni duchowej, ale tak mglisty, że znaczyć on może bardzo wiele lub nic. Zwycięzca rozgromił przeciwników i zajął terytorium, ale nie wiadomo jeszcze, jaki zamierza ustanowić na nim porządek i jak bliżej określić swoją własną rolę. W tym sensie jest *Beniowski* utworem granicznym, więcej – sygnałem kryzysu. Nie tylko dlatego, że zwycięstwo zostało ogłoszone, a przeciwnicy rozgromieni, że dokonano rozrachunku ze sobą i z innymi, także dlatego, iż całe instrumentarium poetyckie *Beniowskiego* powołane zostało na użytek polemiki, drwiny, kpiny, zabawy, nie dla celów programotwórczych. W tej poetyce nie można było zawrzeć prawd niekwestionowanych, nie zaprzeczonego ironią poważnego credo ani też wizji świata nie poddanej bezustannej interwencji autorskiej ironii. I postawa poetycka, i typ poematu nie były więc możliwe do kontynuowania. Charakterystyczne, że dalsze, napisane, lecz niewydane pieśni *Beniowskiego*, znacznie odbiegają od opublikowanych. Grawitują raczej ku epice narracyjnej podbarwionej mistyką okresu genezyjskiego. Są więc innym zgoła utworem.

Natomiast pięć pieśni *Beniowskiego* to poemat dygresyjny, w którym odstępstwa od fabuły wynoszą prawie 50 procent tekstu. Przesztają więc być odstępstwami w ścisłym sensie słowa „dygresja”, lecz stają się pełnoprawnym – z pewnego punktu widzenia ważniejszym nawet niż narracja fabularna – componentem utworu.

W *Beniowskim* bowiem narracja posuwa się ospale w porównaniu z „galopem konwersacyjnym” dygresji. Zdolaliśmy się jedynie

dowiedzieć, że „za panowania króla Stanisława mieszkał ubogi szlachcic na Podolu” trojga imion Beniowski, któremu wioska dziedziczna wyciekła dzbanem, więc musiał dom rodzinny opuścić i szukać fortuny w świecie. Zaledwie wszakże wyjechał na gościnnie, zagarnęły go przygody: miłosne – pożeganie z kochanką, historycznie – spotkanie z księdzem Markiem i obrona Baru, awanturnicze – pojedynek z Sawą i misja poselska na Krym. Wraz z misją Beniowski znika z kart poematu, a autor ani myśli eksplorować się, że nie dopełnił licznych obietnic fabularnych ani nie zsynchronizował zgodności gustów czytelnicznych z rzeczywistością literacką utworu. Czytelnik bowiem:

... woli prosty romans, polskie domy,
Pijące gardła, wąsy, psy, kontusze;
A nade wszystko szczerze, polskie dusze.

Wszystko mieć będzie, wszystko mu przyrzekam

(pieśń I, w. 270-273)

Nieprawda. Interes fabularny spada na dalszy plan wobec rozpiętanego żywiołu dygresji, refleksji, sposterzeń komentujących, które panują tu samowładnie. To znaczy samowładnie panuje autor – kreator, pozostający w ciągłym dialogu z czytelnikiem, odwołujący się do wspólnoty doświadczeń, zabiegający o to porozumienie, a nade wszystko narzucający mu swą osobowość duchową i poetycką. Poetycką w tym sensie, że odsłania przed czytelnikiem nie tylko swe gusty literackie, ale warsztat poetycki, rzekome trudności ze znalezieniem rymu, z wybrnięciem z oktawy:

Z płaczem mówiła: jak w debowa szafie
Wlazła przed wrogów okrutnych pogonia,
Jakie tam miało być z niej auto-da-fe,
Jak nie pamiętał o niej nikt i nie dbał o nią. –
(O! hor[or]! trzeci rym jest na żyrafę!
Muzy załośnię tży nade mną ronią.
Bo Muzy wiedzą, jakie do też prawo
Ma wieszcz piszący poemat o k t a w a).

(pieśń III, w. 673-680)

Wszystko to oczywiście w celu zademonstrowania absolutnej sprawności pisarskiej i zarazem zaznaczenia wszechmocnej ręki autora, który jest kreatorem samowładnym. Także w sensie doboru dygresji,

które czasem są popisem umiejętności skojarzenia wszystkiego ze wszystkim, ale są także strategią walki ideowej i sposobem mówienia o własnym wnętrzu, o swoich inymnościach (np. w pieśni IV pożeganie „kochanki dawnych dni” – Ludwika Śniadeckiej, stanowiące jeden z najpiękniejszych elegijnych liryków miłosnych). Są wreszcie sposobem na zmianę tonu, na jego zniżanie bądź podwyższanie, także na formułowanie ocen moralnych, przechylających się od serio ku dwimie, co czyni z *Beniowskiego* nie tylko utwór o celowo zmiennych nastrojach, lecz również o podstępnej, protenszowej zmienności racji.

Dygresyjna forma *Beniowskiego* została przygotowana przez *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* (powst. 1836-1839), nie ukończony poemat o 9 pieśniach (drugiej brak), z których tylko VIII pt. *Grob Agamemnona* została opublikowana jako dodatek do *Lilli Wenedy*. Jest to próba opisu wierszem sesywnym podróży poety na Wschód, odbytej w latach 1836-1837, opisu przeżywanego dygresjami. Wszakże porządek itinerarium spełnia tu o wiele aktywniejszą rolę niż fabuła w *Beniowskim*. On organizuje perypetie podróżnicze i jest ramą dla dygresji osobistych. Dygresje te są już zaczątkiem znakomitego dialogu z czytelnikiem, którym zażył się *Beniowski*. Ale sam autor-dygresjonista raz po raz będzie jeszcze odsłaniał swoje oblicze nie zaprzeczane przez ironię, swą osobowość cierpiącego na „religie smutku” dumnego samotnika, tę, którą rozpoznać można także w powstałym w 1837 r. *Hymnie* („Smutno mi, Boże”), a której zaledwie nikt ślady pozostaną w *Beniowskim*, dyskretnie przesłonięte autoironią. W *Beniowskim* jako portret serio woli autor ukazać oblicze obywatelsko zatroskane bądź patriotyczno-gniewne, bliższe prawdzie i patosowi *Grobu Agamemnona* niż sesywnom *Podróż*, dwiema bądź skarżącymi się na smutek i bolesną samotność.

Bardzo istotna różnica między obu utworami tkwi także w przejściu od wiersza sesywnego do oktawy. Oktawa jest nie tylko trudniejsza, lecz przez wyeksponowanie dwu wersów końcowych ciąży niejako ku puencie. Tę jej właściwość wykorzystał Słowacki i zastosował swoiste „myślenie oktavami”, czyniące i z narracji opisowej, i z dygresji celnie zamknięte całości myślowe. Nadaje to uderzającą dynamikę i wyrazistość zwłaszcza wszelkim polemikom, czego arcywzorem pozostanie finał pieśni V, bój dwu wieszczów, zakończony słynną puentą:

Bądź zdrów! – A tak się żegnają nie wrog!,
Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych – Bogi.

Beniowski nie tylko w twórczości Słowackiego kończy etap romantycznego indywidualizmu w stylu byronowskim. Także w życiu zamyka on epokę arystokratycznego izolacjonizmu i dandyowskiego dystansu wobec tłum, zwłaszcza wobec popolitości emigranckiego życia. A to w taki mianowicie sposób, że reprezentant wielu obrazonych w *Beniowskim* – krytyk literacki Stanisław Ropielewski – wyzwał Słowackiego na pojedynek i w ostatnim momencie wycofał się. Plac więc został przy Słowackim i jego było honorowe nad przeciwnikami zwycięstwo. A zatem i w planie biografii jakby domykał się pewien okres samotniczych bojów z opinią, ciągle pełną chłodu i nieprzyjaznego dystansu.

Ale ów wszechstronny triumf był zarazem sygnałem kryzysu, którym jest zazwyczaj każde, choćby najświetniejsze zamknięcie dotychczasowej drogi, zwłaszcza w przypadku pisarza w tym stopniu realizującego się w literaturze co Słowacki.

Już po obraniu „nowej drogi” w liście do matki z 28 lipca 1843 pisał: „Co do mnie, wierz [...] że tak, jak było, niewiele już miałem roboty na ziemi”. Wolno sądzić, że jest w tym wyznaniu echo wcześniej już uświadomianego kryzysu programowego i życiowego, dokumentowanego twórczością, z którego spróbuje się Słowacki wydobyć w 1842 r. Będzie to dla niego czas „narodzin z ducha”, mistycznych objawień, urzeczenia pokorą „rycerzy niezłomnych”, zdobywających duchowe przywództwo cierpieniem, ofiarą i twardą służbą społeczną.

Katalizatorem tych przemian stał się Andrzej Towiański i jego Sprawa Boża. Z Towiańskim zetknął się poeta 12 lipca 1842 r., odbył z nim rozmowę i pozyskany został dla jego idei. Właśnie bardziej dla idei niż dla prac Koła, z którym Słowacki dość szybko popadł w konflikty i chyba ani przez moment nie był prawnowiernym towiańczykiem. Zbyt cenił sobie niezależność, zbyt był krytyczno-ironiczny, aby nie spostrzec ograniczeń i śmieszności sekty oraz jej groźnych ambicji niewolenia ludzi. Stał się też wkrótce jednym z najgłębszych krytyków towianizmu. Ale nigdy całkowicie nie kwestionował nauki Towiańskiego, a początkowo przeżył fascynację ideą i człowiekiem ją głoszącym. Najpewniej dlatego właśnie, że znalazł tu własne intuicje i przemyślenia, „ale logicznie powiązane, ale religijne”.

Przemyslenia te dotyczyły z pewnością etyki, moralnej odpowiedzialności, czynnego stosunku do życia i sposobu bycia człowiekiem. Ta sfera zjawisk ujawnia się w listach poety jako

wartość i nowość nauki Towiańskiego. „Nauka nasza żywa – i do czynu prowadzi”, „Oto jest garstka ludzi, której Bóg obiecał, że wypelni dzieło Ducha wielkiego!...” – te cytaty z listów do Zygmunta Krasieńskiego wskazują, jaką rolę odgrywała w poszukiwaniach Słowackiego praktyka społeczna, ów czyn, z którego problematyka na swój sposób borykał się każdy z wielkich romantyków.

Także ideał człowieczy, etyka na prostocie i pokorze oparta uderzyła Słowackiego swym pięknem i szlachnością. Może tym bardziej, że godziła w jego indywidualistyczną wyniosłość i w egoizm poezji. W listach znajduje się nie tylko wiele płomiennych wypowiedzi na temat wartości pokory i prostoty, ale towarzyszą im również ostre oskarżenia siebie samego o „brak miłości”, o „nędzę serca”, fałsz uczuć dziecka „prowadzonego na pasku przez Byrona”. Toteż najgłębsze, najbardziej radykalne przemiany wprowadza Słowacki w widzenie swojej roli poety i człowieka działającego. Już w programowym wierszu *Tak mi, Boże, dopomóż* (powst. 13 VII 1842) prosi o to, aby stał się „silnym Boga robotnikiem”, w liryku z 1848 r. *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* z dumą przyznaje się do wiary tej samej „co w litewskim chłopie”, a w liście do Krasieńskiego swą przemianę porównuje do rozbitcia kamienia: „padając przed Bogiem – skruszyłem się na kilka kawałków”.

Skruszenie, skrucha, pokora, ofiara – to nie tylko istota wewnętrznego czynu Słowackiego, która miała stworzyć z niego innego człowieka i bodaj stworzyła, czego świadectwem są nie tylko autocharakterystyki w listach, zmiana ja lirycznego w twórczości mistycznej, lecz także sądy innych, przypisujących ową przemianę postępującemu obłędowi poety. Egotystę i dandyśa zastępuje misjonarz, kapłan idei, widzający lepiej i czujący głębiej przewodnik społeczności polskiej na drodze ku wielkiej przemianie:

Bogiem promienny,
Odprawiam bezsensny
Anielską straż.

(*Baranki moje...*)

Istnieje w twórczości Słowackiego utwór, który doskonale poświadcza te poszukiwania nowych idei i nowej formuły twórczości. To *Fantazy, czyli Nowa Dejanira*, dramat znakomity i ukończony, który decyzyjną autorską nie ujrzał druku. Wszakże nie wiadomo, kiedy powstał i istnieje cały spór o datowanie *Fantazygo*: od propozycji

wydawcy tekstu, Antoniego Mateckiego, który sugerował rok 1841, po Mieczysławie Inglota, sytuującego *Fantazego* na przełomie 1844 i 1845 r. Przy tym datowanie nie jest wyłącznie sprawą pedanterii chronologicznej, lecz świadczy o sposobie pojmowania sensu dramatu.

Utwór powstały w roku 1841 ma prawo być traktowany w kategoriach komediowych, z dominującym rysem ironii romantycznej, a więc jako zjawisko literackie znane już w twórczości Słowackiego, dzięki ironii bliskiej m.in. *Beniowskiemu*. Komediowa ironiczność to wszakże jeden tylko z literackich współskładowych elementów tego dramatu. *Fantazy* posiada bowiem także rysy trudne lub wręcz niemożliwe do pomysłenia w roku 1841 – słownictwo z kręgu towarzyskiego („ton”, „ideal wieków”, semantyczne poszerzenie niektórych słów, np. „duch”, „kolumna”), a co ważniejsze, ideal świętości, pokory i ofiary, pojętej jako duchowa prawda o człowieku, której poszukiwać będzie Słowacki mistyczny. Szlachetniejsze więc wydaje się datowanie *Fantazego* na rok 1843 i umieszczenie go w kręgu doświadczeń duchowych towarzyskich, lecz jeszcze przed objawieniem genezyjskim. Być może – jak chcą niektórzy badacze – jest to utwór powstały wielofazowo i stąd w jego strukturze odnaleźć można warstwy kilku pomysłów realizatorskich, przede wszystkim komedi romantycznej i dramatu mistycznego.

Albowiem problematyka ofiary i odrodzenia niemal dominuje w *Fantazym*, chociaż dramat ten odznacza się aktywną obecnością pierwiastków komediowych, dbałością o realizacyjną, nie metafizyczną motywację losów bohaterów i o stylizację językowe podporządkowane społeczno-obyczajowej kondycji postaci. Niemniej w kameralnych wymiarach szlacheckiej historii towarzyskiej, osnutej wokół banalnego wątku małżeństwa dla posagu, pojawia się zbawca, rosyjski major Woldemar Hawryłowicz, który znacznie przetrasta stereotypową postać dobroczyńcy zakochanych. Ofiarowuje bowiem nie tylko szkatułę z półmilionem bankocetów, ale i życie. Samobójczym strzałem rozwikłuje bezyfściową sytuację honorową, w którą zabnął *Fantazy* wskutek nadużycia egzaltowanego gestów (spoliczkowanie Majora). Umiera więc zamiast *Fantazego*, spełniając wobec niego czyn w najwyższym stopniu ofiarny. Ale sens odkupicielski ma ta śmierć także wobec życia samego Majora, napiętnowanego wielkim poczuciem winy za grzech młodości: niedopehnienie czynu, gdy jako zbuntowany dekabrysta na petersburskim placu Senackim „stał przy łoncie – I nie wystrzelili”, sparalizowany sakralnym autoritetem cara.

Strzał samobójczy, połączony z piękną ideową spowiedzią, uzyskuje sens eskapiacyjny, a śmierć Majora staje się jakby powrotem do jedności z ludźmi tamtej rewolucyjnej sprawy – straconymi dekabrystami. Ow umierający ofiarnik i pokutnik uzyskuje duchową wielkość, która bije nawet w oczy zacięzione romantycznym pozostawem. Mówi Idalia:

Ach! jak ten człowiek cudownie zognomiał
W śmierci godzinie – prosty...

(akt V, sc. 4, w. 175-176)

Ma także Major, wpisany w skromną rolę zbawcy codziennego, istotny wpływ na innych. Tak to odczuwa *Fantazy*, człowiek dużego przeciecz formatu:

... przez tę śmierć, tak krwawą i ciemną,
Jestem człowiekiem ochrzczonym!

(w. 336-337)

Na tle bowiem wzniosłej prostoty Majora, a zwłaszcza jego śmierci, tym bardziej ujemnie odbijają zachowania innych bohaterów, nie tylko tuzinkowych moralnie, jak Respektowie, lecz nawet tak niezwykłych i mistrzowsko zaprezentowanych, jak para *Fantazy* – Idalia, dwa wcielenia romantycznego histrionizmu, pozerstwa, mody i maniey zarazem. *Fantazy*, już „człowiekiem ochrzczonym”, nazwie to krótko „błazeństwem”.

Duchowa rehabilitacja *Fantazego* i odkupienie go dla niebżańskiego żywota była dla Słowackiego sprawą dwoiście ważną: jako szerszy problem etyczny przemiany człowieka i jako jednostkowy przypadek Zygmunta Krasieńskiego, który posłużył za prototyp tej postaci. Romantyczny styl życia i miłości uprawiany przez Krasieńskiego przedstawiony tu został z wielką trafnością i zarazem subtelnością, daleką od przejaśkrawień satyry. Idalia z kolei jest syntetycznym portretem dwu ukochanych Krasieńskiego: Joanny Bohrowej i – głównie jednak – Delfiny Potockiej.

Krasieński był jedną z ważniejszych postaci w życiu Słowackiego, a w okresie „nowej wiary” poety rola autora *Przedświu* nabrąa dodatkowej powagi. Stał się obiektem zabiegów Słowackiego, pragnącego widzieć w nim brata towarzyszyka oraz towarzysza swej nowej drogi, i – zarazem – przedmiotem krytyki. Łagodnej krytyki w *Fantazym* (nie opublikowanym m.in. ze względu grzechno-

ciowych), później coraz surowszej, uwiecznionej brawurową polemiką z *Psalmami przyszłości*.

Mistyczna przemiana Słowackiego wywarła wpływ nie na jednego tylko *Fantazego*, ale na całą dramaturgię tego okresu życia poety. Można nawet powiedzieć, że dół pewnego momentu stała się jej siłą życiodajną. Później, od chwili pochłonięcia wyobraźni i intelektu przez system genezyjski – siłą raczej niszczącą.

Takie złote żniwo dramaturgii okresu mistycznego przypada na rok 1843. Powstaje wówczas *Ksiądz Marek* (wyd. 1843), *Sen srebrny Salomei* (wyd. 1844), przekład *Księcia Niezłomnego* (wyd. 1844) i – najpewniej – *Fantazj*. Ich Bożycja w dorobku Słowackiego jest wielostronnie wyjątkowa. Są to dzieła wybitne, częstokroć – zwłaszcza przez współczesnych nann badaczy – uważane za ukoronowanie dramaturgii poety (sąd ten należy odnieść przede wszystkim do *Księdza Marka* i *Sen srebrnego*). Są one także zjawiskiem nowym w stosunku do uprawianego przez pisarza typu dramatu, który – przy znacznym uproszczeniu – można nazwać szekspirowskim. Obecnie wyczuwa się raczej nacisk tradycji calderonowskiej, poświadczony nie tylko przekładem *Księcia Niezłomnego* Calderona de la Barca, utworu, „gdzie są pioruny poezji”, ale przede wszystkim obecnością, bardzo gwałtownie manifestowaną, metafizyki śmierci i barokowego widzenia świata jako „teatrum nowego” –

Na którym śmierć jak aktorka

Swe tragedie purpurowe

Będzie odgrywać w ciemności;

(*Sen srebrny Salomei*, akt III, w. 213-215)

To również ostatni moment, w którym Słowacki panuje nad formą dramaturgiczną swych utworów, ujmując je w zamknięte całości. Od *Zawiszy Czarnego* (powst. zapewne 1844-1845) rozpoznać się bowiem rozsypanych się dramatów w wielowariantowość, uniemożliwiająca kończenie utworów, pozostawionych w luźnych rzutach, częstokroć odległych od siebie fabularnie i myślowo (np. metafizyczny dramat o śmierci *Zawiszy*, powiązany z jego biografią rycerską, i dramat miłosny, stahowiaczy, być może, fragment innej całości poświęconej również *Zawiszy Czarnemu*).

Ten pisarski bieg wariantami, praktycznie wykluczający możliwość kończenia utworów, można tłumaczyć wielorako, m.in. ambicją wpisywania w dramat filozofii mistyczno-genezyjskiej, czego żadna

konstrukcja dramatyczna udźwignąć nie mogła, albo też wyrodnieniem zasad calderonowskiego baroku, opierającego sztukę dramatyczną na bogactwie słów, nie na ich ekonomii, na nadmiarze jako estetycznej, także stylizacyjnej, zasadzie organizacji utworu dramatycznego.

Wszakże znamion nadmiaru bądź amorficzności nie mają jeszcze obydwaj arcydzieła dramaturgiczne Słowackiego: *Ksiądz Marek* i *Sen srebrny Salomei*. Ostentacyjne użycie nowej formy – można ją nazwać calderonowską, a można też mówić o baroku romantycznym – poddane zostało świadomemu zamysłowi artysty, który gwałtowność słów i obrazów zestroił z frenetyczną wizją rzeczywistości.

W obu bowiem dramatach jest to świat dziwny, tajemniczy i pełen grozy. Świat, który wyszedł z karbów społecznej organizacji i zamienił się w krwawy chaos. Nie kierują nim już żadne racjonalne prawa, ale tajemne znaki, spoza ziemskiego wymiaru pochodzące, widzenia, sny protoczne, i działają w nim ludzie także osobiwi: widuni (Wernyhora), święci (karmelita Marek) i półczarownice (Judyta). Jeśli zaś pojawia się postać obdarzona cechami środowiskowej i historycznej charakterystyczności, jak Klemens Kosakowski w *Księdzu Marku* – szlachecki warchol, awanturnik i zarazem kawaler pełen fantazji (nie darmo bywa uważany za prototyp *Knjicza*), to nie dla kolorytu lokalnego jedynie, lecz dla ujawnienia cechy nadmiaru, nadrealności nawet w tym, co pozornie z realnego życia wzięte. Bo Kosakowski jest tak wielkim bajdakiem i tak bujną naturą, że z orbit realnego życia może runąć w otchłań diabelskiego zatracenia lub też stać się szlacheckim świętym, jakimś polskim rycerzem niezłomnym, ofiarnikiem ginącej ojczyzny.

Rzeczywistość obu tych dramatów to barokowy teatr śmierci, zagłada starych form życia, odbywająca się przy zastosowaniu gwałtownych środków ekspresji dla oddania owych konwulsji świata. Czasem środków artystycznych wprost barokowych, jak w przemówieniu *Księdza Marka*:

Bo oto wy przerażeni,

Nad głowami nie widzicie,

Że na pozanym błękitcie

Kościotrup śmierci w czerwieni

Tańcują z trzaskiem gołeni,

Kisicami zarazy śnieży,

Wyje kłębem nietoperzy,

Żółta kością ciągle miga;

(*Ksiądz Marek*, akt III, w. 627-634)

– części jej romantycznie frenetycznych, opartych na ekspresji kolorów: czerwieni – krwi, bieli – śmiertelnej, siności – trupiej, jak w *Śnie srebrnym Salomei*.

Jest to chaos tajemniczy, wszakże nie bezsensowny. Ma głębie tajemnicy metafizycznej, ukrytej dla zwykłych oczu, ale rozbyśkującej przez „znaki”, które wybrani potrafią odczytać.

Bo na drogach Pańskich ciemno

I często jest krewią zbrzydzana

Ta ciemna i nocna droga.

Krewią szaleńców roztrąconych o Boga.

(*Ksiądz Marek*, akt II, w. 917-920)

Cierpienie i śmierć pojęte są tutaj jako praca ducha niszczącego stare, już przeżyte formy. W obu dramatach są to formy historyczne: tragizm ginącej Polski oglądany poprzez konfederację barską – w *Księżdzu Marku*, społeczny i narodowy zarazen – w *Śnie srebrnym*, utworze opartym na wydarzeniach trzezi ukraińskiej 1768 r. Piętrzone przez poetę obrazy śmierci i zagłady, owe płonące szpitale zadżumionych w *Księżdzu Marku*, wymyślne zbrodnie „rzeźniów” i równie wyrafinowane kary stosowane dla nauki przez Regimentarza w *Śnie srebrnym*, te słoty obciętych głów, rąk i rozplatanych ludzkich łon wyglądać mogą z pozoru na barokową rekwizytornię teatru śmierci. Wszakże nie jest to tylko teatr, lecz także Golgota, z wpisany w cierpienie sensem zbawczym, oczyszczającym, prowadzącym ku zmartwychwstaniu. Jest tak na pewno w *Księżdzu Marku*, gdzie Kazimierz Puławski w tym duchu interpretuje męczeństwo światobliwego karmelity, a w pewnej mierze także wszystkich pomarłych w Barze:

A jak tu się teraz wznosi

Zmartwychwstańców piramida

I to ciało łzami rosi,

O życiu świadcząc płakaniem,

Tak my... (głosy moje wieszczel)

Wszyscy, wszyscy zmartwychwstaniami!

(akt III, w. 723-728)

W *Śnie srebrnym* mniej wyraża jest idea niszczenia formy dla postępu ducha w historii. Przede wszystkim dlatego, że akcent dramaturgiczny położony został właśnie na niszczenie, na odchodzenie

w przeszłość dawnej Ukrainy w pożarach i potokach krwi. Także dlatego, iż – zgodnie z podtytułem – jest to „romans dramatyczny”, opowiadający miłosne perypetie dwu par: Salusi i Leona oraz Księżniczki i Sawy, romans zmierzający do swoisiego happy endu, do więzów małżeńskich, wnoszących swój weselny ton w tę krawawą opowieść. Wreszcie dlatego też, iż mistrz wszelkich ceremoniałów w tym dramacie, zarówno krawawych, jak weselnych, Regimentarz, nie do wniosków historiozoficznych zmierza, lecz do łączenia par w stadła i do wychylenia weselnego kielicha. Być może sens tej krawawej zawieruchy umiałby wyłożyć stary widun Wernyhora, ludowy jasnowidz, znający przyszłość, ale zabierze swoją wiedzę z sobą w stepy, nie zhamawszy pieczęci milczenia.

A przecież są w tekście dramatu sygnały pozwalające bezmiar cierpienia i mąk potraktować jako odkupicielską Golgotę. Śmierć starego Gruszczyńskiego staje się poniekąd skonem męczennika. Ten zwykły szlachcic, o niesympatycznych, sobkowskich rysach, ogromnie moralnie w chwili śmierci, sięgając po palmy męczeńskie, „o czym chłopstwa gromada Nie wiedziała, nie znając Jezusa”. Ale i „rzeźniowie” mają swego męczennika. Przywódca hajdamaków Semenka ginie nie tylko strasznie, lecz w sposób znaczący. Jego płonące ręce obcięte przez Sawę padły na ziemię –

Wylawszy dwa korolowe

Strumienie... co, zda się, piszą

Przeświątę Y Jezusowe...

(akt V, w. 590-592)

Uświęcenie męki jest więc po obu stronach tragicznie splątanych klasowym sporem. To nie tylko uwzniośla historyczną rzeźnię polsko-ukraińską, ale przenosi ją w wymiar metafizyczny. Historia staje się domena straszliwej walki duchów, ujawniania sensów metafizycznych, owego innego planu świata, którego sygnały docierają do człowieka, czasami pojmowane, częściej – nie. Niemniej ów system znaków „staniąd” to jedyny sposób zorientowania się człowieka w ciemnej plątaniu losów powszechnych i je-dnostkowych. Jest też w *Śnie srebrnym* tych znaków mnogość ogromna, podobnie jak gestów o znaczeniu magicznym (np. święcenie noży). Służą one zbliżeniu między metafizyką i historią, między snem i jawą, między człowiekiem działającym a „działanym” przez sily od niego niezależne.

Na przesłanie myślowe *Snu srebrnego*, na jego filozofię i metafizykę wolno spojrzeć w perspektywie *Króla-Ducha*, tej summy przekonań Słowackiego-mistyka. Jeśli przyjąć tę mistyczną logikę, wówczas w chaosie krwawych wypadków dopatrzyć się można upartej „roboty duchów”, które torują postęp idei przez bezlitosne obalanie starych, przeżytych już form. A wtedy nad krwawym horrorem tego dramatu, nad Golgotą i męką rozdybta nadzieja zmartwychwstania.

Albowiem system nowych wartości nie zanymkał się dla Słowackiego wyłącznie w programie indywiduальной przemiany moralnej, lecz wchodził w związki ze znacznie rozleglejszą problematyką romantycznego mesjanizmu. Zbawienie Polski stało się dla niego bardziej niż kiedykolwiek efektem wielkich przeobrażeń moralno-ideowych, w których oczyszczającą rolę przypisywał mece, cierpieniu, ofierze przekuwającej naród, tak krytycznie ujrzany w *Grobie Aganemmona*, w prawdziwie nową Polskę. Bez tych przemian nie widział ani możliwości, ani sensu „wybicia się na niepodległość”:

I Polski Ty, o Boże, nie odepniesz z Krzyża,
Aż będziesz wiedział, że się jako trup nie zwali.

(*A jednak ja nie wąpiłę...*)

Był przekonany – podobnie jak Mickiewicz i Krasński – że nastąpił kres etyki zemsty, gniewu i rozpaczy jako „religii patriotyzmu”:

Nie pojmie Francuz, co to w świecie znaczy,
Ze jakiś naród... wstał w ciemności dymie,
Choć tak rozpaczny – nie w imię rozpaczy.
Choć taki mściwy – a nie w zemsty imię.

(*Kiedy prawdziwie Polacy powstań...*)

„Słońce żywota”, które płonie w ciele Polski i nie pozwała jej obumrzeć, nie sprowadzało się dla Słowackiego ani na moment do biernego cierpięctwa i wiary w łaskę boską. Jego mesjanizm, powiązany z mistyczną wiarą w sens przeznaczeń, był otwarty dla buntu i pełen radykalizmu. Wynikało to w dużej mierze ze spójności mistycznego światopoglądu Słowackiego, opartego mocno na jego systemie genezyjskim. Tam właśnie swe miejsce i uzasadnienie znajdowała pokora i bunt, ofiara i postęp, misja zbawcza i rewolucja.

Wykład systemu genezyjskiego przynosi *Genezis z Ducha* (powstał 1844–1846), pismo mistyczno-filozoficzne o charakterze poetyckiego

traktatu, przez samego poetę nazwane wszakże „modlitwą”, gdyż uważał, że powstało ono spontanicznie i w natchnieniu religijnym, jakże zwykło towarzyszyć modlitwom. W liście do Jana Nepomucena Rembowskiemu, będącym swego rodzaju komentarzem do *Genezis*, stwierdzał wręcz, że pismo to powstało pod wpływem objawienia, „bez przyzwolenia na to myśli moich, przy uśpionych władzach rozumu”. Stanowiło to dla Słowackiego poręczenie prawdziwości przesławień, nie wykonypowywanych, ale odkrytych w drodze jakby iluminacji, wniknięcia w tajemnice bytu.

Genezis formułowała parę prawd fundamentalnych dla mistyki Słowackiego, pozwalających rozpatrywać jego ówczesny system myślowy jako system właśnie, dążący do objaśnienia całości bytu – natury i historii. Teza główna zawiera się w stwierdzeniu, że „wszystko przez Ducha i dla Ducha stworzone jest, a nie dla cielesnego celu nie istniejącego”. Przesławienie to eliminuje przypadkowość, chaotyczność, brak celu we wszelkiej pracy materii. Całość bytu podporządkowana jest tej samej sile stwórczej, która powołała byty do istnienia i zmusiła je do wielokrotnej zmiany form, od prymitywnych do coraz doskonalszych i wysubtelniejszych. Zatem rozwój, postęp, transfiguracja jest objawem i celem działania Ducha w naturze, jest „twórczością Ducha”. Wszakże ów postęp nie odbywa się automatycznie i niejako bezkolizyjnie. „Albowiem zleniwienie się jego [Ducha] w drodze postępu, chęć pobytowania dłuższego w materii, dbanie o trwałość i o formy wygodę” może wpływać hamująco na ogólny „pęd duchowy żywota”. Wówczas mądrość Boża interweniuje i zmusza „zaleniwiałego” do dalszej pracy. Towiański zwyczaj mówić w takich wypadkach o „dociskach” Bożych spadających na opieszalszych, Słowacki podobną rolę przypisuje śmierci jako ruinie form niedoskonałych i zarazem zapowiedzi zmartwychwstania w formie stosowniejszej do wzbogaconego kształtu Ducha. Albowiem od „początku rzeczy” Duch skazany jest na wieczną pracę:

Odtąd pokoju nie mam, ale muszę
Pod formy prawem... czynić wieczną pracę,
A sam jak ogień swoje dzieła kruszę
I dnie jako form budowniczy – tracę.

(*Próbę poematu filozoficznego. V. Łączenie poematu o tajemnicach genezyjskich z Królem-Duchem*] 2, w. 9-12)

W tym systemie śmierć jest akuszerką postępu i finałem najzupełniej pozornym, chwilowym. Dotyczy to wszelkich bytów, także

ludzkiej, i w tym punkcie Słowacki zbliża się do przeświadczeń metempsychozy o wędrówce dusz. Tyle że nie jest to dla niego poemat o transfiguracji duszy, lecz Ducha, dla którego czyjeś ciało stało się chwilową realizacją kształtu. Uchylił także Słowacki możliwość cofania się Ducha ku formom niższym, o czym obficie rozprawił Towiański, traktując owo stracenie z wyższego szczebla jako karę za niedopełnienie obowiązków, zarazem – jako zabieg dydaktyczny wobec nieposłusznych adeptów. Dlatego też wyraził się Słowacki, że Towiański idee genezyjskie „indyjską metempsychozą pobrudził”.

System genezyjski obejmował człowieka nie tylko jako twór natury. Słowacki widział możliwość rozciągnięcia tych samych zasad na człowieka jako twór historii. W *Genesis* pisat: „... w historii ludzi powtórzyła się jak w zwierciadle cała historia ducha w przyrodzeniu”. W cytowanych próbach poematu filozoficznego znajdujemy refleksję podobną:

Odtąd cielesne i duchowe dzieje
Mojego ducha razem pomieszane...

(w. 15-16)

Zostało więc zbudowane przęsło między filozofią natury a filozofią historii, między *Genesis* z *Ducha* a *Królem-Duchem*, jako utworami ogarniającymi swym zakresem wszelkie byty powołane do istnienia. Odkrywaniu tajemnic genezyjskich natury i historii poświęcił Słowacki swe ostatnie lata. Usiłował systemem objąć całość życia i zarazem system przetopić w poezję. Do ostatnich chwil pracował nad *Królem-Duchem*, którego jedynie rapsod I ukazał się drukiem w 1847 r., trzy dalsze zostały w rękopisie wraz z masą różnorakich wariantów, stanowiących często odpryski wspaniałej poezji i bezcenne odłamy budulca historyzoficznego. Dodać do tego należy jeszcze utwórki poematu filozoficznego o treściach genezyjskich, tejsze problematycznie poświęcony *Dialog troisty z Helionem, Helois i przeciwnikami* (powst. 1844-1845), *Samuela Zborowskiego*, a także nie ukończony poemat *Dzieje Sofos i Heliona* (powst. 1848), wreszcie pomniejszych pisma filozoficzne, np. *List do J. N. Rembowskięgo*.

Już to niepełne wyliczenie wskazuje, w jakim stopniu myśli Słowackiego pochłonięta była monotematem genezyjskim i jak wielkie skutki zbawcze musiał przewidywać dla człowieka, dla Polski z odstąpienia genezyjskiej tajemnicy istnienia. Praca nad tym

systemem była najbardziej heroicznym czynem przeobrażonego Słowackiego – mistyka, patrioty, radykała. Miał pełną świadomość zawłaszczenia przez problem i poczucie misji. W liście do matki z 22 stycznia 1848 r. pisat: „Jestem człowiekiem, który ma une idée fixe i w niej żyje – i żyje póty, póki w niej żyje, a bez niej żyć bym się nie zgodził nawet w raj; nawet w Polsce, gdyby ona tą idea nie była”. Metafizyczna logika historii jest szczególnie widoczna w jednym z najbardziej osobliwych – niestety znanych nam w wersji nieukończonej i niekompletnej – i najbardziej filozoficznie ważkich dramatów Słowackiego, w *Samuelu Zborowskim* (powst. zapewne 1845).

Jest to dramat o tajemnicach genezyjskich i historycznych zarazem. Dlatego jednako znaczące dla sensu utworu są sceny (a nawet cały akt III) pozornie luźno związane z wątkiem Samuela Zborowskiego lub konstrukcją fabularną zogniskowaną wokół postaci Eoliona i jego ojca, Księcia Polonusa. W podwodnym królestwie oceanid (akt III), potraktowanym jako syntetyczna, duchowo-materialna pamięć o formach materii, zatem o pracy Ducha w materii, ujawnia się ta sama zasada generalna, którą postzrec można w dziejach człowieka i kształtach historii. Jest to zasada całkowitej jedności wszelkich form materii, poddanej dyktatowi Ducha, zmierzającego do ciągłej zmiany form, doskonalenia poprzez niszczenie.

Ten proces genezyjski jest właśnie tajemnicą duchów, niedostępna człowiekowi, który podlega wszelkim ograniczeniom pamięci rodzaju ludzkiego. Nie pamięta nawet swych uprzednich wcieleń ziemskich, choć – jak Eolion w *Samuelu Zborowskim* – jest postacią o odległej, jeszcze egipskiej, biografii duchowej. Eolion właśnie zdaje się bliski przeniknięcia owej tajemnicy transformacji form, rozpoznając w córce rybaka swą ukochaną siostrę-żonę Alesse. Wszakże Bukary-Lucyfer kłamie symboliczną kładkę łączącą dwa brzegi duchowej pamięci i stracony w przepaść Eolion wraca do życia z jedynie dostępnym człowiekowi, ziemskim wymiarem wiedzy o przeszłości.

Generalne zasady zmienności form i znikomej pamięci o pracy Ducha w materii potwierdzić się mają w akcie V, związany z bezpośrednio z finalnym epizodem żywota Samuela Zborowskiego, świętego w Krakowie na rozkaz Kanclerza, Jana Zamoyckiego. Akt ten pomyślany jest jako sąd Boży, odbywający się po wiekach przed najwyższym zaświatowym trybunałem, gdzie racje wykładają obie strony krwawego sporu i objaśnia rzecz całą Adwokat, syntetyczna postać o cechach ja autorskiego i Bukarego-Lucyfera.

W tym przewodzie sądowym spór między Kanclerzem a Zborowskiem ukazany zostaje jako kolizja form społeczno-prawnych, zrutyńzowanych i martwych, z nowymi ideami, poczętymi z serca i ducha, które szukają swej ziemskiej realizacji, są progresywne i przyszłościowe. Pierwsze uosabia Kanclerz, drugie – Samuel Zborowski.

... w nim leżało wszelkie prawo nowe,
Prawo, co wolność ducha zabezpiecza,
A przy tym drugim było prawo miecza,
Więc go ściał...

(akt V, w. 733-736)

Ścinając Zborowskiego zabito nie tylko człowieka, ale idee, rodzącej się formę przyszłej Polski. Jak mówi się w dramacie – „Polskę ścieto”.

W ten sposób ów historyczny fakt jednostkowy – kaźń Zborowskiego – traktowany zazwyczaj przez historyków jako starcie władzy królewskiej z oligarchią magnacką, został przez Słowackiego mitycznie przetworzony, oczyszczony z realiów epoki (studium samowoli oraz warcholstwa) i podniesiony do godności czystych praw w świecie materii i Ducha. Ta zasada generalna rozświetlić miała także przyczynę klęski Polski, która trupem Zborowskiego zagroziła niejako drogę własnemu zbawieniu, wybrała formy przeżyte przeciw rodzajem się formom nowym.

Zakończenie utworu zdaje się wskazywać, że współczesna perspektywa historyczna Polski nie może być wyłącznie powrotem do zmarowanej ongiś szansy ani też nie ma wyrosnąć z zaprzeczenia racjom Kanclerza. W dramacie mówi się o „ludziach nowych” i najpewniej o nowych też formach Ducha dla przyszłej Polski zamysłał poeta, gdy w końcowych słowach dramatu uchylił wyrok potępienia na Kanclerza.

Odstąpienie ukrytych sensów pracy Ducha w historii Polski stanowiło miarę, jak można domniemywać, fundament myślowy potężnej konstrukcji *Króla-Ducha*. Ku temu zdaje się zmierzac utrzymywana w pierwszej osobie narracja zachowanych czterech rapsodów, która nadaje sensy ciągnące się przez wieki melem psychicznej biografii Ducha, wcielonego w różne postaci mitycznych i historycznych dziejów Polski:

Cierpienia moje i męki serdeczne,
I ciągłą walkę z szatanów gromadą.

Ich bronie jasne i tarcze stoneczne,
Jamy wężową napelnione zdradą...
Powiem... wyroki wypelniając wieczne,
Które to na mnie dzisiaj brzemień kładą,
Abym wyspiewał rzeczy przeminięte
I wielkie duchów świętych wojny święte.

(rapsod I, pieśń I, w. 1-8)

Wedle pamięci i samowiedzy Ducha-narratora był on ongiś paddyem w boju Herem Armenczykiem, którego dusza, poszukująca nowego wcielenia, oczarowana została zachwytem i miłością dla zjawionej mu wizji kraju „córki S i o w a”. Rozpoznać w niej można mityczną Polskę. Kraj ten, może raczej idea kraju, staje się odtąd na wieki Umilowaną Duchą niegdys Hera, który w rapsodzie I narodzi się właśnie w Słowiańczyźnie jako syn zemsty wyrzniętych tu kiedyś ludów – Popiel, stanowiąc zarazem nawiązanie do własnej Słowackiego literackiej hipotezy dziejów pra-Polski, zaproponowanej w *Lilli Wenedzie*. W tym porządku Popiel byłby synem Rozy Wenedy.

Kolejne rapsody ukazują dalsze wcielenie Ducha w postaci syna Piasta – Ziemowita, Mieszka I i Bolesława Śmiałego. Exodus Ducha jest zarazem mityczną opowieścią o Polsce, o jej duchowej esencji, ukrytej dla Słowackiego m.in. w symbolice nazw. Dlatego kluczową rolę odgrywa określenie Polski jako córki Słowa, służące za budulec dla zawartej w utworze historiozoficznej hipotezy Słowiańszczyzny konfliktowo zróżnicowanej na ruski rodowód od sławy i polski od Słowa. Tych romanizacyjnych spekulacji nazewniczych jest w poemacie sporo (np. zlatynizowana wersja imienia Mieszka – Mieczysław) i są one traktowane jako istotny sygnał tajemnicy przeznaczzeń.

O naturze tych przeznaczzeń nie zawsze jednoznacznie można orzekać, zazwyczaj bowiem mamy do czynienia z wieloznacznością symboliki, ze swoistym hermetyzmem np. snów, odgrywających znaczną rolę w konstrukcji poematu i wykładni jego sensów. Wszakże nie wydaje się ulegać wątpliwości, że losy Polski poddano tu reinterpretacji przez rozciągnięcie na historię systemu genetyjskiego *wraz z uprzywilejowanym w tym systemie żelaznym prawem transformacji form*. W poetyckiej historiozofii *Króla-Ducha* objawia się ta zasada jako „duchów świętych wojny święte”.

Ruch, zmiana, obalanie form przeżytych okazywały się śladem pracy Ducha w historii i tworzyły nie tylko dynamiczny obraz

dzieciom, ale wprost uświęcały zryw gwałtowny, krwawą zakręty historii, jej wulkaniczne wybuchy jako objawy wyzwalania się Ducha zrucającego przeżyte już formy społeczne. Słowacki skłonny był nawet przypisywać szczególną rolę twórczą jednostkom wnoszącym w historię ruch i ferment, choćby za cenę krwi, cierpienia i okrucieństw. Można nawet mówić o sakralizacji krwi, z której rodzi się „wszechcierpienie”, ale i „wszechmiłość” w świecie ludzkim.

Tak jest z całą pewnością w *Królu-Duchu*, którego rapsod I przynosi kreację mitycznej postaci Króla Popiela, twórcy państwa polskiego, krwiożerczego okrutnika, ustylizowanego na Iwana Groźnego pra-Polski, wszakże nie tylko nie potępionego przez poetę jako monstrum natury, lecz swoście heroizowanego, przyodzianego „w powagę strachu” jako upostaciowanie genezyjskiej siły twórczej, w bólu i krwi wykuwającej kształty historycznego rozwoju Polski:

Ale przeze mnie ta ojczyzna wzrosła,

Nazwiska nawet przeze mnie dostała;

I pchnięciem mego skrwawionego wiosła

Dotychczas idzie: Polska – na ból – skąta...

(pieśń III, w. 313-316)

Król-Duch jest poematem o wielu wariantach tekstowych i własnie warianty, bardziej niż tekst główny, ujawniają zamysł całości jako utworu obejmującego przedwcielone dzieje ducha i poetycki świat duchów będący wytworem autorskiej mitologii i kosmologii Słowackiego. Zaszwały nie mają tu zatem charakteru chrześcijańskiego. Są to raczej moce elementarne, takie jak Pan światła i ognia, Anioł Globowy o pewnych cechach demonicznych oraz Matka Miesieczna, zajmująca wobec dotkniętych ogniem kary postawę obronną i współczująca. To trójca główna, której towarzyszą inne siły kosmiczne pozostające we współdziałaniu z ziemskim światem ludzi.

Wobec fragmentaryczności dzieła trudno domniemywać, na ile Słowackiemu udało się połączyć w całość poemat o prawach genezyjskich i metempyryczną wędrówką Ducha poprzez historię z narracyjnym poematem o dziejach, głównie Słowiańszczyzny. Ale tak rozległe zamierzając ów niezwykły poemat, miał prawo w jednej z projektowanych wersji wstępu określić go jako „Alfę i Omegę świata”, jako księgę zawierającą tajemnicę początku i końca.

Król-Duch jest ostatnim wielkim poematem romantycznym. Napisany został oktawą o wersach jedenastożłostkowych, jedna

z najtrudniejszych strof wierszowych, nad którą wszakże Słowacki doskonale panował już w *Beniowskim*.

Podobną koncepcję historii znajdujemy w słynnym z radykalizmu utworze tych lat, w *Odpowiedzi na „Psalm przyszłości” Spirytomowi Prawdzikiemu* (powst. 1845/46). Była to polemika z *Psalmami przyszłości* Zygmunta Krasińskiego, wydrukowana bezimiennie bez wiedzy Słowackiego w Lipsku w 1848 r. pt. *Do autora trzech Psalmów*, a znana obecnie także w wersji wcześniejszej, nie tylko obszerniejszej, ale wypełnionej ponadto wspaniałą dynamiką ideowego sportu.

Duch nazwany jest tu „wiecznym rewolucjonistą”, który torować może drogę postępowi zawsze, wszędzie, wdzierając się siłą w obumarłe struktury rzeczywistości i nie pytając nikogo o przyzwolenie:

Więc się bój – bo Duch się wdziera,

Już podnosi góry, wieże.

„Słaby” – mówisz – „rzeź wybiera” –

A czy wiesz, co on wybierze?...!

Może ludów zatracenie –

Może nam przynieście w dłoni

Komet wichry i plomienie,

W których drzy król – matka roni –

Dziata, wozy, hułce, konie

Ogień pali – ziemia chlonie...

A nikt z ruin nie korzysta.

Jeno wszczynający ruch,

Wieczny Rewolucjonista,

Pod męką ciał – leżący Duch.

(red. II, w. 211-224)

Nie tylko więc historia ma prawo do postępu wśród zamętu, grozy i konwulsyjnych wstrząsów, ale zwiastunami nowego mogą być jednostki lub klasy nie uświęcone tradycją, lecz uświęcone wyborem Ducha historii, który nimi właśnie się posługuje:

Bo ty nie myśl, że z anioły

Tylko Boża myśl nadchodzi;

Czasem Bóg ją we krwi rodzi,

Czasem rzuca – przez Mongoły!

(red. I, w. 70-73)

Dlatego też obrone szlachty i egzorcyzmowanie rewolucji uprawiane w *Psalmach przyszłości* uważa Słowacki za próbę konser-

wowania trumiennego truchła, owych form już obumarłych, a rolę Krasieńskiego porównuje do roli sternika zmarłych – Charona:

To my święci, to my młodzi
 Jutrzenkami i blyskaniem
 Charonowej Twojej łodzi
 Pełnej trupów – poprzek staniem.

(w. 400-404)

Słowacki miał „tę pokorę, że żadnego nie klął ruchu”, ale miał również namiętną wiarę w rychłość wielkiej przemiany. Gorączkowo więc wypatrywał na niebie i ziemi znaków pochodu Ducha, który zapali świat błyskami piorunów, a wśród wichrów, wśród świateł plomiennych – to stała stylizacja narodzin z Ducha – nadejdzie nowa era, może totalnej rewolucji, może inaczej pojętego przewrotu, a wraz z nią – wolność Polski. Tym namiętnym pragnieniem chciał jakby „docisnąć” Ducha ku szybszemu marszowi w przyszłość.

Już prawie jestem człowiek obłąkany.
 Ciągłe powiadam, że kraj się już pali,
 I na świadectwo ciskam ognia zdroje –
 A to się pali tylko serce moje!...

(*Dajcie mi tylko jedną ziemi miłę...*)

Plomienna wiara w rychłą zmianę, swoista młodzińczość tonu liryki okresu mistycznego, zwłaszcza społecznej, i jej opowiedzenie się za przemianą, za nowymi formami życia, przyczyniły się do wielkiej popularności Słowackiego w kraju, zwłaszcza wśród młodzieży przed powstaniem styczniowym. To był ich poeta.

Rozdział piąty

Zygmunt Krasieński

Zygmunt Krasieński należy do najwybitniejszych poetów polskiego romantyzmu. Niegdyś traktowany był przez badaczy i czytelników na równi z Mickiewiczem i Słowackim jako tzw. trzeci wieszcz. Wszakże już w dwudziestoleciu międzywojennym obserwować można próby zakwestionowania sławy Krasieńskiego, krytykowanego za jawne niedostatki kunsztu poetyckiego, widoczne zwłaszcza w twórczości wierszowanej. W Polsce Ludowej proces detronizacji wieszczą poprowadzono dalej, wskazując na konserwatywny jego poglądów społecznych i mylność diagnozy politycznej dotyczącej przyszłości narodu. Niemniej właśnie myśli badawcza naszej współczesności położyła podwaliny pod wartościową refleksję naukową o Krasieńskim. Poeta ten jest aktywnie obecny we współczesnych rozważaniach o historiiologii romantycznej, ideologii prądu, jego gatunkach literackich – z uwagi na *Nie-Boską komedię*, będącą dramatem metafizycznym i politycznym zarazem, oraz list romantyczny, którego Krasieński, wraz z publikowaniem coraz nowych bloków jego korespondencji, staje się najwybitniejszym reprezentantem.

Krasieński jest pisarzem, na którego twórczość ogromny wpływ wywarły okoliczności biograficzne, zwłaszcza socjogenetyczne. Wśród tych okoliczności wybija się fakt, iż był synem generała Wincentego hrabiego Krasieńskiego, jednej z wybitnych postaci życia politycznego i kulturalnego czasów napoleońskich oraz Królestwa Kongresowego. Ten zdolny oficer napoleoński i umiętny mecenas sztuki, mający ambicje aktywnego wpływania na kształt kultury polskiej, m.in. poprzez swój salon literacki grupujący pisarzy klasycystycznych, był także „panem dumnym”, zapatrzonym w sławę magnackiego imienia Krasieńskich.

Centralną postacią w planach rodzinnych stał się jedyny syn generała – Zygmunt; toteż Wincenty Krasieński, skądinąd ojciec