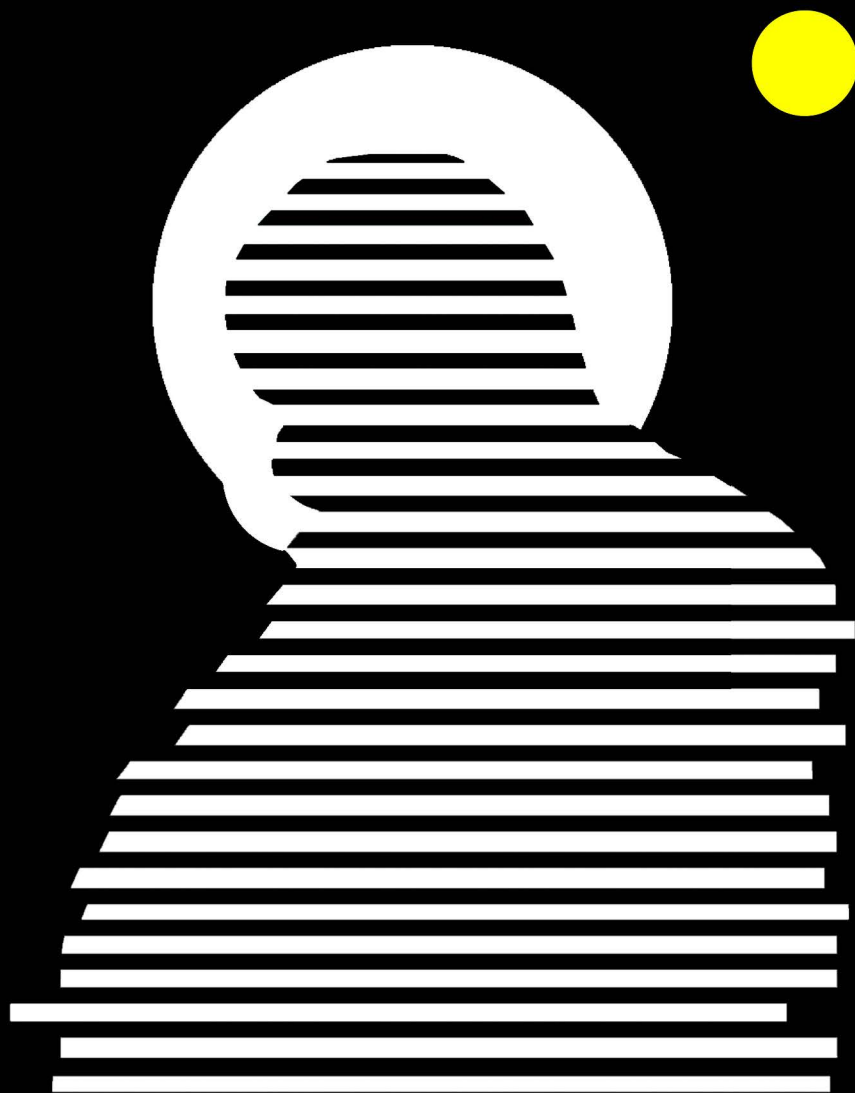


Leszek Zwierzyński

Egzystencja i eschatologia

Genezyjska wyobraźnia Słowackiego



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 2008

Egzystencja i eschatologia

*Moim Mistrzom
Księdzu Herbertowi Hlubkowi,
Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*



NR 2656



40 LAT
UNIwersYTETU
ŚLĄSKIEGO

Leszek Zwierzyński

Egzystencja i eschatologia

Genezyjska wyobraźnia Słowackiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Katowice 2008

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Tadeusz Miczka

Recenzent
Maria Kalinowska

Publikacja jest dostępna także w wersji internetowej:

Śląska Biblioteka Cyfrowa
www.sbc.org.pl

Spis treści

Wprowadzenie	7
------------------------	---

Część pierwsza Soczewka

Rozdział I Morfologia obrazu genezyjskiego	21
---	----

Rozdział II Symbol genezyjski jako szyfr i obraz świata	51
--	----

Część druga Osoba

Rozdział I Osoba w dziele genezyjskim. Model teoretyczny	85
---	----

Rozdział II Fenomenologia „ja” w liryce mistycznej Słowackiego	105
Wstępne ustalenia	105
Oblicza „ja”	106
„Ja” w przestrzeniach metafizycznych	126
„Ja teandryczne” w liryce genezyjskiej	146
Ontologia „ja” genezyjskiego — próba syntezy	164

Rozdział III	
Osoba genezyjska w sieci dramatu	171
Wstępne ustalenia	171
Przestrzenie osoby w calderonowskim teatrze świata	173
Wizerunek kubistyczny — rozrywanie sieci	182
„Ja-wielu” i nowy model osoby	193

Rozdział IV	
Zamiast zwieńczenia — próba zarysu nad-osoby w <i>Królu-Duchu</i>	210

Część trzecia

Eschaton

Rozdział I	
Tragizm w dramatach mistycznych Słowackiego	233

Rozdział II	
Mityczność w przestrzeni eschatologii	260
Obraz mityczny	260
Ciemny biegun Bytu w poezji genezyjskiej	265

Rozdział III	
Apokaliptyczność w poezji genezyjskiej	283

Zakończenie — ku Symbolowi genezyjskiemu	315
--	-----

Indeks nazwisk	327
--------------------------	-----

Indeks utworów	333
--------------------------	-----

Summary	337
-------------------	-----

Zusammenfassung	341
---------------------------	-----

Wprowadzenie

I. Książka została napisana. Czas więc wskazać jej punkt wyjścia, dookreślić przedmiot badań i zarysować kierunki poszukiwań. Celem książki jest próba zrozumienia późnej poezji Słowackiego. Moją perspektywę określa w najszerszym zakresie hermeneutyka jako nieustanny, wciąż ponawiany ruch dążący do wnętrza, do jądra rzeczywistości genezyjskiej, i zarazem jako próba objęcia myślą całości. Hermeneutyka określa też kształt niniejszej pracy — ciągle powracanie do najważniejszych problemów i do kluczowych utworów, ogląd z kolejnych, coraz innych punktów widzenia. W tak zarysowanej nadrzędnej przestrzeni hermeneutycznej konkretny kształt lektury ustanawia fenomenologia wyobraźni (zwana także krytyką tematyczną). Kontynuująca klasyczne prace Bachelarda, Pouletta czy Starobinskiego, lecz nieco przekształcona, tak by umożliwiała dojrzenie w obrazach poetyckich nie tylko zindywidualizowanych kształtów egzystencji, lecz także skomplikowanych zjawisk symbolicznych — sakralnego poziomu powstającego w głębi obrazu poetyckiego. Opisałem tę wewnętrzną symboliczność poezji — nazywając wyobrażeniem mitopoetyckim — we wcześniejszej książce (*Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*), teraz próbuję wypracowany tam ogląd i dostrzeżone mechanizmy wyobraźniowo-symboliczne rozwinąć, przekształcić tak, by stały się narzędziem, soczewką umożliwiającą odczytanie i zrozumienie złożonych zjawisk dynamicznej, wielopłaszczyznowej poezji genezyjskiej.

II. Oczywiście, w tej hermeneutycznej wyprawie pasjonującemu „wdzieraniu się” w rzeczywistość genezyjską towarzyszyły rozmowy — z poetami, artystami, filozofami, teologami i mistykami. Także — i to wytyczyło w dużym stopniu moją drogę i kształt badań — niekończące się rozmowy z badaczami poezji Słowackiego; współczesnymi i z dawniejszych pokoleń. Kolejne, rozrastające się lektury. Wynikający z nich obraz sytuacji badawczej w zajmującej mnie dziedzinie wskazuje, że od kilkunastu lat punkt ciężkości uległ przesunięciu: po wspaniałej kulminacji, jaką była „mityczna” konferencja „Słowacki mistyczny” (poprzedzona miniekspluzją badań liryki mistycznej w „szkole lubelskiej”), i erupcji znakomitych książek z niej wyrosłych, nastąpiło zmniejszenie zainteresowania tą problematyką. Perspektywa badawcza przesunęła się na inne rejony romantyzmu, także na wcześniejszą poezję Słowackiego.

Dostrzec jednak można, że czytanie tej przedmistycznej twórczości dokonuje się z uwzględnieniem wiedzy o późnej poezji twórcy *Króla-Ducha*. Wykorzystuje precyzyjne narzędzia, wypracowane podczas interpretowania trudnych, genezyjskich utworów (analizy makro- i mikrologiczne), skryształizowane ważne problemy. Pozwoliło to dostrzec nowy, ciekawszy kształt wcześniejszej poezji jako rzeczywistości jeszcze niedookreślonej, w ruchu, otwartej; odsłaniającej także nową, arcyciekawą problematykę. Być może jedną z przyczyn wspomnianego „odpływu” było to, iż po wspaniałej erupcji prac, książek opisujących ciekawe, fascynujące aspekty świata genezyjskiego, w następnych latach jego wizja jakby zastygła w dogmatyczny kształt, powstały pod presją systemu genezyjskiego. Obraz rzeczywistości genezyjskiej stał się zbyt statyczny, oczywisty, zideologizowany. (Równoległe powstawały jednak dalej znakomite prace eksplorujące istotne, niezbadane jego rejony).

Teraz być może przychodzi stopniowo czas na ruch powrotny — wykorzystanie efektów badań wczesnej poezji, zawartej w niej wizji świata niegotowego, do badań poezji późnej. Taki właśnie obraz rzeczywistości w ruchu, w trakcie stawania się tkwi u podstaw mojej lektury. Dlatego przedmiot moich badań stanowić będzie **poezja genezyjska**. System genezyjski jako myślowa, intelektualna kryształizacja wizji genezyjskiej był dla Słowackiego niewątpliwie ważny,

dawał mu istotny, twardy pojęciowo punkt odniesienia. Takimż jest dla nas, ułatwiając czytanie, rozumienie poezji. Nie można go jednak stawiać w jej miejsce jako podstawowego kształtu genezyjskości, skupiającego wokół siebie chaos „poetyckich fragmentów”, któremu on nadaje właściwy porządek. Relacje między poezją a systemem wyznacza zresztą hermeneutyka Słowackiego (*List do Rembowskiego*). System genezyjski sytuuje się niewątpliwie na drugim, racjonalnym (odpowiadającym duszy) poziomie lektury. Postacią genezyjskości wyrażającą trzeci, anagogiczny poziom jest sama poezja.

Zanim przejdę do uszczegółowienia zasadniczych rejonów badań, parę słów o podstawowych terminach. Określeń „mistyczna”, „genezyjska” będę używał wymiennie do nazywania całej późnej poezji Słowackiego. Wprawdzie termin „genezyjski” oznacza w ścisłym sensie tę jego poezję, która powstała po skryształowaniu się zrębów genezyjskości (powstanie *Genesis z Ducha*), a Juliusz Kleiner wskazuje wyraźne jej ukierunkowanie eschatologiczne w okresie tworzenia *Króla-Ducha*, dla mnie najważniejsza jest jednak podstawowa tożsamość kształtu całej poezji po 1842 roku (tym bardziej, że datowanie wielu utworów jest hipotetyczne). Słowo „genezyjska” najlepiej oddaje rodzaj wyobraźni stwarzającej późną poezję romantycznego mistrza. „Mistyczna” to oczywiście przyjęta od dawna nazwa tejże poezji, a nie orzeczenie jej charakteru.

„Egzystencja” i „eschatologia” to dwa podstawowe wymiary określające badaną tu poezję — z jednej strony, opisywany niejednokrotnie, przemożny ruch transgresji, przekraczania kolejnych (wszystkich!) granic, ukierunkowany wyraźnie eschatologicznie, z drugiej — to, iż wszystko, co ujrzone w tym niezwykłym genezyjskim locie, ujmowane jest w konkretności egzystencjalnego, ludzkiego doświadczenia „ja”. Dookreślenia wymaga jeszcze przedmiot badań. Oprócz wskazanej w tytule wyobraźni, będzie nim także to, co ujmuje (choć tylko w przybliżeniu) słowo „rzeczywistość”: najszerszy krąg istniejącego, obejmujący Byt i osobę. Próba opisanego tego, co stanowi tak rozumianą rzeczywistość; jaka ona jest i — co w poezji genezyjskiej Słowackiego jest rzeczywistością w najbardziej fundamentalnym sensie — stanowić będzie drugi, równie ważny nurt książki.

III. Praca niniejsza jest próbą opisaną kształtów rzeczywistości genezyjskiej. Moje dążenie do całości należy rozumieć zgodnie z miarą naszego „czasu marnego”, w którym Pełnia nie jest dana. Książka stanowi rezultat sklejaną okruszków obserwacji według wzoru powstałego w trakcie lektury poezji Słowackiego; wyłonionego więc, w jakimś przynajmniej stopniu, z niej samej. Jest zarysem odpowiedzi na pytania, które wydały mi się najważniejsze. Pytania, na które odpowiedzią jest (jak mówi hermeneutyka) — tekst. Konstrukcja książki wskazuje pewien porządek myślenia (i lektury), chociaż jej części są także, w pewnym stopniu, względem siebie synchroniczne. Na rozprawę składają się: rozpoznanie poezji jako medium i analogonu rzeczywistości; ogląd „ja” genezyjskiego jako centrum bytu i tekstu; wreszcie spojrzenie na eschaton jako punkt dojścia dzieła Słowackiego.

Rozpaczam całość od oglądu poezji jako soczewki — sposobu kształtowania genezyjskiej rzeczywistości i pryzmatu ją udośćpniającego. W rozdziałach składających się na część pierwszą opisuję dwa dopełniające się poziomy tego medium: obraz i symbol. Obraz poetycki, stanowiący w perspektywie wyobraźni fundament poezji, uzyskuje tu, w wyniku aktu rozbicia i nowego związania, niezwykłą, nieciągłą, wielopłaszczyznową postać. Analizując liryki, szkicuuję jego model teoretyczny, typy konstrukcji (obraz wieloistny łączący w jedno różne poziomy metafizyczne Bytu) i zjawisko obrazu gniazdowego, zawierającego w samym kształcie energię semantyczną i symboliczną, powracającego w utworach różnych faz twórczości, a w poezji genezyjskiej tworzącego centrum grup obrazów i utworów (konstelację — wewnętrzny, poetycki porządek).

Analizując liryki genezyjskie, dookreślam model symbolu romantycznego jako całościowego obrazu symbolicznego, dynamizującego zawarty w nim symbol archetypiczny i uruchamiającego w ten sposób mechanizm symbolizacji. Wskazuję jak w działaniu najciekawszych, wielopłaszczyznowych liryków (*Jest najsmutniejsza godzina...*, *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*) funkcjonuje archim, wewnętrzny mechanizm symboliczny. Ten zgęsteczenie semantyczno-wyobraźniowy, zakorzeniony kształtem i znaczeniem w tradycji religijnej, uruchamia i ukierunkowuje drugi poziom symboliza-

cji. Opisuję także specyficzne, skomplikowane rodzaje genezyjskich symboli: wielościenny (długoistny) i pajęczynowy (odciskający swój wydrążony kształt w strukturze tekstu).

IV. Druga część książki traktuje o osobie genezyjskiej, stanowiącej centrum i źródło najistotniejszej problematyki późnej poezji Słowackiego. W zamyśle jest to próba gruntownego, jak najpełniejszego opisu tej niezwyklej bytowości, mającej fascynujące wcielenia tekstowe. Objąłem badaniem całą poezję genezyjską, rozpoczynam jednak od skonstruowania wstępnego modelu teoretycznego, opartego nie tylko na poezji i pismach filozoficznych Słowackiego, lecz także na licznych, znakomitych koncepcjach moich Poprzedników, a także na pracach filozofów, teologów i teoretyków literatury. Kształt osoby genezyjskiej powstawał bowiem na skrzyżowaniu dynamicznie rozwijającej się podmiotowości nowożytnej z modelem osoby wyrosłym na gruncie tradycji chrześcijańskiej. Słowacki stworzył to nowoczesne, wychylone w modernistyczną przyszłość „ja”, rekonstruując, zdestruowaną w fazie kryzysu romantyzmu, podmiotowość na fundamencie przemienionego i zdynamizowanego modelu osoby transcendentnej. Ukazuję, że w toku poszukiwań poety, dalszych metamorfoz „ja” duchowego powstał cały krąg potencjalnych jego kształtów; jednych — wskazujących całkowite roztopienie się ludzkiej cząstki w ewoluującym duchu, a nawet zanik znamion indywidualności w przemianie w Ducha; innych — odkrywających, że ostateczny kształt osoby genezyjskiej powstanie z przekształcenia najbardziej ludzkiego, egzystencjalnego jądra „ja”.

Zarysowany we wstępnym rozdziale model teoretyczny stanowił podstawę systematycznych badań poszczególnych grup rodzajowych poezji Słowackiego. Analizy rozpoczynam od liryki, umożliwiającej ogląd kształtów „nagiego ja”, danego w bezpośredniej podmiotowej perspektywie. Na drodze szczegółowej, często wieloaspektowej lektury obejmującej właściwie całość liryki genezyjskiej, wydobywam konkretne, istotowe rysy „ja”, próbując stopniowo zrekonstruować wewnątrzpoetycki model osoby genezyjskiej. Pierwsze zbliżenie to Oblicza, będące nie tylko rolami społecznymi podmiotu, lecz także kształtami metafizycznymi. Zasadnicze cechy pierwszych oblicz (na-

uczyciel, poeta) mieszczą się w przestrzeni ziemskiej, ale w późniejszych (demiurg) sama konstytucja bytowa wyrasta z rzeczywistości mitycznej. W następnym podrozdziale badam przemiany, jakim ulega „ja” w sytuacjach metafizycznych — śmierci i doświadczenia mistycznego. Zaobserwowane tu procesy dezintegracji, destrukcji prowokują pytanie o ich podmiotowe centrum. Mimo oddzielenia się cząstek duchowych (duch, dusza) w liryku *Los mnie już żaden nie może zatrwożyć...* pozostaje nadal (wbrew modelowi teoretycznemu) jakieś przeżywające tę utratę, czujące „ja”. W doświadczeniu mistycznym (mimo analogicznych przejawów destrukcji) nie obserwuje się sygnałów, śladów zlewania się podmiotu z Bogiem, co bardzo wyraźnie określa trwałość (twardość) kształtu osoby.

Ostatnie dwa podrozdziały stanowią ostateczną próbę zarysowania koncepcji osoby genezyjskiej, zawartej w poezji. Wykorzystując teologiczny model Guardiniego, ukazują na materiale liryków powstawanie „ja teandrycznego”. Dokonuje się to nie na zasadzie prostej przemiany człowieka w ducha, lecz wskutek realnego i metafizycznego wszczęcia „innego Ja” Chrystusa w egzystencjalne jądro ludzkiej osoby. Dzięki temu w procesie przeobstwienia nie zostaje unicestwiony ludzki kształt, lecz „enhipostazowany” w Chrystusie w boski Logos. Te przemiany, ukazane w interpretacjach „centralnych” liryków (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*, *Do pastereczki...*, *Córka Cerery*), zostają dopełnione w ostatnim podrozdziale syntetyczną ontologią zmiennobytowej osoby.

Dramaty i epika umożliwiły mi swą złożoną strukturą tekstową dookreślenie modelu przemienionego „ja”. Najbardziej znany calderonowski model bohatera wczesnych dramatów mistycznych zawiera możliwość uzyskiwania chrystusowego kształtu osoby, ale dokonującego się w akcie męczeńskiego rzeźbienia cielesności bohatera (Semenko w *Śnie srebrnym Salomei*). Wzorzec chrystusowy rozwinięty został w późniejszych dramatach, tu jednak obraz osoby komplikuje się i rozwarstwia. Kryzys (zderzenie z krzyżem w *Zawiszy Czarnym*) ujawnia w sakralnych i mitycznych obrazach wnętrza bohatera, które okazuje się płynne, niegotowe i nieoczywiste. Dalsze, bardziej radykalne przemiany „ja” dzieją się w *Samuelu Zborowskim*. W tym arcygenezyjskim dramacie dokonała się dogłębna de-

strukcja kształtu osoby i jej granic (w synchronii i diachronii), kończąca się w ostatnim akcie globalną przemianą: naocznie ukazany scalaniem odrębnych bohaterów w nad-osobę Ducha; włączyło się w ową całość także „autorskie Ja”. To jednak nie koniec — ostateczna metamorfoza oznacza stopniowe wyjście poza Byt, porzucenie bytowości jako postaci „ja”.

Ten radykalny nurt przemiany, tworzenia się trudno wyobrażalnego „nad-ja”, był kontynuowany w *Królu-Duchu*, eposie pisany z perspektywy jednostkowego „ja”. Podstawową cechą owego narratora okazały się wieloperspektywiczność, scalenie w sobie wielu głosów — „ja” konkretnego bohatera-króla, nadrzędnego „ja Ducha” (który rzeźbi swój kształt w kolejnych postaciach Królów-Duchów) i „Ja autorskiego”, będącego jedną z jego twarzy. Usiłuję opisać, opierając się na pracach Poprzedników, model owego „nad-Ja”: rozszerzanie świadomości, dokonującą się tu archeologię osoby, sięgającą (przez uczestnictwo w duchowej jaźni) w głąb historii i — Bytu. Szkicuję też zarys nadświadomości przekraczającej czas, łączącej odległe jego momenty.

V. Część trzecia traktuje o eschatonie, jako najdalszym horyzoncie całej poezji genezyjskiej, dookreślającym obraz świata, sens symboli i kształt osoby. Badam ową ostateczną tematykę w trzech kręgach problemowych. Najpierw stawiam pytanie o możliwość zaistnienia tragizmu w świecie genezyjskim, rozważając w ten sposób jego zasadniczy kształt i fundament ontologiczno-teologiczny. W próbach odpowiedzi najostrzej może rysuje się rozziew między teoretycznym wizerunkiem systemu filozoficznego a konkretnym kształtem świata w poezji. W schematycznym ujęciu systemu tragizm nie jest możliwy — ewolucja duchów, korzystających z mechanizmu metempsychozy, kontrolowana i wspomagana przez Opatrzność, prowadzi niepowstrzymanie do celu finalnego.

Jednak kształty poezji mówią co innego: kreują mroczną, pasyjną wizję świata, symbole zaś okazują się w świecie dramatów mistycznych (*Książd Marek*) dwuznaczne, odsłaniając nie tylko rozziew między transcendentną a ludzką sferą rzeczywistości, lecz także spleą, labiryntowy kształt samej sakralności (*Zawisza*

Czarny). W wielu dramatach (*Książd Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Agezylausz*) możliwość duchowej przemiany świata zostaje zaprzeczona, wyłania się rzeczywistość jako „blizna”, jako cierpiące oblicze Chrystusa. W poezji genezyjskiej ujawnia się też tragizm najgłębszy. Tragizm Bytu — bólu stwarzania, tkwiącego w samej materii i w istocie stwarzania, która dla każdego „ja” jest utratą siebie. I tragizm Boga — bolesnych śladów na Boskim obliczu, powstających jako odcisk ludzkiej historii, mających pozostać, nawet po dopełnieniu apokatastazy.

W rozdziale drugim analizuję i opisuję (kontynuując zarysowaną problematykę) telluryczną drogę transgresji człowieka, kreśloną przez symbole mityczne. Mityczność przemienia zresztą w poezji genezyjskiej także symbole teologiczne, chrystusowe, radykalizując ich sens i wydobywając z nich aspekty, słabo w tradycji eksponowane. Analizowane liryki ukazują ten ciemny biegun Bytu jako istotny kształt Boga i eschatonu.

Badanie wyobrażeń, symboli apokaliptycznych, dookreślenie tego, czym jest apokaliptyczność w dziele genezyjskim, dopełnia trzecią część. Podstawowym wyobrażeniem apokaliptycznym okazuje się rozrywanie granicy świata, przebijanie się do wnętrza bytu transcendentnego. W dalszej części rozdziału analizuję inne jeszcze symbole finalne (Jeruzalem Niebieskiego, kosmicznej przemiany), lecz jego centrum stanowi analiza Snu Dobrawny z *Rapsodu III Króla-Ducha*. Ma ów sen nie tylko podwójną (mityczno-fabularną) strukturę, lecz pełni w eposie (i poniekąd w całym genezyjskim dziele) funkcję wewnętrznego mitu, kształtującego rdzeń genezyjskości, określającego ostateczny obraz dziejów świata i postać eschatonu. Jest właściwie fundamentalną reinterpretacją mitu kosmogonicznego, centralnego mitu naszej kultury, obecnego jako model także w *Biblii*. Wyraża swoisty wariant apokatastazy — trudny, mroczny i bolesny. Likwiduje opozycyjną biegunowość Bytu, choć za cenę zanurzenia jasnej, niebiańskiej cząstki w Otchłani, wystawienia jej na trud i ryzyko przejścia przez jego ciemną stronę. Taki jest ostateczny horyzont dzieła genezyjskiego i mój punkt dojścia.

Została mi jeszcze najmiłsza część *Wprowadzenia* — podziękowania. Jestem (niestety!) w stanie podziękować tylko niektórym, symbolicznie, za Wszystkich. Najpierw chciałbym podziękować Pani Profesor Marii Kalinowskiej, Recenzentowi niniejszej książki, Której wnikliwości, precyzji i wiedzy zawdzięcza ona swój ostateczny kształt (wcześniej pomnażały moją wiedzę o antyku romantyków, poezji Słowackiego referaty, książki Pani Profesor, a także rozmowy z Nią). Pozostając w kręgu Uniwersytetu: dziękuję Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu, życzliwemu, wspierającemu mnie od lat kierownikowi mojego Zakładu, i uczynnym, przemiłym moim Koleżankom z tegoż wspólnego Zakładu Kultury Literackiej, a także Profesorowi Tadeuszowi Kłakowi, pierwszemu kierownikowi, przyjmującemu mnie do pracy, wreszcie wszystkim życzliwym Osobom z rodzimego Instytutu. Wdzięczny jestem także Koleżankom i Kolegom z bliskiego (nie tylko merytorycznie) Zakładu Literatury Romantyzmu i Oświecenia, szczególnie, koleżeńskiemu nieodmiennie od lat, jego kierownikowi Profesorowi Markowi Piechocie. Także Koleżankom i Kolegom z innych zaprzyjaźnionych zakładów, a szczególnie: Profesorowi Aleksandrowi Nawareckiemu, wspierającemu mnie niejednokrotnie w trudnych chwilach dobrym słowem i radą, Prof. Prof. Krystynie i Krzysztofowi Kłosińskim za nauki i rozmowy (szczególnie o muzyce!) na Uniwersytecie i w Bornem Sulinowie; Krzysztofowi Pawłowskiemu za dysputy filozoficzne. Dziękuję również Przyjaciołom z innych uniwersytetów, wspierającym mnie w czasie pisania tej książki: Kwiryńie Ziembie za dobre słowa, niezwykle rozmowy i rady, Jarosławowi Ławskiemu za życzliwe wsparcie i impulsy kolejnych białostockich sesji, Andrzejowi Kotlińskiemu za rozmowy, Agnieszce Kuciak za piękne wiersze i listy, Irinie Adelgeim za rozmowy i listy. Dziękuję moim mądrym Studentkom i Studentom — przygotowywanie dla Nich zajęć, czasem ich przebieg (łowienie nieprzewidywalnych sensów), chęć dotarcia do samej głębi utworów i potrzeba przejrzystego ujęcia interpretacji były dla mnie stałymi bodźcami twórczymi. Także za miłe i mądre rozmowy. Dziękuję Siostróm i Bracióm Muzykom — Kompozytoróm i Wykonawcom za tworzenie przestrzeni Muzyki, bez której nie napisałbym nie tylko tej książki, lecz zapewne żadnego tekstu.

Wdzięczność nieograniczoną wyrażam Rodzinie: moim Rodzicom za siebie...; mojej Żonie Bożenie, dzięki której ta książka powstała: za Wspólny Dom, za cierpliwość i zgodę na żywot ascetyczny i fantastyczny, także za pierwszą adiustację niniejszej książki i...; Ani i Jasiowi, moim dorosłym w czasie powstawania tej książki Dzieciom, za inne spojrzenie, wyrozumiałość i udział w tworzeniu „skrzypcowej przestrzeni naszego Domu”. Dziękuję mojej kuzynce Annie Czarnowus za rozmowy i konsultacje anglistyczne.

Dziękuję wreszcie Przyjaciołom: Piotrowi Kuczowi (mojemu Mistrzowi Muzyki) za długoletnią przyjaźń, rozmowy i nauki, wszystkim Zaprzyjaźnionym Kamilianom, a szczególnie Basi Jezierskiej-Krupie i Ditmarowi Krupie za przyjaźń i wielokrotną gościnę w Ich Magicznym Domku w górach, w którym nie tylko zostały wymyślone fragmenty wielu rozdziałów, lecz powstał także (w całości!) ten najtrudniejszy — o „ja teandrycznym”.

Na końcu (zgodnie z wzorcem ewangelicznym) dziękuję Tym, którzy winni być pierwsi, którym dedykuję niniejszą książkę — moim Mistrzom. Jest ich oczywiście cały krąg — chociażby Recenzenci wcześniejszej książki: Profesor Marta Piwińska i Profesor Marian Maciejewski, Profesor Jacek Łukaszewicz (wdzięczność za dobroć, rozmowy i rady). W szczególnym stopniu ukształtowanie mojej duszy zawdzięczam jednak Dwóm Osobom. Moim Mistrzem uniwersyteckim, mistrzem interpretacji, myślenia o literaturze, czytania Słowackiego był **Profesor Ireneusz Opacki**. Uczył mnie na zajęciach, w rozmowach. Pamiętam taką najważniejszą dla mnie może rozmowę (wielogodzinną) pod koniec pisania doktoratu, w czasie której Profesor pozwolił mi spojrzeć na badaną poezję swoimi oczyma, ze swojej perspektywy. To Spojrzenie na wiele lat stało się dla mnie Wzorcem. Atmosfera Domu Profesorostwa, rozmowy z Profesorem i z Panią Profesor Anną Opacką, Jej bezinteresowna życzliwość i dobroć (nie byliśmy Jej studentami, choć właściwie w Tym domu jakoś się nimi stawaliśmy), gościnność (jakaż herbata!), mądre rady. To najpiękniejsze wspomnienia moich lat nauki...

Zanim jednak przyszedłem na Uniwersytet, uczył mnie myślenia i stał się moim Mistrzem Mądrości **Ksiądz Herbert Hlubek** — duszpasterz akademicki, laureat Nagrody im. Księdza Józego

fa Tischnera, nauczyciel całych pokoleń studentów. Uczył nas myślenia dążącego do istoty i — nawet w mroku nierozwiązywalnych problemów — jasnego i spójnego. Jak nikt potrafi myśleć „syntetycznie” — spojrzeć na problem całościowo, zawsze z najbardziej twórczego i właściwego punktu widzenia, a dzięki niezwyklej przenikliwości, ostrości widzenia dotrzeć do Głębi. Mistrz duchowy. Jak podziękować?



Rozdział I

Morfologia obrazu genezyjskiego

I. Obraz stanowi — w porządku zarówno tekstu, jak i rzeczywistości — fundament poezji genezyjskiej¹. W nim skupia się i wydarza cały przemożny ruch kreacji, konstytuujący późną poezję Słowackiego. Krystalizują się w nim zasady powstałej wtedy poetyki. Obraz jest jej tworem i narzędziem, lecz odzwierciedla także jej niezwyklej porządek, który okazuje się analogonem świata i „ja”. Wobec takiej jego roli trzeba określić najważniejsze cechy i konkretny kształt, jaki ma ten niezwyklej twór². Jeżeli przyjrzeć się nieuprzedzonym okiem garstce najciekawszych genezyjskich liryków, to zauważalne jest w nich wszystkich zachwianie, osłabienie spójności świata i tekstu, wręcz rozpad, rozsypywanie się całości na poszczególne słowa i elementy rzeczywistości:

¹ Rozumienie obrazu poetyckiego przyjmuję tu zgodnie z perspektywą krytyki tematycznej, z modyfikacjami, o których wspomniałem we *Wprowadzeniu*. Zastosowanie kategorii obrazu do badań polskiego romantyzmu odnaleźć można w studium Andrzeja Paluchowskiego *O obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2. Znakomite, mimo upływu lat chyba niedoścignione, studium obrazu w poezji Słowackiego napisał badacz szkoły lubelskiej Wiesław Grabowski (*Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1). Istnieje też ważne, choć dawne studium Stefani Skwarczyńskiej *Ewolucja obrazów u Juliusza Słowackiego*. Lwów 1923. Zob. też A. Boleski: *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*. Łódź 1949.

² W niniejszym rozdziale skupiam się na przedmiotowym aspekcie obrazu genezyjskiego. Podmiotowa jego strona będzie analizowana w części drugiej, traktującej o osobie genezyjskiej.

Lecz jednakowo, chociaż mu podłożą
 Skałę pod nogi — ten umarły świeci
 Zawsze pod wielką błyskawicą bożą,
 Zawsze w grób dotąd czekający leci...
 Te skały ranną zrumienione zorzą,
 Na których upiór wieczne żary nieci
 Spłyty kamienne nad potoków dzwonem
 Wiszące — były nam najpierwszym tronem.

(*Lecz jednakowo, chociaż mu podłożą...*)³

W liryku tym szczególnie wyraźna jest taka właśnie struktura obrazu. Wielość krawędzi, kierunków. Bogactwo, jakby nadmiar składników, w których trudno odnaleźć nadrzędny porządek. Chaos, bezsens. Czasem widoczny od razu, czasem ujawniający się dopiero w trakcie próby zrozumienia pozornie gładko rozwijających się płaszczyzn utworu. W znanym liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* widać wyraźnie niezwykle rozszczepienie obrazu na zespół części: wstępne ujęcie destrukcji „ja”, potem przeskok do wyobrażenia lotu i kreacji jakby bytowej piękności, zderzone z wewnętrznym obrazem podmiotu („płomieniem gorę”), wyrażającym jego terażniejszość. I jeszcze dziwny wizerunek mrocznego, oliwnego Parnasu, wreszcie rozogniony las Matek, a po ostatnim przeskoku — niezwykle wyobrażenie egzystencjalnych, nieciągłych „nici żywota”. Różne przestrzenie, czasy, różny modus ich funkcjonowania w tekście. Jakby kubistyczna, wielopłaszczyznowa konstrukcja bytu. W innych jednak lirykach (równie mistrzowskich — np. *Córka Cerery I i II* czy *Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi...*) kryształuje się on w odmienne, choć równie niezwykle kształty.

Jedną z przyczyn takiego ukształtowania się obrazu genezyjskiego (i trudności w jego czytaniu) stanowi niewątpliwie stosunek

³ Ponieważ tekst tego utworu nie jest zamieszczony w *Wierszach. Nowym wydaniu krytycznym*, wyjątkowo podaję za: J. Słowacki: *Dzieła*. Red. J. Krzyżanowski. Wrocław 1952, T. 1 (w wydaniu Kleinera potraktowany został jako odprysk *Króla-Ducha*). Liryki będą cytowane wg: J. Słowacki: *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*. Oprac. J. Brzozowski, Z. Przychodniak. Poznań 2005, inne utwory wg: J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*. T. 1—17. Red. J. Kleiner. Wrocław 1952—1975.

Słowackiego do formy w mistycznym okresie twórczości⁴. W systemie genezyjskim okazuje się ona z definicji czymś przejściowym, zmiennym. Konieczne jest tworzenie nowych form, ich zdobywanie, ale równie konieczne jest ich roztrzaskiwanie, porzucanie. Słowacki w swej późnej poezji wyraźnie nie dąży do stworzenia wieczystej formy (form) bytu, szczególnie bytu transcendentnego. Nie jest to jego celem, gdyż nie postrzega istoty rzeczywistości w Parmenidejskiej, substancjalnej postaci. Bytu sakralnego, jaki wylania się z poezji genezyjskiej, nie da się w ogóle ująć w jakikolwiek stabilny kształt. Dotyczy to również podmiotu genezyjskiego — podstawowe w liryce mistycznej jest jego duchowe widzenie rzeczywistości (opisane niegdyś przez Ireneusza Opackiego⁵), a nie jakaś konkretnie zarysowana postać⁶. Żadna forma nie może być celem ostatecznym, bo jest nim wyjście poza formę (forma bez formy). Nawet „cel finalny” to w istocie wielokształtny symbol, a nie konkretna forma.

II. Przemiana stosunku do formy, jej dynamiczne ujmowanie stanowią ważny trop, pozwalający na zrozumienie istotnych aspektów obrazu genezyjskiego. Na tym poziomie ogólności nie da się jednak dookreślić ani mechanizmu jego powstawania, ani zasady działania. Aby tego dokonać, trzeba zbliżyć się do tekstu poetyckiego, nakierowując „czysty ogląd” na jego istotowe cechy. Obserwacja wielu utworów pozwala dostrzec, że obraz w poezji genezyjskiej

⁴ Początki kształtowania się owego ujęcia formy tkwią we wcześniejszej, „destrukcyjnej” fazie. Przykładem mogą być *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* czy *Pan Alfons*.

⁵ I. Opacki: „W środku niebokrega”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 286—313.

⁶ Dotyczy to liryki. W dramatach kształt osoby z natury rzeczy jest czymś ważnym, a w ostatnich, genezyjskich dramatach (*Samuel Zborowski*) staje się problemem podstawowym (zob. A. Zioliowicz: *Dramat i romantyczne „Ja”*. Kraków 2002, s. 211—263); L. Zwierzyński: *Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*. W: *Granica w literaturze. Tekst — świat — egzystencja*. Red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński. Katowice 2004, s. 69—95. Problem kształtu podmiotu jest oczywiście jednym z centralnych składników *Króla-Ducha* (zob. M. Piwnska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 313—325 i dalej).

powstaje w sposób nie-ciągły, skokowo. W liryku *Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* (i w wielu innych!) wyraźny jest od samego początku gwałtowny ruch oderwania — nie ma wysnuwania transcendentnej postaci bytu z przedmiotu realnego, stopniowego budowania tego, co niewyobrażalne⁷. Nie tylko aktywność podmiotu przeciwstawia się usypiającym działaniom nocy, lecz okazuje się, że każdy gest dokonuje się zarówno w sferze realnej, jak i metafizycznej. Modlitewne uniesienie rąk, będące początkiem lotu — duchowego, ale i realnego — ujawnia najwyraźniej, że parametry rzeczywistości w całym wierszu są inne niż w naszym codziennym doświadczeniu. Nie ma tu żadnego przygotowania do tak niezwyklej sytuacji. Jest od razu **skok** i całkowite oderwanie. Wrzucenie w metaforę.

Przejmujący model swej wyobraźni ukazuje Słowacki w autotematycznym utworze *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* W zakończeniu tego liryku następuje przejście od wyobrażenia kreacji jako snucia do wyobrażenia jej jako skoku:

[...] pokażcie mi przędze
 Żywota... jeśli pasmo uprzedzione
 Z łez mych — boleści — targań się samotnych,
 Epileptycznych skoków mego serca —
 Bliskie już końca...

Właśnie ów ruch targnięcia, skoku, najdoskonalej określa pierwszą fazę tworzenia obrazu Słowackiego. Przejmujące jest to, że poeta tworzy model swej wyobraźni, wykorzystując do tego własne ciało: „**Epileptycznych skoków mego serca**”. Ciało jako obraz wyobraźni... Znamienny jest sam graficzny wizerunek tekstu: poszarpany, urwany. Słowacki rozrywa rytmiczny tok wiersza, otwierając go na nieprzewidywalne⁸.

⁷ Nie ma też już wyobrażenia pierwotnego i wtórnego, jak wskazywał W. Grabowski: *Sprawy obrazowania...*, s. 91—92.

⁸ Egzystencjalne jądro wiersza podkreśla Alina Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 362—364. Zob. też M. Siwiec: *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002, s. 171—214.

To, co się tutaj dokonuje, bliskie jest podstawowemu gestowi sztuki nowoczesnej: oparcia struktury obrazu na czymś, co można by nazwać **momentem ontologicznym**, punktem konstrukcyjnym⁹. W całej nowoczesnej sztuce (chyba od Cezanne'a począwszy) dla twórcy najważniejsze staje się stworzenie zasady organizującej świat, odrębnej w pewnym sensie dla każdego obrazu. Oczywiście, owo stworzenie, ów moment ontologiczny poprzedzić musi destrukcja zastanego, gotowego świata. W akcie tworzenia właśnie owo zderzenie zastygłej powierzchni, zasłony rzeczywistości (w poezji genezyjskiej dokonujące się w postaci rozbicia, rozbłysku, rozrywania, rozprysnięcia) wydaje się najistotniejsze¹⁰.

Modelowy obraz takiej skokowej przemiany odnajdujemy w liryku *Patrz nad grotą...*:

Lub jak gwiazda, w sto promieni
Rozleci się duch niewinny,
A z promieni każdy inny
I w jasności i w kolorze...

(*Patrz nad grotą...*, w. 16—19)

Obraz rozpryskującej się gwiazdy jest w tym utworze prymarnie wyobrażeniem preczowanej (rozpoczynającej się?) metamorfozy dziewczyny; stanowi jednak zarazem metaforę skokowej przemiany świata i — tekstu. Sama metamorfoza człowieka (bohatera, podmiotu) przedstawiona w postaci zniszczenia starej formy (zrzućenia „starego człowieka”), nawet gdy dokonuje się w obrazie tak gwałtownym i efektownym, mieści się jeszcze w kręgu uniwersalnych symboli religijnej (mitycznej) przemiany (mity, Biblia, dzieła mistyków). Ale Słowacki jest radykalniejszy — destrukcja człowieka wiąże się w jego mistycznej poezji z rozbiciem form świata i teks-

⁹ M. Merleau-Ponty: *Wątpienie Cezanne'a*. Przekł. M. Ochab. „Twórczość” 1974, nr 10, s. 89—101.

¹⁰ W poezji wiąże się to z tym zjawiskiem, które Harold Bloom opisuje (w ramach zupełnie innej metodologii) jako odchylenie, skrzywienie. Zob. H. Bloom: *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Przekł. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002.

tu. Dlatego inność, która tu powstaje, jest bardziej fundamentalna, ma szerszy zakres. Często metamorfozie towarzyszą obrazy żywiołów w ruchu. Szczególnie wyraźnie pełnią tę funkcję wyobrażenia ognia — płonącego, wybuchającego („Ciągłe powiadam, że kraj się już pali/I na świadectwo ciskam ognia zdroje” — *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*), a także wybuchającego wulkanu:

Niedawno mój duch ogniami dmuchnął
Na górę Hekłę — tak jak prorocy,
I wnet spod ziemi wulkan wybuchnął,
(*Niedawno jeszcze wasze mogiły...*)

Powstaje obraz świata płynnego, dynamicznego, w trakcie stwarzania; czasem tak niezwykle jak w liryku *I ujrzałem te bałwany...*

Oczywiście, sygnał przemiany, odrzucenia starej formy nie musi mieć spektakularnej postaci wybuchu. Czasem jest nim mityczne oblicze podmiotu i świata, w którym ten działa (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*). Kiedy indziej sygnałem staje się niemożliwe w zwykłym świecie zdarzenie — lot podmiotu, przedstawiony jako dziejący się realnie (*Gdy noc głęboka...*). Czasem, jak w liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*, nagłe objawienie się w naszym świecie rzeczywistości transcendentnej. Zawsze zaś jest owym sygnałem nowy kształt świata i tekstu.

Zjawisko rozerwania ziemskiej formy wiąże się w późnej poezji Słowackiego z inną, ważną zmianą: przestaje tu funkcjonować, tak istotna dla romantycznej liryki, figura odbicia (zwierciadła)¹¹. Figura, będąca dla Mickiewicza podstawowym środkiem krystalizacji i utwierdzenia bytu, a także stwarzania nowych jego form; pełniąc równie istotną, obrazotwórczą funkcję w poezji Słowackiego (odbicie uruchamiało obraz i wydobywało ze świata jego esencję — ruch) — teraz znika. Odzwierciedlanie (podwajanie) przestaje być sposobem istnienia i odsłaniania się świata. To bardzo znacząca przemiana. W liryku *Do Ludwika Norwida* pojawia się obraz rady-

¹¹ I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e n z e: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979, s. 54—55.

kalnego unicestwienia tejże figury — gest rozbicia zwierciadła (szyby)¹². Wyobrażenie to odgrywa tu swą rolę zasadniczo na płaszczyźnie etycznej (relacji międzyludzkich), ale jego znaczenie wydaje się głębsze i szersze. Dostrzec tu można odrzucenie zasady zapośredniczenia w poznawaniu bytu, a więc w istocie odwołanie do Platónskiego mitu jaskini¹³, ponowienie gestu odwrócenia od cieni (odbić) jako źródła poznania i próba wyjścia z mroku. Taki, jak się wydaje, jest cel poezji genezyjskiej. Opisane już konteksty tej poezji pozwalają na takie mniemanie¹⁴. Wprawdzie obraz genezyjski, mimo swej niezwykłości, to (chyba...) jeszcze symboliczny, a więc, mimo wszystko, pośredni sposób ujmowania (poznawania) bytu, ale poeta, w najbardziej radykalnym nurcie swej eschatologicznej poezji, odrzuca i to symboliczne medium, by stanąć twarzą w twarz z niepoznawalnym.

Sam zaś gest rozbicia, destrukcji ziemskiej formy jest, w jakimś sensie, spełnieniem (w krańcowej postaci!) tej właściwości wyobraźni Słowackiego, którą opisał niegdyś Zygmunt Krasiński¹⁵. Dodajmy, że w poezji genezyjskiej rozerwanie bytu, jego nieciągłość, to nie tylko wydarzenie zapoczątkowujące, powołujące do istnienia nową rzeczywistość, lecz także jej istotna i trwała, strukturalna właściwość.

Słowacki nie rzeźbi nowej formy (jak Mickiewicz), bo świat genezyjski nie jest jedną, ciągłą bryłą — nie da się go zmieścić w ogó-

¹² W utworze o podobnym tytule (*Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list*) pojawia się motyw odbicia jako zabawki, mającej tłum ludzi, niedojrzałych do spraw ducha.

¹³ Być może incipit wiersza *Patrz nad grotą...* nie jest przypadkowy. Wprawdzie takie odczytanie może wydawać się dość dowolne, ale jeżeli uwzględnić symboliczne sensory obrazu grotty i sensory całego utworu, to być może...

¹⁴ J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4. Kraków 1999, s. 423—490; R. Przybylski: *Rozhukany koń*. Warszawa 1999; J. Ławski: *Neoplatonizm Słowackiego*. W: *Granica w literaturze. Tekst — świat — egzystencja*. Red. S. Zabierowski i L. Zwierzyński. Katowice 2004.

¹⁵ Z. Krasiński: *Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. W: Tenże: *Dzieła literackie*. Wybór i oprac. P. Hertz. T. 3. Warszawa 1973, a także: Z. Krasiński: *List do R. Załuskiego (22)*. W: Tenże: *Listy do różnych adresatów*. Oprac. Z. Sudolski. T. 1. Warszawa 1991, s. 339—344.

le w jednej płaszczyzno-przestrzeni obrazu. Byt mistyczny stanowi wielość takich płaszczyzn, które jednak, w genezyjskim obrazie, zostają „jakoś”, na nowo, związane. Wielopłaszczyznowość, wieloistność jako postać bycia. Właśnie owo **wiązanie** (jego sposób) to drugi, po „skoku”, podstawowy gest poetycki (wyraźnie dośrodkowy!), stwarzający nową strukturę obrazu, tekstu i — bytu. Najwyrazistszy model (metaforę ontologiczną...), ujmujący mechanizm mistycznego wiązania, odnaleźć można we fragmencie odsłaniającym trzecią, mistyczną fazę hermeneutyki Słowackiego, w wyobrażeniu pochłaniania i przemiany bytu przez „Anioła transfiguracji materii”¹⁶:

[...] oto anioł jasny z kosą i ze skrzydłami i z czasem wymierzonym dla narodów przelatuje przez niebios otchłanie, pije krew i pożera ciała umęczonych Pańskich dla słowa, aż cały proch ziemi męczeństwem przepopielony znajdzie się w dniu sądnym ... w jego ciele świecącym.

(*List do Rembowskiego*, T. 14, s. 397)

Pochłanianie, które jest początkiem przemiany, metamorfozy rzeczywistości. Pochłaniający ustanawia sakralne centrum i zmusza cały kosmos, wszystkie byty, by skupiały się w nim, by zmierzały ku niemu, a on je wszystkie „rozsypuje” i wiąże na nowo. Rozbicie i wiązanie — dwa skrzydła genezyjskiej kreacji.

Zasada wiązania płaszczyzn rozbitego bytu, owa nowa struktura, zawarta jest zazwyczaj w tekście. Czasem ów wzorzec funkcjonuje w różnych postaciach, na kolejnych, coraz głębszych poziomach tekstu. Tak np. w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* figura lotu stanowi tylko powierzchniowy wzorzec wiązania, etap w dotarciu do tego, co istotne, ukryte w głębi — „punktowy” obraz egzystencjalny. Lektura tekstu polega przeważnie na dostrzeżeniu (w tekście i w świecie) „więzów poprzecznych”, łączących na zasadzie jakiegoś podobieństwa okruchy bytu, chaotycznie rozsypa-

¹⁶ Poszczególne stopnie mistycznej lektury precyzyjnie opisał, wiążąc z całym systemem genezyjskim, Ryszard Przybylski (*Śmierć Saturna. „Twórczość”* 1985, nr 9, s. 88—89).

ne po wybuchu, w zupełnie nową strukturę. Często podstawą jest więź ontologiczna: łączą się podobne byty, ich poziomy, analogiczne zjawiska. W cytowanym liryku *Lecz jednakowo, chociaż mu podłożą...*, którego pierwsza strofa wydaje się szczególnie konsekwentnym chaosem rozprysniętych odłamków, można dostrzec, iż łączą się one jednak w dwa szeregi bytów — statycznych (umarły, skały, grób, spłyty) i dynamicznych (ogień, leci, błyskawice, żar). Te dwa szeregi zostają w utworze związane w jedną akcję liryczną, w jeden obraz, dzięki (dostrzegalnym w obu) przejawom obecności, działania ducha¹⁷. Potwierdzeniem jest druga strofa, w której obserwujemy jedną z figur genezyjskich — „skokowe” źródło, rozprzestrzenianie się ducha na kolejnych, coraz wyższych poziomach bytu.

III. Najprecyzyjniejszy model teoretyczny takiego nowego obrazu stworzył Paul de Man, opisując w znakomitym artykule *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*¹⁸ pewne graniczne zjawiska w poezji zachodnioeuropejskiej. Przedstawił dwa modele obrazu poetyckiego. Pierwszy, wywiedziony przezeń z utworu Hölderlina, stanowi podstawę nie tylko poezji romantycznej, lecz także tej, która z romantyzmu się wywodzi (XX wiek!). Obraz dąży do maksymalnego zbliżenia do bytu, do całkowitego z nim utożsamienia. Wiąże się to z uznawaniem w poezji prymatu przedmiotu nad słowem. Przedmiot naturalny, nie mając początku („kwiat” przez ciągłość rozwoju przedłuża w nieskończoność idealny wzorec) i będąc zawsze tożsamy ze swą istotą, zakorzeniony jest w wymiarze transcendentnym. Słowo poetyckie, które rodzi się każdorazowo na nowo (istota języka poetyckiego!), próbuje się zakorzenić w transcendencji, upodabniając się do bytu. Jest to niemożliwe, ale to dążenie — tęsknota do bytu — wywołuje napięcie, ruch, nadający poezji niezwykłą siłę i sugestywność. W literaturze polskiej (którą współtwórca dekonstrukcji oczywiście się nie zajmuje...) stwarza taki obraz i doprowadza do

¹⁷ W głębi działa wizja genezy, dynamizując i wiążąc wszystko w jeden obraz kosmosu genezyjskiego.

¹⁸ P. M a n de: *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przekł. A. L a b u d a. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

niewiarygodnej doskonałości Mickiewicz. Słowo Mickiewiczowskie jest, jak wskazywano niejednokrotnie, dotykalne, konkretne, twarde — wydaje się mieć materialność bytu.

Ale Paul de Man wskazuje, iż w romantyzmie pojawiło się także przecucie, intuicja innego rodzaju obrazu poetyckiego. Ten nowy model krytyk wywodzi z utworów trzech poetów: Rousseau, Wordswortha i Hölderlina. Każdorazowo powstanie nowego widzenia, nowego obrazu związane jest z ruchem wznoszenia, odezwania się od ziemi, będącej fundamentem naturalnej bytowości. Po przejściu przez chaos przeciwieństw, na „ponad-ludzkiej” wysokości tworzy się nowa, nie-ziemska już, harmonia. Wiąże się ona z nową strukturą tego, co postrzegane, i z nowym stanem postrzegającego. Jesteśmy już nie w sferze bytu ziemskiego, lecz niebiańskiego. Powstaje nowa wyobraźnia, nowe słowo i nowy przedmiot przez nie tworzoney:

Poeci stają się jak te chmury opisane przez Wordswortha — „błękitnego nieba czyści mieszkańcy” — ani lazurem, ani nawet konstelacją Mallarmégo widzianą z ziemi przez zatapiającego się w niej człowieka, lecz samym przedmiotem niebiańskim, mieszkańcem nieba. Słowo poetyckie zamiast być — jak „kwiat” Hölderlina w *Brot und Wein* — owocem ziemi, staje się — jak chmury — owocem nieba. Prymarność ontologiczna, umiejscowiona poprzednio w ziemskim i sielskim „kwiecie”, przemieszcza się w coś, co można — jeśli się chce — nazwać „naturą”, ale czego nie można już nazwać ani materia, ani przedmiotem, ani rzeczą, ziemią, kamieniem czy kwiatem¹⁹.

Taki „niebiański obraz”, który w poezji Zachodu okazał się tylko przebłyskiem, niewykorzystaną w pełni możliwością, zrealizował genialnie Juliusz Słowacki. Ze strukturą tego obrazu wiąże się cały szereg niezwykłych zjawisk. Oprócz wskazanych już wcześniej (wielopłaszczyznowości, zaniku zwykłych, linearnych powiązań, pojawieniu się powiązań „poprzecznych”, wielopunktowości przestrze-

¹⁹ Tamże, s. 318.

ni i czasu²⁰), najciekawszą właściwością wydaje się coś, co można by określić jako „płynne jądro” obrazu. To, co nie pozwala go w pełni opisać ani dookreślić (jeżeli to w ogóle możliwe!) na płaszczyźnie logiki arystotelesowskiej (przestrzegania zasad tożsamości, wyłączonego środka...).

Można to zjawisko dostrzec we wszystkich chyba tekstach mistycznych, w niektórych jednak obraz przybiera szczególnie wyraźnie taką płynną, dynamiczną postać. Jedną z najciekawszych jego realizacji jest liryk *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...* Tu na pierwsze, realne wyobrażenie tronu Boga (bytu monumentalnego, niewzruszonego) nałożony został najpierw obraz czegoś ontologicznie przeciwstawnego — ducha. Ten (zachowujący w swym polu semantycznym wzniosłość, statyczność) zostaje w następnym wersie uruchomiony w niesamowitym obrazie wiatraka, który przemienia się w byt jeszcze bardziej niezwykły — świetlisty. I wtedy to najbardziej „niewyobrażalne wyobrażenie”, wirujące słońce, zderza się ze światem absolutnie materialnym, twardym i niewzruszonym („świat kamienny”), którego kwintesencją była pierwotna bytowość tronu Boga. I to, co lotne i świetliste, przemaga — porusza to, co niewzruszone, unosi je.

Najbardziej niezwykle, trudne do wyobraźniowego scalenia, jest tu złączenie w jednym wielopłaszczyznowym obrazie skrajnie odmiennych wyobrażeń: substancjalnego i niewzruszonego z dynamicznym i duchowym. Można jednak wskazać aspekty zmniejszające tę rozpiętość: tron, jako twardy, niewzruszony, to tylko jedno z możliwych jego wyobrażeń. W *Biblii* odnaleźć można inne, stojące zapewne u podstaw analizowanego utworu — tron Boga w wizjach prorockich: „I podnieśli cherubowie skrzydła swe, i koła z nimi, a chwała Boga Izraelowego była nad nimi” (Ez 11, 22). Takie wyobrażenie cherubińskiego, ognistego tronu (obecne także w ikonach) jest czymś pośredniczącym między skrajnie odmiennymi wizerun-

²⁰ Wskazane przez Wiesława Grabowskiego i Alinę Kowalczykową mnożenie cech, peryfraz, budujące nowy, egzystencjalny czas i przestrzeń. W. G r a b o w s k i: *Sprawy obrazowania...*; A. Kowalczykowa — uwagi w dyskusji na sesji w Olsztynie o celu mnożenia kolorów w późnej poezji Słowackiego.

kami, tworzącymi w utworze Słowackiego ostateczny, „wielopłaszczyznowy przedmiot”.

Inny przykład można wskazać w liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* Tutaj ów płynny obraz dokonuje przemiany całego świata i podmiotu, którzy po zetknięciu z nim też zaczynają płonąć²¹. Równie niezwykły, lecz bardziej skomplikowany kształt obrazu odnaleźć można w innym mistrzowskim utworze *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...* Podważona w nim zostaje sama zasada ontologicznej tożsamości bytu. Ponieważ stanowi to część szerszych zjawisk, które da się wyjaśnić jedynie na płaszczyźnie symbolicznej, zajmiemy się nim w rozdziale następnym.

W tych próbach oglądu obrazu genezyjskiego zasadniczą jego właściwością okazuje się wielokierunkowa transgresyjność — przekraczanie szeregu kategorii, konstytutywnych dla obrazu romantycznego. Gdy zestawimy wydobyte z utworów Słowackiego wyobrażenia z klasyfikacją obrazów Abramsa²², nietrudno skonstatować, że najlepiej przystaje do nich model ekspresyjny (co właściwie oczywiste, skoro to model utworzony i dominujący w romantyzmie): obraz świata jest tu projekcją, ekspresją wnętrza poety, wyraża niepowtarzalną, wyjątkową konfigurację jego duszy. Ale genezyjski obraz wykracza poza model romantycznej ekspresyjności — jego zasadniczy cel stanowi bowiem uchwycenie tego, co się w obrazie objawia, istoczy. Takie nastawienie obrazu sytuuje go w kręgu romantycznych epifanii. Pewne właściwości owego uobecnienia zdają się jednak przekraczać i ten model „epifanii teologicznej”. Obraz genezyjski Słowackiego bowiem to nie tylko rejestracja, opis *sacrum* wylaniającego się z głębi rzeczywistości, lecz także miejsce stawiania się, współtworzenia kształtu, bytowości owej epifanii. Akt poetycki jest przestrzenią, w której się owo transcendentne wydarza, rodzi. Wiąże się to z kształtem podmiotu genezyjskiego — takiego, który nie tylko przekracza ludzkie możliwości epistemologiczne, lecz

²¹ Szerzej o obrazie w tym utworze w dalszej części tekstu.

²² M.H. A b r a m s: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przekł. M.B. F e d e w i c z. Gdańsk 2003, s. 30—35; R. N y c z: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001, s. 41—50.

także aktywnie współtworzy genezyjską rzeczywistość. To wszystko przesuwając model obrazu genezyjskiego w kierunku epifaniczności nowoczesnej, a nawet — być może w kierunku epifanii negatywnej. Oczywiście, elementy epifanii romantycznej (uobecnianie *sacrum*) są tu dalej obecne, ale włączone zostają w nową perspektywę.

Moc gestu rozcięcia normalnych więzów, łączących sfery bytu, poziomy rzeczywistości, jest w poezji genezyjskiej rzeczywiście niezwykła. Poeta odrzuca samą zasadę istnienia bytu jako punkt podstawowy odniesienia dla tego, co powstaje. Otóż, jak mi się wydaje, najważniejszą właściwość późnej poezji Słowackiego stanowi to, iż **nie jest ona, w istocie swej, w ogóle poezją Bytu**. Nie wyrażanie bytu jest jej głównym celem — obraz genezyjski w ostatecznym geście symbolizowania nie Byt ukazuje. Co przez to rozumiem? Cała wielka tradycja naszej poezji, od Kochanowskiego po poetów współczesnych, jest, na nieskończoną ilość sposobów, „pieśnią Bytu” — nieustannym odkrywaniem i utwierdzaniem na nowo prawdziwości istnienia, rzeczywistości Bytu. Ten bój o „istnienie świata”, modelowo toczony w poezji Mickiewicza, obecny jest (jak ukazał to ostatnio Ryszard Nycz²³) w całym głównym nurcie poezji współczesnej.

Poezja Słowackiego nie mieści się w tym modelu. W jej strukturze, ukierunkowaniu, sposobie ujmowania, rozumienia rzeczywistości nie ma założenia obrazu bytu jako czegoś spoistego, stabilnego; bytu, który sztuka musi odkryć, odwzorować, uwypuklić, którego ma dosięgnąć. Słowacki niemal od zarania twórczości rozbijał iluzję takiego „mickiewiczowskiego” modelu: początkowo wykorzystując ironię, groteskę, technikę obrazu ruchomego; potem, w okresie mistycznym, przez wspomnianą technikę nowego, wielopunktowego obrazu. Coraz wyraźniej (co szczególnie widoczne w późnej poezji) odrzucał wizję świata opartą na takim modelu, czy — radykalniej formułując — na bytowości w ogóle. Najpierw dlatego, iż wydawała się upraszczać rozumienie świata, potem chyba dlatego, że bytowość w jego oglądzie nie stanowiła jądra, istoty rzeczywistości — tę dostrzegał poza bytem. Konsekwencje takiego postrzegania są niezwykle istotne: Słowacki nie zagęszcza słów, nie

²³ R. N y c z: *Literatura jako trop...*

rzeźbi ich tak, by spoście bytowały. W jego poezji jest też gęstość, intensywność, ale zupełnie innego rodzaju: to raczej intensywność dziania się, ruchu — niebytowych skupień, a nie stabilnego, monolitycznego przedmiotu.

IV. Spróbuję szkicowo przedstawić sposoby (techniki) konstruowania obrazu genezyjskiego i związane z nimi podstawowe jego modele. W okresie przedmistycznym najważniejsze były techniki „ruchomego obrazu” i urealnienia metafory (*Paryż, Rzym, Rozłączenie*), dokładnie już opisane²⁴. W okresie mistycznym owe techniki dalej będą obecne, choć w nieco zmienionej postaci (m.in. obraz nie wraca tu do postaci sprzed transformacji).

We wczesnych dramatach mistycznych (*Ksiądz Marek, Sen srebrny Salomei*) i w niektórych lirykach najczęstszą techniką jest mnożenie elementów opisujących, umiejscawiających przedmiot. Będzie to gromadzenie w łańcuchy określeń kolorów czy przyimków i zaimków, określających czas lub przestrzeń. Jak wskazał Wiesław Grabowski, mnożenie peryfraz nie służy dookreśleniu tychże kategorii, lecz stworzeniu własnego, egzystencjalnego czasu i przestrzeni²⁵. W późniejszych utworach Słowacki dąży jednak dalej — coraz ważniejsze staje się transcendowanie poza istniejące kategorie i uobecnianie rzeczywistości absolutnie transcendentnej: takiegoż koloru, czasu i przestrzeni (które skądinąd mają u Słowackiego również wymiar egzystencjalny). Inne wytłumaczenie tego zjawiska daje Jarosław Marek Rymkiewicz: analizując dramaty calderonowskie Słowackiego, odczytuje owe łańcuchy słów jako barokowe budowanie mostów nad otchłanią²⁶.

Następne krystalizacje obrazu genezyjskiego wiążą się najściślej z mechanizmem metamorfozy — z przemianą przedmiotu, świata, z samym ruchem, dzianiem się jako postacią rzeczywistości. Taki „transformacyjny obraz” dostrzec można w lirykach (np. *Naj-*

²⁴ W. Grabowski: *Sprawy obrazowania...*

²⁵ Tamże.

²⁶ J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego. W: Problemy polskiego romantyzmu. Seria 3. Wrocław 1981.*

piękniejszy, najświętszy tron Boga na ziemi..., Uspokojenie, Patrz nad grota...), jednak w liryce najczęściej mamy do czynienia z opisanym już zjawiskiem radykalnego przeskoku: nowy kształt rzeczywistości raczej się tu ujawnia, rzadziej dokonuje się na naszych oczach sama przemiana bytu. Metamorfozy najczęściej są tylko działaniem się dodatkowym, częściowym i pełnią głównie funkcję dynamizującą. Rolę podstawowego zdarzenia stwarzającego obraz przemiana odgrywa częściej w dłuższych tekstach epickich lub dramatycznych. Modelowy przykład znajduje się w dramacie *Zawisza Czarny*.

Obrazy krzyża zdecydowanie wykraczają tu poza obecny w tradycji sztuki i poezji chrześcijańskiej krąg krzyża-symbolu. Słowacki stwarza nowy jego kształt, wykorzystując technikę metamorfozy obrazu; ważny jest sposób jej realizacji, przynoszący ową transgresję. Obserwujemy nie tylko obrazy destrukcji (symetrycznej — krzyża i rycerza: „potargał”/„oszalał”), krzyż tu także ożywa:

ten krzyż czerwony
Pełzał mi pod nogami jak wąż... spod rumaka
(*Zawisza Czarny*, Red. C, sc. 1, w. 133—134)

W obrazach pobitewnych krzyż jest stwarzany z krwi, staje się łodzią piekielną Krzyżaka „krzyżonoścy” (*Zawisza Czarny*, Red. C1, sc. 3, w. 197—200). Pojawiają się też obrazy przeciwstawne — krzyż okazuje się uświęcony, dopełniony śladami Zawiszy (*Zawisza Czarny*, Red. C, sc. 1, w. 21—24). Te przedstawienia odślaniają to, co może najważniejsze w metamorfozach: w poezji Słowackiego także *sacrum* i świat transcendentny nie są czymś stabilnym, gotowym; okazują się rzeczywistością dopiero stwarzaną. Wspomnieć też trzeba o dwóch niezwykłych obrazach ognia w *Zawiszy Czarnym*, zawartych w relacjach Zawiszy i Filistyna. Tu Słowacki jakby eksperymentuje z obrazowaniem. Ważne jest każdorazowo samo wyobrażenie (ogień wspinający się na drzewo i pochłaniający je), samo działanie się, a nie to, co jest desygnowane, wyobrażane (smok, wąż, anioł zniszczenia, husarz walczący z Krzyżakiem). To jakby zupełne otwarcie obrazu.

W tym samym okresie twórczości Słowackiego powstaje inny typ obrazu — palimpsestowy. Szczególnie wyraziste obrazy palimpsestowe odnaleźć można w *Królu-Duchu*²⁷ (sen Dobrawny — *Rapsod III, Pieśń IV*), w *Samuelu Zborowskim* (akt V, w. 563—575), lecz także w lirykach (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz..., Zachwyce- nie, Całą potęgą ducha cię wyzywam...*). Tu mechanizm polega na nakładaniu, sklejanii, zagęszczaniu kolejnych warstw językowych, obrazowych, mitycznych, biblijnych w jeden nowy obraz. W pewnym sensie powstaje on przez ściśnięcie w warstwowość synchronii potencjalności metamorfozy. Często zresztą obraz palimpsestowy wiąże się z obrazem metamorficznym. Palimpsestowy obraz węża z początku *Snu Dobrawny* kondensuje w sobie większość sensów rozwijającej się fabuły, stanowiąc pewną jej interpretację.

Szczytem rozwoju obrazowania genezyjskiego (tak przynajmniej wskazują dotychczasowe badania) jest „obraz wieloistny”²⁸ (wielopłaszczyznowy?), najwyraziściej skryształizowany w liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* Tu następuje absolutne scalenie różnych sfer rzeczywistości. Dwa skupienia: sakralno-egzystencjalne (modlitwa — cherubiny) i metafizyczno-realne (wschód słońca — walka dobra ze złem) tworzą absolutnie różne, lecz nierozzerwalnie związane strony niezwyklego „przedmiotu” (obrazu?):

Cherubiny wtenczas rzędem stają
I puklerze z ognia — złotowłose
Przeciw duchom złym mają zwrócone,
Płaszczce, tarcze — jak żelaza czerwone.
(Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają..., w. 5—8)

Obraz ten w istocie wykracza poza granice logiki klasycznej (zasady tożsamości i wyłączonego środka), a także — chyba — poza ary-

²⁷ O obrazowaniu w *Królu-Duchu* zob. M. Piwińska: *Juliusz Słowacki...*, s. 405—414. Zob. też W. Juszcak: *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*. W: *Ikonoграфия romantyczna*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977.

²⁸ W. Grabowski: *Sprawy obrazowania...* Badacz używa tu innego terminu (obraz monistyczny); wydaje mi się on jednak niezbyt trafny.

stotelesowski model bytu. Implikuje inny sposób istnienia. Jak precyzyjnie dookreśla Wiesław Grabowski:

Cherubinów nie można „zredukować” do jutrzhenki samej. Zdanie im poświęcone rzeczywiście wywołuje obraz jutrzhenki, pełni więc funkcje przenośni, ale to samo zdanie ma też drugi odsyłacz — do modlącego się człowieka, nad którym cherubiny rzeczywiście sprawują straż; w tym więc planie pełni funkcję dosłownego przekazu. Gdy przyjąć, jak należy, wszystko, co tekst ofiaruje, nie będzie to nieokreśloność (tak albo tak), ani też nie dwutorowość (tak obok tak), ale jedyna wizja jednego przedmiotu: naocznie działających cherubinów, czyli jutrzhenki, jutrzhenki, czyli cherubinów, jawiących się na horyzoncie, by czuć nad zbudzonym²⁹.

A przecież tenże obraz jest w istocie jeszcze bardziej niezwykle: rozszerza się, rozrasta — „puklerze z ognia — złotowłose” to wyobrażenie dla nas zupełnie niewyobrażalne. Ten typ obrazu znaleźć można również w lirykach: *Gdy noc głęboka...*, gdzie w ostatnim wersie następuje wielostronne otwarcie metaforycznego symbolu („ziarno ducha wrzuci i zanieci”) i *Jest najsmutniejsza godzina...* — tu wyłaniająca się sakralność (z kosmicznego bytu byt mityczny, a z niego byt sakralny) przekracza nie tylko kategorie czasu i przestrzeni, lecz także tożsamości ontologicznej³⁰.

²⁹ Tamże.

³⁰ Nie zostały niestety ujęte w niniejszym rozdziale istotne zjawiska z dziedziny obrazowania (właściwie cały ich zespół), które pozwolę sobie prowizorycznie nazwać „odmiennymi sposobami przedstawiania”. Myślę tu o ironii, grotesce i specyficznym „komizmie genezyjskim” (przykładem mogą być niektóre sceny w *Agezylauszu* — początek sc. 1, koniec sc. 3; sceny z Głupcem w *Zawiszy Czarnym*, opowieść o wazeniu Zawiszy, wierszyk Głupca, także niektóre liryki — *Przy kościółku...*, *Chór duchów izraelskich...*). Oczywiście zjawiska te były niejednokrotnie zauważane, niektóre doczekały się znakomitych opracowań — szczególnie groteska całościowo, modelowo opisana w monografii Aliny Kowalczykowej (*Słowacki*, s. 258—301), pozostałe zostały opracowane najlepiej jako zjawiska poezji przedmistycznej Słowackiego, chociaż w niektórych pracach wskazano na ich rolę także w późnej poezji (np. A. Nawarcki: *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki — poetyka tekstu i paradoksy recepcji*. Wrocław 1991 — rozdział *Trzy żarty Juliusza Słowackiego*

V. Ważnym, może jednym z najważniejszych zjawisk w dziedzinie wyobraźni Słowackiego jest coś, co można by nazwać **obrazem gniazdowym**. Kształtuje on zarówno od wewnątrz sam obraz genezyjski, jak i jego relacje z otoczeniem. Dostrzec można jego rolę zarówno w wymiarze synchronicznym, jak i w diachronii wyobraźni poetyckiej. Ujawnia, pozwalając wyraźniej postrzegać i badać ważne aspekty rozwoju wyobraźni Słowackiego — jej przemiany, zjawiska funkcjonujące w dłuższych niż powstawanie pojedynczego utworu fazach dziania się, a także cechy obrazu poetyckiego jako bytu swoistego i autonomicznego. Wskazuje też — co bardzo ważne — wewnętrzną ciągłość tego rozwoju i konkretne, wyobraźniowe więzy, łączące różne okresy twórczości autora *Króla-Ducha*. W synchronii funkcjonowania obrazu gniazdowego dostrzec można kolejne, istotne cechy obrazu genezyjskiego, a także wewnętrzną jego zdolność łączenia się w grupy pokrewnych wyobrażeń, a nawet w większe całości — konstelacje.

Obrazem, który zwrócił moją uwagę i skłonił do podjęcia próby zbadania i opisanie zjawiska gniazdowości, było przedstawienie płonącej gałęzi z *Pieśni III Beniowskiego* (to oczywiście jeszcze przedmystyczna poezja...):

go, s. 238—261; J. Ł a w s k i: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005 — w rozdziale *Między „ironiją” a „matematyką wiary”* opisuje przesuwanie się ironii na obrzeża tekstu genezyjskiego). Nie jest to więc temat nowy, lecz nadal oczekujący chyba na całościowe ujęcie. Tu wspomnę tylko, iż ironia i komizm pełnią funkcje swoistego kontrapunktu, wzmagającego realność genezyjskiego świata, jednocześnie zachowując w nim cechę rzeczywistości wielowymiarowej, wieloaspektowej, wypracowanej w fazie kryzysu romantyzmu. Groteska działa też chyba wieloaspektowo: z jednej strony wzmacnia również realność (dotykalność — wizyjne, gęste obrazy), z drugiej — i to chyba niezwykle istotne — buduje wyobrażenie świata transcendentnego jako rzeczywistości absolutnie innej, z perspektywy człowieka ziemskiego, właściwie zupełnie obcej i niezrozumiałej, transcendującej nasze wyobrażenia i sposoby myślenia. Co nie przeszkadza grotesce mieć istotnego udziału w kreowaniu tej strony rzeczywistości genezyjskiej, który wiąże się z ludzkim doświadczeniem i przeżywaniem świata. W niej właśnie Słowacki odkrywa możliwość transgresji w to, co absolutnie inne, transcendentne.

Odrąbał gałąź, ta zaś odrabana,
Jak płomień zdjęty przez burzę z wulkana,

Leciała huczac głośno i czerwona
 Kołysała się nad trupami dwoma,
Jak szatan, co chce duszę brać w ramiona,
 Albo orlica z płomieni, łakoma
Ciała ludzkiego — więc — o! myśl szalona! —
 Beniowski, święcie wychowany doma,
Przeżegnał pełną robaczywych strupów
Gałąź — i wiatr ją pochwycił znad trupów,

Roziskrzył, stargał, skręcił i zwinąwszy
 W jeden kłęb, rzucił w ciemną jaru szyję.
Tu nawet zimny rozsądek najzdrowszy,
 Słyszac, jak gałąź ta jęczy i wyje [...]

(*Beniowski, P. III, w. 375—388*)

Ma ów obraz rdzenne, istotowe cechy wyobraźni Słowackiego: energię wewnętrzną, dynamikę niewytłumaczalną danymi empirycznymi, przekraczającą potrzeby i właściwości realnego zdarzenia. Jakby zbierał, skupiał i kumulował w sobie energię okolicznych (otaczających go w świecie i w tekście) zdarzeń: szturm na Bar (i jego obrony), walki Beniowskiego z Moskałami, a także wewnętrznej burzy, dziejącej się w bohaterze³¹. Płonąca gałąź ma jednak w sobie jeszcze ową, przekraczającą to wszystko, własną moc. To niezwykle obraz załączkowy, zawierający potencjalnie szersze i głębsze sensory, które wprawdzie w *Beniowskim* nie zostają zaktualizowane (przedstawienie włącza się w dziejące się w całym poemacie „boskie igranie formą”³²), ale przestrzeń wyobraźniowa, stworzona

³¹ Dodać tu można jeszcze zagrożenie Swentyny pożarem wydrążonego dębu, którego częścią jest przecież gałąź.

³² Stając się przejawem ironii romantycznej, nadrzędnej akcji tego utworu. Opisuje te kolejne poziomy *Beniowskiego* Alina Kowalczykowa (*Słowacki...*, s. 277—288). O ironii romantycznej zob. M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej po polsku*. W: *Taż: Przez wieki idąca powieść*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 2002, s. 195—208; W. Sztruc: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992.

jego eksplodującą energią, nie zniknie, umożliwiając w przyszłości powstanie nowych obrazów.

Ten i inne obrazy³³ powracają w okresie mistycznym, gdzie zostają bardziej zagęszczone, nasycone materią. „Gałąź” staje się dynamicznym archetypem — formą wyobraźniową szeregu przedstawień, wyrażających (ujmujących) byt cielesny, mający duchowe jądro, poruszany od wewnątrz przez ducha. Można śledzić, jak staje się ona załączkiem różnych kolejnych wyobrażeń: drzewa wniebowziętego przez ogień (*Zawisza Czarny*³⁴), wirującego, słonecznego wiatraka z liryku *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron...*, wirujących głowni (trzech słońc jako wyobrażenia Trójcy Świętej) czy wirującej gwiazdy, w którą zamienia się w momencie śmierci kaleka zakonnica (*Rozmowa z matką Makryną Mieczysławską*). Wspólnie z przestrzenią wąwozu obraz płonącej gałęzi rozrasta się w wyobrażenie ulicy-wąwozu (napelnionego energią i gotowego do wybuchu) w *Uspokojeniu*.

W poezji genezyjskiej obrazy gniazdowe przemieniają się — intensywnieją, rozrastają, zakorzeniając się w wielopłaszczyznowej rzeczywistości duchowej. To konkretyzuje je, lecz zarazem umożliwia mocniejsze otwarcie, rozwój. Podobne wyobrażenia, będące w istocie obrazami gniazdowymi, wskazała dawno Marta Piwińska. Przypomnijmy tu chociażby obraz ziarna, skupiającego w sobie energię, czy wyobrażenie wychodzenia ducha z ciała³⁵. Temat wymaga dalszych, szerokich i precyzyjnych badań, wydobywających jego pełny kształt i znaczenie. Ale już teraz można nieco dookreślić wynikają-

³³ Podobnie obraz Swentyny, stojącej na galopującym koniu — ruch w poziomie, ale niebo otacza ją, bierze w siebie, unosi — stanowi wyobraźniowy załączek genezyjskich obrazów lotu (np. lot Dobrawny do nieba w jej śnie — *Król-Duch, Rap. III*). Można dopatrywać się takich załączków w zjawiskach zaobserwowanych przez poetę w realnym świecie. Próbę taką czyni Kazimierz Wyka, zestawiając lot z liryku *Gdy noc głęboka...* z listem Słowackiego (za: W. G r a b o w s k i: *Sprawy obrazowania...*). Cóż, jeżeli nawet, to tylko genialna wyobraźnia potrafi wydobyć ze świata takie obrazy i tak je przetworzyć.

³⁴ Można wskazać wcześniejsze, choć nie tak wyraźne realizacje tego obrazu gniazdowego w *Księdzu Marku* (drzewa zapalone Duchem Świętym, płonący, wniebowzięty kościół).

³⁵ M. P i w i ń s k a: *Juliusz Słowacki...*, s. 15—22.

ce z oglądu obrazów gniazdowych autonomiczne, niezależne od kontekstów zewnętrznej semantyki, cechy obrazu poetyckiego — bytu, który w samym swym kształcie zawiera niewypowiedziane jądro sensów — semantykę, działającą poniżej progu werbalizacji i pojęciowej konceptualizacji. Rezerwuar czystej energii semantycznej.

Obraz genezyjski w takiej nagiej postaci (zauważalny w cytowanym już zakończeniu liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* czy końcowym przedstawieniu wiersza *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...* i w szeregu innych utworów) zbliża się swymi właściwościami do czystego obrazu muzycznego, takiego jak „rzeźbienie form” w I części kwartetu op. 127 Beethovena, łączenie się, przenikanie płaszczyzn dźwiękowych w scherzu VII symfonii Mahlera czy proces kreacji form w „genezyjskiej” V suicie wiolonczelowej Bacha³⁶. Linie, cieńsze, grubsze, czasem zmieniające swą szerokość, o różnej fakturze, skupiają się, by za chwilę rozejść się; skręcają, by stworzyć raz przejrzyste, wyraźne figury, a kiedy indziej trudno rozpoznawalne sploty; czasem biegną prosto w nieskończoność. Kształty niezwykłe, intensywne, lecz zarazem uchwycone w samym akcie stwarzania. Wynurzające się z magicznych, wielowarstwowych splotów wydają się mówić samym swym przebiegiem, jakby były zanurzone bezpośrednio w egzystencji, a poprzez nią w samym Bycie. W poezji owe czyste kształty tworzone są przez słowa, które funkcjonują niemal jak coś fizycznego (brzmienio-sensy). Ich fantastyczna geometria mówi trochę jak kolejne poziomy wierszy Rilkego w oglądzie Paula de Mana³⁷.

Pozwolę sobie, na zakończenie tego rozdziału, opisać szerzej jedno, podstawowe dla poezji genezyjskiej wyobrażenie, a przy okazji zbadać związane z nim obrazy gniazdowe. Chcę obejrzeć okrag, będący zresztą — jak wskazał Georges Poulet — jednym z kluczowych wyobrażeń kultury śródziemnomorskiej³⁸. W pierwszej z pod-

³⁶ Oczywiście, przykładów jest znacznie więcej: kameralistyka Bacha, Schönberga, wszystkie właściwie kwartety Beethovena, Bacewicz, Bartoka, Szostakowicza czy Góreckiego.

³⁷ P. Man de: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przekł. A. Przybyśławski. Kraków 2004.

³⁸ G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Wyb. J. Błoński, M. Głowiński, przekł.

stawowych trzech grup, jakie można wśród okręgów genezyjskich wyróżnić, wciela się on w kontury ludzkich rękodzieł — kręgu kamieni, korony i wieńca. Kształt ten wskazuje doskonałość — mimo archaicznej postaci — niegdysiejszego ducha (*Do Franciszka Szemiotha*). Korona zawiera konotacje religijne, chrystusowe (korona cierniowa w liryku *Do Ludwika Norwida*), lecz działa także samym kształtem — zawężając, ograniczając przestrzeń, wyrażając ostatnią, przedśmiertną postać podmiotu (*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*). W trzecim ze wskazanych „wcielen” okręgu (wieńiec) wyraźna jest ambiwalencja znaczeń, charakterystyczna dla figur genezyjskich Słowackiego. Każdorazowo ważne jest „związanie”, podstawowe dla bytowości wieńca i uzyskana dzięki temu spoistość, moc³⁹. Jest on widzialnym przejawem złączonych („związanych”), walczących grup duchów, lecz raz są to duchy święte, męczeńskie (*Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...* — „Bój tylko widać i ogniste wieńce”), a kiedy indziej wyraźnie negatywne, szatańskie (*Związano wieńiec z rzeczy przeklętych...*). W tej grupie wyobrażeń okręgu sytuują się też przedstawienia oblężenia — miasto święte, a w nim duchy otoczone przez „pogan ducha” — duchy wsteczne, „szatańskie” (*Ty głos cierpiący podnieś...*).

Całkowitej przemianie ulega tu problematyka centrum (podmiotu) i okręgu świata. Staje się ona wyrazistsza i bardziej zrozumiała, gdy rozpatrywać ją na szerszym tle, opisanych przez Georges Pouleta⁴⁰, romantycznych przygód figury okręgu. Wcześniej w lirycie Słowackiego sytuacja podmiotu była zgodna z zasadniczym modelem romantycznym: „ja” wyraźnie oddzielone od otaczającego okręgu świata — obojętnego, a nawet wrogiego jego podmiotowym działaniom. Teraz we wspomnianych obrazach oblężenia sytuacja wydaje się podobna, lecz w istocie jest diametralnie różna. W świecie genezyjskim nie ma już rozziwu ontologicznego między podmiotem (bohaterem) a światem — wszystko stanowi jednorodną, duchową rzeczywistość. Oczywiście, napięcia, zderzenia sił, kształ-

A. E s k a. Warszawa 1977.

³⁹ W tle także chwała, zwieńczenie.

⁴⁰ G. P o u l e t: *Metamorfozy...*, s. 430—468.

tów, pozostają, lecz funkcjonują teraz inaczej. Raczej wyjątkowo dostrzec można wrogość świata względem „ja”. Nawet w obrazach walki o urzeczywistnianie świata ducha (obleżenie!) przejawia się wyraźnie, opisana przez Pouleta⁴¹, romantyczna figura źródła: podmiot romantyczny rozszerza się nieskończenie do wewnątrz, ontycznie obejmując całość rzeczywistości, gdyż w najgłębszym wnętrzu „ja” działa Bóg — źródło źródeł⁴².

Najliczniejszą i najwyrazistszą grupę wcieleni okręgu stanowią w poezji genezyjskiej „słońce ogromnych kręgi”⁴³. Te niezliczone słońca, globy i księżycy samą swoją liczbą, wyobrażeniem lotu stwarzają dynamiczny, wielokierunkowy i otchłanny obraz kosmosu, przybierającego czasem także postać okręgu: „Anioły się w krąg złoty coraz dalej/Rozchodząc” („Próby poematu filozoficznego” V, T. 15, s. 110). Takie wyobrażenia okręgów kosmicznych związane są najczęściej z przedstawieniami czasu genezy (wyłanianie się i wcielenia duchów) i apokalipsy (ostateczna postać ducha):

Praw ciała położonych dzielni kruszyciele,
Globem słonecznym — w święte ostateczne cele

⁴¹ Tamże..., s. 435—442.

⁴² Znamienne są obrazy ognia płonącego „symultanicznie” w podmiocie i świetle (*Prze Furie jestem targan ja, Orfeusz...*).

⁴³ Pisze o tych słonecznych epifaniach i ich ikonograficznych podstawach Oleg Krysovski: „Słońce ogromnych kręgi”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002 (w książce tej można odnaleźć wiele znakomitych analiz obrazów Słowackiego); a także Anna Krysztofiak: *Konwencje wyobraźni. O szeregach motywów w twórczości Słowackiego i Krasińskiego*. Katowice 2001, s. 57—100. Sprawa ikonografii, stojącej u podstaw poezji Słowackiego, mimo wielu ciekawych prac (wileński barok, wydobyty przez Alinę Kowalczykową, słusznie coraz częściej przywoływana ikona) — pozostaje otwarta. (L. Nawarecka: *Ikona świata. O materii przemienionej w „Królu-Duchu”*. W: *Antyk romantyków – model europejski i wariant polski: rekonesans*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003; K. Korotkich: *Ikony Słowackiego. Wyobrażenia Theotokos’ w „Zmii”, „Śnie srebrnym Salomei”, „Beniowskim”*. W: *Bizancjum, prawosławie, romantyzm. Tradycja wschodnia w kulturze XIX wieku*. Red. J. Ławski, K. Korotkich. Białystok 2004). A cóż, gdyby zapytać, próbować wskazać nie tylko ikonograficzne źródła, lecz obrazy stwarzane, antycypowane w poezji Słowackiego. Tu sztuka XX wieku stanowi punkt odniesienia (kubizm, ekspresjonizm, Rouault, Nowosielski...).

Lecący, między słońca — wyżej błyskawicy
 Świętojańskiej... ogromni tej ziemi sternicy.

(*Dzieje Sofos i Heliona*, T. 15, s. 121)

Tutaj sytuują się także kosmiczne teofanie i chrystofanie („Ze swego ciała ogień rozpuścił Synajskie/Bóg ojców naszych Chrystus — złote słońce rajske” — *Dzieje Sofos i Heliona* — wariant, T. 15, s. 143). We wszystkich tych wizerunkach kręgów słonecznych najistotniejsza jest dynamika, ruch wewnętrzny obrazu. Współtworzą ją niewątpliwie wyobrażenia ekspansji, lotu słońc w nieskończoność przestrzeni. Najważniejsze jednak w tworzeniu takiego obrazu są ikoniczne właściwości samego słońca — świetlistość, ognistość jego materii, promieniowanie, intensywność światła. Słońce rodzi, stwarza energię i emanuje ją nieustannie wokół — stąd jego niezwykle „gorące” wyobrażenia („Słońca je niosą — które w okrąg kształtów gorą”) ⁴⁴.

Czasem dostrzec można dodatkowe sposoby intensyfikacji obrazu, np. wyobrażenia eksplozji, wybuchu („gwiazda ducha — rozbłyśka w kwiat”), łączenia dynamiki wewnętrznej światła i kolistego, wirowego ruchu:

Słońce jakoby gaszona pochodnia,
 Którą na niebie wichru Bóg zakreści,

(*Król-Duch, Rap. III, P. II*, w. 432—433)

Dynamiczny okrąg może przyjąć także postać złotego, wirującego wrzeciona (*Poeta i Natchnienie*, w. 340—342), a czasem, niezwykle wiatraka słonecznego („wiatrak ze skrzydły jasno słoneczne

⁴⁴ Ten odśrodkowy, ekspansywny wizerunek słońca stwarza również model bytu otwartego ducha (zob. też M. Janion: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*. W: *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 324—332). Słońce, funkcjonując na skrzyżowaniu kilku szeregów symbolicznych (kosmologicznych, mitycznych i teologicznych), jest niewątpliwie najważniejszym, centralnym okręgiem poezji genezyjskiej. O roli słońca w obrazach świetlnych pisze Marian Stala (*Człowiek, światło, słowo. Z problematyki wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1978).

mi” — *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...*), będącego w istocie apofatyczną⁴⁵ ikoną Boga.

Dążność do wyrażenia samą swą postacią (doskonałością kształtu, intensywnością świetlistej materii) wewnętrznego, duchowego dziania się bytów transcendentnych sprawia, że te słoneczne wcielenia okręgu najbardziej zbliżają się do Mickiewiczowych form lozańskich, choć niepomierne przewyższają je dynamiką. Są esencją ruchu, tak jak tamte były esencją bytu. W pobliżu kół kosmicznych sytuują się także koliste wizerunki Jerozolimy Niebieskiej, pozornie statyczne, w rzeczywistości też obdarzone swoistą dynamiką: ruchem zstępowania w dół, wewnętrzną dynamiką dokonującego się w niebiańskim grodzie świętego misterium, wreszcie dynamiką samej ikoniczności miasta świętego, jego drogocennej materii. W tej dynamice uczestniczą w istocie także wyobrażenia ruchu docierania do bram miasta, zdobywania ich przez pojedyncze duchy, gromady duchów i całe narody (*Samuel Zborowski!*). Widać w tych obrazach jak obraz „kolisty” łączy się z zupełnie odmiennym, linearnym wyobrażeniem — lotu, komet, girland kosmicznych, tęcz. Ta linearna postać bytu transcendentnego wyraża podstawową dla poezji genyzyjskiej jego właściwość — nieskończoność metamorfozy, immanentny, nieprzerwany ruch rozwoju.

Powiązanie kształtów kolistych z linearnością lotu stwarza w *Królu-Duchu* niezwykle symbol eschatologiczny:

Jak się w słoneczną gwiazdę świat rozpada,
Jak drży i grozi ostatecznym końcem,
I ducha twego wylatuje słońcem.

(*Król-Duch, Rap. III, P. IV, w. 166—178*)

Sekwencje wyobrażeń kolistych i linearnych funkcjonują także w liryce; przykładem może być *Patrz nad grotą...* Punktem wyjścia

⁴⁵ O apofatyczności jako ważnym składniku dzieła mistycznego Słowackiego pisał (na szerokim tle religii Wschodu) J.G. Pa w l i k o w s k i (*Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: mistyka Słowackiego*. Warszawa—Lwów 1909). Zob. też o apofatycznej tradycji Wschodu: P. E v d o k i m o v: *Prawosławie*. Przekł. J. K l i n g e r. Warszawa 1986, s. 33—37, 223—228.

jest „krążka złota” dziewczyny, potem kolejne wyobrażenia metamorfozy (księżyc i rozbłyskująca gwiazda), aż wreszcie przemieniony świat płynie z „nią” ku słońcu. Forma skupia się i rozprasza na przemian, ani nie zastygając w kształt statyczny, ani nie rozmywając się w bezkształcie.

* * *

Oprócz opisanych wariantów figury okręgu (o dynamice ekspansyjnej, odśrodkowej) pojawia się w poezji genezyjskiej zupełnie odmienny od nich okrąg dośrodkowy — rzadko występujące, lecz może najważniejsze z „wcieleń” boskiej figury. Jego ślady dostrzec można w analizowanych obrazach wirującego, złotego wrzeciona Maryi, zwijającego tęczę (*Poeta i Natchnienie*), czy w ruchu skupiania w liryku *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...* — od ograniczającego okręgu korony, aż po „w deskowej się zawrę muszli”, prowadzącego już do przejścia w inność („utone”).

Najistotniejsze będą jednak dwa kluczowe obrazy-symbole genezyjskie: Saturn i pajęczyna. Pierwszy, w swej trzeciej, „mystycznej” postaci stanowi kolejne, alternatywne wobec już wymienionych (Jeruzolima Niebieska, słoneczność, nieskończony lot), wyobrażenie finalne (*List do Rembowskiiego* — T. 14, s. 397)⁴⁶. Symbol Saturna ujmuje wyobraźniowo ostateczne skupienie wielości bytów, wchłonięcie świata będącego fabryką śmierci i jego przemianę w bytowość świetlistą. Oczywiście, Saturn-posąg nie jest wcieleniem okręgu, ale w poezji genezyjskiej pojawia się także w swej postaci kosmicznej — okręgu (kuli), zwielokrotnionego przez charakterystyczne pierścienie (*Dzieje Sofos i Heliona*: „w ognistej czerwieni/Koło Saturna — dwojgiem płomiennych pierścieni”; podobnie w *Liście do Rembowskiiego*).

⁴⁶ W tymże tomie 14 mamy jeszcze inne warianty posagu Saturna (s. 291, 378, 495). Całościowe jego analizy przeprowadzają Ryszard Przybylski: *Rozhukany koń...*, s. 175—194 i Lucyna Nawarecka: *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*. W: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Red. M. Kalinowska. Toruń 2001.

Radykalizację symbolu Saturna stanowi obraz pajęczyny:

A oto — jak miesiąca krąg — i Dyjanny mara,
 Pajęcza siatka stara i pyłem okryta
 U mojego sufitu — w izbie ubogiej wisiała...
 W niej utkwiły me oczy... a szara i słońca promykiem
 Złota sieć...

(„Próby poematu filozoficznego”, VII, T. 15, s. 113)⁴⁷

To najrdzenniejszy, modelowy obraz Słowackiego — całość skupia się w centrum, które stanowi pusty wewnątrz okrąg, a prowadzą do niego świetliste promienie pajęczyny. Zespół koncentrycznych kręgów, a zarazem sieć. W pismach filozoficznych obraz pajęczyny zostaje przez poetę rozwinięty i skomentowany jako symbol genezyjski, bliski opisanym przedstawieniom „rozszerzającego się wszechświata”. Jak jednak przenikliwie wskazuje w swej egzegezie Przybylski⁴⁸, symbol ten można odczytywać również jako obraz końca — bliski symbolowi Saturna, którego wariantem byłby „czyhający” w ukryciu pająk⁴⁹, mający powrócić na końcu czasów. Takie odczytanie potwierdza chociażby określenie „straszliwy”, użyte zarówno w stosunku do pajęczyny, jak i do Saturna, a także dośrodkowość wyobrazeniowa pajęczyny. Słownik symboli Cirlota mówi o agresywności pająka, o destrukcyjnym, spiralnym, dośrodkowym charakterze pajęczyny, co osadza ją wyobraźniowo i semantycznie w pobliżu eschatologicznego Saturna⁵⁰. Dodajmy, że poetyckie wi-

⁴⁷ Wybieram jedną z dwu wersji poetyckich, jako bardziej „wiarygodną”; oprócz nich istnieją dwa warianty „filozoficzne”.

⁴⁸ R. Przybylski: *Rozhukany koń...*, s. 194—199. Inne analizy pajęczyny (pająka) — A. Krysztofiak: *Konwencje wyobraźni...*; W. Szurc: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997, s. 80—84.

⁴⁹ Obecny w wersjach filozoficznych.

⁵⁰ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przekł. I. Kania. Kraków 2000, s. 299—300. W sensie literalnym jest to obraz statyczny, jednocześnie jednak bardzo silnie obecny jest w nim potencjalny ruch. Jak wskazał to G. Poulet (*Metamorfozy...*, s. 407—412), obraz pajęczyny wykorzystywany był przez myślicieli oświecenia. Słowacki uruchamia jednak zupełnie inne aspekty tego symbolu.

zerunki pajęczyny (w różnych utworach Słowackiego) nie zawierają ujednoznaczniającego komentarza.

A sam obraz pajęczyny — spróbujmy czytać, co on mówi. Koncentryczne kręgi, stare, szare, ale świetliste, promienne, złote; jakby obraz miał dwa oblicza. Powtarza ten sam kształt, wiodąc ku centrum. W środku mroczne nic (koleista ciemność jest prawdziwym wyobraźniowym centrum, a nie pająk⁵¹) i — oczy oglądającego. Byt⁵² okazuje się wydrążony w środku, a owo centralne, mroczne „nic” jest intensywniejsze od widzialnego kręgu świata. We wcześniejszej poezji Słowackiego okrąg rozpraszał, stanowił nienależący do podmiotu horyzont — ostateczną granicę utraty. Teraz okrąg zawiera w sobie niebyt, wchłaniający wszystkie byty, ustanawiający prawdziwe centrum. Ikoniczne miejsce skupienia dla oczu kontemplującego „ja”.

Ten niezwykle obraz koncentrycznych kręgów i promieni, prowadzących do środka, jest w istocie **negatywem, odwrotnością słońca** — rozprzestrzeniającego światło, boskiego źródła bytu. Pajęczyna — księżycowa, choć w jej przedstawieniach pojawia się także „złota sieć” — swymi „promieniami” prowadzi do środka, one „zwijają” byt. Skupia, wchłania wszystko w środku jak Saturn, ale wyobraźniowo jest różna od niego — Saturn to zamknięta (ciało!) przestrzeń przemiany, pajęczyna — otwarta. Otwarta, dodajmy, gdy przekracza się płaszczyznę bytu, na której nakreślony jest centralny okrąg. Słowackiemu nie wystarczają kręgi pajęczyny i nakłada na jej obraz kręgi księżycy i Dyjanny. Wnoszą one do przedstawienia⁵³

⁵¹ To oczywiście wybór jednej z dwóch wersji alternatywnych, ale w obrazach tekstów poetyckich pająka nie ma.

⁵² W związku z tym, co tutaj i w dalszej części będzie napisane, zachodzi potrzeba minimalnego chociaż dookreślenia rozumienia pojęcia „byt”. To — zgodnie z tradycją filozofii europejskiej od Arystotelesa do Hegla — ogół rzeczy istniejących, możliwych do włączenia w zakres naszego — najszerzej rozumianego — doświadczenia. Obejmuje nie tylko fenomenalną powierzchnię, lecz także jej głębię. Obejmuje również sferę sakralną, duchową bytu, w zakresie, w jakim włącza się ona w ludzkie doświadczenie całości. Taki byt poezja genezyjska przekracza.

⁵³ To jeden z przykładów, w którym rozdzielenie tego, co jeszcze jest obrazem, a co już symbolem, jest właściwie niemożliwe.

istotne sensory mityczne i sakralne, ale ważne są także wyobraźniowo. Powstaje dzięki nim obraz wielopłaszczyznowy — krąg księżycy i krąg Dyjanny znajdują się na innych płaszczyznach wyobraźni i bytu niż krąg pajęczyny. Wieloistość.

Pajęczyna kreuje przestrzeń ostatecznej przemiany, prowadzącą jeszcze dalej. Wskazuje jakby ostatni skok transcendencji. Pajęczynowe „nic” stanowi miejsce „utonięcia”, wyjścia poza płaszczyznę bytu.

Analizowana tu figura okręgu dośrodkowego, skonkretyzowana w obrazie pajęczyny, stanowi wyjątkowo ważny przykład obrazu gniazdowego. Wskazuje na to znów niezwykła energia wyobraźniowa i semantyczna, niewyczerpywalna niemal ilość sensów, przezeń generowana, rozgałęzianie się w całe zespoły obrazów, lecz także to, iż da się wskazać jego wyobraźniową prehistorię, pra-obrazy, z których wyrasta, które go już załączkowo zawierały. Pierwszy ich zespół to wyobrażenia pustki wewnątrz okręgu świata, bytu. Obecne już w niektórych lirykach: w *Rzymie* (pustka, powstająca wewnątrz przestrzeni kreowanej przez podmiot⁵⁴ — i cywilizację) czy w *Rozłączeniu* (rozziew między „ja” i „ty” lirycznym). Później także w wierszu *Testament mój* i w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (obrazy grobów).

Ale ten obraz gniazdowy ma, jak się wydaje — drugi, pokrewny korzeń pra-obrazów — drażnienie, wgłębianie, zglębianie się. Obecne jako ukryte, podstawowe, wyobraźniowe działanie się w liryku *Gdy noc głęboka...*, a wcześniej dostrzegalne w dramatach (*Horsztyński* — drażnienie w sobie, poszukiwanie swego „ja”⁵⁵). Można je też odnaleźć w wyprawie do wnętrza piramidy (*Piramidy*, należące do cyklu „Listów poetyckich z Egiptu”). W lirykach mistycznych staje się, jak wskazałem, jednym z podstawowych wyobrażeń.

Już w tym szkicowym rekonesansie widać, jak dzięki obrazom gniazdowym wiążą się wewnętrznymi, wyobraźniowymi więzami całe grupy obrazów (i utworów...). Bo przecież pajęczynowe drażne-

⁵⁴ M. Maciejewski: „*Natury poznanie*” w *lirykach Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1.

⁵⁵ Tu łączy się z wyobrażeniem pustki.

nie, wgłębianie łączy się przez dynamiczne, ogniste (solarne i księżycowe) kręgi ze wskazanymi uprzednio wyobrażeniami, wyrosłymi z obrazu „płonącej gałęzi”. Wyobrażenia tworzą w ten sposób większe zespoły wyobraźniowe — konstelacje. Stwarza to w poezji genezyjskiej najważniejszy dla jej odczytania, wewnętrzny porządek powiązań i rysującą się w głębi, kuszącą — wyłaniającymi się fragmentami kształtów — wyobraźniową całość, bogatszą, ciekawszą i pełniejszą niż pojęciowy system genezyjski. Poszukiwanie, badanie tej wewnętrznej, genezyjskiej całości jest jednym z podstawowych celów niniejszej książki.

Rozdział II

Symbol genezyjski jako szyfr i obraz świata

I. Obraz genezyjski jest, jak próbowałem to ukazać w poprzednim rozdziale, zasadniczym środkiem ujmowania i kreowania genezyjskiej postaci świata. Ale obraz ten uzyskuje swą właściwą postać, stając się strukturą dwupoziomową. Dopiero jako symbol jest w stanie oddać, odsłonić i ukazać prawdziwy kształt rzeczywistości genezyjskiej. Okazuje się to tym oczywistsze, im głębiej próbujemy w ową rzeczywistość wejrzeć. Wtedy symbol staje w centrum naszego oglądu, objawia się jako podstawowa postać Bytu. Dlatego dookreślenie tego, czym jest symbol genezyjski, jakie są jego zasadnicze mechanizmy działania, opisanie podstawowych jego typów, jest pierwszoplanowym zadaniem badania poezji mistycznej Słowackiego.

Symbol będzie dla mnie, zgodnie z ujęciem Ricoeura¹, dwupoziomową strukturą, w której wewnątrz pierwszego znaczenia rodzi się drugie, symboliczne. To różni go od zwykłego znaku, który bezpo-

¹ P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Oprac. S. Cichowicz, przekł. E. Bieńkowska. Warszawa 1985, s. 78—89. Późniejsze ujęcie P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Wybór, wstęp i przekł. K. Rosner. Warszawa 1989. Inne teoretyczne ujęcia symbolu: *Symbole i symbolika*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa 1990, a także G. Durand: *Wyobrażenia symboliczne*. Przekł. C. Rowiński. Warszawa 1986.

średnio i jednoznacznie desygnuje swój sens². Symbol wprost przeciwnie, mówi to, czego nie da się wypowiedzieć, co bezpośrednio niedostępne. Otwiera się na rzeczywistość spoza płaszczyzny, na której konstytuuje się jego pierwsze znaczenie. Ma za podstawę model platoński. To zapewne uproszczenie opisu Ricoeura, ale w punkcie wyjścia ważny jest dla mnie sam rdzeń symboliczności. Przyjęty model jest o tyle adekwatny dla analizy symboliki Słowackiego, iż przez Gadamera sięga do tego ujęcia, które funkcjonowało jako kontekst teoretyczny poezji romantycznej (Goethe, filozofowie jenajscy³).

U podstaw każdego symbolu (a więc również poetyckiego) stoi ten właśnie ricoeurowski symbol archetypowy, funkcjonujący w czystej postaci w religii, rytuale i micie. Aby zaistnieć w literaturze, musi zostać włączony w jej tekstowość, w jej grę znaczeń. Samo pojawienie się w utworze symbolu archetypowego (religijnego) stwarza coś w rodzaju sygnału, potencjalności „czegoś więcej” i stanowi raczej znak symboliczny niż symbol właściwy. Aby ten powstał, symbol archetypowy musi utworzyć coś szerszego, głębszego — obraz symboliczny, uruchamiający ruch symbolizacji, funkcjonujący zresztą nie tylko na poziomie czystego obrazu, lecz także innych struktur (składni, wersyfikacji, brzmień). Dopiero te różne środki tekstowe pozwalają na uruchomienie mechanizmu tworzenia znaczeń symbolicznych. O symbolu istotowym (a takie tworzą rdzeń poezji genezyjskiej) można mówić wtedy, kiedy między jego poziomami dokonuje się, daje się zaobserwować, nieustanny, wewnętrzny ruch znaczeń. Symbol może funkcjonować tylko w przestrzeni wielowymiarowej, mitycznej, dlatego tak ważne było (ostatnio wyraziście

² Zdaję sobie sprawę z tego, iż jest to właściwie uproszczenie, możliwe przy pewnym modelu symbolu i modelu znaku (dwuelementowym). Przyjęcie modelu Peirce’a skomplikowałoby ten model, uwyrażniając dynamiczny aspekt znaku. Wykorzystany tu model de Saussure’a udobitnia istotną dla mnie tu odwrotną tendencję języka do ustataczniania znaczeń, dotykającą również symbolu.

³ Cały ten kontekst teoretyczny symbolu romantycznego precyzyjnie omawia Jacek Woźniakowski (*O symbolu i alegorii*. W: *Ikografia romantyczna*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977). Nowsze ujęcie: A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 97—120.

opisane przez „ekspresywistów”⁴) dokonujące się w romantyzmie ponowne zaczarowanie świata, stworzenie nowej mitologii.

W polskim romantyzmie nie rozwinęła się (jak wiadomo) autonomiczna teoria symbolu⁵. Funkcjonowała tylko, jako kontekst, przenikająca z Zachodu, tam ukształtowana filozofia i teoria (Schelling, Goethe, Schległowie). Dokonało się u nas natomiast odnowienie symbolu w poetyckiej praktyce romantyków. Obserwować można ten proces w balladach Mickiewicza, gdzie stworzenie symbolu wymaga potrzeby wyrażenia cudowności — widzialnego objawiania się transcendencji w świecie fizycznym (*Świtezianka*). Właśnie doświadczenie irracjonalności w naturze, wsparte tradycją ludową, pozwoliło stworzyć romantyczny, symboliczny obraz kosmosu, otwarty na nieskończoność i transcendencję (*Świtez*). Pierwsze symbole Mickiewicza mają więc charakter kosmologiczny. Później (*Sonetny krymskie, Dziady dreźnieńskie*), na ich fundamencie, litewski wieszcz stwarza (odnawia) symbole wyższego, teologicznego poziomu, uobecniające *sacrum* świata chrześcijańskiego⁶. Dopełnia procesu kreacji symboliczności w lirykach łożańskich, gdzie destyluje z wcześniejszych symboli czyste formy symboliczne, zawierające *sacrum* i transcendencję w samym swym kształcie⁷.

⁴ Tamże.

⁵ Pisze o tym Michał Głowiński w obszernym haśle słownikowym: „Symbol i alegoria” w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykówna. Wrocław 1991, s. 909—914. Pewne sformułowania teoretyczne samego Słowackiego wydobywa z jego pism Grażyna Królikiewicz: *Symboliczność i elegijność w liryce Słowackiego. Rozważania nie tylko wokół wiersza „Do Teofila Januszewskiego”*. W: *Juliusz Słowacki — poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz. Kraków 2000. Sytuacja wpływu zachodniej filozofii na Słowackiego jest — jak wskazuje M. Piwińska (*Juliusz Słowacki...*, s. 154—155) — bardziej skomplikowana w związku z jego brakiem zainteresowania myślą niemiecką.

⁶ Klasyfikację symboli przyjmuję za: J. Hani: *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przekł. A.Q. Laviq ue. Kraków 1994.

⁷ Oczywiście Mickiewiczowy model symbolu nie był we wczesnym romantyzmie jedyny, jak wiadomo, inną alternatywną (dla Słowackiego bardzo ważną) postacią romantyzmu polskiego stworzył Antoni Malczewski.

II. W ramach tak uformowanej romantycznej przestrzeni mitycznej Słowacki własne formy symboliczne stwarza właściwie dopiero po powstaniu listopadowym, na emigracji⁸. To w utworach wtedy powstałych (*Rzym*, *Rozłączenie*, *Sumnienie*) autor *Króla-Ducha* wypracowuje indywidualną postać symbolu, służącą wyrażeniu sytuacji podmiotu romantycznego⁹. Symboliczny obraz świata wewnętrzznego podmiotu, rzutowany na kosmos, uzyskuje tu wymiar transcendentny jako subiektywne przeżycie, a nie obiektywny rys bytu¹⁰. Symbole bardziej obiektywne, sklejane z elementów percypowanej rzeczywistości powstają w „Listach poetyckich z Egiptu”¹¹. Równolegle proces kreacji symboli dokonuje się w dramatach i poematach. Tu ważniejsze będą nie gotowe przedmioty-symboli (rekwizyty symboliczne: harfa Derwida czy korona Popiela), lecz obrazy, w których akcja zagęszcza się, wytwarza głębszy sens (choćby anty-komunia czy odkręcanie pasa w III akcie *Horsztyńskiego*)¹².

Powstanie istotowego symbolu Słowackiego wydarza się — co oczywiste — po „przełomie mistycznym”. Wtedy dokonuje się proces ontologizacji i całkowitej przemiany symbolu, czego przejawem jest,

⁸ Dostrzec można wprawdzie pewne postaci symboliczności wcześniej (*Księżyc!*), ale nie są to jeszcze symbole właściwe.

⁹ Modelowo opisanej przez G. Poullet: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błoński i M. Głowiński, przedm. J. Błoński, przekł. W. Błońska. Warszawa 1977, s. 430—468.

¹⁰ Można to ująć jeszcze inaczej: zdarzenia w świecie obiektywnym wyrażają, stają się symbolem (trochę po Freudowsku) wnętrza, zdarzeń dziejących się w duszy; te ostatnie zostają przedstawione (dzięki wykorzystaniu obrazów natury) jako coś obiektywnego.

¹¹ Kształty symbolu w przedmistycznej poezji Słowackiego, a także kontekst teoretyczny jego symboli omawia precyzyjnie i szczegółowo Grażyna Królikiewicz (*Symboliczność i elegijność...*). O symbolu w poezji mistycznej pisze Teresa Kubalanka (*Symbolika późnych wierszy lirycznych Słowackiego*. „Roczniki Humanistyczne” 2001—2002, z. 6). Interesującą próbę czytania i dookreślenia symboli Słowackiego mistycznego podejmuje Magdalena Saganiak: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2001.

¹² Zob. M. Kalinowska: *Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 36—59. Zob. J. Ławski: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 171—176.

opisane przez Kwirynę Ziembę¹³, zjawisko przesuwania się obrazu poetyckiego od bieguna wyobraźni formalnej ku biegunowi wyobraźni materialnej — nasycanie substancjalnością. W tej ogólnej genezyjskiej przestrzeni symbolicznej da się oczywiście wskazać różne postaci i poziomy jej działania. Najprostsze są, podobne do przedmiotowych, znaki symboliczne. Przykładem może być wykorzystanie krzyża w wierszu *Przemówił, strzelił i od kuli ginie...* Nie funkcjonuje on tu jako istotowy symbol, w którym ruch symboliczny dokonuje się wewnątrz obrazu, lecz dzięki włączeniu w dramatyzm akcji utworu, co powoduje wytworzenie sensów drugiego poziomu. Można dodać, iż właściwy symbol w wierszu tym ustanawia ciało ludzkie, święta i nienaruszalna tajemnica jego wnętrza, w powiązaniu z krzyżem i — w głębi — przywołująca pasyjne ciało Chrystusa.

Dla poezji genezyjskiej charakterystyczne i ważniejsze są jednak inne sposoby powstawania znaczeń symbolicznych. Najprostsze, bliskie poetyki liryków lozańskich, będą metamorfozy; przykład jednej z nich odnajdujemy w liryku *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala...* Punkt wyjścia stanowi horacjański topos uwieczniania chwili w poezji (tak ważny dla poezji romantycznej¹⁴). Akt poetycki ukazany zostaje jako czyniący to, co sam wypowiada (płacz); dodajmy: czyni to — wiecznie. Potem (II strofa) dokonuje czegoś jeszcze bardziej niezwykłego — przemienia sam podmiot w byt transcendentny (niewątpliwie przekraczający kształt antropomorficzny)¹⁵. Ta metamorfoza bardzo bliska jest tej z liryku *Nad wodą wielką i czystą...*, a cały wiersz wydaje się nieco mickiewiczowski w swej dotykalności, intensywności kształtów.

¹³ K. Ziembka: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006, s. 349—352.

¹⁴ Analizuje dogłębnie ten motyw Ireneusz Opacki („W środku niebokręga”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 126—172).

¹⁵ M. Maciejewski: *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala*. W: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1980, s. 89—93. Nowe, interesujące odczytanie zaproponował Leonard Neuger (*W szponach ironii. O drobnym wierszu Juliusza Słowackiego*. W: *Tenże: Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 41—53).

W podobny sposób — przez metamorfozę kształtu człowieka — wymiar transcendentny stworzony został w liryku *Panie jeżeli zamkniesz słuch narodu...* — choć ten wyraźniej odwołuje się do *Biblii*. Symboliczna przemiana dokonuje się tu równolegle na dwóch poziomach — struktur formy wierszowej i konstrukcji obrazu. W pierwszych dwóch strofach dominuje niepodzielnie ład wersowo-zdaniowy i mocny, wojskowy rytm. Związane z nim obrazy, choć plastyczne i pełne mocy, służą dobitnemu wyrażeniu niemocy, bezsiły działań ludzkich. W strofie trzeciej następuje dogłębna przemiana: granice wersów przestają być wędzidłem, przerzutnie pozwalają się zdaniom przelewać i łączyć w jedną całość. Tej płynności tekstowej odpowiada analogiczna płynność obrazowania i kreowana przez nią nowa, transcendentna postać człowieka, przekraczająca wszystkie ograniczenia bytu ludzkiego:

ten bez żadnej pracy
W powietrzu Twoim jak powietrzni ptacy
Pływa, a święte karmią go promienie.

(*Panie jeżeli zamkniesz słuch narodu...*, w. 10—12)

Sama materia bytu wydaje się tu (a także w innych lirykach genezyjskich) przemieniona: przeniknięta światłem, niekiedy jakby nasycona złotem, mająca trudno wyobrażalną konsystencję — ową niezwykłą, niesamowitą płynność¹⁶. Te właściwości Bytu w połączeniu z wyraźną estetyzacją obrazu stają się sygnałem, sposobem wyrażenia transcendentnego poziomu rzeczywistości i, co za tym idzie,

¹⁶ Podobne zjawiska można zaobserwować w sztuce: złoty kolor przenikający wszystko w późnych obrazach Tycjana czy w religijnych przedstawieniach Correggia. Najbardziej niezwykle i bliskie ikonom Słowackiego przedstawienia można jednak odnaleźć we wschodnich ikonach (L. Nawarcka: *Ikona świata. W: Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003, s. 407—428) i — niespodziewanie w wyobrażeniu „ciała chwalebego” Chrystusa Zmartwychwstałego z ołtarza Wita Stwosza w krakowskim kościele Najświętszej Maryi Panny. To jedna z najniezwykleszych prób ukazania materii nie z tego świata.

najczęstszym, łatwo dostrzegalnym sposobem tworzenia drugiego, symbolicznego poziomu w poezji genezyjskiej.

Najistotniejsze są w poezji genezyjskiej symbole wielopoziomowe. Przyjrzyjmy się, jak działa taki symbol w liryku *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* Początek to religijny zwrot-apostrofa do Boga, w której zawarte zostały Jego cechy, ale w wersie pierwszym nie ma jeszcze ruchu przekraczania jednopłaszczyznowości znaku, wykraczania ku transcendencji¹⁷. W wersie drugim obecność światła, jego cechy i podwójne powiązanie: z jednej strony z Bogiem, z drugiej — z podmiotem (jego wnętrzem), uruchomione konteksty biblijne i mityczne, to wszystko rozpoczyna ruch znaczeń, proces metaforyzacji, rozbijający monolityczność znaku; pojawia się możliwość prześwietlenia, wyjścia. Ale ruch radykalniejszy tkwi w dalszej części utworu, w porównaniu „ja” do bociana. To wyobrażenie jest bardziej ekspresyjne i — dzięki zwróceniu w stronę ziemskości — bardziej realne. Ekspresja ta oddziałuje na statyczny obraz nieba (porusza go), zderzając ciemność żywiołów ze światłem Boga. Powstały „schodek” (obie części wiersza mają odmienny modus tekstowy), napięcie między obrazem metafizycznym, sakralnym „ja”, a jego wizerunkiem egzystencjalnym, rozbija jednowymiarowość wyobrażenia, uruchamia ruch znaczeń. To wzajemne oddziaływanie przeciwstawnych wyobrażeń jest tu zresztą bardziej gruntowne i odbywa się na wielu poziomach. Groźne, „dolne” cechy żywiołów, wzmagające dramatyzm, ekspresję sytuacji podmiotu, są odzwierciedleniem „górnym”, niebiańskich cech Boga. Same zaś żywioły nie tylko zagrażają bytowi, lecz także „rzeźbią”, stwarzają jego kształt (tu odzywa się jako kontekst system genezyjski). Lustrzaność ujawnia wielopłaszczyznowy, geometryczny model kosmosu — dwa trójkąty zwrócone ku sobie wierzchołkami — już w samej swej formie symbolicznej. Świętość Boga staje się tajemnicą, czymś, co dopiero uzyskuje swą postać w samym akcie symbolizacji.

Dostrzec tu można jeden z najistotniejszych aspektów romantycznej symbolizacji. W przeciwieństwie do symboliki średnio-

¹⁷ Oczywiście, treścią tego znaku, jednym z jego elementów jest transcendencja, ale znak tylko o niej informuje, ona jednak nie wydarza się w nim, nie dzieje się.

wiecznej, która odwoływała się do niezwykle bogatego, ale jednak ustalonego, „wiecznego” świata teologii (co powodowało zbliżanie i stapianie się symbolu z alegorią)¹⁸, symbol romantyczny jest otwarty, dynamiczny. Wprawdzie również odnosi się do przestrzeni *sacrum*, ale ta nie ma już w romantyzmie tak niezmiennej postaci. Symbol romantyczny jest obiektywny, ale zarazem jakby na nowo stwarzany, odnawiany w akcie poetyckiego tworzenia¹⁹. Jednak różni się też wyraźnie od symbolu młodopolskiego, który wyłącznie sam stwarza drugie symboliczne dno, nie mając już rysu obiektywności symboliki tradycyjnej, co grozi metafizycznym rozmyciem, niedo-byciem²⁰. Funkcjonowanie symbolu genezyjskiego (jak dostrzec można w analizowanym liryku) jest jeszcze bardziej niezwykle niż w ogólnoromantycznym jego kształcie — nie tylko stwarzany jest on na nowo w każdym utworze, ale odwołuje się do dwóch co najmniej rzeczywistości — teologicznej i genezyjskiej — transcendujących poza płaszczyznę bytowości jednowymiarowej, ziemskiej. Znak Boga został w wierszu odautomatyzowany, z jednej strony przez ekspresję, dynamizm obrazu, ale z drugiej — dzięki odniesieniu do owych dwóch płaszczyzn potencjalnej transcendencji.

Ale najciekawszy, najbardziej transgresyjny ruch stwarzania symbolicznych sensów dokonuje się w liryku tym wewnątrz, w głębi egzystencjalno-metafizycznego obrazu podmiotu. W nim łączą się, zazębiają oba trójkąty, tworząc przestrzeń najgłębiej ludzką i metafizyczną zarazem. Ta sytuacja podmiotu: zawieszenie między górą a dołem, zanurzenie w Boskiej światłości, słabość („kona”) jako cecha własna, odmienna od właściwości całego kosmosu, wyrażająca kruchość bytu ludzkiego, lecz będąca także podstawą jego sytuacji metafizycznej (ona jest przyczyną zaistnienia owego „ufam” — nici umocowującej podmiot w Bogu), wytwarza w głębi sensy symbolicz-

¹⁸ Zob. U. Eco: *Sztuka i piękno w średniowieczu*. Przekł. M. Olszewski, M. Zabłocka. Kraków 1994, s. 83—118; M. Pastoureaux: *Średniowieczna gra symboli*. Przekł. H. Igalson-Tygielska. Warszawa 2006.

¹⁹ A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni...*, s. 101—106.

²⁰ To oczywiście uproszczenie symbolu młodopolskiego. Klasyczne, pełne ujęcie: M. Podraza-Kwiatkowska. *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Kraków 1994.

ne „drugiego stopnia” — odniesienie do wzorca, sytuacji Chrystusa jako wyrażającej istotę człowieczeństwa. Zawieszenie na krzyżu między niebem a ziemią — zbawiające, ocalające i łączące wszystko, lecz zarazem nierozzerwalnie związane z ofiarą, śmiercią i otchłania, z nieuniknionym przejściem przez nie, stanowi chtoniczno-mityczne jądro ludzkiej (i Boskiej) egzystencji. Chrystus Ukrzyżowany jako wewnętrzny obraz człowieka.

Podkreślmy tu wyraźnie: w liryku tym (podobnie jak w innych utworach genezyjskich) sens, obraz, archetyp sakralny (teologiczny) nie jest punktem dojścia interpretacji. Będąc istotnym, niezbywalnym, często podstawowym składnikiem tekstu, współtworzy jego globalny (genezyjski!) sens, nie stanowi jednak owego ostatecznego znaczenia. Ono powstaje w procesie interpretacji, sklepania i przemiany cząstkowych sensów. Analizowany wiersz, choć wykorzystuje symbolikę chrystologiczną, mówi jednak nie o Jezusie, lecz o transcendentno-egzystencjalnej bytowości człowieka. Wydobyte zaś kolejne warstwy utworu tworzą łącznie wielopoziomowy symbol genezyjski będący zarazem obrazem świata genezyjskiego.

Aby wyjaśnić nieco dokładniej to, co się tutaj dokonuje (owo pojawienie się w głębi sfery egzystencji sensów symbolicznych „drugiego stopnia”), a co wydarza się także w innych lirykach genezyjskich, spróbuję wskazać i opisać w mechanizmie działania symbolu (i obrazu²¹) istotne, choć trudne do teoretycznego ujęcia zjawisko, stanowiące chyba jądro symboliczności (tekstu) i Bytu genezyjskiego. Pozwolę sobie tymczasowo nazwać je **archimem**. Archim to „zgęstek” obrazowo-symboliczno-tekstowy, zawsze zakorzeniony w tradycyjnym symbolu teologicznym, a przez niego — w kosmologicznym. To swoisty rodzaj bytowości, wiążący różne poziomy świata i otwierający wewnątrz symbolu przejście w głąb, na drugi poziom symbolizowanego czy wręcz zupełnie na drugą stronę, w absolutnie niewyrażalne. Wiążąc różne płaszczyzny Bytu, jest nie tylko zwornikiem, lecz także (dzięki zakorzenieniu w symbolu archetypowym) matrycą, wzorcem owego połączenia.

²¹ A może najszerszej — tekstu.

Najistotniejszym aspektem archimu wydaje się to, iż Słowacki przetwarza w nim sensory teologiczne (teologiczno-symboliczne) w formy ściśle poetyckie: figury brzmieniowe, syntaktyczne, myśli i słów. Dzięki temu samym poetyckim kształtem wyraża sensory chrystologiczne, maryjne czy troickie. Archim stanowi więc tekstowe medium między wyjściowym, źródłowym sensem teologicznym a ostatecznym, otwartym wyobraźniowo-symbolicznym sensem genezyjskim. Można go metaforycznie określić jako chrystologiczny „odcisk” (stygmat) w strukturze tekstu i w materii wyobraźni. W konkretnych utworach może przybierać różne postaci tekstowo-wyobraźniowe, ale zawsze wiąże te trzy sfery: teologiczną, wyobraźniową i tekstową. Należy do kręgu, wspomnianych we *Wprowadzeniu*, zjawisk mitopoetyckich, stwarzających wewnątrzpoetycką symboliczność tekstu artystycznego.

W późnej poezji Słowackiego najczęstsze i najważniejsze są archimy chrystologiczne (Ukrzyżowania i Zmartwychwstania²²). Stanowią one (w związku z centralną funkcją, pełnioną w kształtowaniu genezyjskiego kosmosu) archimy rdzenne. Ale jak się w trakcie dalszych analiz przekonamy²³, oprócz nich dostrzec można inne archimy (swoiście z nich wyrastające): maryjne, troickie. Trzeba się też zastanowić (zbadać!), czy można mówić o archimach gnostycznych, kabalistycznych, alchemicznych czy hinduskich. Istnieją także, być może, „wewnętrzne” archimy genezyjskie (duch wiążący wszystkie poziomy rozsypanego bytu w cytowanym liryku *Lecz jednakowo...*). W tym ostatnim przypadku (a możliwe, iż także w pozostałych) wydaje się, że archim „genezyjski” pozostaje skrycie związany z archimami rdzennymi²⁴.

Chcąc lepiej dookreślić opisywane zjawisko, umieszczę je pomiędzy dwoma innymi, pokrewnymi fenomenami, działającymi w przestrzeni symbolicznej (wielowymiarowej). Pierwszy to wprowadzony

²² Można by mówić także o archimie Narodzin, ale jak wynika z wstępnego ogądu, wiąże się on w poezji genezyjskiej zawsze z archimem Ukrzyżowania. Ukażą to w analizach następnym utworów.

²³ Nie tylko w tym rozdziale o symbolu. Pełni on ważną funkcję w konstituowaniu kształtu osoby genezyjskiej i modelu Bytu transcendentnego.

²⁴ W głębi obrazu śmierci jako bramy do bytowania transcendentnego.

przez Levi-Straussa **mitem** — oznaczający wiązkę znaczeń podobnych w kolejnych segmentach mitu, tworzących (ujawniających) jego poprzeczne, synchroniczne powiązania (Levi-Straussowski sens mitu²⁵). Mitem jest zjawiskiem kreującym w tekście sens ponadliteralny, nadbudowany, ale powstający w postaci strukturalnego równania owych wiązek sensów²⁶. Wiąże tekst w poprzek, ale nie wnika w głąb molekuł mitu. Drugie zjawisko — **semafora** — odkryte i opisane przez Włodzimierza Szturca²⁷, jest niewątpliwie mniej znane, lecz wydaje się ciekawą propozycją, bardzo ważną dla rozumienia wewnętrznych mechanizmów symboliki genezyjskiej. Skądinąd bliższa jest zjawisku dostrzeżonemu przeze mnie nie tylko dlatego, iż dotyczy sfery symbolicznej Słowackiego, lecz także dlatego, że, podobnie jak archim, wskazuje kierunek wewnątrz symbolu. Przejawia się w postaci twardych struktur, nielikwidujących pola wolności kreacji genezyjskiej, ale nadających symbolowi gęstość i spoistość, niepozwalających mu się rozmyć w bezkształt i dowolność. Zapobiegając nieostrości, nie podporządkowuje jednak poezji terrorowi systemu.

Semafora związana jest z metaforą jako podmiotowym ujęciem, kreacją świata, epifanią niewyraźnego. To „wskazanie w kreowanym elementach autokreacji”, umożliwiających „zrozumienie obrazu świata przedstawionego”. Stanowi odrębny podsystem kontrolny, strzegący koherencji interpretacji. Semafora to specyficzne znaki, schematy, które odwołują się do systemu²⁸. „Są utrwalonym skojarzeniem niewyraźnego łańcucha myśli (lub potoku myśli) w analogiach o charakterze tekstowym”²⁹. Są obroną języka poetyckiego

²⁵ C. Levi-Strauss: *Antropologia strukturalna*. Przekł. K. Pomian. Warszawa 1970.

²⁶ Ważne (jak postaram się pokazać w rozdziale IV części drugiej) dla modelu tekstu (i osoby) w *Królu-Duchu*. Dostrzegła to i opisała w swej monografii Marta Piwińska (*Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 398—401).

²⁷ W. Szturc: *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002, s. 253—259.

²⁸ W przypadku Słowackiego do jego subiektywnego systemu zwanego genezyjskim.

²⁹ Tamże, s. 254. Szturc sytuuje tu semaforę względem szeregu podobnych, ale odmiennych zjawisk (alegorii, Arystotelesowskich hieroglifów, Kantowskich monogra-

przed własną jego dowolnością. Nie są głównym sensem tekstu, ale strzegą go, pozwalając metaforze (symbolowi), wyrwającej się z systemu, tryskać sensem, być wolną i związaną. Semafora jest jakby twardym gorsetem, chroniącym ów sens, jego spójność.

Archim, będący czymś nieco podobnym, jest raczej wewnętrznym mechanizmem obrazu symbolicznego, choć opartym na twardej matrycy symboli teologicznych, utrwalonych w religiach, mitach; w ukierunkowaniu interpretacji, nieniszczącym sfery poetyckiej kreacji, bliski semaforze. Wydają się dwiema podobnymi, lecz jednak różnymi, częstkami, współtworzącymi indywidualny kształt genezyjskiego symbolu. Być może jest ich więcej³⁰. Powstaje pytanie o to, w jakim stopniu te terminy są uniwersalne. W ujęciu Szturca, semafora funkcjonuje w poezji, pozostającej w związku z paralogicznym systemem, będącym subiektywną, trwałą doktryną twórcy. Poezja jednak nie jest zwykłym jej przekodowaniem; musi też stworzyć wielopiętrową przestrzeń symboliczną i zarazem odwoływać się do trwałych religijnych wzorców. To chyba ogranicza ją do kręgu poezji romantycznej. Być może archim (i semafora) działają w swej istotowej postaci jedynie w wyjątkowej przecież i niepowtarzalnej poezji genezyjskiej. Spróbuję, w interpretacjach następnych utworów, uwyżyć działanie archimów w symbolu genezyjskim. Wrócimy potem do tego niezwykłego zjawiska w opisie osoby genezyjskiej, gdyż w jej kreowaniu (jako wiążące egzystencjalne z transcendentnym) pełni szczególnie ważną funkcję.

mów). Lokuje się ona „między metaforą a metabazą”. W mojej próbie dookreślenia tych zjawisk przypomnę jeszcze analizy metafor biblijnych Northropa Frye’a zawarte w: *Wielki Kod. Biblia a literatura*. Przekł. A. Fulińska. Bydgoszcz 1998.

³⁰ Pozwolę sobie przywołać tu jeszcze inne próby czytania symboli (sfery niewyraźnego) w poezji Słowackiego, choć dokonywane na zupełnie różnych płaszczyznach. Pierwszy to analizy symboli poezji genezyjskiej (szczególnie interesujące w odczytywaniu symboliki tęczy i próbie ukazania mechanizmu tejże symboliki) — M. Sagan i ak: *Mistyka...*, s. 147—157. Drugi to powstała dzięki zastosowaniu narzędzi krytyki feministycznej interpretacja *Snu srebrnego Salomei*, Kazimierzy Szczuki (*Słowacki i matkobójstwo*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999), wskazująca głębokie pokłady niewyraźnego w tym utworze i próbująca je odczytywać (także przejmujący, szczególnie niewyraźny obraz martwego szczenięcia w łonie zamordowanej matki Salomei).

III. Symbol, jego działanie, opiera się (co oczywiste) na opisanej w poprzednim rozdziale ontologii obrazu poetyckiego (rozerwaniu, rozbiciu zwykłej postaci rzeczywistości i sklejeniu odłamków bytu w nową, wielopłaszczyznową postać). Rządzi tu teraz inny, transcendentny ład, przejawiający się także w zupełnie odmiennej poetyce tekstu. Dlatego sklejanie odłamków po pierwotnym wybuchu odbywa się na nowych, niepowtarzalnych, istotowo symbolicznych zasadach. Oczywiście, owo sklejanie i to, co dzięki niemu powstaje, stwarza osobliwe zjawiska także w sferze estetyki: obrazy niezwykłego, czasem porażającego piękna, nie w pełni mieszczącego się w ramach naszej wyobraźni i naszego kanonu. Wielość perspektyw oglądu, przeskoki na odrębne, często odległe płaszczyzny, napięcia wewnętrzne, płynność jądra obrazu, jego dynamiczne rozrastanie się tworzą często efekty bliskie sztuce nowoczesnej (kubizm, surrealizm), mające jednak także (jak to już ukazywano³¹) zakorzenie w ikoniczności średniowiecznej i barokowej.

Spróbuję przedstawić niektóre z tych zjawisk, analizując liryk *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...* Cały ten utwór jawi się jako szczególnie i niepowtarzalny model rzeczywistości warstwowej, wielopoziomowej (cebulka!), ukazanej w ruchu wyłaniania się. Punkt wyjścia, pierwszy kształt stanowi tu jednak nie byt, lecz cząstka strumienia ruchu — godzina. Jeszcze przed ujawnieniem swej zawartości, samą swą postacią rozrywa porządek naszego świata, normalnego czasu. Owa „najsmutniejsza godzina” bije bowiem zarazem o północy i o świcie; jest nocą i rankiem. Już to wystarcza, by ujawnił się jej przerośnięty, kairotyczny charakter, wyrażający czas sakralny, wyrwywający ją z czasu historycznego (linearnego).

Ale zawartość „najsmutniejszej godziny” rozbija skorupę jednowymiarowej rzeczywistości o wiele radykalniej. Rozpoczyna tę transgresję sygnalizowany już ruch wyłaniania się kolejnych przestrzeni, dążący w głąb rzeczywistości i odkrywający jej wielowarstwowość. Z morza wynika krąg Dyjanny, w niej ujawnia się smu-

³¹ W. Grabowski: *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1; A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 47—50; O. Kryowski: „*Stońc ogromnych kręgi*”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.

tek (tu w postaci subiektywnej) i „ci, którzy szerokiemi/Morzami płyną”, a w przeblaskującym obrazie ich snu („pólsenni”) ewokowane jest także ich wnętrze. Szereg kul, z których każda zawiera w sobie mniejszą. Piękny, przestrzenny symbol kosmosu. Ale w tym kosmicznym procesie dostrzec można także inną, głębszą akcję objawiania się metafizycznych poziomów Bytu. Z pierwszego niematerialnego, czasowego kształtu wyłania się okrąg geometryczny, będący ciałem kosmicznym, lecz także bytem mitycznym (Dyjanna), a wreszcie — jak ujawnia druga strofa — bytem sakralnym („czystości Panna”, czyli Maryją). A przecież utwór kończy się zarysem jeszcze jednego, najbardziej niezwykłego okręgu, utworzonego przez noc i wodę.

Dokładniejsza identyfikacja ontologiczna wyłaniającego się w pierwszej strofie bytu napotyka jednak nieusuwalne trudności: problem nietożsamości ontycznej, rozrywający naszą logikę i wyobraźalny porządek Bytu. Z toni „wynika” (jak mówi tekst) Dyjanna, czyli księżyc. Ale świtać rankiem może w języku i kulturze polskiej tylko słońce. Księżyc czy słońce? Albo, gdy użyć języka teologii: Maryja czy Chrystus? Tekst i konteksty (językowe, kulturowe, religijne) wskazują, że Jedno i Drugie. Zaistniał tu obraz wieloistny, zbliżony do tego, jaki dostrzegł onegdaj Wiesław Grabowski³² w wierszu *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* Lecz w analizowanym tu liryku kolizja jest jeszcze ostrzejsza. Obraz łączy nie tylko różne poziomy Bytu (księżyc, Dyjanna, Maryja), lecz także dwie równorzędne, odrębne bytowości: księżyc, który jest zarazem słońcem, Maryję, która jest Chrystusem. Obraz genezyjski, który tu powstaje, nie daje się pomieścić nie tylko w żadnej, najszerzej nawet przestrzeni fizycznej; przekracza także granicę wyobraźalnych przestrzeni mitycznych i teologicznych.

Oczywiście, można wykorzystując inne utwory Słowackiego i tradycję chrześcijańską, opisać w pewnym stopniu rodzący się tu symbol genezyjski: to Maryja, zawierająca w sobie Chrystusa (owe „złote oczy” Dyjanny-księżycyca). Narodziny Boga-człowieka, które, będąc unізieniem, ogołoceniem, są w istocie początkiem Pasji. Całość

³² W. Grabowski: *Sprawy obrazowania...*, s. 91—92.

tego symbolicznego przedstawienia to kosmiczna Pieta. To, jak się ona objawia, jak jest wewnątrz, symbolicznie „skonstruowana”, wskazuje na obecność i działanie kolejnego archimu, a raczej — zespołu archimów. W liryku tym stanowią one zjawisko znacznie bardziej skomplikowane i złożone niż w poprzednim utworze. Na podstawie archimu chrystologicznego zbudowany zostaje związany z nim archim maryjny. Ten pierwszy jest właściwie dwuskładnikowy — złączono tu bowiem Narodziny z Ukrzyżowaniem. Archim maryjny wiąże się z nimi oboma. Aby to uwyraźnić, trzeba odwołać się do konkretnych źródeł tradycji chrześcijańskiej (*Biblii*, teologii, ikonografii) — wizerunku Chrystusa jako słońca³³, obecnego także w grupie utworów Słowackiego (*Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...*, *O! nieszczęśliwa, o! uciemieżona...*, *A ja jednak nie wątpię — bo się pora zbliża...*, najwyraziściej we fragmencie *Poematu o tajemnicach genezyjskich*: „Słońce wisało na Golgoty ćwieku” — nr 20, w. 5, T. 15). W nich również obraz wschodu słońca zawiera w sobie zapowiedź Męki i Śmierci³⁴. W drugiej strofie analizowanego liryku owe bolesne, kenotyczne Narodziny „rozpisane” zostały na dwa opozycyjne szeregi kosmicznego dziania się: Chrystusowy, solarny, wydarzający się, i Maryjny, księżycowy, oczekujący na dokonanie się. Podstawową funkcję spajania i stworzenia osi symbolu pełnią tu archimy — chrystologiczny i maryjny.

Chociaż jednak owa kosmiczna Pieta stanowi tu centrum dziejów, to zawarte w niej sensory teologiczne nie wyrażają całości sensów utworu, nie stanowią też punktu dojścia dokonującego się w nim ruchu symbolizacji. Warstwa teologiczna, wraz z warstwą kształtów realnych i niezwykle istotną warstwą mityczną³⁵, współtworzy symbol otwarty — genezyjski, niesprowadzalny do żadnego z uczestni-

³³ M. Lurker: *Przesłanie symboli*. Przekł. R. Wojnackowski. Kraków 1994, s. 149—150.

³⁴ Sensy pasyjne obecne w wyobrażeniach Dyjanny, będącej figurą Maryi, dostrzec można w dwóch znanych lirykach: *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic* i *Snycerz był zatrudniony Dyjanny rzeźbieniem*. W obu utworach pojawia się jako istotny motyw ćwieka.

³⁵ Tego aspektu mitycznego nie można podporządkowywać sferze teologicznej, ponieważ kreśli on swoiste własne, a istotne dla całości sensory.

czących w nim składników. (Pomijam cały symboliczno-psychologiczny wymiar lunarności, tak ważny w poezji Słowackiego, opisany ostatnio na nowo przez Kwirynę Ziembę przy okazji analiz *Księżycy*³⁶.) W kończącym utwór okręgu, scalającym w swoim kształcie dotychczasowe sensory kosmiczne, mityczne i teologiczne, rodzą się znaczenia nowe, kontynuujące i rozwijające ich transgresyjny ruch:

Noc, nachylona ku nowemu dniowi,
Fala, wznosząca na wiatr szybę szklaną.

Kształt tego mitopoetyckiego okręgu tworzą dwa ruchy — nachylenie i wznoszenie, które można odnieść do dziania się ukazanego we wcześniejszych wersach drugiej strofy, — do dwóch biegunów stwarzających misterium kosmiczne „najsmutniejszej godziny”: tego, co się kończy, i tego, co jest początkiem. Obu analogicznie wychylonych ku czemuś innemu niż one same, ku czemuś, co się dopiero rodzi, staje. Ale zakotwiczenie tego okręgu w całości utworu, a także materie, z których jest stwarzany, wskazują, że powstają tu inne jeszcze, głębsze i bardziej fundamentalne sensory. Obie „materie” tworzące okrąg, reprezentują dolny, żeński, „negatywny” (w sensie ontologicznym) biegun bytu: morze (woda, a także związana z nim w pierwszej strofie telluryczność, z której „wynika” Dyjanna) i noc (romantyczna, lecz także mityczna). Włodzimierz Szturc, a ostatnio także Kwiryna Ziembka, ukazali dziejące się w dziele Słowackiego zmaganie bieguna solarne (ojcowskiego, Chrystusowego) z biegunem lunarnym (żeńskim, matczynym), wskazując wagę wzrostu pierwiastka solarne, znaczenia jego zwycięstwa i uzyskanej przez nie nadrzędności³⁷. Chciałbym wydobyć inny, chyba niezwykle ważny, aspekt owego żeńskiego, „negatywnego bieguna”, jego powro-

³⁶ K. Ziembka: *Wyobraźnia a biografia...*

³⁷ W. Szturc: *Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*. W: *Świat z tajemnic wypowiedany. Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior. Toruń 2006; K. Ziembka: *Wyobraźnia a biografia...*, s. 289—321. Oczywiście, o tych sprawach pisano już wcześniej, choć w nieco innym ujęciu (J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4. Kraków 1999, s. 553—558).

tu, który nie jest recesją, lecz przejściem, przeskokiem na zupełnie inny poziom istnienia, dziania się. Ów ostatni okrąg wynurzający się z otchłani (ruch będący kontynuacją „wynikania z toni” kręgu-Dyjanny) jest czymś, co się rodzi (symbolizuje narodzenie, powstanie w najszerszym znaczeniu), ale wywodząc się z fundamentów Bytu, jest starszy niż kosmos, w którym się rodzi³⁸.

Stykamy się tu z elementem centralnego zespołu niezwykle symboli Słowackiego, zawartych w jego późnych utworach, mających tendencję do skupiania się w otwarte, lecz wyraźne mini cykle czy mini grupy. Dla moich rozważań istotne jest, że obrazy (symbole) również łączą się, splatają w większe zespoły. Byłoby bardzo cenne, gdyby udało się wydobyć, opisać podstawową konstelację symboli genezyjskich Słowackiego — prawdziwe, dynamiczne centrum jego mistycznej twórczości³⁹. Wykorzystując owe pokrewne utwory (symbole), można pewniej dookreślić sensy końcowego, mitopoetyckiego okręgu z analizowanego liryku. Interpretację jednego z podstawowych jego aspektów umożliwi symboliczny obraz pajęczyny obecny m.in. w „Próbach poematu filozoficznego”:

A oto — jak miesiąca krąg — i Dyjanny mara,
Pajęcza siatka stara i pyłem okryta
U mojego sufitu — w izbie ubogiej wisiała...
W niej utkwiły me oczy... a szara i słońca promykiem
Złota sieć...

(„Próby poematu filozoficznego”, VII, T. 15, s. 113)

Przywołanie jej nie jest czymś dowolnym, permutacjami bowiem okręgu pajęczyny są w tym jej wizerunku kręgi księżycy i Dyjanny

³⁸ Mityczne konteksty zob. K. K e r e n y i: *Mitologia Greków*. Przekł. R. R e s z k e. Warszawa 2002, s. 33—58. O takiej otchłani tworzenia w *Królu-Duchu* pisze Marta P i w i ń s k a (*Juliusz Słowacki...* 430—434).

³⁹ Mówię o symbolach genezyjskich, bo one stanowią najpełniejszą, wypracowaną, skryzalizowaną postać, ale załączki ich, obrazowe zawiązki powstawały często znacznie wcześniej. To proces stwarzania, przekształcania, który rozpoczął się właściwie wraz z początkiem twórczości poety i trwał nieprzerwanie aż do końca. Właściwie, w swojej fazie interpretacyjnej trwa do dziś.

ny. Wskazują naocznie w symbolu pajęczyny przekraczanie — wyskakiwanie z płaszczyzny Bytu, na której konstytuuje się podstawowy obraz⁴⁰.

Sama pajęczyna to odwrócony (odwrotny) obraz słońca. Mroczny, choć także szary, a w promieniach słońca — złoty. Dośrodkowy, koncentryczny zespół okręgów, skupiający wszystko w środku, którym jest okrąg centralny — Nic. Najważniejszy, apofatyczny symbol Boga, Początku i Końca. Analizowany m.in. przez Przybylskiego i Szturca⁴¹. Ja uwypuklić chciałbym dwa jego aspekty. Ten obraz Boga radykalnie i absolutnie przekracza Byt, wykracza poza wszelkie wyobrażalne granice poznawalnego: w centrum pajęczyny, w jej punkcie koncentracji, dostrzec można przejście w absolutnie niepoznawalną, istotową Jego postać. Jakby Eckhardowski Pra-grunt.

⁴⁰ Analogiczny, choć nie tak skomplikowany, symboliczny obraz kosmosu, skonstruowany został w innym mistrzowskim liryku *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka wstaje...* Obserwujemy tu dwa poziomy Bytu: centralna część utworu przedstawia ziemski świat demiurgiczno-orfejskiego podmiotu, poruszającego go i przemieniającego swym tchnieniem; ramy (utworu i Bytu) stanowi sakralny wizerunek kosmosu, dany w obrazach wschodu słońca. Jest on wzorcem i celem wielopoziomowego źródła, będącego transcendentną postacią podmiotu i jego działań, działań, dosięgających granic kosmosu boskiego, obejmującego sferycznie świat ziemski. Symboliczny obraz transcendentnego kosmosu został ugruntowany na dwóch archimach: maryjnym (antropomorfizowana jutrzienka — karmi swymi łzami) i chrystologicznym (pasyjny wschód słońca, stanowiący bramę „przejścia”). Utwór zawiera w sobie co najmniej dwa porządki lektury i dwa modele świata. Rozpoczynają i kończą liryk dwa wschody słońca, a raczej dwie fazy tego samego wschodu. Kolistość istnieje tu na poziomie struktury tekstu, podobnie jak pierwszeństwo niebiańskiego wzorca. W porządku antropocentrycznym akcja liryczna zaczyna się od działań podmiotu, to on jest sprawcą opisanego uprzednio działania — strumieni źródła, rozprzestrzeniających się na kolejnych płaszczyznach ontologicznych, duchowych. W porządku teocentrycznym mamy obraz świata koncentryczny, w którym to, co Boskie (metafizycznie, ontologicznie, duchowo stanowiące rzeczywiste centrum), zawiera w sobie kosmos, w nim naturę, a w samym wnętrzu, jako punkt dojścia stworzenia — człowieka. Początkiem i końcem jest Bóg, a kosmos, natura, człowiek stanowią fazy, postaci jego działania. Człowiek jako kształt Wcielenia, obraz Boży, jest umieszczonym w środku zwornikiem całości.

⁴¹ R. Przybylski: *Rozhukany koń*. Warszawa 1999, s. 175—194; W. Szturc: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997, s. 80—84.

Ale ten jądrowy, najważniejszy obraz Boga tworzony jest przez symbol żeński, negatywny, jakby stanowił jakąś pra-Macierz. To rozjaśnia sensy mitopoetyckiego okręgu w liryku *Jest najsmutniejsza godzina...* Jawi się jako czyste stwarzanie kosmiczne, święte rodzenie się, zapowiedź Wcielenia, lecz ewokuje zarazem obraz Boga, starszy niż wszelkie teofanie, fundament i podstawę wszystkiego, transcendentne wobec Bytu — czyste Działanie się, Istnienie ponad istnieniem.

Podkreślić trzeba rolę mityczności w nakreśleniu tej postaci Boga. Mityczność, która ujmuje, wydobywa wymiar metafizyczny rzeczywistości, a zarazem nie pozwala symbolowi zastygnąć w statyczności kształtu teologicznego, co umożliwiłoby dopowiedzenie ważnych, nieobecnych w dyskursie teologicznym, sensów. Bo przecież nie przypadkiem do tego archiwizerunku Boga wchodzi chthoniczne aspekty Dyjanny, Hekate, a także owa „perspektywa Kory”⁴². Mroczne i niełatwe do rozszyfrowania. Mówią o tym, co bolesne i tragiczne w bycie nie tylko człowieka, lecz także Boga. Tu przez archim chrystologiczny stwarzana jest już droga nie tylko do symbolu prawdziwej bytowości człowieka czy ducha-człowieka, lecz — Boga. Istnieje w myśli, teologii i mistyce chrześcijańskiej cała tradycja związana z pasyjnym aspektem życia Chrystusa, opisująca nie tylko jego wymiar uczuciowy, lecz także głębszy, teologiczny, jednak Słowacki wykorzystując „mroczną mityczność”, wydobywa to, co trudniej dostrzegalne w perspektywie teologicznej — egzystencjalny i metafizyczny wymiar śmierci człowieka i Boga-człowieka.

To w jego poezji genezyjskiej (*Sen srebrny Salomei* i następne dramaty, a także *Król-Duch*) rozwinięta została cała niezwykła fenomenologia śmierci jako bolesnego, lecz podstawowego przejścia, w której przez pewne, empirycznie dostępne aspekty śmierci biologicznej i psychicznej odsłania się jej wymiar metafizyczny, duchowy. Destrukcja, która jest jednak stwarzaniem nowego kształtu: „prucie się” ciała Gruszczyńskiego czy Popiela, ich dalsze moritural-

⁴² Odwołuję się tu do trafnego terminu (i analiz) Włodzimierza Szurca: *Doświadczenie czasu świtania we fragmencie mistycznym Słowackiego* („Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają”). „Ruch Literacki” 1985, z. 5—6.

ne przemiany, ukazane również w niektórych lirykach (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*, *Córka Cerery*). Słowacki z trudem i boleśnie rzeźbi, alternatywną do niebiańskiej, dolną, telluryczną, egzystencjalną drogę „przejścia” człowieka i Boga-człowieka. Ta mroczna droga nie tylko eksploruje nieznane, trudno dostępne sfery rzeczywistości, lecz kreuje także specyficzne, niezwykle sposoby i kształty symbolizacji i związaną z nimi nowatorską i nieopowtarzalną estetykę⁴³.

Wydarza się to szczególnie wyraźnie i głębinowo w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*⁴⁴. Już na początku niezwykła, inicjalna fraza umieszcza podmiot w rzeczywistości symbolicznej, dookreślając jego status. Dalszą akcją liryczną można odczytać jako zmaganie się dwóch przeciwstawnych symbolik (i estetyk): apollinijskiej, wyrażanej przez lot i platońską ideę piękna, ofiarowującą mityczną nieśmiertelność cyklicznego odradzania się; i alternatywnej, dionizyjskiej — przestrzeni mrocznego Parnasu i Golgoty. Kontynuacją i uwewnętrznionym („Płomieniem gorę”) rozwinięciem tej drugiej możliwości jest ukazana w ostatnim segmencie utworu droga telluryczna, egzystencjalna podmiotu, najbardziej radykalna. Każda z tych symbolik generuje własną estetykę i na swój sposób scala elementy liryku w własną globalną wizję.

Cały utwór będący bardzo wyraźnie zmaganiem się poety o swoje ostateczne „ja”, o jego wymiar, kształt, operuje nowatorską (nieomal kubistyczną) techniką obrazowania. Obserwujemy ułamkowe obrazy (oderwane części), zderzane z obrazami stanowiącymi jakby część innego przedstawienia, innego patrzenia. Świat oglądany jest z różnych perspektyw jednocześnie. Zupełnie niesamowita wizja rzeczywistości! Łączy te obrazy w jedno, generowana przez symbolikę apollinijską, metafora życia jako dnia (od obrazu jutrzeńki, wschodu słońca, przez południe, aż po czerwony zachód). W tej wi-

⁴³ Ta dolna droga oparta jest, jak się wydaje, na mniej wyraźnym, ale u Słowackiego ważnym dla określenia człowieczej bytowości, archimie chrystologicznym Zstąpienia do Piekieł. Jego obecność trzeba by może także dostrzec w analizowanym wyżej końcowym obrazie pajęczynowym.

⁴⁴ Inne odczytania liryku: A. Kowalczykowska: *Słowacki*. Warszawa 1994 i M. Siwiec: *Orfeusz romantyków*. Kraków 2002, s. 171—214.

zji świat jest całością obejmowaną jako przedmiot estetyczny, aspektem wiążącym jest piękno, powab bytu. Ale ta estetyczna klamra nie obejmuje całości utworu. To, co najważniejsze — egzystencjalne wysnuwanie „nici żywota”, dokonuje się po zachodzie słońca, poza sferą estetyczności (piękna jako kształtu Bytu).

Druga, alternatywna symbolika (związana ze sferą dolną, telluryczną) nie oferuje obrazu życia i świata jako spójnej całości. W jej perspektywie wizja rzeczywistości przyjmuje postać nieciągłą, punktową, taką, jaka jest poetyka obrazu całego utworu i postać nici żywota:

jeśli pasmo uprzedzone
Z łez mych — boleści — targań się samotnych,
Epileptycznych skoków mego serca

Ale to ów dolny biegun bytu i stwarzany przezeń symboliczny kształt (ogień, nić) obejmują więcej składników rzeczywistości i sięgają dalej, wyprowadzają poza ziemską postać Bytu. To owa punktowość, wyraźna w obrazie nici żywota, kreśli niesamowity, nie-bytowy kształt ludzkiej transcendencji.

IV. W dotychczasowych analizach próbowano określić podstawowe kształty (i mechanizmy działania) symbolu w liryce genezyjskiej. Pozostało zadanie najtrudniejsze: opisanie symbolu genezyjskiego w jego najbardziej radykalnych i specyficznych postaciach: symbolu wielościennego (związanego z dynamiką symbolicznego dziania się) i pajęczynowego (którego badanie dotyka najtrudniejszych, „apofatycznych” zjawisk działających na poziomie tekstu genezyjskiego). Na fundamencie tradycyjnego symbolu kosmologicznego (teologicznego) w sposób szczególnie radykalny stworzona zostaje nowa, genezyjska jego postać — czasem jakby na „gruzach” kształtu tradycyjnego.

Najambitniejszą próbę wielościennej, wielowymiarowej symboliki podjął Słowacki w swej genezyjskiej hermeneutyce krzyża. Krzyż w poezji Słowackiego obecny był niemal od jej początków: najpierw jako obcy znak w oczach muzułmanina, poganina, byro-

nicznego wyrzutka (powieści poetyckie, wczesne dramaty), potem w szerszych przestrzeniach kulturowo-religijnych jako mesjaniczna próba (*Anhelli*) czy groteskowa, piekielna kara (*Poema Piasta Dantyszka*). W późnej, przedmystycznej liryce dostrzec można coraz wyraźniej skupianie w krzyżu najgłębszych sensów ludzkiej egzystencji (*Na sprowadzenie prochów Napoleona*). Po 1842 roku krzyż staje się symbolem centralnym, wyrażającym istotę rzeczywistości mistycznej. Ciało bohatera (Gruszczyński i Semenکو w *Śnie srebrnym Salomei*) uzyskuje w momencie męczeńskiej śmierci kształt znaku chrystusowego. Agis w pasyjnej części swej drogi staje się wręcz ikoną Chrystusa (*Agezylausz*). Krzyż stanowi tu miejsce, postać ostatecznej, śmiertelnej przemiany. Człowiek — ukrzyżowany, zaszyty w skóry — okazuje się poczwarką, uzyskującą dopiero w momencie śmierci niewyobrażalną dla nas, prawdziwą postać.

W *Zawiszy Czarnym*, dramacie „kubistycznym”, wielowymiarowym (cztery redakcje⁴⁵), krzyż jest symbolem symboli — wszystko dzieje się jakby wewnątrz niego, a on staje się postacią wszystkiego. Nie ma w tym dramacie wizerunku Chrystusa Ukrzyżowanego⁴⁶, choć nasycyca on sensami zarówno poszczególne obrazy, jak i całą fabułę krzyżową. Podstawowe cechy genezyjskiej postaci krzyża zostają zapowiedziane w Redakcjach A i B (biegunowość i bycie kształtem ludzkiej egzystencji). Dalej wyraźnie przenikają się dwie płaszczyzny symbolu — uniwersalnej morfologii krzyża i drogi krzyżowej Zawiszy. Święty, wertykalny wariant historii krzyżowej „rycerza bez skazy”, ukazujący zdeptanie krzyża jako „święty czyn”, stygmatyzację będącą formą scalenia rycerza z krzyżem, przynoszą słowa chóru rozpoczynające Redakcję C⁴⁷.

Ale horyzontalna historia krzyża wydarzająca się jako akcja dramatu, rozwarstwa ten sakralny symbol i rozwija w szerszą, bardziej

⁴⁵ Taka postać tekstu to wynik wprowadzania ładu przez Edytorów, w wielu częściach dramatu wariantów zdarzeń i obrazów jest więcej.

⁴⁶ Uobecnia go oczywiście sam Zawisza, kroczący swą drogą krzyżową i mający wyraźne rysy chrystusowe.

⁴⁷ Nadrzędne usytuowanie chóru i jego rolę w dramatach mistycznych Słowackiego opisała Agnieszka Ziółowicz (*Ja — Chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4).

niezwykłą wielościenną postać. Uwypuklają (i tekstowo umożliwiają) ową wielowymiarowość nakładające się warstwowo warianty, lecz najważniejszy jest sposób ujmowania metamorfoz krzyża. Po wertykalnym wzorcu pojawia się garść nieciągłych, punktowych „zgęstków” obrazowo-znaczeniowych (danych jako okrucy świadomości uczestników bitwy), stanowiących wyobraźniowe załączki całej genezyjskiej symboliki krzyża. Dostrzec w nich można kolejne jej właściwości — symboliczną równowagę krzyża i Zawiszy (krzyż wyraża przez niego „swe lamentacje”). Samo zderzenie z krzyżem objawia się jako centralne, traumatyczne zdarzenie życia Zawiszy. Ukonkretniona zostaje biegunowość z Redakcji A — owo zderzenie wywołuje chaos i świętość, ciemność i ogień.

Najważniejsze wyobrażenie załączkowe⁴⁸ stanowi ożywienie kształtu krzyża i materii jego chorągwi, wylewającej się poza formę i powracającej do swej symbolicznej materii źródłowej — krwi. Dzięki tej substancjalizacji, intensyfikacji czerwieni, staje się ona, już na poziomie materii, ikoną krzyża. Proces uźródławiania toczy się dalej, stwarzając z ikonicznej substancji (przemienionej przez zlanie się z krwią) żywy kształt krzyża, jej źródła: „Chorągiew była pode mną/Kałużą krwi... a ta krew miała kształty krzyża” (Red. C, w. 125—126). Dalsze metamorfozy stanowią rozwinięcie tego podstawowego, załączkowego przedstawienia albo jego równoległe powtórzenie w analogicznym, choć zmienionym kształcie⁴⁹. W *Zawiszy Czarnym* najliczniejsze i najwyrazistsze są dolne, chtoniczne, wręcz demoniczne metamorfozy zdeptanego krzyża i — symetryczne — mroczne, przemiany zachodzące w samym Zawiszy⁵⁰. W pierwszej sekwencji, rozwijającej obraz źródłowy, krzyż, wijący się wraz z Krzyżakiem w postaci pary równoległych, analogicznych kształtów, przemienia się w węża, gada:

⁴⁸ Wyłonione z wzorcowego, stygmatyzowanego obrazu, jako jego dolne odbicie.

⁴⁹ Zarys takiego wielopunktowego obrazu dostrzec można było w analizowanym uprzednio liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*

⁵⁰ Demoniczność obrazów krzyża wywodzi się z jego destrukcji, w której udział ma wcześniejsze poniżenie — profanujące, instrumentalne użycie znaku przez Krzyżaków, lecz jak słusznie stwierdza Magdalena S a g a n i a k, zdarzenia te wydobywają mroczne aspekty samego krzyża (*Mistyka...*, s. 215—224).

Ten krzyż czerwony
Pełzał mi pod nogami jak wąż... [s]pod rumaka
Wype[ł]z... a trup komtura wstał

(Red. C, w. 132—134)

Ikoniczną podstawę tej metamorfozy daje ruch krzyża, jego kształtu na pofałdowanej, poruszającej się na ziemi tkaninie. W powtarzającym to przedstawienie obrazie równoległym chorągiew z krzyżem przemienia się w łódź, na której płynie upiorny Krzyżak-Charon⁵¹ (kont. C1, w. 197—200). Radykalizują obraz ten (i zbliżają do poprzedniego) końcowe sygnały zwierzęcokształtności Krzyżaka („ryk jego ostatni”, „ryk... zwierzęcy”)⁵². Oba równoległe obrazy (wąż i łódź Charona) mają wyraźnie charakter dolny, chtoniczny, ale są zarazem symbolami przejścia, przekraczania granicy ziemskiego bytowania.

Podstawową funkcją tych punktowych „zgęstków” jest wypracowanie, wyrzeźbienie wyobraźniowo-symbolicznych matryc, umożliwiających stworzenie głównego, wielościennego obrazu symbolicznego — bitwy pod Grunwaldem w relacji Cygalego. Bitwa (tu i w paru innych tekstach mistycznych Słowackiego — *Ksiądz Marek*, *Sen srebrny Salomei*, *Król-Duch*) stanowi najważniejszą formę dziania się ziemskiego bytu, umożliwiającą, przez swą intensywność i dynamikę, ożywienie statycznego (w perspektywie ducha!) ziemskiego kształtu, rozerwanie jego granic, włączenie bezpośrednio w przestrzeń duchową⁵³. Ten wymiar bitwy odsłania już wstęp-

⁵¹ O wyobraźniowej podstawie tego obrazu zob. G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Przekł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Warszawa 1975, s. 146—166.

⁵² Te metamorfozy krzyża i krzyżonoścy można również odczytać jako swoistą fenomenologię porażonej wyobraźni Zawiszy. Nawet w takim ujęciu mają one metafizyczny i ontyczny wymiar — co widać w ich wpływie na dalszą, metafizyczną przemianę rycerza świętego.

⁵³ O tych aspektach bitwy pisał wnikliwie Andrzej Kotliński (*Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000). Chcąc znaleźć adekwatne narzędzie analizy i opisu genezyjskiego wymiaru bitwy i wojny w tekstach mistycznych Słowackiego, trzeba by sięgnąć właściwie do późniejszych czasowo tekstów Nietzschego (zob. K. Michalski: *Płomień i wieczność. Eseje o myślach Fryderyka Nietzschego*. Kraków 2007, s. 76—98).

ny obraz-segment relacji Cygalego — „morze krwi”, zaistniałe jakby jeszcze przed bitwą, zawierające w swej warstwowej, intensywnej obrazowości inne, wcześniejsze bitwy, a także sensy sakralne biblijnego Morza Czerwonego. W swym genezyjskim nieodróżnicowaniu ma ono charakter potencjalny, umożliwiający kreację i metamorfozę⁵⁴. Główna akcja symboliczna krzyża dokonuje się wewnątrz owej przestrzeni, w bezpośrednim związku z jej postacią i właściwościami. To ściśle związanie stwarzanego, wielowymiarowego symbolu krzyża, jego kształtów i sensów, ze współdziałającą się i przemieniającą wraz z nim rzeczywistością, pogłębia jego symboliczną bytowość i daje niezwykle (trudny do opisanie) globalny rezultat. Dostrzec trzeba także, iż „morze krwi” jest tu przestrzenią genezyjską, otwartą w dół („otwarte łono” telluryczności pochłaniające ginących), co podkreśla rolę chthoniczności w akcji krzyżowej.

Dalsze obrazy stanowią już konkretne segmenty owej fabuły. Pierwszy, to stwarzająca krzyż święty, kosmiczny wędrowka dwóch mieczy od „panów krzyża” do Polaków. W czasie tej drogi następuje przemiana: „Jak gwiazda nocą wysłana/Coraz większym się w crucis... rozwijała złotem”. Krzyż i gwiazda — symbol dwoisty. W momencie przyjęcia krzyża przez Jagiełłę jego sakralny i kosmiczny wymiar zostaje usankcjonowany przez niebiańskie odbicie — wschodzi „Stella matutina”, „obrona Polaków”. Dostrzec można, iż odmiennie niż w całej tradycji chrześcijańskiej⁵⁵ (a także w większości tekstów Słowackiego) w *Zawiszy Czarnym* krzyż (mimo niewątpliwej chrystusowości) funkcjonuje nie w kręgu symboli solarnych, lecz lunarnych — chociaż bitwa odbywa się w dzień, towarzyszą jej najczęściej obrazy nocy, gwiazd i księżyca. Dookreśla to podstawowy wymiar i przestrzeń tej historii krzyżowej — ziemskość, telluryczność.

Opisana symboliczna wędrowka oznacza zarazem odjęcie pierwiastka sakralnego z krzyży krzyżackich, co potwierdza obraz następnym: piekielna postać wojsk krzyżackich⁵⁶. Demoniczny obraz

⁵⁴ Stanowi w istocie niesamowite rozwinięcie załączkowego obrazu „kałuży krwi”.

⁵⁵ M. Lurker: *Przeżycie symboli...*, s. 382—396.

⁵⁶ Ziemiński krzyż po odjęciu pierwiastka sakralnego staje się bytem demonicznym.

ataku Krzyżaków ujawnia jeden z podstawowych aspektów genezyjskiej symboliki krzyża — jest on prymarnie raną w Bycie (co zawarte było także w analizowanym uprzednio wyobrażeniu „morza krwi”). W piekielnym ataku przyjmuje to bardziej radykalną postać destrukcji, rozrywania bytu (obraz czarnego klina i bociana wbijającego się w ciało żab). Naprzeciw zdesakralizowanego, krzyżackiego krzyża, przeciwdziałając jego destrukcyjnemu działaniu, staje do walki król Litwin, poruszając związany z sobą krzyż niebiański.

Tak przygotowane wyobrażenia matrycowe stwarzają teraz centralny obraz bitwy, rozpoczynający się rozsnuciem przestrzeni genezyjskiej (wariant „morza krwi”): „I kurz się na tym polu czerwony rozwinął”. Tu, w nieuporządkowanym ruchu bitwy wszystkie wymienione „molekuły” (dopełnione przez śmierci „widmo jakiegoś czarne”) scalone zostają w jedność Bytu, którego prymarną postacią okazuje się chaos. Dopiero Zawisza — „rycerz większy od króla Litwina” — zapanował nad bitwą, przemieniając jej chaos w kosmos, przyjmujący tu postać sfer niebieskich, obracających się wokół rycerza-osi: „Zapanował nad walką — sam na środku błonia/ Obracający gwiazdą, co była zrobiona/Z mieczów — a chorągwiemi po końcach czerwona” (Red. C, w. 287—289). Krzyż scalając wszystko, staje się kształtem świata jako kosmosu. Ale przedłużeniem działania Zawiszy jest jego ruch zdeptania krzyżowej chorągwi, zmieniający postać przestrzeni genezyjskiej i rozpoczynający następny segment historii krzyża („A Bóg go wtenczas straszną ciemnością owinął”)⁵⁷. W tej ciemności ginie Mistrz — pan ziemskiego, zdesakralizowanego krzyża. Dokonuje się w niej także dziwne (groteskowe) prucie bytu przez „szalonego” Zawiszę, dalsze destrukowanie sztandarów — przekroczenie formy umożliwia teraz przemianę w ogień, którym rycerz „wiatr zarzucił”⁵⁸. Ta końcowa, dziwna sekwencja wyobrażeń ma jakby dwa zakończenia. Pierwsze — ciszę, którą na końcu Bóg „zrobił”. Drugie, to następujące potem

⁵⁷ W tym centralnym obrazie zderzenie Zawiszy z krzyżem jest tylko częścią sekwencji kreślącej genezyjski symbol krzyża.

⁵⁸ To opanowanie przez zdestruowany symbol kolejnego (po wodzie i ziemi) żywiołu — powietrza.

ostateczne spotkanie dwóch krzyży: negatywnego, dolnego (czarny Krzyżak), i srebrnego, niebiańskiego Jagiełły, odsłaniające genezyjskie działanie symbolu — rzeźbienie przezeń bytowości ziemskiej w kształt transcendentny⁵⁹.

Dopełniają krzyżowych sensów głównego obrazu wspomniane metamorfozy i obrazy równoległe. Z jednej strony są to demoniczne przekształcenia krzyża tellurycznego, przygotowujące wyobrażenie śmierci Zawiszy jako zejścia do otchłani (Red. D, fragment II), z drugiej — obrazy przemian samego rycerza bez skazy: fenomenologia jego poruszonego wnętrza (szalejące żywioły — Kont. C1, w. 189—193) i szereg wyrażających jego bytowość symboli wertykalnych. Wieża (Red. D, akt I, w. 97—101), nadpalony żelazny posąg⁶⁰ (Red. C1, fragment w. 18—19) i najważniejsze — symboliczne obrazy drzew: owocującego drzewa rajskiego i — alternatywne — drzewa zsychnającego, ulegającego destrukcji, dzięki której przemienia się w drzewo krzyża⁶¹ (Kont. C2, w. 60—64). W ten sposób przemiana zarówno górna (stygmatyzacja krzyża), jak i ziemska, egzystencjalna prowadzą do scalenia rycerza z krzyżem.

Pozostają pytania: Jaka jest istota tego wielościennego symbolu? Jak dokonuje się w nim ruch symbolizacji? Krzyż genezyjski jest konkretnym kształtem, ale istotą jego bytowości jest przekraczanie formy (jak w obrazie załączkowym). Najważniejszy aspekt jego symbolicznego dziania się stanowi odsłonięcie wewnętrznego życia znaku Chrystusowego. Wydarza się ono prymarnie na płaszczyźnie ludzkiej egzystencji (tu dokonuje się najważniejsze symboliczne zdarzenie — scalenie człowieka z krzyżem), ale w symbolicznym działaniu się rodzi się sakralna, niebiańska jego postać (krzyż-gwiazda), a także kształt telluryczny, szatański (krzyż-wąż). Symbol obejmuje wszystkie trzy teologiczne poziomy świata. W procesie destrukcji,

⁵⁹ Analogiczne genezyjskie wyobrażenie dostrzec można w liryku *Do hr. Gustawa Olizara podziękowanie za wystrzyżynkę z gwiazdeczką i Krzemieńcem*.

⁶⁰ Tu po raz kolejny zasygnalizowane zostają mroczne, niepokojące aspekty wizerunku Zawiszy — tym razem przywołaniem matkobójcy Orestesa (choć przywołani zostają jednocześnie Chrystus i Cassandra).

⁶¹ W tym kręgu drzewnym sytuują się także dwa obrazy drzewa ogarnianego przez ogień, wnoszące archaiczny aspekt żertwy, ofiary całopalnej.

jakiej krzyż (krzyżowa chorągiew) doświadcza, następuje przemiana jego unieczestwianej materii w krew i ogień, za pomocą których symbol ogarnia ziemię i powietrze, przenikając żywość⁶².

Wewnętrzne życie symbolu ma bowiem drugą, równie ważną stronę: krzyż stwarza, nadaje kształt rzeczywistości (świata, ludzkiej egzystencji, także bytowości transcendentnej). Wyraźne jest to w obrazach bitwy, gdzie krzyż najpierw stwarza przestrzeń genezyjską (morze krwi), a potem scalonemu w jedno bytowi nadany zostaje kształt krzyża kosmicznego; w ostatniej, stworzonej przez zderzenie z krzyżem mrocznej przestrzeni dokonuje się najdziwniejsze genezyjskie dzieło — prucie Bytu, przekraczanie jego granic. Znak Chrystusowy kształtuje także od wewnątrz egzystencję samego Zawiszy, przybierającego ostatecznie postać symbolu. Nieustannie objawia się dwoistość postaci krzyża — jest on raną w Bycie i zarazem jego uleczeniem, scaleniem w nową istność. W końcowym (ostatnia scena bitwy), genezyjskim symbolu obie strony symbolu zostają związane: srebrny, gwiazdowy krzyż rani (przecina) czarnego Krzyżaka, lecz rzeźbiąc śmiertelnie cielesność, uświęca i stwarza nowy, transcendentny kształt.

* * *

W finalnej części segmentu bitewnego („prucie” sztandarów) dostrzec można jeszcze jedno ważne zjawisko: symbol pajęczynowy. Występuje on w wielu utworach genezyjskich (*Agezylausz* — słowa Chelonidy, akt I, sc. 4, *Samuel Zborowski* — słowa Eoliona, akt I, *Król-Duch* — *Dokończenie „Rapsodu I”*, liryki: *I ujrzałem te bałwany...*, *Sni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...*). Istota, mechanizm tej postaci symbolu tkwi już nie w samych obrazach, lecz głębiej, w strukturach tekstu, języka, które ulegają w nim przekroczeniu, rozerwaniu. W pewnym miejscu tekstu, najczęściej w dłuższym łańcuchu określeń jakiegoś zjawiska, następuje rozziw mię-

⁶² Szereg istotnych aspektów krzyża w *Zawiszy Czarnym* (i w innych dramatach) analizuje Magdalena S a g a n i a k (*Mistyka...*, s. 215—224), której wnioski współbrzmia często z niniejszą próbą opisu.

dzy sąsiadującymi cząstkami. Tej zakłóconej ciągłości towarzyszy często wytwarzanie przez segment tekstu alternatywnych, symultanicznych struktur znaczeniowych. Najważniejsza jest jednak nie ta wieloistość tekstu (przekraczająca reguły gramatyczne), lecz powstająca pustka — struktura, która nie podaje bezpośrednio, w sposób stematyzowany swojego centrum (istoty zjawiska, rzeczywistości, podmiotu dokonywanych czynności).

Pajęczyna to figura pusta w środku, przeniesiona z poziomego obrazu na poziomy tekst. Jej centrum wyznaczone zostaje jako symbol w ruchu symbolizacji, dzięki kręgom wokół (obrazów, struktur słownych, sensów), w procesie sklejanego na nowo rozerwanej struktury językowej, tekstowej. Ta pajęczynowość szczególnie wyraziście przejawia się w liryku *I ujrzałem te bałwany...* Główna, centralna część tekstu i opisywane uprzednio zdarzenie o podwójnej postaci nie mają bowiem w istocie podmiotu, tego, który dokonuje to, co się w nich wydarza. Można wprowadzić domniemywać, że to Duch (Bóg?), ale dla utworu zasadnicze jest, iż ów podmiot nie ma być wzięty jako znak ze słownika (z systemu), lecz stanowi rzeczywistość symboliczną stwarzaną przez strukturę tekstu. Ten, który jest Stwórcą, ma być stwarzany przez tekst (język, obraz). Na poziomie gramatyki powstaje pustka, dziura w centrum, którą dopiero w akcie interpretacji (i działania struktur tekstowych) można wypełnić. Wyrażanie niewyraźnego, Boga (Ducha) jako czegoś, co przekracza Bytowość, czegoś absolutnie nieuwarunkowanego.

V. Czy da się zarysować ogólny, całościowy model genezyjskiej symboliczności? Podstawową rolę odgrywa w niej mechanizm symbolizacji — ruch wyjścia poza płaszczyznę, na której konstytuuje się znaczące, rozbijający niekiedy strukturę tej pierwszej rzeczywistości. Powstają opisane symbole wielopoziomowe (w których archimy uruchamiają i ukierunkowują dalszy, wewnętrzny ruch symbolizacji) i wielościenne (długoistne), odsłaniające wewnętrzne życie symbolu, dynamikę jego przemian. Ale mimo że w obszernych analizach próbowałem zbadać i opisać to wszystko, wydaje mi się, że pozostały aspekty symbolu genezyjskiego nadal niedookreślone. Jakby jego najbardziej własny, swoisty kształt wciąż się wymykał.

Spróbuję więc jeszcze raz, w dwóch punktowych dotknięciach uchwycić te najbardziej własne jego cechy. Pierwszą z nich jest wielokierunkowość symbolu genezyjskiego; napomykałem o tym, lecz chciałem to uwyraźnić. Proces jego tworzenia polega na nadbudowywaniu na tradycyjnych symbolach mitycznych, teologicznych kolejnego, własnego, genezyjskiego poziomu. W istocie polega to często na przebijaniu się przez zastane, zastygłe struktury symboliczne, rozbijaniu ich (to oczywiście wiąże się z modelem obrazu genezyjskiego, będącego jego podstawą) i na ich gruzach tworzeniu własnego, nowego kształtu. Ruch przebijania się do nagiego niewyraźnego. Ale poeta czyni w tym geście stwarzania coś jeszcze: ujmuje je we własne, osobowe przeżycie egzystencjalne. Na symbolu powstaje w ten sposób egzystencjalny odcisk nadający mu jednostkowy, niepowtarzalny kształt⁶³.

Gdy ująć ów proces w postaci synchronicznej, kreśląc model symbolu genezyjskiego, to widoczne się staje, iż nie tylko jest wielopiętrowy i ma owe dwie strony (uniwersalną — teologiczną i jednostkową — egzystencjalną), ale także, że stwarzając swój sens, odwołuje się jednocześnie do kilku kontekstów, systemów odniesienia, co sprawia, iż powstające symbolizowane jest wielokształtne, dynamiczne, wielopunktowe. Symbolom szatana, piekła (ognia) nadaje Słowacki znany z jego utworów (*Samuel Zborowski!*) nowy kształt, genezyjski sens symboliczny, ale pozostałe, tradycyjne sensy (piekła chrześcijańskiego, Hadesu) dalej są obecne i uczestniczą w powstawaniu nowego, przemienionego symbolizowanego, dzięki czemu opalizuje ono, krąży pomiędzy potencjalnymi sensami, wymykając się jakiegokolwiek gotowej, systemowej konceptualizacji. Wszystkie podstawowe aspekty „ja” i świata funkcjonują w poezji genezyjskiej w takiej właśnie niezastygłej postaci. Dlatego można w pewnym sensie je uchwycić i opisać fenomenologicznie jako konkretne kształty, w których poeta zawarł swą „wizję”, nie sposób natomiast odczytywać jej w postaci systemu pojęć.

⁶³ Piszę tu o kształtowaniu samego symbolu, a nie tylko tekstu. Jednostkowość, niepowtarzalność utworu poetyckiego jest czymś oczywistym.

Dopełnia opisany model jeszcze jedna, ważna właściwość. Słowacki dokonuje scalenia wewnątrz symbolu genezyjskiego, rozdzielanych w symbolach religijnych, biegunów. Wiadomo, że każdy symbol zawiera w sobie potencjalnie ambiwalentne sensy (ogień niebiański/piekielny)⁶⁴, ale w konkretnych symbolach usytuowanych w całościowym modelu (religijnym, poetyckim, artystycznym) aktualizuje się przeważnie tylko jeden biegun: pozytywny albo negatywny (albo źródło — woda życiodajna, święta, darowana przez Boga, albo otchłań morską — woda szatańska, niszcząca, przejaw chaosu). Słowacki łączy na nowo te opozycyjne sensy wewnątrz swego symbolu.

Spróbuję to wyjaśnić na kilku przykładach. Bardzo wyraźne jest owo wewnętrzne łączenie w wykorzystaniu obrazów żywiołów: woda, ukazana często zostaje w postaci morskiego chaosu (szalonego, groźnego), aktualizując swe negatywne sensy, ale poeta wykorzystuje taki jej symboliczny obraz do przedstawienia genezyjskich, duchowych mocy, kształtujących transcendentną postać „ja” (*O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*), lub wręcz do stworzenia symbolicznego wizerunku swego przemienionego, transcendentnego kształtu (*Nie używałem leków i lekarzy...*). Podobnie ogień właśnie przez swe negatywne, niszczące sensy wyraża transcendencję (*Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...*) lub wręcz teofanię Boga (*O! Boże ojców moich..., Zachwycenie*). Także w bardziej skomplikowanych symbolach (np. śmierci), w których zazwyczaj aktualizuje się jeden aspekt (duchowy lub biologiczny), Słowacki ujmuje duchową transformację właśnie w postaci degradacji, destrukcji, rozkładu (śmierć Semenki czy Gruszczyńskiego w *Śnie srebrnym Salomei*, podobnie w lirykach — *Całą potęgą ducha cię wyzywam...*). Opozycyjne sensy symboliczne nie są tu zewnętrznymi biegunami, lecz wewnętrznym ścieraniem się przeciwieństw jako części jednej całości, co stwarza zupełnie nowy kształt symbolu.

Dalszy rozwój symboliki prowadzi do uwewnętrznienia i zagęszczenia opisywanych zjawisk. Do wyrażenia najradzykalniejszych, genezyjskich wizji nie wystarcza już nawet wieloistość i wielopła-

⁶⁴ P. Ricoeur: *Egzystencja...*, s. 67.

szysznowość obrazu poetyckiego. Przemóżny ruch drażenia Bytu stwarza nowe, apofatyczne wyobrażenia — figury pajęczynowe, koncentrujące w swym kształcie niezwykłą intensywność „dziania się”, niebędące ani Mickiewiczowskim utwierdzeniem Bytu, ani oderwaną abstrakcją. Figury nabrzmiały znaczeniami, lecz bez gotowego, wypełnionego centrum, substancjalizują czysty ruch, będąc w istocie wycinaniem „czegoś” w Bycie, odejmowaniem jego właściwości, wyprowadzaniem poza to, co postrzegamy jako Byt, stwarzaniem niebytowych postaci istnienia, rysowaniem zupełnie niewyobrażalnego kształtu przez nieuwarunkowaną wyobraźnię, uwolnioną z ograniczeń jednostkowej, zamkniętej podmiotowości.



Rozdział I

Osoba w dziele genezyjskim Model teoretyczny

I. Świat w poezji genezyjskiej dany jest przez pryzmat „ja”. Najwyraźniej przejawia się to w liryce, lecz widoczne jest także w dramatach i epice tego okresu. To ono swym istnieniem stwarza postać świata, wokół niego istoczą się tekst i rzeczywistość. Określeniu tego „ja” — jego kształtu, sensu istnienia, relacji ze światem i Bogiem — Słowacki poświęcił szczególnie wiele czasu i energii. Badał w ten sposób wymiary siebie samego — tego nowego kształtu siebie, który coraz wyraźniej odsłaniał mu się po 1842 roku. Genezyjskie „ja” powstało na skrzyżowaniu dwóch tradycji: nowożytnej podmiotowości i chrześcijańskiej koncepcji osoby. Bezpośrednim, macierzystym kontekstem dla rozważania i kreacji „ja” w poezji była sytuacja podmiotu w myśli i poezji romantycznej. Podmiot jest, jak to już wielokrotnie opisano, tworem nowożytnym¹. Powstał jako sposób wyjścia z impasu filozoficznego, wynikłego z rozpadu średnio-wiecznego, monolitycznego modelu świata (w którym ludzkie „ja” miało swoje określone miejsce, a poznanie zagwarantowane było metafizyczną spójnością bytu). Kartezjańskie *cogito* stanowiło pró-

¹ Opisują to przekrojowo m.in. K. Bartoszyński (*Podmiot literacki — konstrukcje i destrukcje*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 28—46), P. Bukowski (*Ku topologii nowożytnej podmiotowości*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1—2, s. 109—120), A. Zawadzki (*Autor podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 218—247).

bę stworzenia nowej podstawy poznania i osadzenia w bycie. Kant (jako twórca „ja” transcendentalnego) i jego następcy, twórcy filozofii transcendentalnej, kontynuując to zadanie, zbudowali filozoficzny model nowożytnego podmiotu. Ponieważ filozofia transcendentalna stanowi bezpośrednie tło romantyzmu, więc choć parę słów o poszczególnych wariantach podmiotowości, jakie stworzyła.

W filozofii Johanna Fichtego istotny jest nie tylko opis konstytuowania się „ja” w akcie świadomości (stwarzającym podmiot i przedmiot), rozszerzania się owego „ja” na coraz wyższych poziomach poznania (aż po absolut), lecz także, wydobyta przez tego filozofa, rola wyobraźni jako pośrednika między świadomością i nieświadomością, jako podstawowej struktury egzystencji, pozwalającej ująć nieskończone w skończoność formy². Friedrich Schelling, oprócz nieco inaczej dookreślonego modelu konstytuowania się „ja” transcendentalnego, równie istotną rolę przyznał naturze jako przejawowi ewoluującego ducha (absolutu)³. Ta uduchowiona natura stała się niezwykle ważna dla romantyków jako partner „ja”, dawała bowiem możliwość zetknięcia się z absolutem, umożliwiała także ogląd nieświadomego „ja”. Nie mniej ważne jest Schellingiańskie ujęcie sztuki — jej zdolności uchwytywania symbolicznego, czyli absolutnego, w którym „to, co ogólne jest, całkowicie tym, co szczególne”⁴. Sztuka pozwala w symbolu zetknąć się podmiotowi z absolutem i złączyć się z całością. Georg Hegel, w swej *Fenomenologii ducha*, stworzył niewątpliwie najbardziej konsekwentny system filozofii transcendentalnej. Tu najwyraźniej przedstawiona została tak bliska romantyzmowi wizja świata jako ewolucji, procesu, w który włączone jest „ja”. Zarazem jednak, w ujęciu poszczególnych bytów jako faz

² E. Gilson, T. Langan, A.A. Maurer: *Historia filozofii współczesnej. Od Hegla do czasów najnowszych*. Przekł. B. Chwedeńczuk, S. Zalewski. Warszawa 1979, s. 22—28.

³ F.W.J. Schelling: *System idealizmu transcendentalnego. O historii najnowszej filozofii*. Przekł. wstęp i przyp. K. Krzemieniowa. Warszawa 1979, s. 85—147 i 405—436; E. Gilson, T. Langan, A.A. Maurer: *Historia filozofii współczesnej...*, s. 29—35.

⁴ F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przekł. wstęp i przyp. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 72—81, 473—516.

rozwoju poszerzającej się nieskończenie świadomości (ducha), rozmywała się konkretność jednostkowego „ja”, jego rzeczywista osobowość. To niewątpliwie oddala (mimo pewnych zewnętrznych podobieństw) system Hegla od systemu genezyjskiego⁵.

Tło filozoficzne stanowi nieusuwalny kontekst dla zjawisk dziejących się w romantyzmie. Trzeba jednak zaznaczyć, iż podmiot nowożytny, będący odpowiedzią na potrzebę nowego modelu „ja” i świata, miał jednak węższy zakres niż osoba w ujęciu tradycji chrześcijańskiej. Jego kształt zdominowała płaszczyzna poznawcza, likwidacji uległa natomiast teocentryczna podstawa osoby. Oczywiście, tradycyjny model osoby nie mógł sprostać nowożytnej wizji świata ani jego dynamice, ale podmiot jako odpowiedź zawęził pytanie o tożsamość „ja”. Co istotne, jak wskazała niedawno Agata Bielik-Robson, podmiotowość transcendentálna była także węższa niż podmiotowość romantyczna⁶. „Ja” filozofów nie tylko ograniczone było do sfery poznawczej, ale cofało się w istocie przed doświadczeniem zmysłowym, sferą emocjonalną i całą tak podstawową dla romantyzmu sferą egzystencjalną. Zupełnie inaczej niż „ja” romantyczne, które wychodziło naprzeciw bolesnemu doświadczeniu świata, zderzając się z nim i w tym bezpośrednim kontakcie wykuwało swą trwalszą i mocniejszą postać⁷.

Powstanie „ja” romantycznego związane było — jak ukazuje Charles Taylor w swej książce o źródłach podmiotowości⁸ — z całym zespołem szerszych przemian. Przede wszystkim musiały zostać stworzone nowe „ramy pojęciowe”, pozwalające na ugruntowanie romantycznej postaci tożsamości. To wiązało się z podstawowym,

⁵ Ostatnio przejrzycie to ukazała L. Nawarecka (*Idea Trójcy Świętej w mitycznej twórczości Juliusza Słowackiego*. W: *Bizancjum — prawosławie — romantyzm*. Red. J. Ławski, K. Korotkich. Białystok 2004, s. 495—506).

⁶ „Dusza czująca”, jak ją Agnieszka Bielik-Robson ładnie (za Heglem) nazwała — *Duch Powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 11.

⁷ Autorka wprawdzie (wykorzystując m.in. prace Freuda, Paula de Mana czy Blooma) nieco modernizuje romantyzm, ale podstawowe opisywane zjawiska stanowią rzeczywiście jądro romantycznej wizji świata.

⁸ C. Taylor: *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*. Przekład zbiorowy. Warszawa 2001.

dokonującym się w romantyzmie procesem uwewnętrznienia źródeł sensu (i związanego z tym przemieszczenia do wewnątrz centrum wartościowania). Częściowo tę przemianę przygotowało, jak zaznacza Taylor, dzieło Kanta i Rousseau, lecz romantyzm zradyzalizował ją, czyniąc niezastępowalnym fundamentem wnętrze „ja” — sferę jego uczuć, niepowtarzalne przeżywanie świata. Nie da się dotrzeć bez „ja” (poza „ja”) do źródeł sensu i wartościowania. „Ja” jako nieukończona głębia, którą wyrazić może tylko ono samo w akcie ekspresji — stwarzającym nowy kształt „ja” i — świata, nowy symboliczny kosmos i nowe, uwewnętrznione relacje z naturą. Także nową, niemimetyczną sztukę. Przełom ekspresywistyczny, dostrzeżony przez Abramsa⁹ (a potem opisany przez całe grono ekspresywistów), jest w tej perspektywie podstawowym zjawiskiem kształtującym całą poezję romantyczną.

II. W ujęciu badaczy-teoretyków XX-wiecznej podmiotowości romantyzm to jeszcze czas funkcjonowania silnego, trwałego „ja”. Przejrzysty model takiej „twardej” podmiotowości podaje (za Candance Lang) Ryszard Nycz¹⁰. Romantyzm traktowany jest tu jako ostatnia faza starego obrazu świata i człowieka, przechowująca jeszcze ślad pre-kulturowego, unikalnego, niewysłowionego i pełnego „ja”, dostępnego już tylko w poezji. Silne „ja” powstało również w polskiej poezji tego okresu. Podmiot nie jest tu może tak monolityczny — wczesny romantyzm to przecież fragmentaryczność (również w ujmowaniu człowieka!), dostrzeżenie wielostrumieniowości psyche (*Maria*, IV część *Dziadów*), dwóch dusz, jakie można posiadać (upiorowość), ale „klasyczny”, polistopadowy dramat romantyczny stwarza rzeczywiście mocne „ja”. Modelowym przykładem jest III część *Dziadów*: w procesie duchowej przemiany inicjacyjnej

⁹ M.H. Abrams: *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*. Przekł. M.B. Fedewicz. Gdańsk 2003, s. 85—114.

¹⁰ R. Nycz: *Język modernizmu*. Wrocław 1997, s. 87. Zob. też Tegoż: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001 i A. Nasilowska: *Persona liryczna*. Warszawa 2000, s. 22—32.

powstaje głębinne, twarde „ja”¹¹. Podobne (z niewielkim ironicznym rozwarstwieniem) odnaleźć można w dramatach Słowackiego.

W drugiej połowie lat trzydziestych dokonują się jednak kolejne fundamentalne przemiany: wraz z kryzysem romantycznej formy (język!)¹² ujawnia się kryzys „ja”. Zjawisko erozji konwencji romantycznej musieli dostrzegać także inni poeci¹³, ale tylko Słowacki tak drapieżnie i heroicznie — literacko i myślowo — spróbował się z nim zmierzyć. Dokonywało się to równolegle w dramatach (szczególnie w *Horsztyńskim*, gdzie — jak ukazał to w znakomitych, wyczerpujących analizach Jarosław Ławski¹⁴ — następuje proces swoistego wydrażenia „ja”) i w poematach dygresyjnych. W *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* ów kryzys ujawnia się szczególnie ostro (odmalowany z użyciem barokowego pandemonium). Obserwujemy tu — mistrzowsko opisane przez Kwirynę Ziembę¹⁵ — procesy destrukcji, rozwarstwiania i zwielokrotniania podmiotu, ukonkretniające problem tożsamości „ja”. To wszystko wiąże się z innymi, ważnymi zjawiskami tego okresu — problemem sensu egzystencji, kruchości bytu (także jego monstrialności), znakomicie opisanymi przez Alinę Kowalczykową na płaszczyźnie wyobraźni¹⁶.

¹¹ Negatywny, niezrealizowany wariant takiej przemiany (stwarzania „ja”) obserwujemy w *Nie-Boskiej Komedii* Zygmunta Krasińskiego. Precyzyjnie opisał to Michał Masłowski: *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 163—222.

¹² S. Treugutt: *Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa 1999; J.M. Rymkiewicz: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1982, s. 5—68.

¹³ Jak wskazała Marta Piwińska, Mickiewicz pisał wtedy zgryźliwe, zupełnie nieromantyczne bajki (*Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 29—36).

¹⁴ J. Ławski: *Ironia i mistyka. Doświadczenie graniczne wyobraźni Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 67—122. W ramach szerszej wizji świata interpretuje te zjawiska Maria Kalinowska (*Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 36—59). O analogicznych zjawiskach w innych dramatach zob. *Słowacki teatralny*. Red. K. Kurek. Poznań 2006 (tu wiele znakomitych artykułów).

¹⁵ K. Ziemba: *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki a ciągi dalsze*. Gdańsk 2006, s. 166—321.

¹⁶ A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 277—288.

Walka o tożsamość, zachowującą całe bogactwo i autentyczność „ja”, jest w *Podróży do Ziemi Świętej...* podstawowym wektorem działań narratora. Wiąże się z tym próba stworzenia centrum (to również cel wyprawy), choćby w postaci grobu jako punktu oglądu i scalania; ma być nim ten najsilniejszy — Grób Chrystusa, stanowiący realne i metafizyczne Dokąd podróży. To wszystko jest już znacznie bliższe opisanemu przez Taylora modelowi ekspresywności podmiotowości niż tradycyjnemu wizerunkowi mocnego „ja” romantycznego. Lecz te próby stworzenia nowej postaci podmiotu, mimo że wciąż ponawiane, miały przed przełomem mistycznym znamię tymczasowości, nietrwałości ontologicznej. Właściwie tylko w *Mazepie* stworzona została możliwość dostrzeżenia, spotkania przez „ja” przemieniającej transcendencji (w Innym, w Ty¹⁷) i wyjścia z zamknięcia (przez śmierć). Inną, horyzontalną (intelektualno-egzystencjalną) próbę stanowi *Beniowski* — „ja” scalane jako niepowstrzymany strumień świadomości, odrzucający w swym ruchu kolejne maski, rozbijający wszystkie wiążące konwencje¹⁸. Scalenie artystyczno-intelektualne, wykorzystujące mistrzowsko ironię romantyczną¹⁹. Ten wspaniały program, płodny intelektualnie (ważny dla dalszego rozwoju Słowackiego), nie rozwiązywał jednak w istocie na płaszczyźnie ontologicznej i antropologicznej problemu tożsamości, kształtu „ja” i modelu metafizycznego świata (trwałych „ram sensu”).

III. Takie całościowe, ontologiczne rozwiązanie udało się Słowackiemu wypracować (na zupełnie nowej, duchowej płaszczyźnie) dopiero po przełomie mistycznym. Niewątpliwie ważną rolę odegrał w tym procesie Towiański, nie tyle może jako twórca pewnego duchowego modelu świata (choć model ten miał również, szczególnie początkowo, istotne znaczenie), ile jako katalizator („zapalnik”)

¹⁷ M. Kalinowska: *Los...*, s. 73—82.

¹⁸ A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 393—416; S. Treugutt: *Beniowski...*, s. 29—61. Program jakże bliski Gombrowiczowskiej *Ferdydurke*.

¹⁹ M. Żmigrodzka: *Etos ironii romantycznej po polsku*. W: *Taż: Przez wieki idąca powieść*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 2002, s. 195—208; W. Szurc: *Ironia romantyczna*. Warszawa 1992.

szykującej się od dawna przemiany, owego niezwykłego, duchowego, intelektualnego i artystycznego wysiłku, jakiego poeta dokonał na początku lat czterdziestych. Nowy, duchowy obraz świata i nowa wypracowana wtedy poetyka dawały możliwość odbudowania „ja” na fundamencie transcendentnego centrum, a więc przemianę nowożytnego „wąskiego” podmiotu w szerszą i głębszą rzeczywistość osoby. Oczywiście, nie był to jednorazowy, mechaniczny przeskok, lecz długotrwały proces kreacyjny (duchowy, myślowy, artystyczny) zbudowania przejścia między problematyką współczesną i transcendentnym wzorcem.

Samo pojęcie osoby ukształtowane zostało — jak wiadomo — w trakcie sporów chrystologicznych i w procesie ustalania teologicznego rozumienia Trójcy Świętej²⁰. Najstarsza, Boecjuszowa, definicja²¹ mówi: „Osoba jest to jednostkowa substancja w naturze rozumnej”²². Można dostrzec wyraźną ciągłość ujmowania tej kategorii w całej tradycji europejskiej, choć w toku dziejów została niewątpliwie rozwinięta i dookreślona. Bycie osobą — jak dziś definiuje Karl Rahner — „znaczy samoposiadanie się podmiotu jako takiego w świadomej i wolnej relacji do całej rzeczywistości i jej nieskończono-

²⁰ P. E v d o k i m o v: *Prawosławie*. Przekł. J. K l i n g e r. Warszawa 1986, s. 87—91; J.N.D. K e l l y: *Początki doktryny chrześcijańskiej*. Przekł. J. M r u k ó w n a. Warszawa 1988, s. 90—109.

²¹ Jej twórcą był Seweryn Boecjusz; zob. *Słownik teologiczny*. T. 2. Red. A. Z u b e r b i e r. Katowice 1985—1989, s. 39.

²² Oczywiście, tych filozoficznych i teologicznych definicji jest wiele. Omawia je, a także własną, bardzo interesującą koncepcję osoby jako „bycia sobą” (stanowiącą ciekawe ujęcie podmiotowości, niepowtarzalności i niezastępowalności „ja”) John F. C r o s b y w swej książce *Zarys filozofii osoby. Bycie sobą*. Przekł. B. M a j c z y n a. Kraków 2007. Pozycja ta ukazała się już po napisaniu niniejszej części książki, ale szerokie i wszechstronne omówienie wszystkich istotnych aspektów osoby sprawia, że spróbuję choć częściowo włączyć ją w zakres fundamentów filozoficznych mojego studium. Główna linia rozumienia osoby w książce Crosby’ego bliska jest perspektywie Guardiniego, stanowiącej podstawę modelu stworzonego przeze mnie do opisanego „ja” w poezji genezyjskiej, co ułatwia mi zadanie. Dodać trzeba, iż angielski filozof szczegółowo omawia aspekty „ja”, ledwie muśnięte przez Guardiniego. Bardzo istotne jest też w książce Crosby’ego szerokie, historyczne ujęcie, ukazujące rozumienie osoby w dynamice przemian filozofii europejskiej: od Arystotelesa, przez Tomasza z Akwinu, Kanta, po Schelera, Maritaina, Rahnera, Wojtyłę...

nej podstawy Boga”²³. Teolog dodaje, iż osobowy charakter człowieka realizuje się w jego cielesności, w konkretnym czasie historycznym.

Romano Guardini²⁴ opisuje szczegółowo strukturę bytową osoby: kolejne, współtworzące ją poziomy. Pierwszy z nich stanowi **postać** — bycie trwałą, funkcjonalnie i strukturalnie powiazaną całością, odrębną od reszty świata. Poziom drugi to **indywidualność** — istnienie w postaci żywego organizmu, określonego przez swe centrum (wnętrze) i granicę między nim a światem. Trzeci poziom — **osobowość** to taka postać indywiduum, która określona jest przez ducha. Istotne jest tu wnętrze, spostrzeganie, kierowanie się aktywnością (co charakteryzuje również zwierzęta), ale podstawę stanowi świadomość i nastawienie na sens (jego poszukiwanie), a także zdolność tworzenia.

Osobę we właściwym sensie konstrytuuje dopiero poziom najwyższy. **Osoba** to „ja” we własnym byciu, które należy do siebie, nie może być zastąpione przez nikogo i nie może być zawłaszczone przez żadną instancję. Aktualizuje się w zetknięciu z „Ty”, gdy wyrzeka się podejścia przedmiotowego: uznając „Ty” za równorzędne centrum, cofa się i czyni przestrzeń drugiemu. Wtedy przechodzi od postawy podmiotowej do postawy „Ja” (osoby)²⁵. W ten sposób „Ty” urzeczywistnia osobę, lecz stwarza ją w istocie (konstrytuuje) Bóg, który powołuje ludzkie „Ja” na swoje „Ty”.

²³ K. Rahner, H. Vorgrimler: *Mały słownik teologiczny*. Przekł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, wstęp A. Skowronek. Warszawa 1987, s. 308. Rahner obszerniej definiuje osobę w swym *Podstawowym wykładzie wiary* (i innych książkach), lecz te określenia, włączone w szersze wywody, są trudniej sprawdzalne do krótkiej formuły. Zob. K. Rahner: *Podstawowy wykład wiary*. Przekł. T. Mieszkowski. Warszawa 1987, szczególnie s. 27—35, 63—67. Inne definicje osoby P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 87—92; *Słownik teologiczny...*, T. 2, s. 38—41; *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*. Oprac. A. Podsiad, Z. Więckowski. Warszawa 1983, s. 260—261; P. Ricoeur: *Filozofia osoby*. Przekł. M. Frankiewicz. Kraków 1992, s. 33—44.

²⁴ R. Guardini: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*. Kraków 1969, s. 165—219.

²⁵ Relacja podmiot — osoba jest przez poszczególnych myślicieli różnie dookreślana, jednak ujęcie Guardiniego wydaje mi się szczególnie dobrze opisywać zjawiska kształtowania się „ja” genezyjskiego. Zob. też J.F. Crosby: *Zarys...*

W dookreślaniu kształtu osoby szczególnie cenne będą ustalenia teologów prawosławnych, wywodzących swą myśl bezpośrednio z tradycji patrystycznej i biblijnej, które były Słowackiemu w okresie budowania systemu genezyjskiego szczególnie bliskie. W swych pracach teologowie wschodniochrześcijańscy zaznaczają szczególnie mocno transcendentne zakorzenie osoby ludzkiej i wynikające stąd konsekwencje. Osoba jest tym, co przekracza siebie. „Moje uczucia, myśli, działanie, świadomość należą do mnie, są moje; dlatego jestem ich świadomy, lecz »ja« jest ponad tym, co jest moje”²⁶.

Struktura antropologiczna, na której opiera się w systemie genezyjskim kształt osoby, jest znana i wielokrotnie była opisywana²⁷. Wywodzi się z biblijnego modelu duch-dusza-ciało²⁸. Człowiek w *Biblii* stanowi jedność, niepodzielną psychofizyczną całość: „Duch, dusza, ciało nie są częściami składowymi, lecz pewnymi aspektami człowieka jako indywiduum”²⁹. Człowiek cały wyraża się w każdym z tych aspektów: „Jest on duszą, gdy patrzymy nań jako na istotę ożywianą duchem życia; jest on ciałem, jako stworzenie ulegające zniszczeniu; ciało jest również zewnętrznym wyrazem człowieka; duch oznacza jego otwarcie na Boga”³⁰. Ciało (*basar, soma*) osadza, zakorzenia nas w świecie fizycznym, w czasoprzestrzeni. Dusza (*nefesz, psyche*) określa to, z czym identyfikujemy się jako człowiek: bycie odrębną, świadomą, żyjącą istotą; w niej sytuujemy siebie jako osobę. Nie stanowi jednak jej źródła ani centrum; takim źródłem jest właśnie duch (*ruah, pneuma*), tchnienie dane człowiekowi

²⁶ P. E v d o k i m o v: *Prawosławie...*, s. 86.

²⁷ J. K l e i n e r: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Kraków 1999, T. 4, s. 439—484; R. P r z y b y l s k i: *Rozhukany koń*. Warszawa 1999, s. 175—194; B. A d a m o w i c z - I g l i ń s k a: *Juliusza Słowackiego genezyjska koncepcja człowieka*. Olsztyn 2001.

²⁸ U św. Pawła pojawia się też model dwójkowy (duch-ciało), ale nie określa on częśćki osoby, lecz usytuowanie duchowe człowieka: do Boga (duch) lub do świata (ciało — tu w aspekcie negatywnym, jako *sarks*).

²⁹ Zob. hasło „antropologia” (IV. *Antropologia biblijna*) w: *Encyklopedia katolicka*. T. 1: A — *Baptyści*. Red. F. G r y g l e w i c z, R. Ł u k a s z y k, Z. S u ł o w s k i. Lublin 1985, s. 690—693.

³⁰ *Słownik teologii biblijnej*. Red. X. L e o n - D u f o u r, przekł. K. R o m a n i u k. Poznań 1990, s. 182.

przez Boga, podtrzymujące ludzki byt³¹. Jak podkreśla Ewdokimov, duch nie jest trzecią, dodaną do ciała i duszy cząstką, lecz otwarciem człowieka na transcendencję³². Taki jest podstawowy model, szczegółowsze ustalenia są już właściwie interpretacją.

Dla badaczy dzieła genezyjskiego najważniejsze jest, jak ten ogólny obraz został przez Słowackiego zreinterpretowany i przetworzony. Składniki tradycji duchowych, uczestniczące w tym procesie stwarzania genezyjskiego modelu, są w większości znane i opisane³³. Wielokrotnie wskazywano w nim obecność, oprócz tradycji chrześcijańskiej (patrystyka, mistyka), elementów (rysów) kabały, gnozy, filozofii Platona, neoplatonizmu, nurtów hermetycznych, ezoterycznych (Swedenborg...), myśli indyjskiej... (Wpływ tej ostatniej jest chyba szerszy niż dostrzegana najczęściej metempsychoza. Z jej inspiracji wywodzą się być może niektóre najśmielsze aspekty myśli genezyjskiej³⁴). Wątpliwości i dyskusje budzą raczej nie same skład-

³¹ Tamże.

³² P. E v d o k i m o v: *Prawostawie...*, s. 81—84. Bardzo interesująco pisze o duchu jako nieskończonym otwarciu piszą: K. R a h n e r, H. V o r g r i m l e r: *Mały słownik teologiczny...*, s. 94—95. Ważne aspekty Rahnerowskiego ujęcia osoby wydobywa z jego prac i analizuje J.F. C r o s b y (*Zarys...*, s. 186—191).

³³ J.G. P a w l i k o w s k i: *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: mistyka Słowackiego*. Warszawa—Lwów 1909; J. K l e i n e r: *Juliusz Słowacki...*; H. F l o r y Ń s k a: *Metafizyka Heroizmu. Koncepcje genezyjskie i historiozofia Juliusza Słowackiego*. „Studia Filozoficzne” 1972, nr 10; A. K o w a l c z y k o w a: *Słowacki...*; R. P r z y b y l s k i: *Rozhukany koń...*; M. C i e ś l a - K o r y t o w s k a: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1999; W. S z t u r c: *O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997; J. Ł a w s k i: *Ironia i mistyka...*, s. 405—414. O roli gnozy w twórczości genezyjskiej oprócz Kleinerera piszą M. C i e ś l a - K o r y t o w s k a (*Gnostyczny aspekt romantyzmu: Słowacki, Novalis, Ballanche*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1986, T. 23). Zob. też G. Q u i s p e l l: *Gnoza*. Przekł. B. K i t a. Warszawa 1988. O kabałe są dostępne już po polsku podstawowe książki Gerschoma S c h o l e m a: *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*. Przekł. I. K a n i a. Warszawa 1977 i *Kabała i jej symbolika*. Przekł. R. W o j n a k o w s k i. Kraków 1996.

³⁴ O roli elementów filozofii indyjskiej w kształtowaniu się myśli Słowackiego pisała przed laty znakomita badaczka myśli hinduskiej Maryla Falk (zob. także J. T u c z y Ń s k i: *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*. Warszawa 1981). Ostateczne określenie zakresu udziału myśli hinduskiej nie jest łatwe ze względu na problem określenia znajomości przez Słowackiego tejże myśli (szerszy problem lektur Sło-

niki (choć ich konkretny udział w całości modelu jest niezwykle ważny), lecz ostateczny kształt osoby w dziele genezyjskim. Rodzący się długo, przyjmujący różne postaci w kolejnych przemianach i właściwie ostatecznie niezakończony. W dodatku pisma filozoficzne, a tym bardziej poetyckie, umożliwiają szeroki wachlarz odczytań. Spróbuję — korzystając z prac i dokonań Poprzedników³⁵ i nie przyznając sobie praw do ostatecznych rozstrzygnięć w tej materii — zarysować użytkowy model teoretyczny osoby genezyjskiej.

IV. Punkt wyjścia stanowi osadzenie osoby w całości systemu. Jak wiadomo, na początku, w Logosie stworzone (zrodzone) zostały Duchy, które zażywały kształtu. Już tu (w przypisie Słowackiego do *Genezis z Ducha*) uzyskujemy istotną wskazówkę: „»Jam«, nie »ja«, bo ja osobą jest, a tam osoby jeszcze nie było”³⁶. (A więc nie jest się osobą poza kształtem, poza formą.) Duchy upostaciowane upadły (podobnie jak w „boskich historiach” w gnozie i kabale) i dzieje świata polegają na stwarzaniu przez nie kolejnych, coraz wyższych form, aż po najdoskonalsze, „słoneczne” i powrót do boskiej postaci

wackiego), jednak, jak sędzę, można się dopatrywać inspiracji indyjskiego ujęcia duszy (atman-brahman — zob. E. Frauwallner: *Historia filozofii indyjskiej*. Przekł. L. Żylicz. Warszawa 1990; także S. Schayer: *Zagadnienie osobowości w filozofii starobuddyzjskiej*. W: Tenże: *O filozofowaniu Hindusów*. Wyb. M. Meyer. Warszawa 1988, s. 96—121). W budowaniu ponadindywidualnej koncepcji osoby i owego niezwyklego rozszerzenia „ja” na cały świat („Ja-świat!”), dostrzeganego w poezji genezyjskiej, dostrzec także można inspiracje indyjskiej koncepcji nietrwałości Bytu w niezwykle obrazach ostatnich faz przemiany ducha jako przekraczania Bytu (i związanej z tym intuicji nieostateczności Bytu) — zob. S. Schayer: *Anityata*. W: *O filozofowaniu...*, s. 230—312.

³⁵ Na płaszczyźnie badawczej najciekawsze intelektualnie, wieloaspektowe rozpatrzenie kształtu osoby (i wielu innych, centralnych problemów) dokonane zostało w dyskusji („zagajenia” i „głosy”) na mitycznej już dziś sesji *Słowacki mistyczny*, utrwalone w książce o tymże tytule (*Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981). Mimo upływu lat dalej chyba stanowi ona swoisty, centralny punkt odniesienia dla badań nad twórczością genezyjską. Cały szereg najwybitniejszych książek o Słowackim powstał jako swoiste jej pokłosie lub — szerzej — w jej kręgu.

³⁶ Przypis Słowackiego do czwartej redakcji *Genezis z Ducha* w: J. Słowacki: *Dziela...*, T. 14, s. 89.

w Logosie. Człowiek jest tu formą uprzywilejowaną — bytem na granicy materii i ducha, obdarzonym świadomością (a więc zdolnym do celowego rozwoju w historii i kulturze), jednak w perspektywie systemu genezyjskiego radykalnie zmieniła się jego pozycja — przestał być rzeczywistym podmiotem dziejów, zdarzeń. W świecie genezyjskim takowym głównym podmiotem okazywał się duch. Stawało się wątpliwe, czy człowiek jest w pełni osobą. Takie ujęcie, poza frustracją (w człowieku...), przynosiło także szereg problemów, które musiały być konkretnie rozwiązane — chociażby odpowiedź na pytanie o rolę człowieka w relacji człowiek — duch. Także dylemat, który chyba rzadko jest dostrzegany: duch tu występuje w podwójnej roli — jako aspekt struktury osobowej człowieka i jako nadrzędny podmiot, którego jedynie formą jest człowiek. Jak te dwa ujęcia mają się do siebie?

W wyjściowym, biblijnym modelu duch jest otwartością, potencjalnym centrum osoby, mającej dwie strony: duszę i ciało. W modelu genezyjskim następuje karkołomne odwrócenie — duch, który z perspektywy ziemskiej nie był w ogóle częścią, trzecim składnikiem osoby, ale owym nieskończonym otwarciem, teraz staje się jedyną bytowo, w sposób twardy istniejącą rzeczywistością „ja”, prawdziwą osobą. A to ma niezwykle, trudne do ogarnięcia konsekwencje — odwrócenie nie tylko porządku „ja”, lecz także świata, zmianę nie tylko perspektywy widzenia, lecz także przesunięcie ontologicznego punktu ciężkości, dostrzegalną w poezji genezyjskiej całkowitą metamorfozę postaci świata.

Można doszukać się w poezji Słowackiego przejawów coraz wyraźniejszego uświadamiania sobie istoty zjawiska (dostrzegania w sobie ducha jako „nie-ja”³⁷, ukrytego centrum), czasami wręcz doświadczenie go w sobie jako obcego, jako monstrum (*Książę Michał*

³⁷ Na płaszczyźnie poetyki romantycznej duch, ujawniający się jako rzeczywisty podmiot, w pewnym stopniu mieści się w schemacie, zarysowanym przez Yves’a Vade’a, wyłaniania się w lirycie romantycznej głębszego „ja”, które czasem okazywało się innym: „ja” czy wręcz „nie-ja”. Oczywiście w dziele genezyjskim owo „nie-ja” miało zdecydowanie wymiar ontologiczny i stawało się miarą rozwoju wizji genezyjskiej coraz radykalniejsze. Zob. Y. V a d e: *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*. Przekł. P. Ś n i e d z i e w s k i. „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 173—194.

Twerski!). Taka postać osoby współtworzy centralny, radykalny nurt kształtowania „ja” genezyjskiego (wielokrotnie opisywany³⁸), w którym model biblijny (dzięki wykorzystaniu elementów wspomnianych wcześniej tradycji duchowych) zostaje przekształcony w „coś” nieporównanie bardziej dynamicznego, w szerszą niż ludzka osobowość duchową, a ta dalej jest przemieniana w procesie sklejania pojedynczych duchów w jeszcze szerszą, ponadindywidualną nad-osobę Ducha. Można bez kłopotu odnaleźć w pismach teoretycznych i poetyckich przejawy takiego modelu osoby: „kolumny duchów” (*Samuel Zborowski*, V akt), agregaty duchów (*List do Rembowskięgo*), „piramidy duchów”, postaci Adwokata, Króla-Ducha. Tu indywidualność, osobowość w rozumieniu ludzkim zdaje się znikać zupełnie. Powstaje coś dla nas abstrakcyjnego, niedostępnego, a zarazem strasznego: monstrialne i niepoznawalne „Solaris”, którego tylko ulotne, powierzchowne przejawy obserwujemy, co gorsza, sami takimi nietrwałymi przejawami, nieświadomymi fantomami jesteśmy³⁹.

Ale ta linia radykalna znajduje w twórczości Słowackiego przeciwagę w równie wyraźnie zarysowanej perspektywie ludzkiej, egzystencjalnej. Takież ludzkie rysy mają owe najradykalniejsze osobowe krystalizacje linii duchowej — Adwokat i Król-Duch. Ta „ludzkość” końcowej postaci ducha dostrzegalna jest nawet w ostatnich słowach Adwokata:

Tu konkluduję... przy niebieskich świadkach,
Zem stawał wolny... tu, przy sądu kratkach,

³⁸ R. Przybylski: *Rozhukany koń...*, s. 173—179.

³⁹ Taki obraz rozwoju ducha został dokładnie opisany przez Ryszarda Przybylskiego w dwóch referatach na sesji „Słowacki mistyczny” (ta perspektywa była uwytklana i omawiana przez wielu uczestników sesji) i w późniejszej książce *Rozhukany koń*. W moim szkicowym opisie celowo nieco wyostrzam obraz, aby wydobyć pewne istotne aspekty. Istnieje jednak, oczywiście, druga, jasna strona świata duchowego (genezyjskiego), przejawiająca się w sakralności świata, a także w jego niezwykłej genezyjskiej estetyzacji (piszę o tym w części pierwszej; zob. też M. Cieśla-Korytowska: *Słowacki a kalokagathia*. W: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003, s. 263—270).

Pierwszy za ducha wolnością... i władzą...
 Nie dla zapłaty ani próżnej chwały,
 A jednak... tam mój ojciec we łzach cały.

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 1183—1187)

„Naczelne” duchy mają tu postać antropomorficzną (na sędzię niebieskim!), a człowiek jako forma cielesna jest święty i niezbędny dla ducha.

W utworach poetyckich działają dwie przeciwstawne tendencje⁴⁰. Z jednej strony nieustanne przekraczanie granic pojedynczej osoby (IV akt *Samuela Zborowskiego*), kształtu antropologicznego czy wręcz jakiegokolwiek statycznej postaci (Heliana, Lucyfer w *Samuelu Zborowskim*, liryki *Najpiękniejszy, najświętszy tron Boga na ziemi...*, *Patrz nad grotą...*, *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzeńka wstaje...*). Z drugiej strony widać próby wzmacniania kształtu, granic „ja” (*Zawisza Czarny*), podkreślania wagi cielesności (proces niebieski toczy się o zniszczenie cielesnej postaci Samuela). To razem wyraźnie wskazuje istnienie konkretnego, dotykającego kształtu w „ja” genezyjskim⁴¹ (i wagę jego zakorzenienia w ludzkim bycie), ale także to, że podstawową cechą osoby genezyjskiej jest „zmienność ontologiczna”. Konkretnie kształty osoby w utworach materializują jej realność, indywidualność, lecz zarazem są symbolicznym,

⁴⁰ Interesujące byłoby spojrzenie na owe antynomiczne bieguny ujęcia osoby w poezji genezyjskiej w perspektywie kategorii zaproponowanych przez Karola Wojtyłę: **kosmologicznego** spojrzenia na osobę (wywodzącego się z *Metafizyki* Arystotelesa) artykułującego jej substancjalność (bytowość), potencjalność, racjonalność, i **personalistycznego**, wydobywającego jego podmiotowość (samoobecność, uwewnętrznienie, darowanie siebie), dostrzeżonego dzięki nakierowaniu filozofii nowożytnej na subiektywność (zob. K. Wojtyła: *Osoba i czyn*. Lublin 1994, s. 435—444; także J. Crosby: *Zarys...*, s. 99—100, omawiający i rozwijający tę koncepcję). O ile na płaszczyźnie kosmologicznej da się dobrze opisać genezyjską przemianę osoby z antropologicznej na pneumatyczną, o tyle ujęcie personalistyczne będzie stawiało opór, uwypuklając nieredukowalny ludzki, subiektywny aspekt osoby, niesprowadzalny do szerszej, duchowej jej postaci (będąc w tym zgodny z egzystencjalnym biegunem wizji genezyjskiej).

⁴¹ Wskazuje na to również cytowany wcześniej przypis poety do *Genesis z Ducha*.

metaforycznym obrazem jej niewyraźnej i nieuchwytniej dla ludzkiego poznania postaci genezyjskiej.

Można wskazać wzorzec takiej płynnej bytowości — to utrwalone w Ewangeliach (i w sztuce) obrazy bytowości Chrystusa Zmartwychwstałego: realnego (Jego cielesność jest dotykalna), lecz przekraczającego nie tylko zamknięte drzwi, ale w ogóle granice naszej przestrzeni, zjawiającego się i znikającego, mającego oblicze rozpoznawalne tylko w perspektywie duchowej (spotkanie z Marią Magdaleną, droga do Emaus). Próby oddania tego w sztuce owocują niezwykłymi przedstawieniami. Przykładem może być chociażby obraz płynnej bytowości (cielesności) Chrystusa Zmartwychwstającego na Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza.

V. Cieleśność Człowieka zmartwychwstałego, jako wzorzec płynnego istnienia, to zarys rozwiązania dopiero jednej cząstki fenomenu osoby genezyjskiej. Pozostają główne problemy: centrum osobowego i relacji duch — człowiek. Ciekawie i przejmująco mówiła o tym Kwiryna Ziemia, nie tylko wskazując problem zderzenia ducha z człowiekiem, lecz także zarysowując podejmowane przez Słowackiego próby jego rozwiązania⁴². Pierwszą nadzieję człowiek może pokładać w pamięci genezyjskiej, w tym, że w momencie anamnezy poszerza się jego pamięć (dusza), uzyskując świadomość ducha (Eolion i Atessa w II akcie *Samuela Zborowskiego*). Drugą możliwością stworzenia równowagi człowiek — duch jest przyjęcie przez człowieka perspektywy ducha, stanie się jego świadomym „narzędziem”, nie niszczone, lecz przemienianym, poszerzanym⁴³. Trzecia pozytywna możliwość to współpraca między duchami a ludźmi — egzystowanie oświeconego człowieka w przestrzeni duchów⁴⁴.

⁴² K. Ziemia: *Głos w dyskusji*. W: *Słowacki mistyczny...*, s. 347—356.

⁴³ To byłoby zgodne z koncepcją Orygenesu prezentowaną przez Ryszarda Przybylskiego (zob. *Słowacki mistyczny...*, s. 251—262) przemiany duszy w ducha.

⁴⁴ Badaczka wprawdzie wskazuje jakąś zawodność owych nadziei (choć można zauważyć, iż jej „deziluzje”, mimo że mają oczywiście oparcie w tekstach, nie są jedyne, możliwymi odczytaniem), sugerując zarazem, że pojawiająca się i rozrastająca w późnym okresie genezyjskim perspektywa nadrzędnego Ducha niweluje je ostatecznie (co dalej będziemy rozważać...).

Te próby rozwiązania są niezwykle ważne — wskazują kontury przestrzeni, w której kształtowała się myśl genezyjska. Jednak nadrzędną i centralną funkcję w ostatecznym kształcie osoby genezyjskiej pełni wielokrotnie pojawiający się w pismach teoretycznych, a także (co ważniejsze) w liryce, w *Królu-Duchu* i dramatach (*Agezylausz*, *Zawisza Czarny*, *Samuel Zborowski*) archim chrystologiczny, funkcjonujący tu jako wzorzec (model) i zwornik wiążący w konkretny kształt płynną rzeczywistość genezyjską. Najprecyzyjniejszy model relacji między duchem a człowiekiem stanowi, jak się wydaje, chalcedońska formuła chrystologiczna:

Jeden i ten sam Syn, nasz Pan Jezus Chrystus, doskonały w boskości i doskonały w człowieczeństwie, prawdziwy Bóg i prawdziwy człowiek... który dał się poznać w dwóch naturach bez zlania się, bez przemiany, niepodzielnie i nierozłącznie... zjednoczonych w jednej osobie lub hipostazie... Syna⁴⁵.

To wykorzystanie Logosu jako wzorca osoby genezyjskiej jest szczególnie celne, ponieważ to On właśnie jest (według definicji Karla Rahnera⁴⁶) w mocnym sensie osobą. Tezę o podstawowej roli archimu chrystologicznego potwierdza obecność obrazu Chrystusa (lub krzyża) jako wzorca, kształtu przemiany bohaterów dramatów (*Agis*, *Zawisza Czarny*) lub podmiotu w liryce (*A jednak ja nie wątpię...*, *O! nieszczęśliwa, o! uciemężona...*, *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*). Obecność owego wzorca wiąże się nie tylko z ujawniającym się egzystencjalnym wymiarem działania się osoby. Chrystus jest dla człowieka wzorcem i obietnicą trwałości jego kształtu dzięki zachowaniu i przebóstwieniu ludzkiej natury w Logosie. Na zasadzie partycypacji w ludzkiej naturze Chrystusa może człowiek uzyskać postać, której struktura będzie analogiczna: centrum ludzkiego „ja” stanie się duch, nie naruszając jego integralności i odrębności, stworzą jednak razem pełną osobę. Oczywiście,

⁴⁵ Za: P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 181.

⁴⁶ K. Rahner, H. Vorgrimler: *Mały słownik teologiczny...*, s. 307—311.

aby taka teandryczna więź była możliwa, niezbędna jest całkowita przemiana człowieka:

Ażeby być włączoną w Boską hipostazę, ludzka natura musi posiadać pewną odpowiedniość, być stworzoną na obraz Boży, mieć boską formę. Ta odpowiedniość elementów niebieskiego i ziemskiego warunkuje treść pozytywną negatywnej formuły chalcedońskiej. Jest nią realność *theosis*, ontologiczna możliwość dojścia do stanu przeobóstwienia, tego stanu, w którym człowiek żyje życiem Boskim, przybiera jego znamiona, sam staje się bogiem, lecz bez pomieszania, gdyż jedynie przez łaskę. Ten chrystologiczny modus „niezlewający się i niepodzielny” rzutowany w element ludzki, przejawia zjednoczenie stworzonej natury z łaską, z energią Boską niestworzoną⁴⁷.

W rzeczywistości genezyjskiej (płynnej, otwartej) to powstawanie „teandrycznego ja” jest jeszcze bardziej skomplikowane. Wyraźna jest niegotowość, otwartość bytu, możliwość przemiany w różne, również negatywne postaci duchowe⁴⁸.

Drugim podstawowym zwornikiem, transcendentnym wzorcem (archimem) jest dla poezji genezyjskiej teologiczny symbol Trójcy Świętej⁴⁹. Troistość jako model ładu rzeczywistości pojawia się w twórczości Słowackiego bardzo często. Trójca Święta rozumiana jako relacja była dla poety najdoskonalszym modelem rządów (konfederacji) zachowujących wolność. Jak się wydaje, stała się także modelem ducha wieloosobowego. Wtedy funkcjonuje Ona w ujęciu

⁴⁷ P. E v d o k i m o v: *Prawosławie...*, s. 181—182.

⁴⁸ Tę straszność negatywnych postaci ducha dostrzega się najczęściej, a przecież jest ona kontynuacją (przemienioną) przedmistycznej, groteskowej wizji świata. Ma wyraźną przeciwwagę w sakralizacji i estetyzacji wszystkiego (nawet okropnych obrazów śmierci, które w rzeczywistości ujawniają świętość ginącego). W ogóle trzeba podkreślić odmienną teoretycznych, nieosobowych ujęć myślowych (pisma filozoficzne) i przedstawień konkretnych osób w poezji — tu zawsze zachowana jest świętość osoby (przez obrazowanie, przywołanie wzorca Ukrzyżowanego).

⁴⁹ O rozumieniu Trójcy Świętej przez Słowackiego i Jej roli w jego twórczości zob. L. N a w a r e c k a: *Idea Trójcy Świętej...*, s. 495—506.

najgłębszym, duchowym, takim, które obecne jest w pismach patrystycznych:

Hipostazy są zawarte jedna w drugiej i między nimi istnieje bezustanna wymiana, bez pomieszania i zlewania się, dzięki czemu nie są one ani oddzielone od siebie, ani rozdzielone w swej substancji...⁵⁰

Takie odczytywanie symbolu Trójcy Świętej stanowi znakomity model scalania różnych osób w jednego Ducha. Chyba bliskie wyobraźni Słowackiego, którego obrazy z natury (jak próbowałem to ukazać w części pierwszej) są symboliczne, co sprawia, że nie powinno się czytać znanych (przytoczonych uprzednio) wizerunków scalania w nad-osobę jednowymiarowo, dosłownie⁵¹. Przypomnieć warto, że nawet w obrazach mistycznego spotkania z Bogiem nie występuje zlewanie się, zachowana jest wyraźna odrębność „ja”. Dookreślenia osobowego kształtu Ducha spróbuję dokonać w analizach konkretnych utworów.

Tak wygląda model osoby na płaszczyźnie transcendentnej⁵². Ale przecież „ja” genezyjskie stwarzane jest na innym poziomie jako przejaw przygód podmiotowości nowożytnej, tak istotnych dla Słowackiego w okresie kryzysu przełomu dziesięcioleci. Kształt owej podmiotowości jest niezbywalnym aspektem także podmiotowości genezyjskiej. Na zmienny ontologicznie kształt osoby składa się, z jednej strony, płynna, duchowa bytowość genezyjska, z drugiej — ta właściwość podmiotu, która ujawniła się w ekspresywizmie romantycznym: „ja” nie jako coś gotowego, stabilnego, lecz jako coś

⁵⁰ Formuła św. Jana Damasceńskiego za: P. Evdokimov: *Prawosławie...*, s. 175; zob. też. W. Łosski: *Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*. Przekł. M. Szczaniecka. Warszawa 1989, s. 100—118; J.N.D. Kelly: *Początki doktryny...*, s. 90—109.

⁵¹ Skądinąd pojawiają się w twórczości genezyjskiej alternatywne przedstawienia: wielości duchów (np. duchów-gwiazd oczekujących na przemieniające się duchy ludzkie).

⁵² O ujęciu osoby w perspektywie teonomicznej pisze obszernie i interesująco J. Crosby — najpierw analizuje skończoność bytu ludzkiego, a potem obraz Boga w osobie (zob. *Zarys...*, s. 275—336).

stwarzanego, kreowanego dopiero w konkretnym akcie poetyckim. Jest to bardzo bliskie temu, co Ryszard Nycz opisuje w ramach epifaniczności i osoby nowoczesnej⁵³. Dlatego wzorzec osoby genezyjskiej można też opisać na płaszczyźnie teoretycznoliterackiej, skonstruowanej przez Nycza dla podmiotowości modernistycznej⁵⁴. Szczególnie przydatny wydaje się tu model „ja” symbolicznego, ale w ujęciu nie romantycznym, lecz nowoczesnym (podmiotowość traktowana dynamicznie i antyesencjalnie); ekspresja jest sposobem poznania nowego, twórczego „ja”, co więcej, akt ekspresji tworzy nowe oblicze „ja” i świata.

Osoba genezyjska powstaje na skrzyżowaniu dwóch tradycji (duchowej i teoretycznej) i to stwarza jej niepowtarzalny kształt. Archimy (troicki i chrystologiczny) nie ustarczają „ja”, bo pełnią funkcję spinaczy, zworników, archetypicznych wzorców (osi wyobraźniowych), wzdłuż których budowane są różne nurty metamorfozy. Archimy ukierunkowują je, nie stwarzają jednak żadnego wiecznego, nieruchomego punktu dojścia. Takiego Punktu Finalnego nie ma⁵⁵. Słowacki kreśli punkt wyjścia (Genesis), kierunki przemian i konkretne kształty, powstające w poszczególnych aktach kreacji. Jedyłą stałą cechą pozostaje więc zmienność ontologiczna — taki jest kontur osoby genezyjskiej.

W tak zarysowanej perspektywie płynnego strumienia stwarzanych „ja” można spróbować uchwycić także ich szerszą podstawę, stały punkt odniesienia. Akty kreacji, skutkujące powstawaniem nowych, coraz bardziej transcendentnych kształtów osoby, stwarzają również po stronie podmiotu twórczego pewną symboliczną kreację „mówiącego”. Te podmiotowe odzwierciedlenia tekstowych „awatarów” nie znikają, lecz nawarstwiają się, tworząc swoistą, międzytekstową nad-osobę, twór nie psychologiczny ani biograficzny, lecz duchowy i symboliczny. Ta międzytekstowa, metafizyczna osoba,

⁵³ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001.

⁵⁴ Tenże: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: *Język modernizmu*. Wrocław 1997, s. 85—116.

⁵⁵ Cel finalny, o którym Słowacki (i badacze) piszą, wyrażany jest w poezji genezyjskiej szeregiem symboli i nie daje się sprowadzić do jednego statycznego kształtu, czy pojęcia.

z którą poeta się identyfikował, była stałą (choć również zmiennokształtną) podstawą poszczególnych „ja” tekstowych. Dla Słowackiego być może było to najważniejsze dzieło okresu genezyjskiego. Wymaga ono jednak zupełnie odrębnej fenomenologii opisu; jej zarys można dostrzec w niektórych pracach o Słowackim.

Rozdział II

Fenomenologia „ja” w liryce mistycznej Słowackiego

Wstępne ustalenia

Odczytywanie kształtu osoby rozpoczynamy od liryki, gdyż tu przejawia się ona w klinicznie czystej postaci „ja” lirycznego, umożliwiającej dostrzeżenie i opisanie podstawowych jej rysów, a także — chociażby prowizoryczną — próbę ich sklejenia w wynikający z samej poezji kształt. Podmiotowy, subiektywny charakter liryki sprawia, że „ja” cały czas i na wszystkich poziomach swego funkcjonowania bezpośrednio odciska w tekście swój obraz. Nie ma granicy między mówiącym a wypowiedaną przezeń rzeczywistością, kształt „ja” współtworzą podmiotowa i przedmiotowa strona jego dyskursu o sobie. Zarazem owa podmiotowa perspektywa skupia się na tym, co najważniejsze, co bezpośrednio należy do jądra osoby, na drugi plan przesuwając (lub pomijając w ogóle) to, co stanowi bardziej zewnętrzny, fantastyczny przejaw genezyjskości. Zderzymy się tu niewątpliwie z problematyką podmiotowości romantycznej (i nowoczesnej...), ale nie filozoficzny model będzie w centrum badań, lecz śledzenie tego, jak konstytuuje się genezyjska podmiotowość w swych konkretnych kształtach, próba jej swoistej morfologii.

Cała poezja genezyjska stanowi niezwykle radykalną i konsekwentną próbę poetyckiej eksploracji osobowego doświadczenia

świata i siebie, dokonywaną w maksymalnej rozpiętości i we wszystkich jego wymiarach — fizycznym, biologicznym, egzystencjalnym i duchowym. Podstawowym doświadczeniem jest samo genezyjskie pisanie, będące nie tylko odzwierciedlaniem, lecz także stwarzaniem, budowaniem kształtu rzeczywistości i siebie samego. To także opis włączania się „ja” w to, co większe, uniwersalne, opis jego relacji z tym, co ponadosobowe. Ogląd „ja” z takiej szerszej (kosmicznej, mitycznej, sakralnej) perspektywy. U podstaw tkwi jednak zawsze ludzkie doświadczenie bycia istotą graniczną, śmiertelną, której najważniejszym czynem jest przekraczanie, przemiana siebie. Poezja genezyjska to także próba określenia, przemyślenia tego, co dla „ja” znaczy stworzona w jej ramach duchowa perspektywa, zgłębiająca również to, co ziemskie i ludzkie, oraz — co szczególnie istotne — szersza niż doświadczenie *stricte* religijne (zapisane w notatkach i niektórych lirykach).

Porządku opisu w rozdziale tym nie będzie ustanawiała oś czasu, gdyż chronologia większości liryków mistycznych nie jest pewna. Dlatego dla naszych zadań wybieram — korzystniejszy w tej sytuacji — porządek problemowy, synchroniczny. Przyjmie on właściwie (gdy uwzględnić kolejne podrozdziały) kształt spirali, gdyż proste, linearne dążenie w głąb nie wydaje się możliwe i skuteczne (istota umyka, nie koncentrując się chyba w jednym punkcie...). Będą to więc raczej kolejne, sytuujące się niemal równolegle, odsłony, zmierzające jednak nieustępliwie do samego jądra — morfologii wewnętrznej „ja” genezyjskiego.

Oblicza „ja”

Oblicza, role „ja” to pierwsza próba zbliżenia do podmiotu genezyjskiego, najbardziej zewnętrzna, związana z usytuowaniem w świecie, z rolą pełnioną w życiu i stwarzaną na ten użytek maską (kształtem). Oczywiście, w poezji mistycznej owe role zostają przekształcone — choć funkcjonują w płaszczyźnie ziemskiej, ich

kształt określa decydująco rzeczywistość genezyjska. Sama wielość obliczy pełni, w pewnym przynajmniej stopniu, funkcję analogiczną do równoległych zjawisk w dramacie (*Książd Marek, Sen srebrny Salomei*). Tam, zgodnie z calderonowskim wzorcem bohatera, następuje uwielokrotnienie i rozszerzenie przestrzeni osoby; a część z owych przestrzeni stanowi rzeczywistość transcendentna (sny, proroctwa, wizje). W liryce zaobserwować można podobne zjawiska, które staną się wyrazistsze, gdy przejdziemy na poziom sytuacji metafizycznych.

Czytanie znaków, ich tłumaczenie jest najważniejszą, niejako podstawową funkcją podmiotu genezyjskiego, wynika z konieczności zrozumienia i wyjaśnienia wyłaniającej się, nowej postaci świata. Prymarność roli **rewelatora**, jej waga powoduje, iż obecna jest ona we wszystkich właściwie wierszach mistycznych, rzadko jednak stwarzając wyraźnie odrębne, odróżnialne od innych oblicze. Jako rola ujawnia się w tych sytuacjach, gdy podmiotowi odsłania się jakowaś tajemnica. To wiąże się ze strukturą liryki i jej podmiotowej podstawy — jednostkowego, osobowego przeżycia. Rysy rewelatora ujawniają się więc najwyraźniej, gdy jakieś objawienie niejako wymusza zrozumienie znaków.

Oczywiście, da się wskazać grupę wierszy, w których — zarówno po stronie podmiotowej, jak i przedmiotowej — rysuje się znamię takiego rewelatora. Wymieńmy chociażby liryki *O patrzcie, bracia, duchowy świat...*, *O Polsko moja! Tyś pierwsza świata...*, *I ujrzałem te bałwany...*, a także *Patrz nad grotą...* We wszystkich tych utworach, odsłaniających rzeczywistość transcendentną, dostrzec można dwudzielność tekstu¹. Jedna sfera to przestrzeń epifanii, ujętej w obraz symboliczny — rzeczywistość istoczy się tu jako coś tworzącego się, rozkwitającego:

Tam gwiazda ducha — rozbłyska w kwiat,
Tam takie czyny... takie męczarnie
I takie cuda... i takie moce,

¹ To pewne uproszczenie — w konkretnych utworach różne tekstowości często się przeplatają, choć zasadniczo da się je oddzielić.

Że tu cień jego — grzmi i gruchoce,
Morzom z wulkanów stawia latarnie.

(*O patrzcie, bracia, duchowy świat...*, w. 4—8)

Wyraźne jest tu genezyjskie, płynne obrazowanie. Druga sfera to przestrzeń wyjaśniania, tłumaczenia — ujęcie rzeczywistości przyjmuje tu strukturę nie symboliczną, lecz alegoryczną; podstawowy staje się aspekt intelektualny. I właśnie w tej sferze wyraźna jest obecność podmiotu tłumacza, rewelatora, ujmująca wszystko w postać systemową.

Dwudzielność tekstu implikuje bowiem ważne właściwości samego podmiotu. Oba odmienne ujęcia rzeczywistości są produktem różnych sfer „ja”. Alegoryczne, intelektualne wyjaśnienie ujawnia udział rozumu, duszy, choć jest to rozum przemieniony, wiedzący. On konstruuje w wierszach elementy systemu genezyjskiego, w różny sposób się do niego odwołując. Często w utworze tworzy ramę całości, sytuując się względem niego nadrzędnie. Ale to pierwsza, epifaniczna sfera liryku stanowi źródło tego, co intelektualnie objaśniane. To duchowe, mistyczne wejrzenie w rzeczywistość tworzy podstawę całego utworu (i systemu!). Ono jest istotowo podmiotowe — wynika z jednostkowego przeżycia. Jest przejawem (ekspresją!) działania kreacyjnej władzy wyobraźni poetyckiej, zakorzenionej w duchowej sferze podmiotu. Dodajmy, że poznanie mistyczne, epifaniczne wykracza swym zakresem i głębią poza ramy intelektualne. Przekracza również model relacji epistemologicznej, wchodząc z rzeczywistością w relację bardziej podstawową — ontologiczną, włączającą poznającego w krąg kosmosu. W związku z owym stąpieniem się rewelator epifaniczny, choć ciekawszy, jest słabiej dostrzegalny, trudniej uchwytny.

Dwudzielność podmiotu przejawia się w samym ładzie, rytmie utworu. Gdy w liryku przechodzimy ze sfery wiedzy (wiadomego) w sferę tajemnicy, nieprzewidywalnego (co często wiąże się z transformacją świata), rytm z deklamacyjnego, wojskowego, oratorskiego przechodzi w płynność mowy mistycznej — nikną przedziały międzywersowe, zaczyna działać inny, genezyjski ład. Tak jest w liryku *Los mię już żaden nie może zatrużyć...* czy w wymienionych wier-

szach. W niektórych z nich przejście od symbolicznego do alegorycznego wiąże się ze zmianą porządku rymowania — z okalającego na prostszy, krzyżowy lub dystychiczny.

Dostrzec można jeszcze inne rysy rewelatora — dynamikę wypowiedzi, emocjonalny ton — taki jest „stan” tego oblicza podmiotu. Często też widać jego drapieżność², wbijanie się w rzeczywistość. Wprawdzie w liryku *O Polsko moja! Tyś pierwsza świata...* cechę tę przypisuje Polsce jako medium pośredniczącemu, ale wyraźnie w tej drapieżności swym spojrzeniem, tonem uczestniczy. A to przecież także rys Boga z wierszy teofanicznych Słowackiego.

Drapieżność ta, rozwinięta i wzmożona groteskowością obrazowania, określa wyraziście oblicze podmiotu-rewelatora w prorockich, mrocznych wierszach (*Matecznik, Śmierć, co trzynaście lat stała koło mnie...*, *Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty...*). W utworach tych ujęta została polityczna postać (materia) tego, co duchowe, a zarazem następuje tu odsłonięcie negatywnej, „dolnej” przestrzeni duchowej. Słowacki wykorzystuje w tym celu bogate instrumentarium: groteskowe obrazy, wczesnoromantyczną frenezję, także symbolikę apokaliptyczną i parodię (utworów Mickiewicza i własnych). Dostrzec można tu jakby cofnięcie do form przedmystycznych (powieści poetyckie, *Poema Piasta Dantyszka*, „ciemne” dramaty), ale w rzeczywistości stanowią one elementy swoistego kolażu, stwarzającego coś zupełnie nowego.

Dostrzec można w tych „negatywnych” wierszach opisaną uprzednio dwudzielność: groteskowe obrazy, formy są płynne, dynamiczne, alegoryczny komentarz wyostreza drapieżność stosunku podmiotu do negatywnej rzeczywistości, zarazem upraszczając nieco sensy (*Śmierć, co trzynaście lat stała koło mnie...*); czasem komentarz nie zostaje oddzielony od obrazów (*Matecznik*), a w liryku *Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty...* staje się sposobem alegorycznego myślenia obrazami, rozpoznawania duchów. W tekstach tych obecna jest także dodatkowa przesłona, stanowiąca zderzak, medium dla drapieżności i jednowymiarowości perspektywy komentatora — baś-

² A. Kotliński: *Słowacki drapieżny*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Trojszyński. Warszawa 1999.

niowe obrazowanie i antropomorfizacja (*Śmierć, co trzynaście lat stała koto mnie...*, *Matecznik*) lub ironiczna niepowaga (*Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty...*). Nie niwelują one ostrości ujęcia, ale likwidują jego monofoniczność, wprowadzając dystans do własnej perspektywy.

Najciekawszy, najbogatszy jest chyba wiersz *Oto Bóg, który łona tajemnic odmyka...*³ Najbardziej drapieżny, parodystyczny kolaż, z wykorzystaniem obrazów z *Pana Tadeusza*, *Dziadów*, liryków Mickiewicza. Obraz świata, ludzi strupieszalnych, wydrażonych w środku — erupcja nicości. Ale zarazem niektóre te kształty, lub nawet większe całości, są podobne do symbolicznych obrazów z dramatów mistycznych samego Słowackiego: piekielne doły, psy wyjące (*Ksiądz Marek*), skóra zwierzęca, pusta w środku, jako forma człowieka (*Agezylausz*) czy — najważniejsze — pomieszanie duchów, świadomości, analogiczne do zjawisk z IV aktu *Samuela Zborowskiego*. To niewątpliwie obraz kryzysu duchowego, zachwiania tożsamości, będącego w dramacie nie tylko znakiem destrukcji, ale także początku transformacji. Jak się wydaje, w obrazach wiersza ujawnia się tu drugi epifaniczny rewelator, ukazujący ową trupiarnię, duchową kloakę (takie są obrazy *Matecznika*) jako — mimo wszystko — również postać przestrzeni potencjalnej, możliwej przemiany, analogicznej do pra-przestrzeni *Matek* (*Król-Duch*, liryki). Obrazy te nie zostają w *Mateczniku* rozwinięte w żadną pozytywną konkretność bytową, ale potencjalna możliwość kreacji niewątpliwie jest tu obecna.

Rewelator przyjmuje czasem oblicze **proroka** (*Ty głos cierpiący podnieś...*, *Radujcie się, Pan wielki nadchodzi...*), lecz traci wtedy rysy jednostkowe, grawitując ku epicko-prorockiemu obliczu narratora „Prób poematu filozoficznego”. Pokrewny wariant stanowi rola oratora wierszy-poematów *Do Ludwika Norwida list...* i *Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”*. Obrazy liryczne włączane tu zostają w retoryczną, intelektualną strukturę poematu, także (dyskutan-

³ Jego wariant *Matecznik* został uporządkowany i upodmiotowiony — wyraźniej ujęte wszystko zostaje jako akt poznania podmiotu. Obszernie w kontekście towianistycznym pisze o tym utworze E. Kiślak: *Car-trup i Król-Duch*. Warszawa 1991, s. 215—241.

ta, mówcy) oblicze przyjmuje podmiot; przeżycie liryczne przestaje być podstawą całości.

Najbliższe roli rewelatora jest oblicze **podmiotu-nauczyciela** — w niektórych wierszach oba łączą się w nierozdzieloną całość — odkrywanie tajemnic (czytanie znaków) i nauczanie stanowi dwie strony jednego, podstawowego zadania genezyjskiego. W szeregu wierszy nauczanie wysuwa się jednak na plan pierwszy. Tak jest chociażby w krótkich wierszach-wezwaniach (*Młodości uwierz w sny...*, *Słuchaj młody człowieku...*). Oba utwory wskazują w świecie adresata elementy rzeczywistości transcendentnej, umożliwiające orientację metafizyczną i rozpoczęcie duchowej przemiany. W drugim liryku węzłowe symbole naszej kultury (oliwa, winne grono, jabłoń), dopełnione końcowym świetlistym, brylantowym wizerunkiem adresata, odsłaniają jego transcendentny wymiar i godność, przypominając także genezyjską historię. Analogiczna relacja podmiotu-nauczyciela z uczniem, jeszcze wyraźniej stojącym wyżej w hierarchii duchowej, ukazana została w słynnym liryku *Do pastreczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic...* Rola nauczyciela to umożliwienie uczniowi odkrycia jego własnego oblicza.

Już w tych lirykach można dostrzec istotne rysy roli nauczyciela. Jej podstawą jest sytuacja dialogu — mówienie do konkretnego „Ty”. Rozmówca jest „młodym człowiekiem”, co psychologicznie, socjologicznie (i duchowo) predestynuje go do roli ucznia, umożliwia zaistnienie szczególnie wartościowej duchowo relacji mistrz — uczeń. W niektórych wierszach (*Do hr. Gustawa Olizara podziękowanie za wystrzyżynkę z gwiazdeczką i Krzemieńcem*, *Do Franciszka Szemiotha*) nauczanie stwarza zasadniczą oś rozbudowanej akcji lirycznej. W pierwszym liryku wystrzyżynka, nożyczki stają się punktem wyjścia do ukazania świata jako fabryki śmierci (wojna!)⁴, ale tylko na oka мгновение, bo służy to w istocie odsłonięciu sensu świata (życia) jako stwarzania, rzeźbienia form, „brył” ducha. Wywód nauczyciela, mimo iż listowny, nie kroczy drogą abstrakcyjnego rozumowania, lecz daje naukę w postaci konkretnego, zmysłowego obrazu rzeźbienia, analogicznego do zabawy ucznia-adresata.

⁴ Ale utwór (5—6 w.) zarysowuje najpierw kontur świata boskiego, duchowego.

Dodajmy tu podstawowy i jeszcze bardziej namacalny Chrystusowy, ale i wielokształtny symbol (topos) skaleczenia (ukłucia).

W drugim liryku podmiot-nauczyciel wydaje się mieć kształt ludzki (klęknięcie, pisanie na piasku), ale swą świadomością obejmuje przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Dysponuje wyraźnie perspektywą duchową, dostrzegając ciągłość przejawiania się i działania ducha w świecie. Jako nauczyciel wykracza jednak poza żywiołokształtny model działania duchów i przyjmuje rysy Chrystusowe — zarówno w samym obrazie aktu nauczania (pisanie na piasku), jak i w ujęciu swego losu. Najistotniejsze w przedstawieniu nauczania jest to, iż nie znaki, pismo pełnią tu funkcję głównego środka nauczania, lecz zapowiedziane morituralne zejście podmiotu-nauczyciela w głąb materii, otchłani. Dopiero on sam staje się drogą, sposobem oświecenia, przemienienia ucznia, który podąży jego śladami. We wszystkich wspomnianych lirykach wizerunek podmiotu-nauczyciela zdecydowanie bliższy jest rysom niekonwencjonalnych mistrzów duchowych (chrześcijańskich ojców pustyni, chasydzkich cadyków czy mistrzów zen) niż klasycznemu nauczycielowi.

Rola **poety**, mimo iż z natury rzeczy podstawowa w poezji, będąca wcześniej tematem wielu wierszy Słowackiego, po przełomie mistycznym stała się w perspektywie genezyjskiej czymś drugorzędnym, instrumentalnym, traktowanym służebnie. Można jednak wskazać co najmniej dwa liryki, tematyzujące ją i to w sposób niezwykły⁵. Pierwszy — *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwala...* — pozornie wychodzi od schematu: poezja jako ślad spotkania. Horacjański temat trwałości poezji w romantycznej postaci obsesji uwiecznienia⁶. Słowacki rozbija jednak te schematy zabiegiem ra-

⁵ Oczywiście, utworów zawierających rysy poety jest więcej wśród wierszy genezyjskich (np. *Przez Furie jestem targań ja, Orfeusz...*), ale wizerunek poety jest w nich tylko jednym składnikiem większej wielopłaszczyznowej całości.

⁶ Zob. I. Opacki: *Pomnik i wiersz*. W: Tenże: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995; A. Nawarecki: *Mały Mickiewicz*. Katowice 2003. Klasyczna interpretacja tego utworu: M. Maciejewski: *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*. Red. S. Makowski. Warszawa 1980; późniejsza, ujmująca wiersz w nowszych kategoriach: L. Neuger: *Ćwiczenia z wrażliwości. Duże i małe szkice literackie*. Katowice 2006, s. 41—53. Zob.

dykalizacji i udosłownienia metafor⁷. Chwałą poety jest stworzenie artefaktu, obdarzonego zdolnością kreacji i zarazem bytowością, wykraczającą poza czas — „Ta kartka wieki tu będzie płakała/I łez jej stanie”. Niesamowite urealnienie działania poezji, dokonane przez udosłownienie i wykorzystanie mocy illokucyjnej słów: poeta mówiąc, że jego wiersz płacze, nie tylko informuje o tym, ale czyni to; dokonuje. Przyznaje zarazem aktowi poetyckiej kreacji i poezji moc ontologiczną równą rzeczywistości. Niezwykle są tego konsekwencje. W utworze bowiem najważniejsze jest to, co staje się z poetą, i odwrócenie ról twórcy — dzieło. W drugiej strofie wiersz („płacząca kartka”) przemienia poetę: „— ale łzami płynę”. Trudno znaleźć chyba wiersz, w którym równie konkretnie i plastycznie ukazano, jak akt ekspresji (poetyckiej kreacji) przemienia podmiot, dokonując absolutnej jego transformacji z formy ludzkiej w transcendentną. Jakby kondensacja metamorfoz podmiotu z liryku Mickiewicza *Nad wodą wielką i czystą...* ujęta w postać aktu poetyckiego.

Drugim utworem, tematyzującym rolę poety, jest wiersz *Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...* Liryk-fresk, ujmujący rzeczywistość przez podwójną soczewkę — snu i literatury. Wprawdzie rolę poety potraktowano służebnie („kaznodzieja poeta”), ale jeszcze niezwyklej przedstawiony został akt poetyckiej kreacji jako stwarzania rzeczywistości:

Prześwięte więc żywoty

Opiszę... i tych jasnych duchów słońceznik złoty,
 Ciągłe ku przejasnemu słońcu... odwracający
 Oblicze... więc i wielki ów kraj teraz płaczący
 Wolności... i wierzbami rozwieszony nad grobem
 Zbudzę... I ojce nasze nad Zbawiciela żłobem
 W gwiazdzie wschodniej zjawione... ubiorę w dawne ciała.

(*Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...*, w. 20—25)

też M. Piechota: *Polska dawna i przyszła w pismach Słowackiego. (Na tle toposu pamięci i sławy)*. W: T e n ż e: „Chcesz ty, jak widzę, być dawnym Polakiem”. *Studia i szkice o twórczości Słowackiego*. Katowice 2005.

⁷ Opisał to, ważne dla wierszy mistycznych, zjawisko W. G r a b o w s k i: *Sprawy obrazowania w liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 1.

Pisanie jest tworzeniem rzeczywistości — oba akty zostały tu potraktowane wymiennie. Rola poety scala się w utworze tym z innym, niezwykle istotnym obliczem — rolą demiurga.

Demiurg⁸, jedno z najciekawszych obliczy podmiotu genezyjskiego, zdecydowanie wykracza poza opisywaną dotychczas sferę ról „ziemskich” podmiotu. Oczywiście, również one — przemienne — pełnią ważną, genezyjską funkcję, ale, mimo odsłaniających się tu duchowych zdolności (widzenia, poznawania), ich istota mieści się jednak w przestrzeni ziemskiej, realnej. Natomiast podmiot-demiurg w samej swej naturze należy do przestrzeni symbolicznej (mitycznej, sakralnej), jego kształt bytowy nie da się przełożyć na ziemskie kategorie.

Waga demiurgiczności tkwi w tym, że Słowacki wypracowuje za jej pośrednictwem poetycko (duchowo) taki kształt podmiotu, który ma w swej strukturze wymiar transcendentny, wytłumaczalny tylko w płaszczyźnie symbolu. Na tym jednak geniusz poetycki Słowackiego polega, że ów symboliczny byt (także punkt widzenia) urealnia, umieszcza w przestrzeni fizycznej naszego świata (stającej się stopniowo, jak cała genezyjska rzeczywistość, przestrzenią symboliczną). Tu demiurg realnie, choć mitycznie, działa i tu obserwujemy „naocznie” skutki jego dokonań. Być może właśnie scalenie przestrzeni realnej i symbolicznej w jedną nadrzeczywistość, o dwóch obliczach, stwarza najbardziej niezwykle efekt liryków genezyjskich. Bo przecież owym demiurgicznym bytem jest sam podmiot, który swe mityczne czyny, swoje symboliczne „ja” przeżywa po ludzku, poszerzając ludzkie doświadczenie o wymiar bycia mitycznego.

Egzystencjalny wymiar demiurgiczności szczególnie wyraźny jest w liryku *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*, który można by odczytać jako klęskę takiej roli podmiotu. Po dwóch próbach nadludzkiego i nadziemskiego działania podmiot sytuuje się w horyzontalności świata, w tym, co ludzkie. Ale to, co ludzkie, ujawnia

⁸ Myślę, że ten mityczny termin dość dobrze określa istotę tego oblicza podmiotu. Zob. E. Mielecki: *Poetyka mitu*. Przekł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 221—239.

się tu w figurze krzyża. To kształt, przez który „ja” musi przejść, by przepoczwaczyć się z bytowości mitycznej w egzystencjalno-sakralną (chrystusową). W ostatniej strofie rzeczywistość transcendentna ograniczona zostaje już do samego wnętrza podmiotu („A to się pali tylko serce moje”). Ale tu właśnie jego demiurgiczność objawia się najbardziej realnie — działa na podobieństwo Boga („ciszkam ognia zdroje”).

Realność, skuteczność i prawdziwość demiurgicznej postaci „ja” potwierdza inny, znakomity liryk *Gdy noc głęboka...* Tu dokonuje owo „ja” na naszych oczach demiurgicznych czynów, ukazanych jako coś realnego — lot powoduje zaistnienie nadziemskiej perspektywy podmiotu, z której oglądamy dalej rzeczywistość. Także inne jego mityczne właściwości — magiczne oko, łączące odległe przestrzenie i dokonujące czynów kosmogonicznych (gwiazda wydrążona z niebios i posłana do Polski) — wyrażają taki kształt „ja”. Podmiot przyjmuje tu właściwie postać Człowieka Kosmicznego⁹, wiążącego rozdzielone poziomy kosmosu, wprowadzającego boski ład, bliski modelowi hermetycznemu (Niebo na górze — niebo na dole). Ostatnia strofa dopełnia wizerunku demiurga, ujawniając jego rysy prometejskie (nieco zreinterpretowane — ogień „zaniecony” w niebie...).

Demiurgiczność może przyjmować także postać wyraziściej sakralną, jak dzieje się to w liryku *Całą potęgą ducha cię wyzywam...* Celem działań w utworze tym jest ukształtowanie, stworzenie nowego, genezyjskiego człowieka. Można dostrzec tu także postać swoistej nadprzyrodzonej pedagogii, ale istotą tego, co podmiot czyni, jest jednak stwarzanie. Potwierdzają to także środki przez niego wykorzystywane — potęga, duchy, żywioły. Działania te przyjmują w drugiej strofie postać sakralną, chrystusową — chrztu Golgoty, mając jednak zarazem rysy demiurgiczne („duchy poszłe”). Ostatni wers tej strofy swą frazą („Podniosę — dotknę — zjeżę — zapalę”) przywołuje słowa Konrada z Małej Improwizacji, podkreślając tytaniczność podmiotu.

⁹ Z. Kępiński: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 204—211; W. Szturc: *Faust Goethego. Ku antropologii romantycznej*. Kraków 1995, s. 59—62.

Ale jest tu przecież (mimo że nie pojawia się kształt krzyża) zawarty także sens ściśle ofiarny, morituralny, chrystusowy. Nowy człowiek, chrzczony duchami Golgoty, stać się ma światłem, ogniem — świecą. Symbol ten, w bardziej konkretnej postaci, pojawia się także w ostatnim akcie *Snu srebrnego Salomei*. Formą śmierci Semenki, zasądzoną przez Regimentarza (wykraczającą jednak w swej symbolicznej, sakralnej treści poza jego horyzont) staje się spłonienie w postaci smolnej świecy, gromnicy. Jak wszystkie „straszne rzeczy” w tym dramacie, dokonuje się to poza sceną, ale obraz człowieka-świecy rysują słowa Pafnucego i Sawy, napotykających go przed wejściem do dworu. Kaźń-ofiara sakralizująca Kozaka, przemienia go ostatecznie w postać (literę) chrystusową.

W liryku symbol ten wykorzystany zostaje wyłącznie w wymiarze duchowym, jest obrazem śmierci ofiarnej, przemieniającej inicjowanego. To, co dzieje się w tej strofie, jest bowiem także formą (stopniem) misterium inicjacyjnego. Na tym stwarzanie człowieka genezyjskiego nie kończy się, dokonuje się ono dalej na poziomie żywiołów i kosmosu. Chrystusowość jest tu również, choć inaczej, obecna w wielopoziomowym symbolu-metaforze, konstytuującym płaszczyznę dziania się w ostatniej strofie: „Tęczową poszłę Oceanu pręgę”. Ocean to symbol szczególnie ambiwalentny (nieposkromiony żywioł, chaos/boska wszechmoc, nieskończoność). Tęcza¹⁰, będąca jego emanacją, jest (*Biblia*, mity) znakiem przymierza (łączy), ale w wierszu mamy tęczę pręgę, bolesny ślad, ranę (oceanu, ale na niebie). Ten obraz pojawia się w niektórych innych lirykach Słowackiego (*Gdy noc głęboka...*, *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka...*, *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*), ewokując krąg symboliki chrystusowej, kenotycznej, zawartej w zjawiskach kosmicznych (wschód słońca — „świeci zorzy pręga”). W analizowanym liryku pręga została nieco inaczej włączona w obraz żywiołów („tęczowa”), stanowiąc jednak dalej widoczny w kosmosie ślad Chrystusa. Zostały tu scalone oba znaki przymierza — stary (Noego)

¹⁰ J. Łukasiewicz: *Tęcza — próba przymierza*. W: Tenże: *Laur i ciało*. Warszawa 1971; M. Saganik: *Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2001, s. 147—149.

i Chrystusowy krzyż. Co szokujące, oba — także ten najcenniejszy skarb chrześcijaństwa — zostają przekroczone w następnym obrazie („Skruszę ją jak łuk...”), jakby bytowość człowieka genezyjskiego stwarzała nowy (zapowiedziany również w Ewangelii — panowanie nad żywiołami i w listach św. Pawła — boskość człowieka) etap istnienia człowieka i kosmosu; już po apokalipsie. Taki bowiem — a nie tylko prezentujący moc podmiotu — jest sens całego rozbudowanego obrazu. Następujące po tym nadawanie kometom twarzy (kształtu) człowieka wskazuje, iż wyrażony w finalnym (nadliczbowym!) wersie cel uczynienia człowieka bogiem zawiera zarazem boską tajemnicę — antropomorficzne oblicze Boga.

Rysy podmiotu-demiurga z napomkniętych tu liryków są tworem ściśle genezyjskim, poetyckim. Nie ma on jako całość odpowiednika ani w religii, ani w mitach. Można się wprawdzie pewnych pierwowzorów dopatrzeć w poezji romantycznej (Konrad z III części *Dziadów*, a także Faust romantyczny), ale zostały one przez Słowackiego dalece zreinterpretowane. W *Dziadach* tytanizm został ostro przeciwstawiony chrystusowości, musiał zostać skruszony, a potem przetransformowany w akcie pokory, naśladowania Chrystusa. Słowacki tytanizm stapia z chrystusowością w zupełnie nową bytowość — dokonując przedłużenia dzieła biblijnego stwarzania. Trudno postać demiurga zmieścić także w kanonicznym modelu religijnym, w jakimś jego segmencie. Jego przestrzenią jest przemieniona biblijność genezyjska, w intencji poety odczytująca wewnętrzny, duchowy sens całego objawienia.

Można wskazać jeszcze kilka wierszy, w których przebłyskuje demiurgiczny kształt podmiotu (np. *Jak najcudniejsza w kwiatach...*), ale najistotniejsze rysy da się określić już w ramach analizowanych utworów. Podmiot-tytan, obdarzony mocą i dostępem do sfery sakralnej, należący do niej i mający zarazem rysy Chrystusowe, jest nadal ludzkim podmiotem, zmagającym się ze swą kruchością, ludzką niemocą i z ludzką niepewnością. Nadludzki tytan, mityczny i sakralny, ale, jak Chrystus, poddany lękowi, cierpieniu i śmierci, mimo że otwarta jest przed nim droga dalej poza horyzont.

Ostatnie oblicze — „**bohater mityczny**” — jest jeszcze głębiej zanurzone w rzeczywistość genezyjską. Ono też, w największym

stopniu z wszystkich obliczy, ukazuje istotowe rysy człowieka jako bytu genezyjskiego. Podobnie jak podmiot-demiurg, funkcjonuje w tej niezwyklej nadprzestrzeni genezyjskiej, powstałej z nałożenia przestrzeni realnej i symbolicznej. Od tamtego, pokrewnego oblicza różni się jednak skierowaniem podstawowego wektora mityczności. Podczas gdy w demiurgu najważniejsze były kreacyjne działania, przekształcające świat zewnętrzny, w obliczu mitycznym aktywność skierowana jest ku samemu „ja”. To właściwości jego genezyjskiego wnętrza i jego przekształceń zostają zobrazowane w tym obliczu.

Wnętrze to (podobnie jak całe oblicze) ma w oczywisty sposób wymiar transcendentny, lecz jest to transcendentność specyficzna — jakby immanentna, związana nierozłącznie z tym, co ludzkie, egzystencjalne, śmiertelne i kruche. Najdonioślejsze jest tu (także w perspektywie całego dzieła genezyjskiego) właśnie zarysowanie metafizyczności samego bytu ludzkiego, jego egzystencjalnego jądra, które, w schematycznym ujęciu systemu genezyjskiego, miało być tylko przejściową formą, przeznaczoną do rozbitcia przez transformującego, wzlatującego ducha. W wierszach „mitycznych” (i niektórych cząstkach „normalnych” wierszy genezyjskich) owo rozbitcie (raczej rozbijanie) zostaje ukazane, ale z perspektywy rozrywanej „formy” ludzkiej, przeżywającej ową destrukcję i będącej w istocie jej podmiotem i ośrodkiem.

Egzystencjalne jądro osoby, mające być według systemu tylko zgniecionym opakowaniem, w perspektywie mitycznej okazuje się jednak bytowością trwałą, przemieniającą się dalej. To, co ludzkie i kruche, jest również duchowe, chociaż inaczej. Czasem głębiej. A jego nieliniowa, trudna transgresja wydaje się prowadzić dalej niż ta czysto duchowa, niebiańska. Właściwie dalej, niż można, bo poza sam Byt. Jest to transgresja, dokonująca się nie przez nagły wybuch, wzlot, lecz przez mozolne, bolesne wgłębianie się we własną istotę, przeżywanie jej destrukcji i powolne rzeźbienie w niej nowego, niewyobrażalnego, transcendentnego (lecz dalej egzystencjalnego) kształtu. To przepoczwarzanie się, przedzieranie przez trudne kontynenty bólu i śmierci — biologicznej i metafizycznej — jest mocniej niż obrazy czysto duchowe związane z mroczną wizją

świata, stworzoną przez Słowackiego tuż przed progiem mistycznej przemiany¹¹. Mityczność stwarza alternatywną, do tej widocznej, duchowej, drogę transcendencji człowieka, i inną, drugą stronę genezyjskości.

Owo inne, ludzkie jądro „ja” genezyjskiego związane jest z dolną, „negatywną”, telluryczną sferą bytu. Ona ją określa i kształtuje. W niej bowiem mityczność ludzka jest zakorzeniona i w niej, w wyniku kolejnych przemian, uzyskuje swą istotową, dojrzałą postać. Ta mityczna sfera bytu wyrażana jest w poezji Słowackiego najczęściej przez żywioły: ogień, ziemię i wodę. Jej aspekty dostrzec można w *Biblii* i w tradycji chrześcijańskiej, ale funkcjonuje ona tam tylko „pokątnie”, na marginesie centralnych rzeczywistości teologicznych. Jawnie i w sposób pełniejszy została skonceptualizowana i wyrażona w mitach, w gnozie i w nurcie hermetycznym heterodoksyjnej tradycji filozoficznej i symbolicznej. Za pośrednictwem mitów i owej tradycji weszła w skład wyobraźni symbolicznej romantyzmu, reprezentując to, co niesystemowe, irracjonalne i ukryte. Dostrzec ją można już w balladach Mickiewicza, w *Dziadach* wileńskich (Widmo i zły Pan, mityczne rysy Gustawa-upióra), szczególnie zaś w mitycznej podbudowie Wielkiej i Małej Improwizacji, umożliwiającej Mickiewiczowi stworzenie sfery transcendentnej działań Konrada, autonomicznej względem rzeczywistości teologicznej. Jej szczególnie wyrazistą postać stanowi otchłań, w którą Konrad upada i którą musi przejść na drodze swej symbolicznej przemiany.

Otchłanie Słowackiego, choć podobne, nie są jednak tak etycznie i teologicznie ukierunkowane, jak chtoniczność Mickiewiczowa. Przemienione obrazy piekła i piekielności są w poezji genezyjskiej obecne, ale tylko jako jeden ze składników całości wyobrażenia telluryczności. O wiele ważniejsze są tu symboliczne kształty chaosu, otchłani, Tartaru, Hadesu, pra-świata Matek czy akwaticznej macierzy, stanowiących prymarnie przestrzeń bolesnej destrukcji i stwarzania. Ta mityczna, negatywna sfera świata określa i kształtuje mityczne oblicze „ja”, stojące teraz w centrum mojego oglądu.

¹¹ O tej wizji pisze sugestywnie i dokładnie Alina Kowalczykova: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 277—288.

Spróbuję, wykorzystując „mityczne” wiersze Słowackiego, opisać doświadczenie zstąpienia do otchłani, to, co się wtedy z „ja” dokonuje, i uzyskaną w tym doświadczeniu perspektywę widzenia, określoną przenikliwie przez Włodzimierza Szturca jako „perspektywę Kory”¹². Stanowi ona jeden z najważniejszych aspektów (wariantów?) widzenia, poznania genezyjskiego podmiotu.

Aby określić miejsce mityczności w globalnym modelu genezyjskim, postaram się najpierw wydobyć aspekt mityczny „ja” w utworze nachylonym wyraźnie w stronę sakralności, teologiczności *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* Liryk ten obejmuje obraz świata jako całości. W perspektywie tekstowo-genologicznej jest inwokacją-modlitwą do Boga¹³. Harmonizuje z tą formą początek utworu — określenie cech Bożych: „wielki”, „wszechmocny”; dalej „światłość” jako centralny Boski atrybut. Przez owe cechy charakteryzowana jest też górna, niebiańska sfera świata. Szereg anafor, skupiających wszystko w Bogu, łączy i harmonizuje tę sferę rzeczywistości. W niej zakorzeniony, „umocowany” został także byt podmiotu — „W Tobie jest światłość, siła **me**go łona”.

Ale podstawowe, najintensywniejsze, najbardziej ekspresyjne jest w utworze tym inne wyobrażenie bytu ludzkiego: „jak bocian północny,/Którego skrzydło nad morzami kona” — egzystencjalne i dramatyczne, wskazujące zawieszenie nad otchłanią jako sytuację określającą ludzkie bytowanie. Figura ptaka (tu bociana) jest wprawdzie w poezji genezyjskiej bardzo wyraźnie — podobnie jak cały temat lotu — obrazem podkreślającym aspekt duchowy, transcendentny człowieka (ducha)¹⁴, ale w analizowanym liryku jej konkretne, synekdochiczne ujęcie („skrzydło”¹⁵) współtworzy wyobrażenie człowieka jako strzępu, miotanego przez żywioły. Co istotne,

¹² W. Szturc: *Doświadczenie czasu świtania we fragmencie mistycznym Słowackiego („Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają”)*. „Ruch Literacki” 1985, z. 5—6, s. 235—245.

¹³ J. Kułakowska: *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego od „Hymnu” do „Zachwycenia”*. Kraków 1996.

¹⁴ Bocian ogólnie ma również konotacje zdecydowanie pozytywne, bardzo wyraźne w kulturze polskiej (wiosna, odrodzenie, życie).

¹⁵ Wzmocnione liczbą mnogą, określającą przestrzeń („morzami”).

brak tu czasownika, konkretyzującego czynność lotu, zastąpionego czasownikiem wzmagającym dramatyzm sytuacji — „kona”.

Takie egzystencjalne i mroczne jest centralne wyobrażenie „ja”. Żywioly stanowią tu jednak nie tylko zagrożenie, konstytuujące sytuację egzystencjalną, lecz także macierzyste otoczenie podmiotu, ową dolną, mityczną sferę, dookreślającą mityczne jego oblicze. W analizowanym wierszu żywioly, dolne otchłanie, zagrażające „ja”, wyraźnie, choć brutalnie i boleśnie, je kształtują („Mgły cisną”, „wiatr bije mocny”). Mistrzowska architektonika liryku, idealna symetria górnej i dolnej sfery tekstu, przejrzyste sytuują negatywną, dolną sferę świata w relacji do sfery górnej, boskiej, i do całości kosmosu. Żywioly odgrywają rolę stwórczą — rzeźbią w egzystencjalnej materii człowieka jego kształt transcendentny.

Dokładniejszy wizerunek dolnej połowy kosmosu i takież sfery podmiotu stwarza pokrewny nieco liryk *Nie używałem leków i lekarzy...* Sytuacja została tu ujęta w kształt bezpośredniego zmagania podmiotu z żywiołami, romantyczny wariant toposu „życie żegluga”¹⁶. Owa walka z morzem określa w wierszu właściwie więcej niż samą sytuację egzystencjalną, gdyż żywioly są tu także jedynym wyobrażeniem przemienionej bytowości podmiotu (w postaci egzystencjalno-mitycznej). Ślad górnej, niebiańskiej połowy dostrzec w liryku tym można tylko w obrazie „duchem napelnionego ciała”.

Wizerunek podmiotu w istotny sposób dopełniają tu kształty jego wypowiedzi — tekstu. One, wraz z obrazami żywiołów, mówią najwięcej. W pierwszej strofie, mimo zderzenia w walce (wyrażonej nieheroicznym czasownikiem „tłukłem się”¹⁷) bytowości podmiotu i żywiołów, zostały oddzielone i całkowicie zamknięte w prezentujących je wersach. Nie jest jednoznaczne, czy to odgrodenie (a także wyrażona podobieństwem składni owych wersów analogia kształtu „ja” i żywiołów) jest przejawem ładu, narzucanego na rzeczywi-

¹⁶ Obraz takiego wrzucenia w otchłań wody i zmagania z nią jako moment przemiany bytu podmiotu zawarty został w centralnej części *Żeglarza* Mickiewicza, stwarzającego w nim romantyczną postać toposu.

¹⁷ Całość owej walki z żywiołami można odczytać jako wielką metaforę; przechodzi wtedy na poziom toposu.

stość przez podmiot, czy właściwością samego bytu. Być może to dwie strony jednego, w istocie wspólnego modelu. W drugiej strofie, przedstawiającej rezultat walki, jakiś porządek tekstowy (bytowy) dalej istnieje, ale ma zdecydowanie inną naturę — bytowość podmiotu i żywiołów została złączona w powtórzonym dwukrotnie dwuwersie, mówiącym o klęsce „ja” (ujętej raz od strony morza, raz od strony podmiotu). Z jakimś dziwnym wobec rezultatu walki entuzjazmem, radością. Przegrody (tekstowe i bytowe) przyskają jakby pod wpływem szaleństwa żywiołów, cechy, powtórzonej w krótkim tekście trzykrotnie. To szaleństwo żywiołów wyraża teraz przemienione oblicze podmiotu. Niezwykły jest rytm, powracający przepływ obrazów, kreślący dominujący w tej strofie nieprzerwany ruch kolisty — wyobrażenie gry, zabawy (tańca?), okrężnego ruchu fal, cyklicznego czasu żywiołów.

Dziwna jest również — jak na wiersz genezyjski — chęć zostania na ziemi („z wami”) i całe zachowanie podmiotu: jakiś dystans do klęski, aktywność w walce i bierność w poddaniu żywiołom, żywiołokształtne oblicze jako wynik. A jest to przecież dalej ziemską postacią „ja”. Dalsza morituralna przemiana (już w czasie linearnym) przebłyskuje tylko w obrazie „bałwana zimnego i szalonego”. Mityczność jest tu jakimś niezwykłym, pośrednim stanem istnienia. Wprawdzie nie uzyskuje ona w tym wierszu konkretnego kształtu mitycznego czy sakralnego, ale rysuje wyraźnie wymiar transcendentny ziemskiej, egzystencjalnej (choć już nieantropomorficznej) postaci podmiotu. Być może owo mityczne niedookreślenie służy zaistnieniu „igrającej metafory” (symbolu?), nieprzekładalnej na żaden ujednoznaczniający sens. Te żywiołokształtne obrazy budzą oczywiście skojarzenia z innymi późnoromantycznymi obrazami symbolicznymi pozaludzkiej bytowości (liryki lozańskie, niektóre genezyjskie), lecz także z obrazami boskiej gry, zabawy zawartymi w *Biblii* (*Księga Mądrości*) i w bliskich *Biblii* utworach (*Raj* Dantego).

Takie odczytanie tego liryku potwierdza istnienie wierszy, w których mityczność jako kształt świata podmiotu jest wyraźniej dookreślona i ukonkretniona. Rysy podmiotu mitycznego można dostrzec chociażby w sonetowym dyptyku *Córka Cerery*. Wprawdzie na pierwszym planie jest tu mityczna historia Kory-Persefony, ale

kształty podmiotu, przy wnikliwszym nieco spojrzeniu, okazują się niezwykle interesujące. Ma on dostęp do świata mitycznego, jako dziejącego się „teraz”, świadomość, obejmującą mityczny wymiar postaci i zdarzeń, oraz, co najważniejsze, jest rozmówcą Persefony. Nie załęcznionym, bezsilnym cieniem, lecz kimś, kto ośmiela się spoglądać jej w oczy, ma dostęp do księgi losu. Próbuje zrozumieć i opisać w tym niezwykłym dialogu mityczną królową śmierci. Badacz mitu. To może najradykałniejsza próba wejścia w mityczność już niemal zupełnie pozaludzczą, od wewnątrz; jej ludzkiego doświadczenia, a zarazem wypracowania spojrzenia (i „ja”), które obejmuje to wszystko jakby z dystansu kogoś, kto widzi szerzej.

Najważniejszym jednak utworem, odsłaniającym mityczne oblicze podmiotu, jest liryk *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* Należy on do grupy wierszy ukazujących szczególnie ostro mroczny, egzystencjalny rys bytowości podmiotu, uwypuklających negatywne jego aspekty. Bardziej niż w innych lirykach mistycznych od początku ujawnia się „nie-ja”¹⁸ — przemieniona, głębsza warstwa podmiotowości, której przejawem jest mityczny kształt podmiotu (Orfeusz). Determinacja Słowackiego w docieraniu do sedna rzeczywistości staje się w tym liryku tak przemożna, że nie wystarcza mu sama postać bohatera, który przeszedł przez Otchłań, lecz wybiera późniejszy, uchwycony na granicy śmierci, jego kształt — samotnego nie-kochanka, rozrywanego przez Menady. W liryku nie przypadkiem osoby opętanych, dionizyjskich kobiet przekształcone zostały w mityczne, archaiczne postaci Furii. Sygnalizuje to, iż inne aspekty mityczności będą tu stanowiły centrum. Owo rozrywanie, destrukcja, jest pierwszym obrazem podmiotu-bohatera ukazany w utworze.

Dalszą akcją liryczną tworzy coraz radykałniejsze stawanie się podmiotu owym „nie-ja”, aż po zadziwiająca, finalną postać. W istocie — w perspektywie romantycznej, uwypuklonej przez naukę genezyjską — oznacza to stawanie się sobą prawdziwym. Choć nie jest

¹⁸ Wykorzystuję tu model romantycznego podmiotu zaproponowany przez Yvesa Vade’a (Y. Vade: *Formy podmiotu lirycznego w epoce romantyzmu*. Przekł. P. Śnie-dziewski. „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 173—194).

to już kształt ani ludzki, ani ziemski, ani wyobrażalny. Jakie są rysy owego „innego ja”? Wariantem destrukcji, podsuniętym przez Furie, jest szaleństwo (wyrzeczenie się rozumu). Ekwiwalentem za utraconą ludzką mądrość ma być zbawienie przez piękno, ujęte w postać mitycznej cykliczności, akwatyicznego odradzania się. W utworze zostaje jednak obnażona iluzyjność, złudność takiej nieśmiertelności. Ujawnia się to przez zderzenie zarówno z wewnętrznym, nieantropomorficznym kształtem podmiotu („płomieniem gorę”), jak i z ikoną Golgoty, ukrytą w obrazie mrocznego Parnasu¹⁹, będącą trudną, lecz realną alternatywną możliwością dla mitycznej iluzji. Zresztą, w samej pięknej ułudzie zawarta jest nie tylko nadludzka bytowość herosa, lecz także walka z potworem i śmiertelna maska meduzy. Owo „płomieniem gorę” stanowi jeszcze intensywniejszą postać transcendentnej płynności „ja”.

W obrazach mrocznego Parnasu pojawiają się solarne „złote pancerze”, ale, choć jest to niewątpliwie przejaw *sacrum* niebiańskiego, nie oznacza wyjścia z przestrzeni bolesnej (Golgoty). Zgodnie z techniką powstawania obrazu genezyjskiego, jeden kształt (Zmartwychwstanie) nałożony zostaje na wcześniejsze przedstawienie. Dalej Słowacki skupia i intensyfikuje wątki i obrazy całego utworu. Wyrażną się staję współkształtność wnętrza podmiotu i mitycznego świata (tak istotna w modelu genezyjskim) — „płomieniska czerwone” są obrazem Parek, będąc zarazem rozwinięciem genezyjskiej postaci wnętrza podmiotu („płomieniem gorę”). Wszystko dzieje się w lesie, stanowiącym przedłużenie zarówno greckiego Parnasu, jak i Chrystusowego Ogrodu Oliwnego: Słowacki prowadzi nas do wspólnego fundamentu tych mitycznych i sakralnych rzeczywistości, do pra-Lasu Matek. Świat Matek to jeden z najbardziej tajemniczych i trudnych do zinterpretowania mitów romantycznych²⁰, wykorzystany przez poetę (jak ukazała to Marta Piwińska²¹) także w *Królu-*

¹⁹ Podobny mroczny obraz Parnasu znajduje się w *Agezylauszu* (akt II, sc. 1, w. 157—162).

²⁰ W *Teogonii* (*Dzieje Sofos i Heliona*) podmiot cofa się przed jej przedstawieniem jako zbyt trudnym i bolesnym.

²¹ M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 432—433.

-*Duchu*. To rzeczywistość bolesnego stwarzania i niszczenia rzeczywistości samej (form?), stanowiąca w analizowanym liryku miejsce ujawnienia ostatecznej postaci podmiotu. Parki to trzecie w utworze ogniwo przywołujące pramityczny świat sprzed ustanowienia ładu olimpijskiego; starszy nie tylko wiekiem, ale i postacią — zawierający jako niezbywalny strukturalny składnik chaos, pierwotne niezróżnicowanie. Fundamenty Bytu.

Tu właśnie podmiot poszukuje swej istoty i ostatecznej postaci swego „ja”. Stanowi ją nic Parek, w wierszu specyficznie przemieniona — „pasma” przędzone przez samego Orfeusza-poetę, nie z rzeczywistości materialnej, lecz z niebytowej substancji własnej egzystencji. Rzeczywistość linearna (nici!), lecz zarazem jeszcze bardziej nieciągła, bardziej punktowa niż wcześniejsze obrazy „ja” (strzępy, ogień): od bytowości łez, przez zupełnie już niematerialny ból, po samą esencję uwewnętrznionego ruchu — „targania się” i „epileptyczne skoki serca”. Opisanie tego wszystkiego nie jest łatwe — sam ból wymagałby całej odrębnej i trudnej fenomenologii. Zauważmy tylko, że niezależnie od rozważań o ciągłości i statusie ontologicznym bólu, stanowi on rodzaj wewnętrznego bytu w człowieku — rozrywającego ludzką, egzystencjalną ciągłość duszy i zastępującego ją swoją nie-bytową spójnością. A owo „targanie” (tu wewnątrz podmiotu) stanowi najszerszą klamrę utworu — obejmującą więcej bytowości podmiotu niż uchwytyjące tylko część tekstu klamry estetyczne (lotu i dnia jako metafor życia). One ujmowały tylko to, co całościowe, zrozumiałe. Teraz dane zostało to, co transcenduje całość — owo płynne (płomienne!), punktowe istnienie „ja”, przekraczające w obrazie epileptycznych skoków serca (skok ostateczny, w otchłań niewiadomego, nieprzedstawialnego) nawet tę ostateczną klamrę bytu (spójności). Najpierw podmiot, przedac siebie ze swej egzystencji, draży bytowość swej nici życia, a potem owym skokiem serca wyprowadza ją (siebie) zupełnie poza obszar bytu. To chyba najradykałniejszy obraz genezyjskiej metamorfozy „ja”.

„Ja” w przestrzeniach metafizycznych

A. W tej odsonie — zazębiającej się zresztą swą problematyką z rzeczywistością analizowaną w *Obliczach „ja”* — spróbuję zbadać to, co dzieje się z podmiotem genezyjskim w przestrzeniach metafizycznych²². Występują one w późnej liryce Słowackiego w dwóch podstawowych kształtach — śmierci i teofanii, dostrzec jednak można wokół tego zasadniczego rdzenia konstelację zjawisk pokrewnych, które również postaram się uwzględnić. Śmierć — prymarna rzeczywistość metafizyczna człowieka — ujmowana jest w poezji genezyjskiej najczęściej w postaci **przejścia**²³ (poszerzającego jej obrazu o ukryty fundament matryc mitycznych). Mnie interesować będzie, jak zachowuje się w owym „przejściu” „ja”: co się z nim dzieje, jak się przemienia. Jakie obrazy, konkretne kształty i przestrzenie owo przejście stwarza.

Da się wyróżnić w liryce mistycznej Słowackiego kilka podstawowych wariantów przejścia (w konkretnych utworach często następuje nakładanie się, przenikanie kilku schematów). Pierwszy kształt

²² Staram się w określaniu rzeczywistości analizowanej w tym podrozdziale unikać znakomitego Jaspersowskiego terminu „sytuacje graniczne”, gdyż wprawdzie precyzyjnie opisuje on (szczególnie gdy uwzględnić mistrzowskie analizy filozoficzne Jaspersa — zob. K. Jaspers: *Sytuacje graniczne*. Przekł. M. Skwieciński. W: R. Rudziński: *Jaspers*. Warszawa 1978, s. 186—243) pewne aspekty poruszanej tu problematyki „ja” genezyjskiego, ale czyni to na płaszczyźnie egzystencjalnej, która stanowi tylko jeden z aspektów analizowanego przeze mnie zjawiska; sama zresztą rzeczywistość określana tu jako „sytuacje metafizyczne” jest szersza od zarysowanej przez Jaspersowskie analizy.

²³ Antropologiczne i religioznawcze opisanie przejścia m.in. w M. Eliade: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przekł. K. Kocjan. Kraków 1997, s. 88—91, 151—180; G. Leew van der: *Fenomenologia religii*. Przekł. J. Prokopiuk. Warszawa 1978, s. 299—302; A. Gennep van: *Obrzędy przejścia*. Przekł. A. Zardżyńska-Barącz. W: *Etnologia. Wybór tekstów*. Warszawa 1969, s. 123—137. W odniesieniu do romantyzmu (i Słowackiego) — M. Masłowski: *Gest, symbol i rytuały teatru romantycznego*. Warszawa 1998; A. Krysztofiak: *Między życiem a śmiercią — motyw „przejścia” w twórczości Juliusza Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2002. Takie ujęcie śmierci jest charakterystyczne dla całego głównego nurtu romantyzmu.

to śmierć jako zawężanie, zanikanie tego, co ziemskie, ludzkie, czemu towarzyszą wyobrażenia zagłębiania się „ja” w materiach tellurycznych. Utwory zawierające ten kształt śmierci (*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*, *Do Franciszka Szemiotha*) w szczególny sposób wykorzystują obrazy i symbole wyobraźni materialnej. W pierwszym liryku śmierć jest zwieńczeniem procesu zawężania przestrzeni podmiotu (cały świat — korona — kątek — muszla)²⁴. W samym obrazie przejścia splecione zostały dwa wyobrażenia i dwie materie. Ograniczona przestrzeń podmiotu i trumna kreślą realną postać pośmiertnej transgresji (pogrzebanie w ziemi, w chthonicznym dole). Metaforyczne obrazy, w jakie jest ona ujęta („deskowa muszla”, „utonę”), ewokują jednak inne już wyobrażenie: Bachelardowski symbol śmierci akwaticznej²⁵ — utonięcia, roztopienia, przemiany w inną materię.

Drugi liryk²⁶ rozwija, konkretyzuje wyobrażenie telluryczne śmierci: ukłęknięcie na piasku (bezpośredni kontakt) stanowi antycypację wniknięcia wewnątrz „niżej”, „głębiej”. Przedłużeniem tego wgłębiania się w materię chtoniczną jest świat duchów jako pośmiertny kształt bytowania. Jednak nie zostaje on ukazany bezpośrednio, można dostrzec tylko jego ślady we wcześniejszych obrazach żywiołów (morza) jako rzeczywistości duchowej, a także w symbolice chrystusowej (krzyże, duch gołębi), pojawiającej się na granicy dwóch modusów bytowania. Dwoista jest postać samego podmiotu: z jednej strony wyraźnie jednostkowa (mistrz!) — ma on rysy egzystencjalne, śmiertelne (chrystusowe), z drugiej — włącza się w ponadjednostkową, wieczną całość, wyobrażaną przez centralny żywioł symboliczny utworu — morze. Istność mityczną, ciągłą w czasie i przestrzeni.

²⁴ Analiza tego utworu w: J. Brzozowski: *Uwagi, dla których powodem był wiersz „Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...”*. W: Tenże: *Odczytywanie romantyków. Szkice i notatki o Mickiewiczu, Malczewskim i Słowackim*. Kraków 2002, s. 237—262.

²⁵ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka*. Przekł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 146—166.

²⁶ *Do Franciszka Szemiotha* (analizowany szczegółowo w poprzednim podrozdziale).

Warianty przejścia, ujętego w obrazy wyobraźni materialnej, można dostrzec także w innych lirykach (np. *Nie używałem leków i lekarzy...*), ale przejawiają się tam w postaci przecucia, prześwitywania pojedynczego wyobrażenia, nie stanowiąc centrum obrazu. Rozwinięta postać tego kształtu przejścia — jako przechodzenie w kolejne, coraz głębsze przestrzenie zewnętrzne i wewnętrzne — skonkretyzowana została w analizowanym już liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* Wyobraźnia materialna wykorzystywana jest tu także, lecz współtworzy bardziej rozwinięte i skomplikowane, wielopoziomowe obrazy. Centralnymi wyobrażeniami śmiertelnej transgresji stają się destrukcja i kreacja. Oba typy wyobrażeń służą ukazaniu przemiany „ja” z postaci antropomorficznej w całkowicie inną, transcendentną. Wykorzystana zostaje także (szczególnie w przestrzeni ciemnego Parnasu-Golgoty) symbolika Ukrzyżowania, ale w całym utworze najwyrazistszym, „osiowym” wyobrażeniem jest destrukcja ludzkiego kształtu. Tę graniczną, transformującą się przez atomizację, bytowość wyrażają sugestywnie także obrazy ognia. Zachodzi tu więc zmiana materii podstawowej; woda i telluryczność wprawdzie pozostają, ale przesuwają się w tło. Ogień jest w widoczny sposób nie tylko dynamiczną postacią bytu, nie tylko symbolem oczyszczania, lecz także jeszcze jedną formą destrukcji „ja” człowieka. Owo niszczenie, rozrywanie bytowości, włączone zostaje tu w sam proces kreacji nowej postaci „ja” — owej niebytowej, wydrążonej egzystencjalnej nici (sklejanej z targania, łez, bólu, skoków serca). Jakby nasza stara, ziemską bytowość musiała zostać dokładnie rozerwana, rozdrobniona, byśmy mogli stać się bytem duchowym²⁷.

W liryku tym pojawia się także metafora dnia jako życia, pełniąca funkcję jednej z matryc modelujących scalanie okrucich obrazów w całość. Owa metafora stanowi osiowe wyobrażenie całej grupy liryków „przejścia”. Ujawnia się w nich niezwykle, znamionujące Słowackiego odczucie czasu. Jest ono niewątpliwie wariantem ogół-

²⁷ Innym przejawem owego targania cielesności jest urwanie ostatniego wersu liryku. Ten destrukcyjny aspekt metamorfozy „ja” widoczny jest także w przejściach Króla-Ducha przez zaświaty (w kolejnych rapsodach *Króla-Ducha*).

noromantycznej obsesji czasu²⁸, ale uzyskuje w poezji genezyjskiej specyficzny, własny kształt, wyrażający się szczególnie w uwypukleniu konkretnego momentu czasu (zazwyczaj „godziny”), w którym dzięki wtargnięciu w rzeczywistość ziemską czasu sakralnego i związanej z tym przemianie rzeczywistości i podmiotu, następuje rozerwanie „nici” czasu linearnego rzeczywistości i podmiotu. Zjawisko to w większości utworów da się sprowadzić do ogólnomitycznego modelu eliadowskiego, ale niekiedy, w związku z kształtem swego wydarzania się, ujęciem czy wyobrażeniami, jakie stwarza, uzyskuje wyraźnie postać czasu kairotycznego o nacechowaniu chrystologicznym lub eschatologicznym.

Jako modelowy dla ukształtowanej metafory dnia jako obrazu życia można wskazać liryk *Los mnie już żaden nie może zatrwożyć...*, gdzie wiąże się ona bezpośrednio z sytuacją śmierci. Początek utworu jest mało zindywidualizowany — retoryczna w formie deklaracja programowa, podobna do innych, bardziej znanych „oratorskich” machin Słowackiego (*Tak mi Boże dopomóż* czy wcześniejszy *Testament mój*). Wyraźnie kształtuje pierwszą strofę także ewangeliczna prostota, lecz przekształcona stukotem rytmu nieomal wojskowego (anakrutyiczny trójstopowiec amfibrachiczny²⁹). Cały wiersz ujęty został w bardzo regularny i silny gorset czterech strof, z których każda składa się z dwóch zamkniętych semantycznie dwuwersów (związanych rymami); każdy wers jest syntaktycznie zamknięty. Ten „koszarowy porządek” oddaje inicjalne (dość ideologiczne) oblicze podmiotu.

Równie uporządkowany i przewidywalny jest w pierwszej strofie wizerunek życia podmiotu — droga „jasna” i „wybita” (do końca!), absolutnie wyznaczona³⁰. Droga — mimo określenia „moja” — nie-

²⁸ I. Opacki: *Pomnik i wiersz*. W: Tenże: „*W środku niebokrega*”..., s. 126—172; M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 333—378; A. Nawarecki: *Mały Mickiewicz...*

²⁹ W wielu mistycznych lirykach Słowackiego widać tendencję do sylabotonizacji, bardziej lub mniej regularnej. Zob. L. P s z c z o ł o w s k a: *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997.

³⁰ Szczególnie w owym „wybita” czają się nieprzyjemne sensory: twardość, obrazy działania siły. Nie jest to droga ewokująca kształt podmiotu zgodnie z tradycyjnym

zindywidualizowana: bezpieczeństwo schematu, pewność niezmienności. Całkowicie zamknięty model. Druga strofa bardziej urokliwa: obraz życia „miłośnie różany” (przynajmniej w młodości — „dawniej”). Z przedstawienia „różaności” (i zorzy) wywiedzione zostało wyobrażenie wschodu słońca i metafora dnia. Jest w młodości jeszcze ogień („jaśniejsze pochodnie”), u schyłku życia zaś — „ważniejsze czyny”, lecz zadziwia zupełnie bezosobowe i zarazem całkowicie statyczne ujęcie — ani jednego czasownika! Życie jako nieruchome obrazy. A w tle przedstawień wschodu i zachodu słońca (ład natury) dostrzec można wyobrażenie porządku (czasu?) bardziej mechanicznego (godziny), rozwinięte w strofie trzeciej w metaforze „zegara życia”. Życie klatka³¹.

Dopiero zatrzymanie mechanizmu, ujęte w polisemantyczne określenie „zastanowi”, gwałtownie zmienia wyobrażenie — uwalnia („puści ducha-skowronka w otchłanie”)³². Model bytowania całkowicie otwarty, co zaznaczono także rozluźnieniem rygoru struktury — wers nie jest tu całkowicie domknięty. Pojawia się modlitwa do Boga („Pomóżże”), a więc teraz bytowanie (lot) przestaje być całkowicie przewidywalne i ustalone. Jeszcze bardziej niezwykła i istotna jest strofa następna. Lot „ducha-skowronka” ze strofy trzeciej był bowiem tylko domyślną, przewidywaną przyszłością. Natomiast w strofie czwartej podmiot relacjonuje to, co się dzieje **teraz**, „gdy się żywot zmierzcha”. Już teraz dusza-jaskółka „daleko od ziemi”. W obrazie „pierszchającej” jaskółki całkowicie przełamana zostaje także (jedyne raz w utworze) struktura, jego gorset — przeczucie przynosi orzeźwiająca wolność (płynność). A więc wyraźna dwudzielność bytu podmiotu: życie ziemskie wyznaczone, zamknięte, mimo powabów młodości nudne i „smętne”, natomiast bytowanie transcendentne radosne, wolne i nieograniczone — lot dany aż w dwóch wariantach!

wyobrażeniem *homo viator*, lecz wskazująca egzystencję zamkniętą jako model jego bytowania.

³¹ Podobny mechaniczny porządek wskazał we wczesnych sonetach Słowackiego Ireneusz Opacki („W środku niebokręga”..., s. 51—98).

³² Wyraźna paradoksalność związku: zatrzymanie czasu — uruchomienie ducha.

Taki byłby podstawowy szkielet semantyczny utworu, ujmujący podmiot — zgodnie z najważniejszą tendencją liryki mistycznej — w trakcie metamorfozy. Dostrzec jednak można w liryku elementy psujące nieco ów przejrzysty obraz, odsłaniające zarazem niepokojące, lecz o wiele bardziej zindywidualizowane, egzystencjalne oblicze podmiotu. Zadać trzeba kilka pytań: Dlaczego późniejsze czyny, mimo iż wielkie, są „smętne”? (Podobnie jak zachód słońca.) Bo kończą życie? Ale obrazy już dokonującego się lotu (odlotu...) duszy-jaskółki (i przewidywanego ducha-skowronka) są radosne. Smutek wynika więc z samego ciężaru owej uporządkowanej, wyznaczonej egzystencji, a może z jakiejś innej, poznanej u schyłku prawdy? Gdy wczytać się uważnie, wyłaniają się następne problemy. Zaimek dzierżawczy „moja” i czasownik „mam” pojawiają się tylko w pierwszej, nudnej, deklaratywnej strofie. Potem znikają. Bezosobowe ujęcie konkretów swego życia, obrazów ducha i duszy. A to, co dzieje się w trakcie transgresji, uwolnienia, to właściwie rozłączenie, rozpad „ja”. Zaczyna się już teraz, gdy dusza „pierszcha mi z oczu”. Tu w przeżyciu owego znikania pojawia się jeszcze raz osobowe, jednoznaczne uzewnętrznienie podmiotu — „mi”. Ale jest on już tylko obserwatorem tego, co się dzieje. To, co najcenniejsze — duch, dusza — znika jak statki-aniół w *Rzymie*.

Ale jest obecne w tym utworze cały czas owo „ja” odczuwające; ono obserwuje, mówi, przeżywa. Realne, konkretne, dziejące się i niesprowadzalne do abstrakcji ani do żadnej konkretnej części osoby (duszy, ducha). Czym jednak jest ono bez owych znikających części siebie?³³ I dlaczego stan ostateczny ducha to „stanie” („wysoko”), znieruchomienie? Niełatwo odpowiedzieć na te pytania, jednak dzielenie się „ja” na części wydaje się stałym elementem morituralnego przejścia i dostrzec je można także w innych utworach, choć wyraźna jest różnorodność wyobrażeń tego doświadczenia.

Wskazać można grupę utworów, w których owo przejście ujęto z perspektywy podmiotu (jego duszy), świadomego dalszej prze-

³³ Takie „ja”, stojące jeszcze radykalniej ponad nawet najwyższymi postaciami ducha, dostrzec można w liryku *Teraz pod żadną światową się władzę...*

miany: mającego nastąpić po śmierci nowego wcielenia, kolejnego ogniwa łańcucha metempsychicznego. Ta wiedza, przekraczająca sekwencję pojedynczego życia, nie zapewnia jednak spokoju przed mającym nastąpić przejściem. Czasem widoczny jest niepokój o rezultat przemiany i lęk przed mocą, która nią włada („[...] i trwogą podniosą się włosy moje... słysząc ten ton harfiany, który mnie niewidzialną potęgą uderzy”), w liryku *Ileż dni przejdzie mi dziecinnych na łowach...* połączone z przedgenezyjskim przeżywaniem kruchości, śmiertelności obecnego bytu („[...] bo nigdy już więcej ta ręka nie uściśnie was... ale próchnieć będzie”).

Kiedy indziej, nawet jeżeli lęk nie przejawia się tak mocno, niepokój widoczny jest w niepewności antycypowanych kształtów nowego istnienia. Dostrzec to można m.in. w liryku *Dusza się moja zamysła głęboko...*, gdzie obecne jest symboliczne wyobrażenie śmierci jako zachodu słońca, a nowego narodzenia — jako jego wschodu. Rozważania nad owym nieuchronnym końcem i początkiem rozpoczęte są z największym dystansem — jako opis „czucia”, „zamyślenia się” własnej duszy, traktowanej jakby była oddzielnym, osobnym bytem. Poznanie zobiektywizowane. Ten dystans podkreślony został „zimnym”, regularnym tokiem wiersza, zgodnością zdań i wersów, lekko tylko naruszonym zawieszeniem głosu na końcu pierwszej strofy.

Dalej, w słowach mówiących o miejscu i postaci przyszłego bytowania znika pewność, znikają też dystans i „mechaniczna” regularność wiersza — „ja” mówi już bezpośrednio o sobie. Obraz przyszłego bytowania wyrażony zostaje pytaniem i prośbami obleczoneymi w postać symboli, zakorzenionych w tradycji religijnej („światło”, „chleb”). Tok wiersza zostaje zakłócony przerzutniami; ład utrzymuje nienaruszony wzorzec tercynowy. Dalsze prośby ujęte w apostrofy — do młodości złotej³⁴ i do duszy matki (o bliskość w nowym wcieleniu). Wyobrażenia tej strofy sugerują, iż to dusza rodzi duszę, podkreślając zarazem, znany z teorii reinkarnacji, brak ciągłości świadomości. Akcja wiersza przebiega od dystansu (do własnej duszy) do pragnienia bliskości duszy matki, bliskości, która ma prze-

³⁴ Można by ją odbierać konwencjonalnie, gdyby nie ujawniający się szereg hipostaz: „młodość” i „dusza matki”.

trwać moment śmierci. Dostrzec można w liryku przejawy przejścia (metamorfozy): płynność struktury i rozpad „ja” — obiektywizacja, usamodzielnienie się cząstek siebie (dusza, młodość). Wraz z tym pojawia się pośrednio problem tożsamości, ciągłości „ja” (dusza zachodzi, wschodzi, „ja” — jest?).

W trzecim utworze tej grupy (*Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...*) zjawiska dotychczas opisywane wiążą się z inną już problematyką, otwierającą nowy krąg. Widoczne jest narastanie procesu atomizacji: sposób ujęcia elementów współtworzących „ja” wzmacnia wyobrażenie ich odrębności, samoistności. W zwrocie do „ty” lirycznego, którym jest tu własna dusza, podmiot, określając relację z nią, podwaja medium pośredniczące: „duszo mego łona”; później wyobrażona zostaje w domyślnej transcendentnej postaci („Choćby z promieni — do ciała wrócona”). Ale dezintegracja w liryku tym pogłębia się: usamodzielnione (upersonifikowane) i „utranscendentnione” zostaje pojedyncze uczucie (cząstka duszy podmiotu) — „tęsknota”:

Która stoi tam jak archanioł złoty,
A czasem miasto jak orzeł obleci
I znów na skałach... spoczywa i świeci.

(Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie..., w. 10—12)

To ludzkie przeżycie uzyskuje tu największą realność i esencjonalność z wszystkich bytów. To obraz ją przedstawiający swą dynamiką przekracza granice bytu, tekstu (płynność!), ludzkiej formy (archanioł, orzeł), by ostatecznie przemienić się w czyste światło. Tylko owo uczucie ma trwałość wykraczającą poza obecne życie podmiotu i ma szansę spotkać się z nową postacią duszy, rozpoznać się³⁵.

Ale w całym wierszu bardzo wyraźnie reprezentacją podmiotu jest także jego „kraina”; zaznaczone to zostało samą strukturą utworu, pytaniem, rozciągniętym między inicjalnymi wersami pierwszej

³⁵ Szereg zjawisk w tym (i winnych wierszach) analizuje Urszula Łebkowska: *Język czterech żywiołów. Kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*. Kraków 2006.

i drugiej strofy; opis „krainy” stanowi wnętrze tej klamry. Ostatnia strofa to całkowite utożsamienie podmiotu i „krainy”, wyrażone współsubstancjalnością powietrza, wypełniającego ich wnętrze, podkreślone kolistym jego przepływem — od niego do niej, a w kolejnym cyklu wcielenia — od niej do niego. Podmiot dokonuje w liryku aktu kreacji nie tylko tekstu, lecz także bytu, jest nie tylko podmiotem tekstu, lecz także podmiotem świata. Pierwotnym źródłem życiodajnej materii jest „ja” — to ono stwarza rzeczywistość. Sam obraz przepływu powietrza („Lałem z mej piersi”) to kolejny przejaw „płynności” bytu. Nie ma w tej końcowej części płynności brzmieniowej, ale niezwykła ciągłość myślowa — silne związanie na poziomie semantycznym i obrazowym. Jakby ten główny temat utworu (trwałość więzów między „ja” i „krajną”) był ukazany tu właśnie jego strukturą (myślową, obrazową). W obrazie podmiotu bardzo wyraźna wielość: ja — moja dusza — łono — tęsknota, ale zarazem zarys całościowego, na nowych genezyjskich zasadach budowanego, koncentrycznego wyobrażenia „ja-kosmosu” (tęsknota-dusza-kraina-„ja” obejmujące wszystko).

Dostrzeżony w tym liryku kolisty ruch wymiany substancji między podmiotem a światem charakterystyczny jest dla niektórych innych wierszy „panteistycznych”³⁶. Wymieńmy tu chociażby liryki *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzeńka wstaje... czy Jak dawniej — oto stoję na ruinach...* Najogólniejszą, najobszerniejszą figurą, obejmującą i scalającą pierwszy z wymienionych liryków, jest okrąg kreślony przez dwa wschody słońca, które, rozpoczynając i kończąc utwór, stwarzają wyobrażenie cykliczności, powtarzalności, domknięcia, uwyraźnione epiforyczną klamrą „wstaje” — „wstaje”. Jednak wewnątrz tej klamry podstawową figurę, organizującą mo-

³⁶ Oczywiście, w związku z istotą i systemem, i poezji genezyjskiej (istotowo transcendentny Bóg) rzeczywisty panteizm jest niemożliwy. Chodzi tu o jedno z podstawowych zjawisk genezyjskich nowej relacji z naturą, z kosmosem, obrazowo przejawiające się w postaci zaniku granic między nimi, co nie likwiduje jednak ontologicznej odrębności. Schellingiańskie zjednoczenie z naturą dostrzec można także w utworach innych romantyków. O zjawisku swoistej postaci panteizmu w lirykach łożańskich Mickiewicza pisał interesująco Marian Maciejewski: „Rozemnać myśl wód...” (*Głosy do liryki łożańskiej*). „Pamiętnik Literacki” 1964, z. 3, s. 33—52.

del świata i akcją liryczną, stanowi źródło. Dodajmy, w swojej klasycznej dla mistycznej liryki Słowackiego postaci — źródła wielopłaszczyznowego³⁷. Prymarnie owym źródłem (źródłem źródeł) staje się tu podmiot-bohater utworu, choć wzorzec tej figury stanowi dla niego jutrzienka, której obraz rozpoczyna utwór. Niełatwe wydaje się określenie statusu owego „ja”. Jest początkiem, poruszyicielem świata. Postać źródła, które stwarza to „tchnienie” (przeskok figury na inny poziom), coś niezbędnego do życia (oddech)³⁸. Ale „tchnienie” bohatera, unieruchamiając dotychczasowy ruch, zwykle życie świata, wprawia wszystko w ruch inny, nowy (niczym instrument, strunę, która drży). „Ja” jest więc duszą świata (*anima mundi*). Bycie kimś takim, dokonywanie takich dzieł w oczywisty sposób przekracza możliwości ludzkie i odsłania duchowy, demiurgiczny status podmiotu.

Poruszenie świata (przeskok na następny poziom figury źródła) ma tu postać koncertu natury i to w wymiarze globalnym (kosmicznym?), skoro „zatchnął się **cały** świat” i „zabrzęczały **wszystkie** gaje”. A więc działanie nie tylko demiurgiczne, ale i orfejskie. Uwzględnić trzeba także owo „pod twymi snami i chorągwiami”, wskazujące adresata wiersza, którym niewątpliwie jest Bóg (trudno byłoby wskazać innego, adekwatnego odbiorcę tego liryku-modlitwy). Potwierdza to całościowe odczytanie utworu, szczególnie jego solarnych ram, ewokujących kształt kolisty³⁹.

Ostatni poziom figury źródła tworzą „echa” (poruszone pieśniami). To, że one właśnie dochodzą do miejsca granicy⁴⁰, stając się wzorem transgresji dla podmiotu (i innych), wskazuje, iż w echach źródło uzyskuje najwyższy, subtelny i duchowy poziom. W kształcie tej drogi, przeznaczonej człowiekowi, w sposobie mówienia o niej podmiot — Orfeusz i demiurg — ujawnia wyraźnie swe śmiertelne, ludzkie oblicze. Próba pełniejszego odczytania tych obrazów, szcze-

³⁷ Zob. rozdział *Fenomenologia obrazu genezyjskiego*.

³⁸ Wzorcem jest tu ożywiający tchnienie Boga w *Biblii*.

³⁹ Oczywiście, można by wskazać jako adresata jakiegoś ducha wyższego rzędu, ale w liryku sam podmiot-bohater wydaje się duchem globalnym.

⁴⁰ Koncert Wojskiego może tu stanowić możliwy wzorzec takich transcendujących ech.

gólnie klamrowych, pozwalająca na rzeczywiste zrozumienie liryku, wymaga uwzględnienia wspomnianego już sklejania, wielowarstwowości obrazów i działania opisanego w części pierwszej archimu chrystologicznego⁴¹.

Oczywiście, także te ważne, chrystologiczne sensy nie stanowią tu prostego i ostatecznego rozwiązania „zagadki”, lecz niezbywalny i istotny składnik symbolu, którego sens całkowity jest obszerniejszy, dający się na razie tylko wstępnie zarysować: egzystencjalne doświadczenie własnego końca, śmierci, dojrzone przez podmiot w tym, co wydaje się początkiem, samym pięknem, a co zawarte jest w samym kształcie kosmosu. Tego kosmosu, którego demiurgiem, duszą jest podmiot-bohater. On, mimo swej mocy i duchowej wielkości, tak właśnie egzystencjalnie i po ludzku widzi, rozumie, przeżywa obraz „ciemnej mgły”, stanowiący najważniejsze, finalne, symboliczne skupienie, utworzone przez gęstą sieć obrazów i sensów utworu. W wyobrażeniu tym przejście uzyskuje ambiwalentne, oksymoroniczne oblicze — jest to rzeczywistość świetlista („gdzie słońce wstaje”) i zarazem mroczna, nieprzejrzysta i nieuchwytna (struktura bytowa mgły). To, co ujawnia się jako kosmiczne zjawisko, jest zarazem uobecnieniem Boga i obrazem człowieczego losu. W samym kształcie tegoż losu człowiek dostrzega bolesne rysy oblicza Chrystusa. One stanowią sam rdzeń, ziarno jego wiedzy o sobie samym, o istocie ludzkiego bytu.

W drugim „panteistycznym” liryku (*Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*) zachód słońca ujawnia, modeluje inną jeszcze, większą granicę — „ostatecznej na globie przemiany”. Perspektywa rozszerza się i obraz dnia metaforyzuje już nie pojedyncze życie człowieka, lecz „życie” całego świata. Dostrzec tu można szczególnie skomplikowany zespół różnych, nałożonych na siebie pasm czasu: indywidualnego życia podmiotu („jak dawniej”), czasu historii (ruiny), dziejów globu⁴². Kanwę, punkt odniesienia dla wszystkich tych

⁴¹ Właściwie (jak wskazałem w rozdziale o symbolu) dwóch archimów — chrystologicznego i maryjnego.

⁴² W rzeczywistości ten splot różnych czasów jest jeszcze bardziej złożony. Mamy przecież i „średniokrótki” czas ptasząt, wielki czas kosmiczny, a także wykraczającą

pasm czasu stanowi obserwowany przez podmiot początek dnia — idylliczny poranek. Nawet reszta dnia jest tylko antycypowana jako dopełnienie znanego, widzianego już wielokroć cyklu dobowego. W istocie bardzo krótki (choć pełny!) odcinek czasu doświadczanego staje się w tym liryku modelem całości.

Rysy obserwowanej rzeczywistości (niebo przezroczyście) ewokują obraz świata jako kryształowej kuli, utrzymywanej nieustannie przez Boga („serca nie trwoży/Nawet w ptaszętach”). Jakby świat-scena, która za chwilę odsłoni swe ściany-kurtyny i ujawni swoje prawdziwe oblicze. Apokalipsa rysuje się tu nie jako kataklizm, lecz właśnie jako objawienie niewyobrażalnych „majestatów ducha” — odmienionej twarzy pozornie znanych bytów — gwiazd, kwiatów i pereł. Co szczególnie interesujące, czas „ja” („Godzina moja jeszcze nie wybiła”) zdaje się tu przekraczać ów, metaforyzowany przez obraz dnia, cykl dziejów świata. Powstaje pytanie o status ontologiczny podmiotu. Podmiot nie jest bezpośrednio określony (ukazany został tylko przez swe czynności: stanie, obserwowanie i mówienie), ale jego cechy przejawiające się w liryku — zwrócenie ku górze, znajomość ładu natury, wzrok przenikający jej powierzchnię i dostrzegający niewidoczne jeszcze symptomy nadchodzącej przemiany, wreszcie długie trwanie, przekraczające dzieje globu i kairotyczny wymiar „jego godziny” — zdecydowanie wykraczają poza ludzkie właściwości i przesuwają go w obszar bytów duchowych. Potwierdza to „płynność” tekstu, zauważalna tu od początku utworu, w drugiej, „apokaliptycznej” strofie przyjmująca postać jednego, obejmującego całość rzeczywistości, światozdania. W kreowanej przez owo globalne zdanie wizji świata opisywane uprzednio rysy rzeczywistości dopełniają ów transcendentny obraz podmiotu, który dzięki nim uzyskuje w liryku tym nadantropomorficzną postać nieomal ducha globowego.

Granica dnia, modelująca „wielki czas” kosmosu, włączająca w ową przemianę „ja”, konstytuująca jego wymiar metafizyczny,

poza jakikolwiek czas wieczność Boga. Czas podmiotu też jest „wieloistny” — na początku ujęty jest jako indywidualnie doświadczany, a na końcu („moja godzina jeszcze nie wybiła”) jako czas kairotyczny (*Słownik teologii biblijnej*. Red. X. Leondoufou. Poznań 1990, s. 247—253).

transcendentny, nie musi być bezpośrednio związana z momentem śmierci, aczkolwiek „przejście” zawsze, choćby w ukryciu (w tle), uczestniczy w funkcjonowaniu tejże granicy. Tak dzieje się w znanym liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* Początek to „ja” wśród natury, w jej biblijnym ładzie, wyrażanym także rytmem, zgodnością wersów ze zdaniami i obrazami. Potem następuje „wybuch”, epifania *sacrum* — ogień, światło. Obraz cherubinów-jutrzenki rozrywa dotychczasowy ład na wszystkich poziomach tekstu: przedziały wersowe ulegają zatarciu (płynność), wzrasta dynamika toku zdania, rozrastającego się na całą czterowersową cząstkę utworu, powiązania wewnętrzne ulegają zagęszczeniu. Słowa w tej sieci stają się wieloznaczeniowe — „płoną” semantycznie. Jeszcze bardziej rozognia się, eksploduje sam obraz — ogniste włosy mają tu tarcze cherubinów! A potem te niezwykle, złotowłose byty rozżarzają się, czerwienieją (żar hutniczego pieca). Obraz odśłania wieloistość bytu⁴³.

Ta granica między dwoma fazami dnia (dziejów świata) i sfer rzeczywistości jest najrealniejszym, najintensywniejszym bytem w tym liryku. Zapowiada, ewokuje ostateczną eschatologiczną przemianę kosmosu⁴⁴ i podmiotu (ledwie zarysowaną wyobrażeniem, wywiezionym z granicznej postaci bytu). Ta przemiana, dokonująca się w zetknięciu z epifanią *sacrum*, łączy liryk ten z grupą wierszy teofanicznych (o których dalej). Graniczność (bezpośrednio związana z morituralnym przejściem) znajduje się także w centrum innego znanego liryku — *Anioł ognisty — mój anioł lewy...* Tu jednak, inaczej niż w pozostałych utworach, ujęta jest z perspektywy ducha, istoty pozagrobowej, a ruch przez granicę uzyskuje postać recesji. To odwrócenie sytuacji stwarza cały szereg interesujących zjawisk, a przekraczająca granice życia więź z Ziemiąką wydobywa niezwykłą egzystencjalną sferę ducha⁴⁵.

⁴³ G r a b o w s k i znakomicie (nieдоścignienie!) analizuje ten obraz (*Sprawy obrazowania...*).

⁴⁴ Ten aspekt utworu wydobywa i precyzyjnie analizuje Włodzimierz S z t u r c: *Doświadczenie czasu świtania...*, s. 235—245.

⁴⁵ Wnikliwej interpretacji tego utworu (wydobywającej m.in. wspomniane tu zjawiska) dokonał przed laty Ireneusz O p a c k i: „*W środku niebokrega*”..., s. 177—282.

B. Drugą podstawową sytuacją metafizyczną, która ujawnia wertykalny wymiar podmiotu — kształt osoby jako przekraczanie siebie — stanowi zetknięcie twarzą w twarz z Bogiem. Mimo iż nie mamy do czynienia z przejściem morituralnym, ujawniają się tu zjawiska (i rysy przemiany podmiotu) analogiczne do tych, które obserwowaliśmy w wyobrażeniach momentu śmierci. Wierszy, w których dostrzec można obraz lub obecność Boga, jest sporo, chociażby analizowany już liryk *O! wielki Boże...*⁴⁶ lub *Panie, o którym na niebiosach słyszę...* czy bardziej „systemowe” (prorockie): *Bóg duch, innego zwać nie będziecie...*, *Ty głos cierpiący podnieś — i niech w tobie...*, *Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* We wszystkich tych utworach jednak nie przeżycie teofanii stanowi centrum, a w ostatnich trzech brak przejawów egzystencjalnego, podmiotowego jej doświadczenia. Tylko w trzech lirykach — *Zachwycenie, Takiego ludów przerażenia...* i *O! Boże ojców moich...* obecne jest takie osobowe, tu i teraz doświadczane objawienie. Da się też w nich dostrzec (mimo ich różnorodności) pewne istotne elementy wspólne. We wszystkich w oddaniu teofanii w istotny sposób uczestniczy warstwa brzmieniowa, kompozycja i kształt rytmiczno-rymowy.

W liryku *Takiego ludów w sobie przerażenia...* dostrzec można niezwykle wzorcowy, nie tylko w istotny sposób współuczestniczący w budowaniu globalnego kształtu i sensu utworu, lecz także kreślący kształt akcji lirycznej. Cały wiersz skonstruowany został na zasadzie barokowego piętrzenia, intensyfikowania kolejnych porównań, aż do, skondensowanej ich napięciem, mocy finałowego obrazu. W każdej strofie znajdują się dwie pary rymów (okalających). Rymy zewnętrzne pierwszej i drugiej strofy są identyczne, ale wewnątrz drugiej strofy rodzą się nowe rymy („częstochowskie”⁴⁷ — „sprawi — zjawi”) obejmujące klamrami i władające następnymi strofami — w drugiej strofie powstaje jakby strumień (korytarz?), rozszerzający się na cały utwór. A słowa, które tworzą owe rymy „rządzące”, to czasowniki, wyrażające kolejne czynności, coraz efektowniejsze, piętrzące porównania, eksplodujące w ostatniej strofie w czynność

⁴⁶ Szczególnie, jeśli zastosować w oglądzie obrazu Boga zasadę „odwróconej spirali”.

⁴⁷ Brzmieniowo jednak wyraźnie odautomatyzowane.

ciach samego Boga. Rozrastające się tu na cały ostatni wers liryku, stanowiącego jego apogeum i puentę. Będące czymś odmiennym — jak wskazuje cały wiersz — niż wszystkie inne działania. Utwór ten różni się nieco od pozostałych liryków teofanicznych, wyraźna jest w nim tendencja do uniwersalizacji perspektywy, ujęcia teofanii jako czegoś o powszechnym znaczeniu i jakby nie tylko jednostkowego, ale w pewnym stopniu powtarzalnego. Jednak cały, bardzo subiektywny tok liryku, opierający się na możliwych (potencjalnie...) doświadczeniach ludzkich, kulminuje w ostatniej strofie, będącej wyraźnie obrazem jednostkowego, konkretnego przeżycia. Wszystko (strumień...) do niego prowadzi i na nim się opiera.

Zachwycenie zbudowane jest z dwunastu dystychów⁴⁸. Większość z nich tworzy zamknięte dwuwersowe zdania, oddające jakąś cechę objawiającego się Boga, dopełniane przez wrażenie podmiotu. Powstają małe ikonki, zamknięte w jednej cegielce mozaiki. W całym utworze panuje bardzo motoryczny porządek; rymy i rytm (jedena-stozgłoskowiec ciężący ku jambiczności) sprawiają, iż wiersz czyni wrażenie mocno i rytmicznie pracującej maszyny, z bardzo wyrazistą linią działania brzmieniowego (stwarzającego efekt nieustannego ruchu obracających się kół, zauważalnego też w przebiegu kolejno budowanych obrazów). Ale ów łańcuch zamkniętych cegiełek naruszony zostaje w dystychu czwartym. Rozpoczyna się tu zdanie, które swą dynamiką przeżycia (bo zawiera właśnie szczególnie wyraziście oddane odczucia podmiotu) rozrywa przedziały międzydystychowe i tworzy całość — centrum utworu-objawienia. Reszta dystychów-kamieni dopełnia tylko ten główny obraz mozaiki.

Liryk rozpoczyna się jakby w środku dyskursu — „Bo” (powtórzone w drugim dystychu), uzasadnienie nie wiadomo czego — wszystkiego?!⁴⁹ I w nim właśnie tkwi inicjalne, absolutne otwarcie. Na transcendencję — przekraczającą rzeczywistość wszystko.

⁴⁸ Zob. J. B r z o z o w s k i: „Zachwycenie” — uwagi o poetyce wiersza. W: T e n z e: *Odczytywanie romantyków...*, s. 226—236. O utworach teofanicznych w kontekście wizji kwietniowej zob. B. Z e l e r: *Co zobaczył Juliusz Słowacki?* „Słask” 1999, nr 8, s. 45—47.

⁴⁹ Podczas próby odczytania wcześniejszego członu tego dialogu (monologu?) najbardziej sensowne wydaje się domniemanie, iż jest to odpowiedź na pytanie: Dlaczego

Pierwsze dwa dystychy obrazują epifanię jako działanie Boga: wdarcie się w przestrzeń realną podmiotu („napadł”) i jego przejaw — ogień. To, wraz z „Jestem”, stanowi wyraźne odwołanie do biblijnego wzorca Objawienia na górze Synaj⁵⁰. Dalej pierwsza reakcja podmiotu („upokorzę”), po której następuje wspomniany już centralny, rozrywający swą dynamiką granice dystychów obraz teofanii, ukazanej łącznie z wyobrażeniem wewnętrznego doświadczenia podmiotu (jako zetknięcia z Bogiem). Dominują przedstawienia ognia, ale „skalą się” wraz z wyobrażeniami drapieżnego ptaka („szpony”), w którego mocy jest człowiek („ptaszek”). Te symboliczno-substancjalne przejawy epifanii dopełnione zostają rozwijanym w następnych dystychach ogarniającym „ja” przemożnym odczuciem strachu (bojaźni Bożej, „Misterium tremendum”⁵¹) i jego skutków — swoistej destrukcji (której opis odwołuje się do zjawisk, występujących w chwili śmierci: „mieczów ścinanie”, utrata „wiedzy i pamięci”). Przestrzeń teofanii okazuje się równokształtna z przestrzenią śmierci, co wskazuje stan istnienia „ja” w rzeczywistości epifanijnej. I wreszcie trzecia, ostatnia sekwencja teofanii, teraz jako subiektywnie przeżywanej w postaci globalnego, wszechobejmującego doświadczenia: zetknięcia, napełnienia i porwania. Wyjście poza ziemską czasoprzestrzeń, a zarazem pozostanie na miejscu. Logika paradoksu, jako jedyna, potrafi wyrazić rodzaj bytowania ujawniający się w doświadczeniu mistycznym (nie tylko w poezji Słowackiego). Dostrzec też można, że wraca w tym przeżyciu aktywna i przemożna obecność Boga, co unaocznia zetknięcie końca z początkiem

go podmiot uważa się za bytowość duchową, przebóstwioną, już poza ziemskimi więzami, lub może — istniejącą w dwóch przestrzeniach: fizycznej i duchowej?

⁵⁰ To i cały szereg głębinnych sensów (wiążących się „w poprzek” linearności tekstu) wydobyl w jednym z najbardziej chyba odkrywczych tekstów o istocie i formach „krzewienia się”, istoczenia sensów i obrazów w poezji genetyjskiej Włodzimierz Szturek: *Semafora w mistycznym tekście Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia...*, s. 253—259.

⁵¹ Ten termin fenomenologii świętości Rudolfa Otto wydatuje się tu najbardziej adekwatny (*Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przekł. B. Kupis. Wrocław 1993).

— linearny czas przeżycia podmiotu zostaje od wewnątrz przemieniony w Boską kolistość wieczności.

Trzeci utwór — *O! Boże ojców moich...*, stroficzny, lecz z oczywistych względów (niedokończenie⁵²) niedomknięty, wypełnia rozwinięte, tu wyjątkowo uplastycznione, dwupostaciowe wyobrażenie — Boga jako drapieżnego ptaka (orlicy, orła) i zarazem ognia. Połączenie tych dwóch obrazów dokonuje się w płynnym wersie czwartym, rozrywany tą podwojoną energią epifanii. Takież obrazy współtworzą symbol „twarzy” Boga w pozostałych utworach (z dominującym we wszystkich teofaniach Słowackiego ogniem). Oprócz tego, jako materiał teofanii dostrzec można wiatr, skałę i światło. We wszystkich trzech utworach natomiast z uobecniania boskości wyłączony został jeden żywioł — woda. Mimo że pełni w wielu innych utworach Słowackiego istotną funkcję jako metafora boskości, ducha i transcendencji. W wierszach teofanicznych podstawowym sposobem wyrażenia spotkania człowieka z Bogiem jest opozycja (wielki/mały, góra/dół, aktywny/bierny) i paradoks, oksymoron („przywalon [...] lekkości skałą). Dostrzec można także tendencję

⁵² Utwór należy do szczególnie nieukończonych — nie tylko nie ma zakończenia (przerwany tekst), lecz dochowana część nie jest do końca ustalona i jednoznaczna. Pominięcie czwartego wersu w wydaniu Kleinera, dające przejrzystość i rysujące wyraźniej logikę rozwoju akcji lirycznej, jest raczej niedopuszczalne (już choćby ze względu na zakłócenie wzorca rymowego), prostota jest tu trochę uproszczeniem. Nie jest natomiast pewne, czy wersja *Wierszy. Nowego wydania krytycznego...*, s. 309, mimo że absolutnie zgodna z zasadami tekstologicznymi, może być uznana za ostateczną. Być może tu (i w paru innych przypadkach) w interpretacji (bo jak to wydawniczo zrobić?) trzeba by przyjąć płynność tekstu — uwzględnić wersję wyjściową, stosunkowo logicznie włączającą się w całość utworu, ale uznać ją za niewystarczającą dla Słowackiego i próbować dociec, ku czemu prowadzą zmiany, uwzględniając, że wersja „ostateczna” (mocno rozrywająca przebieg akcji strofy — co zdarza się także w innych utworach Słowackiego) też ma raczej charakter tymczasowy. Zdaję sobie sprawę z tego, że użyta tu kolejny raz i znów w nieco innym sensie metafora „płynności” może denerwować i prowokować domysły, iż autor książki zbyt przywiązał się do sfery akwaticznej. Być może, ale: wprawdzie w szeregu użyć tego określenia w niniejszym tekście można by każdorazowo wykorzystać inny termin (np. nieostrość, mglistość, nieokreśloność, wielokształtność), to chyba są one mniej trafne, a „płynność”, łącząc różne właściwości, ma jednak zalety (i wady...) wielkiej metafory i mówi coś istotnego o świecie i tekście genezyjskim.

do intensyfikowania wrażeń — potęgowanie obrazów ognia. Wastwa brzmień w szczególności sposób wyraża właśnie szum i szelest — dźwiękowe przejawy ognia. Stwierdzić można też, że wprawdzie w tworzeniu owego symbolicznego obrazu teofanii współuczestniczą różne, dostrzegane już obrazy, najczęściej starotestamentowe — krzew ognisty, obłok i słup ognisty, także wyobrażenia Boga z *Psalmsów*, lecz podstawowym i najważniejszym ich wzorcem ikonograficznym jest obraz Zesłania Ducha Świętego z *Dziejów Apostolskich*. W doznaniach podmiotu najważniejszym i najczęściej ekspozowanym uczuciem są lęk, strach, bojaźń, przerażenie. Towarzyszą im inne, negatywne obrazy — szczególnie śmierci, gniewu (Boga). Wszystkie wyraźnie akceptowane przez porażony boskością podmiot. Negatywne uczucia i obrazy (może przez swą ostrość) najlepiej oddają doświadczenie transcendencji Boga.

W badanej tu sytuacji zetknięcia się podmiotu z Bogiem, odzwierciedlonej w wierszach teofanicznych, ważne, może najważniejsze jest właśnie samo **zetknięcie**, jego obraz, postać, model. Poezja romantyczna wypracowała artystyczne środki przedstawienia tego zjawiska. W podstawowym dla romantyzmu polskiego modelu Mickiewiczowym rozwijają się one wraz z przemianami samej poezji. We wczesnym romantyzmie charakterystyczne są obrazy wtargnięcia bytu transcendentnego w świat realny, oddane przerwaniem granicy świata materialnego — „pęknięcie” „toni” lub „niebios zwierciadeł” (*Świtezianka*, *Hymn na dzień Zwiastowania N.P. Maryi*). Później wykształcone zostały (w *Dziadach* i liryce) sposoby oddania spotkania z *sacrum*, z Bogiem. Najwyrazistsze jest tu otoczenie przez rzeczywistość sakralną (Widzenie Ewy), ale dostrzec też można rozsufanie „zasłony marzeń” i wnikanie do duszy (*Do M.L. w dzień przyjęcia komunii św.*). Później (od *Widzenia*) najważniejsze się staje ogołocenie z ziemskości i przemiana podmiotu (płynność, światło), substancjalne utożsamienie z Bogiem, czy na ostatek owo „wnurzanie się” w świat transcendentny, rozpoczynające niewyobrażalną już przemianę „ja”.

Jak wygląda zetknięcie się z Bogiem w liryce genezyjskiej? Wszystkie opisywane cechy jej świata (płynność, zanikanie granic, przenikanie się bytów — żywiołów i człowieka — *Do pastereczki...*!), me-

tamorficzność świata i podmiotu) zdają się sugerować szczególnie jej predyspozycje do ukazania mistycznego spotkania, wyobrażenia przenikania się tego, co ludzkie i Boskie. Tymczasem właśnie w wierszach teofanicznych owego przenikania się właściwie nie ma. Podmiot, spotykając się z Bogiem, nieprzerwanie zachowuje swą integralność bytową i Bóg nie wnika w jego wnętrze. Wprawdzie przejawy Boga (szczególnie ogień) mają cechy płynności, ale służy ona oddaniu wizerunku Boga („twarz z ognia”), a nie wyobrażeniu Jego wnikania w „ciało duchowe” podmiotu. Boski ogień nie zapala, nie spłomienia ducha podmiotu, nie ma nigdzie obrazu płomienia w „ja” (ukazywanego w tylu lirykach!) jako odpowiedzi na Boskie płonienie. Bóg otacza „ja”, przywala je, bierze w szpony, ale właściwie nigdzie nie łączy się z nim, nie przenika do jego bytowości.

Wprawdzie w liryku *Takiego ludów przerażenia...* ukazane są trzy sytuacje, zgodne z metaforą romantyczną, obrazujące wtargnięcie bytu transcendentnego w ziemską przestrzeń: najpierw głos z kamienia, potem umarły, przychodzący z przestrzeni pozagrobowej (świeący w ciemności), wreszcie specyficzne, groteskowe *sacrum* (anioł z głową św. Jana), ale to wszystko przygotowuje inność obrazu przyścia Boga, który „nie dziurawi murów” (obrazy zamknięcia bytu ludzkiego powtarzają się w *Zachwyceniu*), zjawia się jak złodziej (obraz z *Ewangelii*) i... znów nie ma obrazu przenikania do wnętrza, lecz: „Oświeci — potrwa — złąka — i zostawi!”

W jakimś sensie ogarnięcie przez Bóstwo rysuje sfera brzmieniowa — ów strumień czasownikowych rymów, ogarniający całość. Pośrednio sugerują (jako możliwość) owo wniknięcie plastyczne, drażniące obrazy Boga — orła, orlicy, szponów (w których znajduje się podmiot-ptaszek), także ścinania mieczami. Lecz są to tylko obrazy zastępcze, niekonkretyzujące się nigdzie poza końcową częścią *Zachwycenia*. W owej części wiersza dostrzec można przemianę podmiotu — utratę części tego, co w nim ważne i ludzkie („wiedzy i pamięci”), i jedyny obraz wnikania: „Światłem załaty się moje alkierze”. Światło — najsubtelniejsza postać bytu. Ale wydaje się, jakby zmieniał się tu nie tylko podmiot, lecz także Bóg. Przy świetle nie ma określenia („Twoje”), odnoszącego go bezpośrednio do Boga (tak charakteryzowane były w wierszu wszystkie przejawy Boskiej

obecności). Są tu i w innych lirykach obrazy porwania „ja”, z znaczeniem, że jest ono na łożu dalej obecne. Chyba jeszcze tylko „współptakowość” (w porównaniu) oraz wspólna Bogu i porywanemu podmiotowi materia pierza łączą ich.

Właściwie tylko sfera psychiki (uczuć, doznań egzystencjalnych) zostaje w tym spotkaniu z Bogiem poruszona. Te obrazy reakcji podmiotu przerywają w *Zachwyceniu* granice dystychów i stwarzają najintensywniejszy, centralny obraz. Ale o wiele przemożniejszy jest stale obecny we wszystkich trzech utworach obraz podmiotu integralnego, we własnych, nieprzerwanych, cielesnych granicach. Uderzające jest, że w żaden sposób (odmiennie niż psychika) nie ujawnia się tu „ciało duchowe” podmiotu. To ono powinno brać w tym spotkaniu szczególny udział. A nie został w żadnym z liryków teofanicznych stworzony żaden jego obraz, przejaw. Dlatego zapewne brak obrazu złączenia się, zlania „ja” z Bóstwem. A przecież są to utwory (jak to po wielokroć wskazywano) rejestrujące własne, osobiste doświadczenie mistyczne Słowackiego. To nie tylko dziwne, ale niezwykle istotne dla rozumienia antropologii genezyjskiej. Bardzo wyraźnie we wszystkich przemianach genezyjskich (nawet w zetknięciu z Bogiem), mimo najdalej zachodzących metamorfoz, „ja” zachowuje swą osobową odrębność.

Wyobrażenie przenikania się i złączenia występuje natomiast (mimo wykorzystanej tu metaforyki nieprzenikalnego kamienia) w odmiennym nieco utworze-okruchu *Panie, o którym na niebiosach słyszę...* Wprawdzie nie dokonuje się tu w sensie literalnym żadna bytowa (katafatyczna) epifania Boga⁵³, ale liryk jest znakomitym poetyckim zapisem osobowego spotkania z Bogiem, który uobecnia się tu inaczej, bardziej niezwykle, apofatycznie — w wycofaniu, „nieobecności”. W utworze tym, jako jedynym, pojawia się materia, dająca wyobrażenie płynności i przenikania — woda (łzy), co zapewne nie stanowi przypadku. Bóg może wnikać w ludzkie wnętrze (albo człowiek w Jego) tylko w tym, co egzystencjalne, bolesne, ludzkie. Choć nawet w takim „egzystencjalnym” doświadcze-

⁵³ Analizę tego liryku, wydobywającą nieco inne aspekty, przeprowadza Czesław Zgorzelski: *Liryka w pełni romantyczna*. Warszawa 1981.

niu mistycznym człowiek konkretny nie zlewa się z Bogiem substancjalnie. Jest dalej „ja”.

„Ja teandryczne” w liryce genezyjskiej

A. Kształty „ja” genezyjskiego odcisnięte w materii świata i tekstu. Głównym zadaniem tego podrozdziału będzie zbadanie i opisanie kształtu, w jaki przemienia się podmiot: absolutnie nowe i szersze „ja” genezyjskie, osoba w istotowym i pełnym wymiarze, która, posiadając się całkowicie, w owym posiadaniu przekracza siebie. Punktem wyjścia przemiany (ontologicznej, duchowej, aksjologicznej) „ja” był kształt podmiotu, stworzony przez Słowackiego pod koniec przedmystycznej fazy twórczości (przełom lat trzydziestych i czterdziestych). Kształt ów powstał w wyniku kryzysu romantycznego modelu człowieka, świata i języka. A dokładniej — jako efekt radykalnego (drapieżnego!, niemal rozpaczliwego, ale jednak heroicznego) ruchu rozbicia, rozdarcia martwej konwencji — skorupy oddzielającej od rzeczywistości — i próby dotarcia do jądra, do nagej rzeczywistości „ja”.

Procesy te ujawniają się szczególnie ostro w *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (później w *Beniowskim*)⁵⁴. Powstaje wielość skomplikowanych struktur tekstowych, ujmujących to istnienie, zagrożone rozpadem, wielość twarzy „ja”, uzyskaną m.in. dzięki zastosowaniu wielopłaszczyznowej ironii i groteski. Ironiczny dystans do swych różnorodnych „ja” (potencjalnych postaci siebie⁵⁵) tworzy niezwykłą rzeczywistość intelektualno-tekstową, w której ironia i groteska przestają być tylko kategoriami estetycznymi, figurami

⁵⁴ Zob. M. Kalinowska: *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*. Toruń 1994, s. 56—80; K. Ziemia: *Wyobraźnia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*. Gdańsk 2006.

⁵⁵ Poza Byronem trudno właściwie znaleźć jakiś przykład takich prób eksperymentów na sobie. Najbardziej adekwatny odpowiednik stanowi chyba równie niezwykły utwór romantycznej... muzyki — *Humoreska* Franciszka Schumana.

retorycznymi, stając się niemal sposobem istnienia podmiotu. Ta, nieustannie rozsadzana ciśnieniem wewnętrznym i zewnętrznym, konstrukcja podmiotowa zagrożona była jeszcze bardziej i radykalniej — naporem absurdu. Słowacki ujmował go w kształty groteskowe, nadające bezsensowi jakąś postać (jakiś porządek), co jednak zarazem, konkretyzując, wzmagало jego działanie. To wszystko boleśnie rzeźbiło zagrożone „męką istnienia” i destrukcją egzystencjalne jądro „ja”; w tych piekielnych zmaganiach rozpoczął się proces jego kształtowania.

To egzystencjalne (poszarpane, wielokształtne) jądro przetrwało „przełom mistyczny”, nie tylko stanowiąc punkt wyjścia przemian podmiotu, lecz stając się także rdzeniem, czymś fundamentalnym i niezwykłym (co szczególnie widoczne w liryce) dla dalszego rozwoju (duchowego, ontycznego), dla kształtującego się w tym strumieniu przemian genezyjskiego „ja”. Transformacja podstawowa, konstytuująca osobę genezyjską, prowadzi bowiem (na różne sposoby, w różnym stopniu i w różnych postaciach) do takiego przeistoczenia jądra „ja”, iż jego ośrodkiem staje się głębsze, wewnętrzne, duchowe i transcendentne „inne-ja”, które, będąc najgłębiej i najprawdziwiej „ja” podmiotu, jednocześnie absolutnie je przekracza. Krystalizuje się owo wewnętrzne „inne-ja” w postaci czystego ducha (czystej otwartości) lub w kształcie chrystomorficznym, łączącym nierozdzielnie duchowe i ludzkie (co spróbuję dalej pokazać). Podstawę realności i prawdziwie ludzkiego wymiaru „ja” genezyjskiego stanowi właśnie to, iż ów transcendentny rdzeń osoby każdorazowo zostaje wszczepiony w pierwotne, egzystencjalne (ludzkie) jądro „ja”. To stanowi istotę teandrycznej⁵⁶ postaci osoby. Dlatego w liryce nawet najbardziej uduchowiony podmiot pozostaje nadal człowiekiem.

⁵⁶ Definicję tego terminu, ukształtowanego w dyskusjach chrystologicznych, podaje Paul Evdokimov: „[...] określenie odnoszące się przede wszystkim do boskoludzkiej natury Chrystusa, jego Bogoczłowieczeństwa”. Zob. P. E v d o k i m o v: *Kobieta i zbawienie świata*. Przekł. E. W o l i c k a. Poznań 1991, s. 313—314. Całościowy model teandryczności opisuję za Guardinim.

Spróbuję zbadać i opisać model oraz kształty tej przemiany, a także wewnętrzną postać stającego się „ja teandrycznego”, wykorzystując przejawy, postaci podmiotowości wydobyte i opisane w poprzednich podrozdziałach. Trudność tego zadania polega na tym, że w liryce genezyjskiej odnajdujemy bardzo ograniczoną liczbę wyraźnych („twardych”) rysów nowego, przemienionego „ja”, które na dodatek cechuje (zauważana wielokrotnie przez badaczy⁵⁷) niestabilność postaci. Nie poprawia wcale sytuacji świadomość, iż taki wizerunek wynika z konstytutywnych właściwości tej niezwyklej podmiotowości, nie przybliży bowiem do celu. Dlatego jedynym wyjściem będzie skrupulatne wykorzystanie, oprócz rysów stematyzowanych „ja”, także wszystkich jego przejawów pośrednich, śladów w konstrukcji tekstu, w kształtach świata, języku, obrazowaniu⁵⁸.

„Ja” genezyjskie powstaje bowiem (co współbrzmi nieco z filozofią transcendentálną Fichtego⁵⁹) w akcie konstytucji podmiotu i przedmiotu; obie połowy nawzajem się współokreślają. Słowacki, stwarzając świat genezyjski — wiążąc go po genezyjskim wybuchu — skleja go według zupełnie nowego porządku (opisanego w ramach systemu genezyjskiego), który stanowi także fundament kształtu osoby genezyjskiej. W koncepcji Ireneusza Opackiego, zarysowanej w jednym z najciekawszych tekstów o liryce mistycznej Słowackiego⁶⁰, wyraźnie ukazane zostało, że najważniejszym, najbardziej dynamicznym składnikiem tejsze poezji jest sam kształt podmiotu i stworzony w jego postaci sposób widzenia świata. Świat jest tu bardzo konsekwentnie ujmowany przez pryzmat „ja”. Podążam tym tropem i chcąc opisać „ja”, odwracam model Opackiego — będę po-

⁵⁷ M. Korzeniewicz, J.M. Rymkiewicz i inni. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje symposium, Warszawa 10—11 grudnia 1979*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 235—250.

⁵⁸ Teoretyczną podstawę opisu podmiotu w tekście daje A. Okopień-Sławińska: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (Preliminaria)*. Wrocław 1985.

⁵⁹ Przywołując tę analogię, pamiętam o ograniczonej przystawalności zjawisk poezji romantycznej i filozofii transcendentálnej. Analizowała szczegółowo tę problematykę Agata Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 159—170.

⁶⁰ I. Opacki: *Ewangelia i nieszczęście*. W: *„W środku niebokręga”...*, s. 281—298.

strzegął „ja” właśnie jako pryzmat, czyli spróbuję odtworzyć, zrekonstruować całościową płaszczyznę podmiotową, wszystkie wspomniane elementy liryki jako przejawy, ślady „ja”.

Na wstępie zajmę się perspektywą podmiotu, odwzorowaną w kształtach przestrzeni⁶¹ liryki mistycznej. Najoczywistszym jej przejawem jest różny w konkretnych utworach zakres przestrzeni fizycznej, obejmowanej widzeniem podmiotu. Nieco upraszczając, można wyróżnić trzy podstawowe typy tejże przestrzeni. W pierwszym typie przestrzeń, najwęższa zakresem, skupiona jest wokół jakiegoś elementu, aspektu rzeczywistości, obserwowanego przez podmiot (*Do pastereczki...*, *Zachwycenie*, *W ostatni dzień — w ostatni dzień...*). W drugim przestrzeń jest szersza, lecz mimo to w jakiś sposób ograniczona (*Do Franciszka Szemiotha*, *Anioł ognisty — mój anioł lewy...*, *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...*). I wreszcie przestrzeń najszersza, globalna, kosmiczna (*Jest najsmutniejsza godzina...*, *Jak najcudniejsza jutrzienka...*, *Bóg duch, innego zwać nie będziecie...*). Już ta zewnętrzna właściwość rzeczywistości podmiotowej określa w pewnym stopniu jego status bytowy i duchowy. W przestrzeni najmniejszej „ja” ukazuje się jako obserwator (rewelator), nieujawniający bezpośrednio swej duchowej postaci, zawężając ją wyłącznie do duchowej świadomości. Przestrzeń najszersza wskazuje, odsłania wyraźnie duchową, ponadludzką postać podmiotu⁶². Pośredni rozmiar wiąże się najczęściej z niedookreśloną, przemieniającą się bytowością „ja”.

Przestrzeń w liryce genezyjskiej rzadko jest jednak statyczna, często w trakcie rozwoju akcji lirycznej rozszerza się, wręcz eksploduje (*Gdy noc głęboka...*, *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*). Zdarzają się też przypadki odwrotne, gdy przestrzeń kurczy się (*Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...*, *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...*). W tych ostatnich utworach owo zawężanie przestrzeni jest prze-

⁶¹ Wiele ważnych aspektów przestrzeni Słowackiego zbadał W. Próchnicki (*Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992), pracując jednak na materiale dramatów. Zob. też I. Sławińska: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: T a ż: *Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960 i A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 192—232.

⁶² C. Zgorzelski: *Liryka w pełni...*

ważnie pozorne — zanikanie przestrzeni fizycznej jest tu bowiem początkiem jej przemiany w inną — metafizyczną, nieskończoną. Wskazuje to, iż w rzeczywistości genezyjskiej przestrzeń fizyczna jest tylko pierwszą, zewnętrzną warstwą podmiotowej przestrzeni.

Kształty przestrzeni, będące niewątpliwym śladem podmiotowej perspektywy, ujawniają wyraźniej owe głębsze warstwy rzeczywistości. W dość istotny sposób określają także status, kształt bytowy „ja”. Najczęstszą postacią przestrzeni w liryce genezyjskiej jest **kolumna**, przestrzeń wyraźnie ukierunkowana wertykalnie, wyobrażająca zazwyczaj hierarchiczny, sakralny model kosmosu. Kolumna wykorzystywana jest w konstruowaniu zarówno przestrzeni natury (*Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*⁶³), jak i powiązanego z kosmosem, sakralnego wizerunku „Ty” (*Do pastereczki..., Patrz nad grotą...*). W tym drugim wariantcie wertykalne konstruowanie postaci jest zarazem stwarzaniem sakralnego modelu świata i — na zasadzie dostrzegalnej analogii — duchowego kształtu podmiotu (dane go już w samym widzeniu rzeczywistości transcendentnej).

Inny podstawowy kształt przestrzeni to **kula (okrąg)**. Najwyraźniej przejawiający się w liryku *Jest najsmutniejsza godzina...*, w postaci wielu wyłaniających się kul. Dostrzec można, że gdy podmiot w swym opisie dociera do przestrzeni ludzkich („i ci, którzy szerokiemi/Morzami płyną”), to kulistość przestrzeni na chwilę przechodzi w kształt linearny, choć dalej zachowana jest warstwowość i kolejny poziom (wnętrze ludzi) wpisuje się w kulistość. Wszystkie opisywane kształty przestrzeni mają wyraźny charakter symboliczny, co najbardziej widoczne jest chyba właśnie w modelu kulistym. W liryku *Jest najsmutniejsza godzina...* (a także w wielu innych) w dość istotny sposób określa to podmiot. Jest on tu nie widzem, lecz uczestnikiem włączonym w dokonujące się kosmiczne misterium, które, jako duch, adoruje, będąc istotowo związany z wyłaniającymi się przestrzeniami („świta mi”). To uczestnictwo, usytuowanie wewnątrz sakralnej przestrzeni, wskazuje jego wysoki status duchowy.

⁶³ Oczywiście, w większości liryków dostrzec można oba kierunki — wertykalny i horyzontalny, istotna jest jednak dominanta, decydująca o znaczeniach generowanych przez przestrzeń.

Kulistość przestrzeni można dostrzec także w innych utworach (*Jak najcudniejsza jutrzienka...*), często też kula staje się cząstką bardziej skomplikowanego układu: w liryku *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...* w ramach wertykalnego ukształtowania przestrzeni pojawia się kulista, przezroczysta czasza niebios. Kolejny model przestrzeni to kształt **podwójnego trójkąta**, widoczny w analizowanym już liryku *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*, unaczynający izomorficzność rzeczywistości górnej, boskiej, i dolnej, ziemskiej. Ten model w mniej określonej postaci przestworu obecny jest w wielu utworach. Zarysowanie w niektórych z nich owych trójkątów (*Gdy noc głęboka...*) wiąże się z centralnym (zawieszenie między niebem i ziemią) usytuowaniem podmiotu, podkreślającym ludzki status bytowy. Czasem przestrzeń staje się podwójnie symboliczna, przyjmując postać pejzażu wewnętrznego (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*), niekiedy opisuje bezpośrednio cechy, stan metafizyczny podmiotu, jak dzieje się to w znanym utworze *Anioł ognisty — mój anioł lewy...*

Drugi podstawowy składnik płaszczyzny podmiotowej (jej „ciało”) stanowią elementy tekstowe. Ich znaczenia trudno przecenić, wiedząc, jakim mistrzem języka, poezji był Słowacki⁶⁴. Decydująca rola tekstowości wynika także z tego, że podstawą genezyjskości było właśnie stworzenie nowej poetyki. Niektóre jej aspekty opisałem w części pierwszej niniejszej książki, teraz chciałbym choć szkicowo zaznaczyć jej udział w istoczeniu się kształtu podmiotu genezyjskiego⁶⁵. Najbardziej wyraźne od pierwszej chwili jest chyba to, co Słowacki czyni z rytmem. Badacze, zajmujący się tym szczegółowo

⁶⁴ Szczególnie mocno tę arcydzielność podkreślał inny poeta — Julian Przyboś, stawiając mistrzostwo języka poetyckiego Słowackiego znacznie wyżej niż Mickiewicza (a przecież analizom poezji tego drugiego poświęcił całą książkę). J. Przyboś: *Ja świat. „Twórczość”* 1959, nr 9. Syntetyczne studium o języku Słowackiego napisał A. Wilkoń: *Język poetycki Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki — poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Ziółowicz. Kraków 2000, s. 194—203.

⁶⁵ Chciałbym bardzo wyraźnie podkreślić, iż te ogromne zakresy poetyki (mające swą obszerną, specjalistyczną literaturę) zostają tu wykorzystane wyłącznie w wąskim aspekcie współtworzenia kształtu podmiotowości w liryce genezyjskiej.

(Stefania Skwarczyńska, Lucylla Pszczołowska⁶⁶), ukazali w swych pracach jego nowatorstwo w tym zakresie. Poeta wykorzystuje nie tylko w sposób niezwykle zróżnicowany i twórczy odmiany wiersza sylabicznego i sylabotonicznego, lecz włącza w tkanę swych utworów także tonizm (*Sen srebrny Salomei*), co owocowało często zupełnie nową, niezwykle dykcją, słyszalną, nawet bez analiz, każdemu muzycznemu uchu.

Użyty w konkretnym utworze rodzaj wiersza określa właściwie jego charakter, kształt świata i podmiotu. Wystarczy porównać wojskową marszowość manifestu mistycznego *Tak mi Boże dopomóż z „aktami strzelistymi” Chwal Pana — duszo moja, Baranki moje*, epicki oddech wiersza *Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...* z dynamicznymi (tanecznymi) rytmami niektórych liryków (*Do Autora „Skarg Jeremiego”, Na drzewie zawisł wąż*), sonetów *Córka Ceryery* (I i II); w wielu utworach rytm został połączony z adekwatnymi strofami⁶⁷. Przemiany rytmu w ramach jednego liryku są (wspólnie z obrazowaniem) najwyrazistszym sygnałem (przejawem) przemiany podmiotu i świata. Wskazywana już przeze mnie „płynność” toku mowy, niwelowanie granic wersowych, budują fonicznie mistyczną postać materii przemienionej rzeczywistości w lirykach *Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu..., Panie! jeżeli zamkniesz słuch narodu...*

Kreowanie kształtu rzeczywistości przejawia się bardzo wyraźnie w foniczności. Znakomitym przykładem są harmonie i zgrzyty w liryku *Anioł ognisty — mój anioł lewy...*⁶⁸ Gdzie indziej (*O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*) dostrzec można określanie (budowanie) statusu ontologicznego poszczególnych poziomów świata za pomocą instrumentacji głoskowej — samogłoska „o” kreuje nie-

⁶⁶ S. Skwarczyńska: *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 2. Warszawa 1954, s. 511—520; L. Pszczołowska: *Wiersz polski*. Wrocław 1997; bardzo interesująco o aspektach fonicznych poezji Słowackiego pisze: E. Nowicka: *Czytać i słyszeć. O tekście autografu „Księdza Marka” Juliusza Słowackiego*. W: *Juliusz Słowacki — poeta europejski...*, s. 139—160.

⁶⁷ Jeszcze inaczej nieco wzorec rytmiczny kształtuje oblicze podmiotu i świata w wierszach ironicznych. Zob. A. Nawarecki: *Czarny karnawał*. Wrocław 1991, s. 238—261.

⁶⁸ I. Opacki: *„W środku niebokrega”...*, s. 305—309.

jako rdzeń bytowy, ujawniający owe poziomy. Pełnia bytu — czterokrotne wystąpienie „o” — obecna jest tylko na poziomach Boskim i egzystencjalnym (w głębi którego znajduje się przejście do immanentnej świętości), natomiast na poziomie żywiołów jednokrotne wystąpienie tej samogłoski, oprócz zaznaczenia ich statusu ontycznego, kreśli asymetryczny, dynamiczny kształt, dopełniający obraz podmiotu z poprzedniego wersu.

Te zjawiska tekstowe w oczywisty sposób współdziałają z innymi (obrazowymi, przestrzennymi) składnikami, tworząc niepowtarzalną, skomplikowaną wieloprzestrzeń światotekstu. Warto także zwrócić uwagę na postać graficzną tekstu, w niektórych utworach wyraźnie kreującą kształt rzeczywistości. Kolumna tekstowa przejrzysto buduje wertykalny wymiar wizerunku dziewczynki w liryku *Do pastereczki...*, a w horacjańskim wierszu *Bo to jest wieszczka najjaśniejsza chwała...* trójkątny kształt tekstu w każdej z dwu strof naocznie ukazuje „ubywanie bytu”. W tym drugim liryku dostrzec można także, iż modelem przestrzeni staje się kartka, na której pisany jest utwór. Wykorzystanie porządku płaszczyzny tekstu jako modelu ładu kosmicznego nietrudno zauważyć także w innych utworach, choćby w analizowanym już liryku *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*, gdzie „góra” wiersza modeluje górną sferę rzeczywistości, „dół” — sferę dolną.

B. „Ja teandryczne”. Po tym wstępnym naszkicowaniu elementów składowych płaszczyzny podmiotowej spróbuję opisać, jaki kształt „ja” współtworzą one w konkretnych lirykach — kim jest, jakie ma cechy powstająca tu niezwykła osoba teandryczna. Znakomity, precyzyjny obraz takiej bytowości, będącej najlepszym chyba modelem „ja” genezyjskiego, daje w cytowanym już eseju *Świat i osoba*⁶⁹ Romano Guardini. Wydobywa ten niezwykły kształt osoby z *Dziejów Apostolskich* i *Listów św. Pawła* — z osobowego doświadczenia fundamentalnej przemiany „ja” Apostoła. Podstawowym problemem duchowym i ontologicznym osoby jest to, iż jej granice, współtworzące jej tożsamość, powodują zarazem jej zamknięcie

⁶⁹ R. Guardini: *Koniec czasów...*, s. 197—210.

w sobie i duchowe ograniczenie; a przecież osoba w swej istocie to ktoś, kto przekracza siebie. Jedyną pozytywną możliwość przemiany nieniszczącej tożsamości stanowi wniknięcie tego, co duchowe, od wewnątrz. W ujęciu chrześcijańskim jest to taka przemiana mojego „ja”, że staje się mną Chrystus; nie wyobraźniowo czy emocjonalnie, lecz realnie — duchowo. Guardini podaje znane z religii i kultury przykłady wnikania „innego” w „ja”: struktura przodka, kształtująca od wewnątrz (ale to jeszcze nie oddziaływanie osobowe); mana — opętanie przez bóstwo (np. bachantki przez Dionizosa) — „ja” robi wtedy nie to, co chce, lecz to, co chce bóstwo (to jednak tylko stan tymczasowy). Filozof przytacza także negatywne stany opętania przez demona, wskazując jednak, że powodują one zawsze destrukcję „ja”.

Przemiana chrystologiczna jest głębsza i trwała, ma wymiar ontyczny i duchowy. Chrystus może przemienić mnie od wewnątrz, bo będąc człowiekiem o specyficznej relacji z Bogiem (Syn), mającym Ducha Bożego, przełamał na krzyżu ograniczające Go ziemskie ramy (postać Sługi Pańskiego). Zmartwychwstając, stał się Panem, wzniosł Swe osobowe człowieczeństwo do Boga (nieba) i dlatego może stać się wewnętrznym kształtem mojego „ja”, mojej osoby; przemieniając ją, ale nie niszcząc i nie naruszając. Aby mogło się to dokonać, muszę przejść przez śmierć z Chrystusem i stać się duchem. Moja osoba ma być Chrystusem i wchodząc w relacje Trójcy Świętej, mówić do Boga: „Ty”. Osoba jako mój niepowtarzalny kształt Chrystusa, który jest mną. Ten teologiczny kształt przemiany „ja” stanowi model tego, co dzieje się w poezji mistycznej Słowackiego.

Wyrazisty obraz stwarzania „ja” genezyjskiego (choć jeszcze nie teandrycznego) zawiera analizowany już przeze mnie wcześniej liryk *Nie używałem leków i lekarzy...* Początkowo podmiot-bohater utworu ukazany jest (obrazem i porządkiem wierszowym) jako odgrodzony od świata byt antropomorficzny. W drugiej strofie nowe, przemienione w wyniku walki z żywiołami, „ja”, wyobrażone zostaje obrazem tychże żywiołów (morza) i zmienioną tekstowością: tancernym rytmem, rozbiciem granic wersowych, lustrzanie odbitym porządkiem dwuwersów, tworzących swoistą ósemkę semantyczną

i syntaktyczną (można ją przemierzać w koło). Ta kolistość, zgodna z ruchem żywiołów, ewokuje cykliczny, mityczny czas bytowania „ja” jako istotny jego rys. „Ja” pozostaje osobowe (nawet morze w złączeniu z nim uzyskuje na moment jakby rys jednostkowy — działa osobowo „bałwanem zimnym i szalonym”), ale nabiera także cech wielokształtności i wielojednostkowości żywiołów. Nie uzyskuje w pełni kształtu transcendentnego, gdyż nie przechodzi granicy śmierci (która jest tylko zaznaczona), wkracza jednak w tunel przemiany, przekształcając się w „ja” mityczne.

Taką częściową (chwilową, potencjalną) przemianę dostrzec można także w innych lirykach — tam, gdzie ukazane jest zetknięcie z *sacrum* (*Zachwycenie*). Tu, podobnie jak w lirykach przejścia, „ja” ulega pewnej (w utworach teofanicznych chwilowej) dezintegracji, destrukcji. Inną, epifaniczną przemianę dostrzec można w znanym liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*, gdzie przemieniona, transcendentna postać podmiotu wywiedziona zostaje z obrazu epifanii (jutrzeńki-cherubinów), przez ową angelofanię niejako stworzona⁷⁰.

Jednym z utworów, w których Słowacki wyrzeźbił kształt „ja” genezyjskiego wyjątkowo plastycznie i przejmująco, jest (analizowany wcześniej) liryk *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* Nie ma tu wprawdzie stematyzowanego, ukazanego wprost tunelu przemiany⁷¹, ale wiersz zawiera jeden z najpełniejszych wizerunków (modeli) osoby teandrycznej. Podmiot jest zawieszony między górą a dołem (metafizyczne określenie ludzkiego bytu), lecz także, dzięki kształtowi utworu, zawieszony między dwiema modalnościami istnienia tekstowego — realnością bytu duchowego, zakorzenionego bezpośrednio w Bogu („W Tobie jest światłość, siła mego łona”), i figuratywnością egzystencjalnego, cielesnego bytu bociana, strzępu zawieszzonego w otchłani świata. Całość łączy się w symboliczny

⁷⁰ Podmiot jest z nią zresztą powiązany na wielu poziomach. Ukazał to Wiesław Grabowski: *Sprawy obrazowania...*, s. 91—92.

⁷¹ Choć dostrzec można jego ślad w locie bociana, będącym przecież wariantem toposu drogi, jako dążenia, mającego — jak wynika z innych aspektów utworu — wymiar duchowy i jakoweś „dokąd”.

model kosmosu, stwarzanego przez Boga i ociosywanego przez żywioły⁷². Ujęcia biblijne i genezyjskie tworzą jedno dwubiegunowe wyobrażenie: duchowe dzianie się, w którym ukryte jest „ja teandryczne”. Ujawnia się ono tu nie jako erupcja czystego ducha, lecz jako przemiana, dokonująca się w egzystencjalnej głębi człowieka, w niedostępnym bezpośrednio jądrze „ja”, ukazanym symbolicznie. W kosmosie, w którym działają moce Boga i żywiołów, owym ludzkim rdzeniem, istotą człowieczeństwa okazuje się słabość („kona”). Owo „kona”, razem z sytuacją zawieszenia między niebem a ziemią (podmiot wiąże te bieguny w sobie), nierozzerwalną więzią z Bogiem (mimo śmiertelności ludzkiego bytu) przywołują kontekst chrystocentrycznych liryków genezyjskich⁷³ i teologii chrześcijańskiej, wskazując obecność w tym obrazie jednego z podstawowych archimów — Ukrzyżowania. Oczywiście, podmiot nie jest Chrystusem, ale dokonuje się tu wszczęcie Chrystusowego nadprzyrodzonego „Ja” w egzystencjalne jądro „ja” ludzkiego. Utwór ma dwie strony, ludzką i Chrystusową, tworzące całość „bez pomieszania i bez rozdzielienia”. Owo „bez pomieszania”, wyrażone zostało przejrzystością „schodkiem modalnym”; tekstowość dookreśla w ten sposób obecny w utworze model osoby teandrycznej. Boska Osoba, ujęta realnie, i ludzka — figuratywnie, tworzą całość. W bólu, słabości Ukrzyżowania kryje się zbawienie i możliwość istotowego złączenia się z Chrystusem. Tak ukazany archim chrystologiczny ustanawia głębsze, transcendentne „inne-ja” przebóstwionego podmiotu⁷⁴.

Archim Ukrzyżowania dostrzec można w wielu wierszach, w dwóch z nich stanowi centrum ikoniczne i semantyczne. W pierwszym (*A ja jednak nie wątpię — bo się pora zbliża...*) ów archim ukazuje, określa transcendentny wymiar „egzystencjalnej” sytuacji Polski — naprzeciw krzyża, na którym dokonuje się jej bolesne

⁷² Obrazy stwarzania, ociosywania człowieka genezyjskiego odnaleźć można w wielu utworach (*Dajcie mi tylko jedną ziemię... , Całą potęgą ducha cię wzywam...*).

⁷³ *O! nieszczęśliwa, o! uciemniona...*, *A ja jednak nie wątpię — bo się pora zbliża...*

⁷⁴ O przebóstwieniu jako nadprzyrodzonym szczycie dostępnym człowiekowi i o jego rozumieniu w tradycji prawosławnej piszą P. E v d o k i m o v (*Prawosławie...*, s. 138—153) i W. Ł o s s k i (*Teologia mistyczna Kościoła Wschodniego*. Przekł. M. S z c z a n i e c k a. Warszawa 1989, s. 175—192).

przebóstwienie, podmiot czuje (wie) bliskość Boga; ale ta bliskość to jeszcze mrok opuszczenia, ciemny obłok. Dopiero, gdy dopełni się „misterium crucis”, Bóg odsłoni Swą „złotą twarz”. Jest tu zawarty niewątpliwie sens mesjanistyczny, ale w zupełnie innej postaci niż w *Dziadach*. Archim Ukrzyżowania modeluje w liryku chrystusową postać przemiany, uzyskiwanie chrystusowej formy teandrycznej; tu przez bytowość zbiorową. Podmiot jest modlącym się i obecnym przy krzyżu, a zarazem rewelatorem, wyjaśniającym sens świętego dziania się. Drugi liryk (*O! nieszczęśliwa, o! uciemżona...*) przekształca tę relację w bardziej wewnętrzną⁷⁵. Archim Ukrzyżowania zostaje podwojony i rozszczepiony: Ojczyzna jest „uciemżona” (kenoza), ale figurą krzyża staje się podmiot („otworzę moje krzyżowe ramiona”). W niej dostrzega już „zbawienia słońce”, co jest zapowiedzią również jego osobowej, teandrycznej przemiany.

W liryku *Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* krzyż („kiedy krzyżem leżę”) jest miejscem, kształtem szczeliny, przez którą przechodzi podmiot, by z postaci demiurgicznej, mitycznej przeistoczyć się w postać teandryczną. Jej obrazem jest ogniste — boskie i egzystencjalne — jądro, uzewnętrzniane jako „ognia zdroje”. Tu — podobnie jak w wielu innych mistycznych wierszach Słowackiego — następuje (wewnątrz archimu chrystologicznego) przeinterpretowanie przestrzeni aksjologicznej: wymiarem prowadzącym do przemiany „ja”, do *sacrum*, nie jest bezpośrednio wertykalność, lecz płaszczyzna horyzontalna, wyobrażająca egzystencjalną, chrystusową (kenotyczną) rzeczywistość boskiego działania.

Inne nieco aspekty teandryczności, w większym stopniu ujawniające rysy ducha jako owo wewnętrzne „inne-ja” (także nieskończoną otwartość na transcendencję, wskazywaną przez Rahnera jako konstytutywny rys ducha), dostrzec można w grupie wierszy, w których podstawowym przejawem podmiotu jest, oprócz formy tekstowej, krajobraz (kosmos), będący tu poetyckim „Ty”, odbiciem i reprezentacją „ja”. Rodzaje krajobrazu (rzeczywistości) — gruba,

⁷⁵ Podobne zjawisko, w znacznie bardziej rozbudowanej postaci, ujawniającej trud i komplikację takiej przemiany dostrzec można w drodze Zawiszy Czarnego (zob. część pierwsza, rozdz. II niniejszej książki).

śnieżna Syberia; duchowy, ale i wyestetyzowany grobowiec podmiotu; wreszcie duchowy, lecz także erotyczny i estetyczny obraz Jej — są odzwierciedleniem, materializacją konkretnych postaci podmiotu w liryku *Anioł ognisty — mój anioł lewy*... Jak ukazał Ireneusz Opacki⁷⁶, owe rysy pejzażowe dopełnia gramatyka, opisująca składnią kształty rzeczywistości (i — podmiotu): dysharmonia — pełna harmonia — harmonia niedoskonała (w ruchu, w stwarzaniu). Ale odbiciem podmiotu — jego recesji, rozpięcia między duchowym i ludzkim — okazuje się także zjawisko tekstowe bardziej globalne: podwójna struktura utworu. Linearna fabuła przedstawia ludzką perspektywę⁷⁷; druga, a-linearna, synchroniczna, modeluje perspektywę ducha, w której grób stanowi bramę do transcendencji, początek i centrum zdarzeń.

Jeszcze wyraźniej krajobraz stanowi wyobrażenie przemienionego podmiotu w analizowanych wcześniej wierszach „panteistycznych”, w których silniejsze i bardziej widoczne są ich wzajemne powiązania. W liryku *Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie*... krajobraz jest (podkreśloną przez strukturę tekstu) reprezentacją podmiotu, napełnioną przez aspekty jego duszy, związaną współużytkowaniem substancji powietrza. Tworzy to niezwykle wizerunek „ja” genezyjskiego: mającego pewne cechy ludzkie (np. owo „stoję” w liryku *Jak dawniej — oto stoję na ruinach*...), ale zarazem niektórymi innymi cechami ujawniającego swój duchowy, „astralny” kształt bytowy. Teandryczność może przejawiać się także w innej jeszcze formie: kształtem podmiotu-demiurga w liryku *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka wstaje*... jest duchowe źródło („Tak ja [...]/ Jałem rozpuszczać tchnienia mojego ruczaje”), ale jego punkt dojścia i ramę (świata i utworu) stanowi kształt egzystencjalny i boski (chrystusowy i maryjny), wyrażony kosmiczną symboliką „pasyjnego” wschodu słońca.

„Ja” genezyjskie określa siebie — swój najszerszy wymiar osoby teandrycznej — w szczególny sposób w zetknięciu z „Ty”, innym

⁷⁶ I. Opacki: „*W środku niebokręga*”..., s. 305—309.

⁷⁷ Czytamy właściwie wtedy Jej historię: ziemskość, zetknięcie z transcendencją, przejście ducha i otwarcie na transcendencję, wertykalizujące jej byt.

osobowym „ja”. W trzech znakomitych lirykach podmiot dokonuje takowej konstytucji w obliczu „Ty” żeńskiego⁷⁸. Dostrzec można tu wyraźną prawidłowość, o której pisze Guardini⁷⁹: „ja” (będące podmiotem działającym wśród przedmiotów) staje się osobą, gdy czyni przestrzeń drugiemu „ja”, umożliwiającą owemu „Ty” istnienie swego osobowego centrum. Pierwszym ze wspomnianych liryków spotkania będzie znane, legendarne *Do pastereczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad Oceanem*), tak ważkie dla kształtowania się wyobraźni genezyjskiej Słowackiego i jego rozwoju duchowego⁸⁰.

Przestrzeń jest ukształtowana zdecydowanie wertykalnie (co podkreśla wspomniana kolumna graficzna), budowana przez poszczególne segmenty, oddzielone syntaktycznie, lecz delimitowane także odmiennymi w poszczególnych cząstkach kształtami rymów (od krzyżowych, przez parzyste, potem okalające — wskazujące jakby scalenie cząstek bytowych — po końcowy dystych, stanowiący swoistą kodę, ramę i ostateczny fundament liryku-wizerunku). Pierwszy segment podkreśla duchowy wymiar dziewczynki („Duszycko”, „Prawie bez krwi i ciała”), lecz także połączenie w jej osobie dwóch szeregów symbolicznych („Słoneczna i miesięczna”). Dalej podmiot szkicuje jej postać i usytuowanie (na druidów kamieniach), po czym w biegunowym ukształtowaniu kolumny tekstu dookreśla dwoistą bytowość dziewczynki — ludzką i duchową; jak zauważa

⁷⁸ Dostrzec można tu pewną prawidłowość: w wierszach, w których lirycznym „Ty” jest mężczyzna, podmiot sytuuje się zazwyczaj wyżej (jako mistrz, nauczyciel — zob. *Oblicza*), natomiast gdy partnerem staje się kobieta, to ona zostaje usytuowana wyżej.

⁷⁹ R. Guardini: *Koniec...*, s. 170. Całą tę sferę spotkania opisuje także filozofia dialogu.

⁸⁰ Tekst liryku jest właściwie nadal ostatecznie nieustalony, choć decyzja Redaktorów *Wierszy. Nowego wydania krytycznego*, rozdzielenia dwóch wyraźnie inaczej „sformatowanych” części wydaje się słuszna; pozostaje pytanie o status pierwszej części i jej relację z drugą cząstką (wariantem?). Dodajmy tu uwagi Jacka Brzozowskiego wygłoszone na poznańskiej sesji (*Piękno wieku XIX*) podkreślające wielowariantowość, wielość tekstów, przekazów o pastereczce — wierszy, listów i jeszcze rysunek (zdaniem autora referatu także nieoczywisty). Jakby pastereczka wciąż się wymykała Poeicie i — nam.

Opacki, jest ona tym i tym⁸¹. W kolejnym segmencie naocznie zostaje ukazane jej scalenie z kosmosem (z żywiołami), co inicjuje wykrystalizowanie z dotychczasowych elementów obrazu pastereczki sakralnego wizerunku maryjnego — Panny Kosmicznej, łączącej wertykalnie sfery świata.

Nie ma w liryku dynamicznego obrazu przemiany („tunelu”), jaki wyekspozowano w siostrzonym wierszu *Patrz nad grotą...*, dynamizm został tu zawarty w samej konstrukcji wizerunku; perspektywa podmiotu ujawnia zarazem duchowy wymiar Jej i — jego. Dziewczynka i podmiot są w liryku związani także innymi, sakralnymi więzami. W pastereczce bardzo wyraźnie podkreślona jest chrystusowa kenotyczność, ogołocenie, uniżenie, ale archim chrystologiczny ujawnia się tu jeszcze w inny, prostotą niezwykły sposób: świeki chodaków (wbite w drewno) stają się bytem-znakiem krzyża. Od owych świeków odbija się światło zorzy, padając na twarz podmiotu. Tak ukosmiczniona krzyżowość łączy ich w nadrzędną, dwuosobową, sakralną całość. Dwoista jest zresztą także rysowana tu, łącząca ich symbolika. Świeki mają kształt półksiężyców i stanowią ogniwo całego łańcucha maryjno-księżycowej symboliki, określającej duchowy kształt bytowości pastereczki. Owa maryjność, włączona w symbolikę chrystusową, stwarza drugi, tym razem dwuosobowy, archim pasyjny — Pietę. Tę wielowymiarowość sakralną obrazu wzbogaca Słowacki jeszcze o kolejny, nowy, choć związany z już opisanymi, element: dwukrotnie zaznaczona została w wizerunku pastereczki obecność telluryczności i ognia:

Zdawały się ogniami,
Które tobie do lica
Przypięła upiorzyca
Śpiąca w grobie... pod nami...

(w. 24—27)

⁸¹ Ten obraz jest paralelny do cherubińskiego wieloistnego obrazu jutrzenki w liryku *Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...*

I dalej: „stróżka — i duch mogiły”⁸². Ogień jest drugim, obok światła, przejawem teandryczności, ale owa upiorzyca (w grobie „**pod nami**” — kolejny znak związania pastereczki i podmiotu) wskazuje chthoniczny wymiar śmierci, wydobywając także hadesowe sensory ognia. Symbolika wskazuje, iż przejście oznacza tu nie prostą metamorfozę w byt duchowy, lecz trudną, dolną, ludzką drogę przemiany. Całość wizerunku zawiera więc zarówno teologiczny, jak i mityczny krąg odniesień, wspólnie tworzących sens genezyjski. Takiz rysuje się w tym lustrze kształt podmiotu.

Drugi z liryków (*Kiedy się w niebie gdzie zjedziemy sami...*) jest wychyleniem w zaświaty, odsłaniającym interesujący wariant tunełu przejścia. Wyrazne jest dokonujące się tu ogołacanie z ziemskości, zmysłowości. Podlega temu procesowi Ona, stając się coraz bardziej przezroczysta, duchowa, ale podmiot, postrzegający to, musiał podlegać podobnemu „oczyszczeniu”, choć w nieco innym wariantcie. Słowa podmiotu wyraźnie wskazują, że są oni nierozłącznie związani („Bo w twoje życie — weszło moje życie”), on już za życia dawał jej swoje lata — egzystencjalne, pełne jego bytu. Ona jest przezroczysta (widać przez nią błękit nieba), ale on jakby jeszcze bardziej — przez jego „ja” widzimy „ją”, jej przemianę. Powstaje tu więc wizerunek podwojonego, dwuosobowego ducha. W liryku *Do pastereczki...* dostrzec można by było więzy na poziomie symbolicznym (archimów), tu scalanie widoczne jest na poziomie realnej, duchowej bytowości.

Ona zanika, lecz on dostrzega (przeżywa), w niej i w sobie, ślady tego, co ludzkie, egzystencjalne⁸³. Cała obserwowalna tu akcja liryczna, owo stawanie się ducha, a potem sytuacja rozpięcia między ludzkim a duchowym, kończy się niezwykłą filozofią i teologią słowa. Słowa, zawierającego w sobie wszystkie warstwy Bytu: od boskiego Logosu, przez sferę duchową, do egzystencjalnej. Punkt wyjścia do oglądu słowa tkwi w otwierającej się niespodziewanie sferze egzystencjalnego przeżycia. W niej powstaje miejsce na opi-

⁸² Telluryczność jeszcze mocniej została podkreślona w owym wstępnym, o niepewnym statusie, segmencie (wariantcie?) utworu.

⁸³ Ten aspekt utworu jako coś szczególnie istotnego wydobywa interpretacja Ireneusza Opackiego.

sane przez Rahnera niezwykle „enhipostazowanie osoby ludzkiej w boskim Logosie”⁸⁴. Dzieje się to jednak inaczej nieco niż w Rahnerowskim opisie ducha ludzkiego. Teolog stwierdza, że skończone ludzkie przeżywanie otwarcia i transcendencji nie może, nie jest w stanie zaspokoić nieskończenie większego, nieograniczonego otwarcia ducha⁸⁵. W poezji Słowackiego owo napięcie między ograniczeniem skończonego ducha ludzkiego i potencjalnie nieskończoną otwartością ducha stanowi rdzeń, istotę teandrycznej bytowości osoby genezyjskiej. W analizowanym wierszu ukazywane jest, jak boli proces nieskończonego otwierania.

Trzecie spotkanie otwiera inną, zaświatową, mityczną przestrzeń. „Ty” stanowi tu Kora-Persefona, istota swą bytowością sytuująca się całkowicie poza ludzkim kształtem. I to ona, mityczna bogini, przebywa ów mityczny tunel przejścia, rozświecając jak księżyc podziemie. Podmiot jest obserwatorem jej drogi, lecz także rozmówcą, interpretatorem. Nie jest cieniem w krainie śmierci, lecz kimś, kto zagląda Królowej śmierci w oczy (i w księgi losu), kto rozumie jej naturę i przemianę, a także naturę i motywy działania Hadesa, Króla śmierci. Rzeczywiście „ja” uzyskuje tu perspektywę Kory.

Podobną, choć radykalniejszą (bo niekończącą się w przestrzeni świata podziemnego) drogę przemierza podmiot innego, analizowanego już liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* Mocniejsze niż w innych lirykach jest tu scalenie podmiotu (przyjmującego postać Orfeusza) z mitycznością. Co ważne, zwraca on swoje spojrzenie bezpośrednio na swój przemieniający się aż do znicestwienia kształt. To, co niepokoi (chyba) nas badaczy, owa niedookreśloność, wielokształtność „ja” w utworach genezyjskich, skupia się w jednym miejscu. Takież wieloistny (potęgujący tę właściwość podmiotu) jest tu krajobraz, najwyraźniej może z wszystkich liryków mający charakter pejzażu wewnętrznego. Jako obietnica, arkadyjski świat Afrodyty okazał się tylko ułudą (jego tonację koryguje nieco rama,

⁸⁴ Hasło „osoba” w: K. Rahner, H. Vorgrimler: *Mały słownik teologiczny*. Przekł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, wstęp A. Skowronek. Warszawa 1987, s. 308.

⁸⁵ Tamże, hasło „duch”, s. 94—95.

kreślona przez Furie), przepaloną ostatecznie przez wewnętrzny ogień podmiotu. Z płomieni wylania się głębsza przestrzeń ciemnego, oliwnego Parnasu-Golgoty, którego korzeniem jest najgłębsza, uprzednia wobec wszystkiego pramityczna przestrzeń Matek. W zetknięciu z Nimi ma się dokonać ostateczna przemiana. Ujawniają się, stwarzają krańcowe niebytowe, rwące, drażące byt postaci „ja”. Choć miejscem kreacji jest owa mityczno-sakralna Otchłań, źródłem, korzeniem, wzorcem tych ostatecznych kształtów „ja” jest krzyż. Również tu, w ukryciu, duchowe jądro nowego „teandrycznego ja” zszywa chrystologiczny archim Ukrzyżowania. Owo drażnienie, radykalność przemiany-destrukcji szczególnie ostro, dogłębnie ujawnia nagą postać duchowego, chrystusowego „ja teandrycznego”. Struktura ostatniego wersu zdaje się przerywać bycie, ale nie, jej wyobrażenie sięga dalej, poza Byt.

W szeregu utworów spotkania z kobiecym „Ty” sytuuje się także analizowany wcześniej liryk *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...* Lirycznym (i mistycznym!) „Ty” jest tu Najświętsza Panna, osoba-*sacrum*. Nie jest w sensie literalnym rozmówcą podmiotu, ale zaznaczona została więź między nimi: kosmogoniczna („świata mi”) i misteryjna (jego duch „nieraz przed czystości Panna/Stał”). Podmiot jest uczestnikiem kosmicznego misterium, poznaje duchowe wnętrze Maryi i sakralny sens tego, co się wydarza. W tym spotkaniu ujawnia się (zostaje stworzona) niezwykła Bytowość symboliczna, wskazująca rozwiązanie dwóch centralnych genezyjskich problemów ontologicznych. Mamy tu objawiony istotowo sakralny model bytu ponadosobowego, będący wzorcem i zwieńczeniem tego, co opisywałem w analizach wcześniejszych lirykach spotkania, lecz zarazem model bytu teandrycznego, oparty na innym archimie niż wcześniej opisywany⁸⁶. Tu, w owym niezwykłym, rozbijającym ontologię Bycie sakralnym, stworzonym przez nierozzerwalny związek Chrystusa i Maryi⁸⁷ (ze względu na pasyjny wymiar dokonu-

⁸⁶ W liryku *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* bytowość teandryczna „ja” stwarzana była bezpośrednio przez chrystologiczny archim Ukrzyżowania.

⁸⁷ Pieta to jedna z postaci tego związku, inne najbardziej znane to ikony Wcielenia (czyli Maryi z Dzieciątkiem) — Hodegetria, Umilienije, Znamienije...

jącego się Misterium nazwany przeze mnie Pietą⁸⁸), owa scalająca więź ma wymiar wertykalny — Chrystus stanowi Boskie „inne-ja” Maryi. Theotokos jest tu szczególnym, istotowym symbolem więzi teandrycznej.

Tak odsłaniająca się, przez duchowe wnętrze Maryi, symboliczna droga w głąb boskości jest pierwszym, lecz nie jedynym przejściem w tym liryku. Kolejne przestrzenie, otwierające się przed podmiotem, pozwalają mu wgłębiać się w Byt, aż po rzeczywistość sakralną, a potem dalej — w ów ostatni, pajęczynowy okrąg, którego sam jest współtwórcą (jako coś bytowego nie istnieje takowy w kosmosie). Poeta, wykorzystując materie, z których okrąg stwarza, czyni z niego kobietą i zarazem Boską przestrzeń, głębszą od Bytu, i przez tę apofatyczną nie-rzeczywistość przeprowadza „ja” na drugą, nie-bytową stronę⁸⁹. Taki jest najradykałniejszy, poza-bytowy obraz „ja” genezyjskiego, dany w kilku najniezwykleszych lirykach.

Ontologia „ja” genezyjskiego — próba syntezy

Czy da się związać okruchy „ja”, odsłonięte w analizach poprzednich podrozdziałów, w jakąś — choćby płynną, skomplikowaną, irracjonalną — ale jednak całość? Czy da się ową syntezę wywieść z poezji Słowackiego? W takiej próbie scalenia musi pojawić się także pytanie: Jak owo „ja” genezyjskie przedstawia się wobec modelu teoretycznego z rozdziału pierwszego? W jakim stopniu przystaje ono do podstawowych jego aspektów (trójczęściowej struktury osoby; ducha jako osobowego centrum i istności podstawowej; „Ducha nad-osoby”, powstającej w wyniku scalania jednostkowych osób-duchów) i w jakim stopniu opisują one to, co się wydarza z „ja” w lirykach? Widoczne jest (co raczej oczywiste), iż bogactwo liryczne strumienia przemian kształtów, niezwykłych wcieleni, znacznie

⁸⁸ Zob. rozdział o symbolu.

⁸⁹ Podobnie jak czyni to w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*

wykracza poza ramy modelu. Pojawiają się w wierszach aspekty tylko załączkowo lub w ogóle nieprojektowane przez model, za to pewne elementy modelu przejawiają się w sposób nikły, mało wyraźny, często tylko pośrednio i jakby w innej postaci. „Ja” implikuje w istocie własny, wewnętrzny model, jeszcze bardziej skomplikowany, wielopłaszczyznowy i — co może najważniejsze — dynamiczny i płynny.

Liryka genezyjska jest najczystsza formą fenomenologii bezpośredniego doświadczenia „ja” — nowej, stwarzanej jego postaci, zapisem procesu owego stwarzania, lecz także samym tym procesem. Kreacja dokonuje się w przestrzeni poezji, w konkretnych tekstach, w nich poeta rzeźbi naprawdę to najważniejsze dla siebie „ja” syntetyczne, mityczne, symboliczne. Podstawową dla siebie podmiotowość duchową, będącą wprawdzie bytem tylko potencjalnym (realnie istnieją jedynie owe niezwykle, jednostkowe, strzępowe i wieloistne „ja” konkretnych liryków), lecz stanowiącą potencjalne ich związanie (jedno z możliwych). Podkreślam, iż owo scalone, duchowe „ja” „podmiotu czynności twórczych” ma strukturę poetycką, konstelacyjną, a nie systemową — także są jego wewnętrzne powiązania (ich natura) i przestrzeń (wyobraźni, ducha, a nie pojęć, myśli). Chciałbym spróbować opisać syntetyczny obraz owego konkretnego lirycznego wydarzenia się „ja” genezyjskiego.

Duch, centrum osoby genezyjskiej, ujawnia się w liryce — jako kształt „ja” — rzadko i raczej nie bezpośrednio (*Bóg ducha, innego zwać nie będziecie...*, *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*), nie owe przejawy są zresztą najważniejsze, nie one bowiem odsłaniają zasadniczy kształt „ja”. O wiele istotniejsze dla rzeczywistej fenomenologii osoby genezyjskiej są, opisane w poprzednich podrozdziałach, procesy zachodzące w „ja”. Z jednej strony widoczne są obrazy przekraczania siebie, swojej ludzkiej postaci, skończonego kształtu (*Dajcie mi tylko ziemi jedną milę...*, *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*, *Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi...*, *Jak najcudniejsza jutrzeńka...*, *Całą potęgą ducha cię wyzywam...*), z drugiej — widoczne szczególnie w „sytuacjach metafizycznych”, obrazy destrukcji, rozpadu „ja” skończonego, ziemskiego, ludzkiego (*Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*, *Zachwycenie, Jeżeli kiedy — w tej*

mojej krainie..., *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*). W obu typach wyobrażeń wyraźne jest rozszerzanie, stwarzanie obszerniejszej podstawy, przestrzeni dla nowej postaci „ja”; trudniej natomiast wskazać konkretne, pozytywne rysy jego bytowości, nie nazwania, deklaracje, lecz realnie działającą istotność.

Można wprawdzie, w opisanych wcześniej demiurgicznych i mitycznych postaciach podmiotu⁹⁰ (*Jak dawniej — oto stoję na ruinach..., Gdy noc głęboka wszystko uśpi i oniemi..., Jak najcudniejsza jutrzienka...*) wskazać kształty „ja-ducha”, ale, mimo przekraczania ludzkiej bytowości, różnią się one od postaci ducha zawartej w tekstach filozoficznych. Niewątpliwym przejawem podmiotu-ducha jest, wydobyta i znakomicie opisana przez Ireneusza Opackiego, duchowa perspektywa poznania podmiotu (duchowe widzenie), ale widoczne tu (podobnie jak we wspomnianych wierszach demiurgicznych i mitycznych) przejawy egzystencjalnego, ludzkiego przeżywania świata i siebie wskazują raczej, iż jest to człowiek-duch, przemieniony, o poszerzonej, duchowej bytowości, a nie duch transcendentny, który odrzucił ludzką szatę, kształt.

Bardzo wyraźna jest ta bytowa dwoistość (duchowo-ludzka) kolejnych wcieleń „ja”. Wiąże się z wielopoziomowością, wielopłaszczyznowością podmiotu, wskazywaną zarówno w analizach jego kształtów, jak i wcześniej, w rozdziałach o obrazie i symbolu genezyjskim. „Ja” jest wyraźnie różne w poszczególnych swych wcieleńiach tekstowych, nieustannie też (jak zauważano⁹¹) zmienia się jego perspektywa, poznaje ono i mówi z różnych poziomów duchowych i ontologicznych. Wprowadza to — jako niebezpieczną możliwość — nieostrość ontologiczną genezyjskiej osoby, niestabilność ogniskującej się w niej rzeczywistości. Wskazuje zagrożenie chaosem, niekoherencją, niedookreśleniem bytowym, rozmywaniem się konturów Bytu. Jarosław Marek Rymkiewicz, badając różne przejawy „ja” (wprawdzie głównie w *Królu-Duchu*, ale Maria Korzeniewicz analogiczne zjawiska wskazuje w liryce⁹²), stwierdza, że Słowacki

⁹⁰ Zob. podrozdział *Oblicza „ja”*.

⁹¹ M. Korzeniewicz, J.M. Rymkiewicz. W: *Słowacki mistyczny...*

⁹² Tamże.

nie wiedział do końca, kim jest, że występuje tu kryzys tożsamości. Dodajmy, iż znaczyłoby to, że znajdujemy się w tym samym miejscu kształtowania się (destrukcji...) podmiotu, jak na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych⁹³. Otóż, jak wydaje się, niekoniecznie. Chyba da się odnaleźć inne rozwiązanie, inny model (właściwie potencjalnie obecny w niektórych sformułowaniach Marii Korzeniewicz). Jak wiadomo, jedną z podstawowych cech podmiotu (narratora) romantycznego (powieści poetyckiej, eposu, poematu dygresyjnego) jest „zmienna ogniskowa” — rozszerzanie się i zwięźanie perspektywy widzenia, poznania⁹⁴. Słowacki w poezji genezyjskiej radykalizuje tę cechę, doprowadzając ją do ostatecznej postaci. Podstawową właściwością „ja” genezyjskiego jest **zmiennność ontologiczna**, rozumiana nie jako niedookreśloność jego bytowości, lecz jako przejaw metamorficzności będącej cechą konstytutywną. Wynika ona z opisywanego w poprzednich częściach tego rozdziału procesu rozbicia, rozsądzenia ograniczonej, skończonej postaci „ja”. To, co — ten, kto powstaje potem, nie mieści się już w żadnych zamkniętych ramach, lecz zawsze ma owo niezniszczalne, niesprowadzalne do niczego, płynne, ogniowe jądro. Osoba genezyjska to byt, który z zasady swego istnienia może zmieniać swój kształt, rozszerzać, komplikować wewnętrznie, zagarniać nowe poziomy bytu — także transcendentnego.

Ta, zbyt może szkicowa, próba opisu modelu „ja” genezyjskiego nie jest tylko innym nazwaniem „chaosu”, jaki ukazał Rymkiewicz. Słowacki stworzył bowiem rdzeń owej zmiennej ontologicznie osoby, ramy pojęciowe dla jej tożsamości. Stanowi je opisany w poprzednim rozdziale teandryczny model „ja” i „zszywające” ją archimy Chrystologiczne. Ów teandryczny kształt ocala spójność ontologiczną zmiennobytowego „ja” genezyjskiego, zachowuje także ludzką ciągłość bytową w nieskończonych duchowych przemianach, chroniąc człowieczeństwo przed całkowitym pochłonięciem przez

⁹³ Ów kryzys romantyzmu w poezji Słowackiego tego czasu opisywał znakomicie m.in. J.M. Rymkiewicz (*Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989).

⁹⁴ R. Przybylski: *Wstęp*. W: A. Malczewski: *Maria*. Wrocław 1981; K. Wyka: „*Pan Tadeusz*”. *Studia o poemacie*. Warszawa 1963 [T. 2], s. 272—282.

ducha. Najciekawsze jest wykorzystanie przez Słowackiego owych archimów jako możliwości scalenia i kształtowania (już jakby poza formą) tego, co z istoty nieskończone, otwarte i płynne. Pozwoliło to poecie stworzyć rzeczywiście istniejący, dający się poetycko wyobrazić, przedstawić, wcielić kształt „ja”; jego duchem, centrum jest Chrystusowe „inne-ja”, wszczepione w przemienione, egzystencjalne jądro ludzkiej osoby, której człowieczeństwo zachowuje i wznosi na wyższy poziom istnienia. W niektórych analizowanych lirykach udało się odnaleźć i w pewnym stopniu opisać dwa podstawowe archimy — Ukrzyżowania (*O! wielki Boże — o Panie wszechmocny..., Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz..., Jak najcudniejsza jutrenka...*) i Theotokos (Piety⁹⁵ — *Jest najsmutniejsza godzina..., Do pastereczki...*). To one stanowią transcendentny wzorzec, oś porządkującą metamorficzną bytowość „ja” genezyjskiego, wzdłuż której dokonuje się jej uwewnętrzniony, nieskończony ruch, także, dostrzegalny w trzech lirykach, zarys możliwości łączenia się pojedynczych osób teandrycznych w nad-osobę, ducha dwuosobowego. Co ważne, punkt, miejsce scalenia znajduje się w wewnętrznym „łączu” teandrycznej osoby.

Funkcja osi, wektora metamorfoz (równie ważna, jak wzorca scalenia), jaką wydaje się pełnić teandryczność „ja”, pozwala podążać dalej w kierunku przemian. Rozwój ten, niezatrzymujący się na żadnym, z obecnych w lirykach, kształcie osoby, wskazuje bowiem, iż zarysowany uprzednio model nie jest jeszcze pełny. Domaga się rozszerzenia o aspekty dotychczas nieuwzględnione, wyjaśniające to, co szczególnie niewyrażalne. Tym bardziej że po dokonującej się w niektórych lirykach destrukcji „ja” (*Los mnie już żaden nie może zatrowić..., Jeżeli kiedyś — w tej mojej krainie...*), mimo rozprysnięcia wszystkich⁹⁶ części, pozostaje zawsze jakieś przeżywające ową destrukcję, czujące, a więc ludzkie, egzystencjalne, jednostkowe „ja”. Jakby niezbywalna, trwalsza niż przejawy metamorfozy w ducha, dziwna „reszta”. W szczególnie radykalny sposób wyda-

⁹⁵ Takie pasyjne jest nacechowanie ikon Maryi, Matki Boga w późnej liryce Słowackiego.

⁹⁶ Według modelu teoretycznego.

rza się to w niezwykłym, eschatologicznym liryku *Teraz pod żadną się światową władzę...*, w którym padają te dziwne słowa:

Ale że duch mój bezsenny prowadzę
Od wieki wieków przez słońca i trumny⁹⁷.

(*Teraz pod żadną się światową władzę...*, w. 3—4)

Nie sędzę (tekst na to nie pozwala), aby wolno było sprowadzić to „duch mój” do formuły retorycznej; wraca ono zresztą w innych wierszach Słowackiego, w takich właśnie transgresyjnych kontekstach. Owo „ja” jest tu (podobnie jak w *Królu-Duchu*) kimś zupełnie „poza” (bardziej niż duch), istniejąc zarazem dalej w ludzkiej postaci. Jak umiejscowić, dookreślić ontologicznie takie „ja — poza-wszystkim”? Do czego, dokąd dąży „ja” teandryczne innych liryków?

Gdy skupić się na formach, kształtach, w jakich ujawnia się w lirycie archim Ukrzyżowania, to okazuje się, że w nich właśnie, w pobojowisku form, w okrucinach kształtów rysuje się sens owej drogi „poza”, jakaś możliwość zaistnienia trudno dla nas wyobrażalnego, ostatecznego modelu genezyjskiego. W analizowanych lirykach „teandryczne ja” (szczególnie postać wewnętrznego chrystomorficznego jądra) przejawia się w kształtach ziemsko znikomych, nie-bytowych: rozrywania, płomienia, wydrążonej nici egzystencjalnych doznań — łez, bólu, targań, skoków serca (*Przez Furie jestem targań ja, Orfeusz...*), słabości, kalekości, strzępowatości (*O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*), zaniku cielesności — „bez krwi i ciała” (*Do pastereczki...*). To wszystko, w połączeniu z kształtami pajęczynowymi (*Jest najsmutniejsza godzina...*), wskazuje, że teandryczność jest drogą poza Byt, a ostateczną, trwałą i najważniejszą postacią „ja” okazuje się kształt apofatyczny, nie-bytowy. To on (bezpośrednio niewyraźalny...) jest stały i koherentny, choć te ka-

⁹⁷ Wiersz ten należy do grupy utworów, zdecydowanie różniących się w wydaniu *Dzieł wszystkich* i *Wierszy. Nowego wydania krytycznego*. Wersja Brzozowskiego — Przychodniaka (którą cytuję) uwyrażnia początek ostatniego wersu, ale w trzecim zmienia (niewątpliwie słusznie) „bezoczny” na bardziej wyblakłe „bezsenny”. Spory filologów są nieskończone...

tegorie w tym wypadku znaczą zapewne zupełnie coś innego niż w naszej bytowej rzeczywistości. To niezniszczalne, eschatologiczne „ja”, którego modelem jest Boski Logos, zachowuje teandryczną, Chrystusową naturę (wszystko na to wskazuje, że przesuwa się ona w niebytowość), ale archimem formującym osobę jest teraz Chrystusowe Zmartwychwstanie. Jezus, który przeszedł krzyż i z niego bierze swą zbawczą moc, uwolniony został (jak unaoczniają to Ewangelie) od praw fizykalnej przestrzeni i czasu, a nawet chyba więcej — od ram Bytu w najszerszym, dostępnym nam rozumieniu.

To ostateczne, wieczne „ja” genezyjskie ukazuje się (podobnie jak Chrystus) w granicach naszego świata (Bytu), w różnych postaciach, kształtach, obliczach, bo nie jest już z nim istotowo związane, nim ograniczone. Modelem może być tu szkolny przykład geometrycznej figury trójwymiarowej, przechodzącej przez dwuwymiarową płaszczyznę i tworzącej na niej różne przekroje, płaskie (zgodne z naturą świata dwuwymiarowego) figury. Podobnie w przestrzeni naszego Bytu „ja” genezyjskie ujawnia się w zmieniających się kształtach, modusach bytowych, niezwyklej naocznych postaciach, ujawniając poszczególne poziomy swojej pozabytowej istności, będąc w rzeczywistości jednością. To inne, tym razem ontologiczne, związanie poszczególnych „ja”, tłumaczące obserwowalną zmienność bytowa, fascynująca, lecz niepokojąca. Wydarza się ona na poziomie fenomenów, w granicach naszego Bytu. Tak zarysowane „ja” nie-bytowe jest ostateczną, graniczną postacią, jaką stwarza (odkrywa) Słowacki w swojej poezji. Mimo szaleństwa takiego eschatologicznego modelu osoby dostrzec można, iż nie tylko tłumaczy i porządkuje on wiele podmiotowych zjawisk, ale dookreśla także istotowo charakter poezji autora *Króla-Ducha*, opartej na, tak odmiennej od ontologicznej wyobraźni Mickiewicza, wyobraźni apofatycznej, nie-bytowej, której podstawowym zadaniem jest nie scalanie Bytu, lecz naoczne, doświadczalne wykraczanie poza jego granice.

Rozdział III

Osoba genezyjska w sieci dramatu

Wstępne ustalenia

Osoba w dramatach mistycznych Słowackiego, mając zasadnicze rysy ogólnego modelu genezyjskiego, ukazuje się jednak w innej postaci i w zdecydowanie inny sposób niż w liryce. Wprawdzie ważnym przejawem „ja” są obrazy bliskie tym, jakie obserwowaliśmy w wierszach, lecz teraz funkcjonują one zawsze w szerszych strukturach tekstowych, w powiązaniu z innymi poziomami dramatu. Te wyobrażenia, niemal epickie „freski” rozwijające się w monologach bohaterów (i chóru) — niezwykle, szalonych, bez granic — ekspozują, dzięki swej rozciągłości, dynamikę metamorfozy, co pozwala śledzić powstawanie nowych kształtów osoby i sam proces linearnie ujmowanego stawania się¹.

Decydujące znaczenie ma tu jednak sama forma dramatu — dramatyczne dzianie się, zderzanie się samoistnych podmiotów. To wydarzanie się, istoczenie bohaterów będzie nas teraz najbardziej interesowało. W dramatach „ja” (inaczej niż w liryce) funkcjonuje zawsze w sieci całego zespołu sił, w ramach większych dynamicznych układów: historii, a w *Samuelu Zborowskim* także w odślania-

¹ W miarę rozwoju genezyjskiej formy dramatu (rozsadzania formy tradycyjnej) narastają procesy analogiczne do tych w liryce: kondensacji, wielopłaszczyznowości, alinearności.

jącej się kosmogonii. Bohater, działając w historii, stwarza ją, kształtuje, ale tkwiąc w jej dynamice, sam także jest przez nią poruszany i ociosywany. To wszystko czyni obrazy „ja” bardziej plastycznymi; ujawniają one wiele aspektów osoby, w lirykach słabo dostrzegalnych lub niewidocznych zupełnie.

Koncentrować się będę na analizie bohaterów, choć, jak opisała to niedawno Agnieszka Ziółowicz², w dramacie w ogóle, a w dramatach Słowackiego szczególnie, istotna się staje także osoba podmiotu nadrzędnego (autorskiego). Inaczej jednak niż w liryce (i epice), nie owa podmiotowość jest głównym przejawem dramatowego kształtu osoby. Zmieni tę sytuację dopiero rozsadzanie formy dramatu i wkroczenie (w *Samuelu Zborowskim*) „autorskiego Ja” do przestrzeni akcji scenicznej. Wtedy ono stanie się osobowym centrum, a zdarzenie włączenia „Ja” w akcję dramatu — najważniejszym aktem w konstytucji tego trudno uchwytanego nowego „nad-Ja” genezyjskiego. Już we wcześniejszych dramatach dostrzegano zresztą tworzenie się swoistej płaszczyzny podmiotowej, przenikającej, współkształtującej poszczególnych bohaterów i świat dramatu³. Można wskazać konkretne przejawy tego genezyjskiego „podmiotu czynności twórczych”: wieloaspektowe ujęcie zdarzeń w *Zawiszy Czarnym* (tzw. Redakcje A, B, C, D) dają pośrednio możliwość dostrzeżenia jego wieloistości duchowej, bliskiej tego, co obserwowaliśmy w niektórych lirykach (*Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*).

Istotny, zarówno dla obrazu poszczególnych bohaterów, jak i nadrzędnego podmiotu, jest sam proces przemiany — rozsadzania, destrukcji formy teatralnej — opisany niedawno przez Marię Cieślę-Korytowską, a także przez Agnieszkę Ziółowicz⁴. Równie ważny jest przeciwstawny mu proces stwarzania nowej genezyjskiej formy, będącej z punktu widzenia dramatu klasycznego chaosem. Ta nowa

² A. Ziółowicz: *Dramat i romantyczne „Ja”*. Studium podmiotowości w dramaturgii polskiej doby romantyzmu. Kraków 2002.

³ M. Cieśla-Korytowska: *O Mickiewiczu i Słowackim*. Kraków 1998.

⁴ Tamże; A. Ziółowicz: *Dramat i romantyczne „Ja”*... Wcześniej pisała o tym Maria Żmigrodzka: *„Samuel Zborowski” jako dramat religijny*. W: *Dramat i teatr religijny w Polsce*. Red. I. Sławińska, W. Kaczmarek. Lublin 1991.

forma stanowi niewątpliwie jeden z najciekawszych przejawów, wizerunków podmiotowego „ja” genezyjskiego.

Przestrzenie osoby w calderonowskim teatrze świata

Kształt osoby we wczesnych dramatach mistycznych (*Książdź Marek*, *Sen srebrny Salomei*) powstaje na skutek scalania form postaci, stworzonych przez Słowackiego w okresie przedmistycznym, z genezyjską wizją świata i człowieka, przynoszącą nową problematykę i całkowicie zmieniony punkt widzenia. Część pytań, na które twórczość mistyczna była odpowiedzią, powstała — jak wiemy — wcześniej. Przedmistyczne kształty antropologiczne bohaterów⁵ i sposoby ich prezentacji ujawniały rosnący rozróżnienie wewnątrz „ja”, rozsuwające się kontury jego postaci, wielopunktowość i brak możliwości ukonstytuowania pozytywnego centrum, wiążącego zdezintegrowaną, rozbitą rzeczywistość podmiotową, lustrzane odbicia (powielenia), odbierające jednostce jej niepowtarzalność i tożsamość.

Próby kształtowania postaci według innego niż dotychczas wzorca widoczne są już w dramatach przedmistycznych (*Mazepa*), ale dopiero w genezyjskiej przestrzeni „ja” zaistniał wymiar, umożliwiający ich metafizyczne ugruntowanie. Wykorzystany we wczesnych dramatach mistycznych calderonowski kształt bohatera został wzorcowo opisany przez Jarosława Marka Rymkiewicza⁶. Badacz ukazał, jak rozsadzająca granice modelu szekspirowskiego rzeczywistość „ja”, niesprowadzalna do żadnego, pojedynczego, zamkniętego oblicza, dała się ująć w postać ról, granych w teatrze świata.

⁵ Oczywiście, kształt bohatera i model antropologiczny nie są tym samym, ale mnie interesuje, jaki model osoby prześwituje przez kształt bohatera.

⁶ J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław 1981. Ostatnio obszernie i precyzyjnie opisał model calderonowski i jego rolę w poszczególnych dramatach Słowackiego Michał Masłowski (*Zwierciadło Kordiana. Rola i maska bohatera w dramatach Słowackiego*. Izabelin 2001).

Ról, nadających postać nieforemnej, bezkształtnej bytowości „ja” i wskazujących jej zasadniczą nietożsamość z owym „ja”. Swoistą wewnętrzną transcendencję osoby, widoczną przez pryzmat owego calderonowskiego modelu:

Żyjemy grając, a ten, kto gra, ten grający, staje się, ale nawet nie staje się, bo jest, zawsze i całkowicie jest — tym, kto jest grany, a ten grany tożsamy z grającym ciągle pamięta, że jest tym grającym, który gra właśnie jego, tego, co jest grany. [...] W tajemniczej tożsamości bytu i roli, przedstawienia i życia — w tożsamości tego, co nie będąc tożsame, zarazem jest tożsame — ukrywa się, tyle mówi nam Calderon, niepochwytna i niepojęta — bo jakże można pojąć nietożsamą tożsamość — tajemnicza istota życia. Życia, które jest teatrem⁷.

Rola nie jest tu czymś tylko zewnętrznym, maską, lecz daną przez Reżysera (Boga) szansą ukształtowania siebie prawdziwego w wymiarze wertykalnym, wyrzeźbienia w swej egzystencji sakralnego kształtu „ja”. Owo dosięganie własnego, transcendentnego „ja” dokonuje się zawsze wewnątrz otrzymanej roli⁸.

Model calderonowski ujawnia niezwykle bogactwo wewnętrzne człowieka. Jak ukazuje Rymkiewicz⁹, Judyta jest Żydówką z Baru i zarazem hiszpańską heroiną, a potencjalnie — wizerunkiem Bogarodzicy. Kosakowski to łotr, przენiewierca i oszust, lecz potem zostaje diabelskim pacholkiem, pokutującym w chtonicznym dole zadżumionego Baru, a chwilami, potencjalnie, prześwitują przezeń rysy Chrystusa, określające całościowo kontur osoby księdza Marka. Wszystko stwarzane, wyczarowywane różnymi rejestrami języka barokowej poezji¹⁰.

⁷ J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści...*

⁸ Ten aspekt calderonowskiej roli wydobywa znakomicie M. Masłowski (*Zwierciadło Kordiana...*, s. 163—181)

⁹ J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści...*

¹⁰ O *Księdzu Marku*, szczególnie o towianistycznych kontekstach tego dramatu, pisze ciekawie Elżbieta Kiślak (*Car-trup i Król-Duch*. Warszawa 1991, s. 242—262).

Ta wieloistość postaci komplikuje się jeszcze bardziej w *Śnie srebrnym Salomei*. Prawie każdy z bohaterów gra co najmniej dwie role: Salomea jest panną na dworze Regimentarza, lecz zarazem kochanką Leona, Sawa jest kozakiem i szlachcicem, Księżniczka — panną na wydaniu i żoną Sawy. Ale znacznie ważniejsze, iż każda z tych postaci okazuje się wewnętrznie jeszcze kimś zupełnie innym. Jakby sama ich istota (duchowa) była niedookreślona, płynna, jakby się dopiero na naszych oczach stawała. Sałynka okazuje się istotą nawiedzaną i przenikaną przez duchy, wizje, sny. Księżniczka nie tylko swym statusem społecznym jest dwoista: w jej postaci kryje się ktoś zupełnie inny — istota niezwykła, ognista, płomienna; widunka unoszona przez duchy. Od dziecka pozostaje pod opieką Wernyhory. Wszystkie najbardziej niezwykłe i cudowne zdarzenia dramatu zapowiedziane jej zostały zawczasu w obrazach wizji. Wieloistość jeszcze bardziej skrajna i biegunowa uwidacznia się w osobie Semenki — kozaka dworskiego i wodza rebelii (dwoistość imion — Semenka/Tymenko).

Cały świat w tym dramacie jawi się jako dwoisty. Na scenie pokazywany jest niemal wyłącznie dwór (pałac) Regimentarza, wnętrza, ogrody i dziejący się tu romans, a druga, prawdziwa strona — krwawa wojna, tocząca się za zasłoną — dana została tylko w opowieściach kolejnych bohaterów¹¹. Jak podkreśla Alina Kowalczykowa — makabra zawiera się w słowie, a nie zostaje przedstawiona. Ale świat jest dwoisty jeszcze inaczej: dzieje się nie tylko w wymiarze ziemskim, materialnym, lecz również duchowym, wizyjnym. Wizje te są bardziej sugestywne niż realność, pokazują też prawdziwsze, istotniejsze oblicze świata. Świat natury w wielu momentach przekształca się (zdarzenia w jarze!) w coś niezwykłego, mitycznego. Odkrywa niestabilność znanego na co dzień oblicza rzeczywistości, które okazuje się maską — jedną z granych ról.

¹¹ Precyzyjnie opisała to Alina Kowalczykowa (*Słowacki*. Warszawa 1994, s. 187—197). Całościowa interpretacja dramatu — w pięknym szkicu George'a Grabowicza (*Mit Ukrainy. W „Śnie srebrnym Salomei”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 2). Zob. także tekst M. Masłowskiego (*Zwierciadło Kordiana...*) i wiele artykułów z książki *Słowacki współczesny*.

Te różnoistne przestrzenie, w których dokonują się zdarzenia dramatyczne, otwierają analogiczne przestrzenie wewnętrzne bohaterów, rozszerzając w ten sposób zakres bytowy osoby, stwarzającej się w utworze. Ale postaci *Snu srebrnego Salomei* są wieloistne nie tylko w synchronii jednoczesności swego kształtu. Ich prawdziwy genezyjski wymiar ujawnia się dopiero w diachronii przemian, w jakie włącza je akcja dramatu. Każdorazowo owa metamorfoza odbywa się na kanwie schematu „przejścia”, najczęściej w klasycznym wariacie przejścia przez śmierć. Dodajmy, że przestrzenie genezyjskich pejzaży (jaru, dworu, cmentarza — ale przemienionych, wizyjnych) stwarzają wyraźnie kontury dla diachronicznych wizerunków bohaterów. Słowacki w dramacie tym, w szczególny i wyjątkowy sposób, kreśli swą fenomenologię śmierci jako granicy. Odsłania, jak dokonuje się przekraczanie owej granicy, i bada rodzaj jej bytowości. W żadnym innym utworze Słowackiego ta fenomenologia nie rozrasta się do takich rozmiarów.

„Przejście” dokonuje się tu na poziomie zarówno zbiorowym (niszczenie i powstawanie form), jak i indywidualnym (przemiana inicjacyjna¹²). Rdzeń, centrum fenomenologii granicy stanowi przejście przez śmierć Gruszczyńskiego i jego rodziny. Przedstawione to zostało w ramach trzech epickich opowieści, choć znaki i przejawy rzeczywistości morituralnej rozciągają się na cały dramat. W dworku Gruszczyńskich śmierć uobecniają dwa szeregi wyobrażeń: zniechęcenie, zastygnięcie pomordowanych ludzi (również czasu upostaciowanego w zatrzymanym zegarze), lecz zarazem destrukcja, rozbitcie i rozerwanie materialnych kształtów ludzi i przedmiotów. Z tych dwóch biegunowych upostaciowań śmierci wyrasta trzecie, rysujące już wyraźnie bytowość przejścia. Zwyczajnie, granica śmierci rysuje się jako krawędź, linia ostro oddzielająca zmarłego od życia; tu ma ona swą rozciągłość ukazaną w postaci przestrzemi teatru: ruchu, igrania (tańca) ciałek pomordowanych dzieci. Powtarzalność motywu teatru w przedstawianiu śmierci we *Śnie srebr-*

¹² O inicjacji: M. Eliade: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przekł. K. Kocjan. Kraków 1997.

nym... wskazuje, iż znany topos teatru świata (Calderon¹³) przyjmuje tu postać „śmierci jako teatru”. Ruch i życie — ale już niebędące egzystencją człowieka, a więc inny świat, inne życie.

Taki kierunek czytania sensów tej opowieści znajduje wsparcie w znakach, zapowiadających rzeź Gruszczyńiec, ukazujących się Salwie przed wejściem do dworu, a wcześniej Gruszczyńskiemu i Salomei:

Zdało mi się, że ów dworek
Powietrze błękitne broczy;
Że wróble jakiś paciorek
Nad tą kalwaryjską stacją,

(*Sen srebrny Salomei*,
akt II, w. 175—178)

To wyobrażenie dworu jako cząstki drogi krzyżowej, bytu uchrystusowionego („broczącego niebem”) przemienia bezsens — przenosi straszność mordu niewinnych z przestrzeni absurdu w sferę ofiary, sakralności.

Przestrzeń śmierci w następnej opowieści (bitwa w jarze) kreują: mrok, ogarniający postaci rycerzy, obrazy natury przemieniającej się w narzędzia śmierci (w. 194—210), wreszcie wody jeziora, dookreślone jako scena teatru śmierci. Kształt śmierci uobecnia się tu w obrazach główek dziecięcych, z grozą których zderza się Gruszczyński¹⁴. One — jako realność i symbol — wciągają go w obszar śmierci, inicjując jego morituriálną metamorfozę, początek wędrówki poza kres. Granica w jego wypadku ma jeszcze wyraźniej swoją rozciągłość. „Przejście” Gruszczyńskiego przez obszary śmierci, przez kolejne jej fazy, będzie się dokonywało niemal do

¹³ O roli Calderonowskiej wizji teatru w dramatach Słowackiego piszą m.in. J.M. Rymkiewicz (*Ludzie dwoiści...*) i M. Masłowski (*Zwierciadło Kordiana...*).

¹⁴ Tu dość wyraźnie śmierć dzieci umieszcza Gruszczyńskiego w „sytuacji granicznej”. Kategoria egzystencjalnej filozofii Karla Jaspersa dość dobrze określa szereg zjawisk, związanych z granicą w dramatach mistycznych Słowackiego (K. Jaspers: *Sytuacje graniczne*. W: R. Rudziński: *Jaspers*. Warszawa 1978).

końca dramatu. Ciałka pomordowanych dzieci nie tylko włączają ojca w rzeczywistość śmierci, lecz także wyznaczają jej kształt, postać. W kolejnych obrazach główek widoczna jest nie tyle makabra, ile uświęcająca przemiana (wywyższenie na pikach jako forma ukrzyżowania):

A tak utkwione na tyce,
 Że z tych dwojga dzieciątcezek
 Były dwie płonące świece
 I dwa umarłe księżyce
 Śród straszliwego ogrojca; —

(akt III, w. 334—338)

Gruszczyński, po przejściu przez „kenotyczny” bezkształt, zostaje wywyższony w analogiczny jak dzieci sposób (dwie mordercze piki „pod boki”), co rozpoczyna jego przemianę, oddaną w szeregu obrazów chrystomorficznych.

Następna faza wędrówki Gruszczyńskiego przez obszar śmierci zawarta jest w opowieści Sawy. Stary rycerz, na widok pogrzebu swej córki Salomei, wstaje¹⁵: „[...] zjawisko/Krwawego spod grobu trupa”. Graniczna postać jego bytu daje mu istotowy, transcendentny zakres poznania. Postrzega Leona w postaci „czerwonego („gwiaździstego”, „mrocznego”) szatana” zagradzającego mu drogę, widzi także (jako jedyny), wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa-pelikana, karmiącego swe dzieci krwią¹⁶. Ten symbol wskazuje Gruszczyńskiemu kierunek jego dalszej drogi. Przewodniczką dla niego i dla innych zmarłych okazuje się Salomea — Pani Aniołów, przeprowadzająca poległych przez granicę śmierci¹⁷. Właśnie kształt

¹⁵ Słowa Księżniczki wskazują związek między losami Salomei (przejście przez śmierć) i śmiercią jej ojca (akt III, w. 516—536).

¹⁶ Tu i w obrazie „broczącego dworku” widać, jak odróżnić należy w omawianym dramacie to, co jest przedstawiane, od ostatecznego artystycznego przekazu, w którym podstawową rolę odgrywa sposób, w jaki zostało to przedstawione, ujęte. Jednym z zarzutów względem *Snu srebrnego*... było epatowanie krwią; tymczasem we wskazanych tu obrazach krwi wyraźna jest tendencja do sakralizacji — przemienia się ona w rzeczywistość transcendentną, tracąc przy tym swój „straszny” kolor.

¹⁷ Tę funkcję „psychopomposa” pełni w tradycji antycznej szereg mitycznych posta-

pogrzebu Salomei (złoty wąż) materializuje kolejną, symboliczną postać przejścia. Wąż¹⁸ unaoacza pokonywanie granicy świata nadziemnego (ludzkiego) i chtonicznego. Powierzchnia ziemi (a także wody — jezioro w jarze) kilkakrotnie w całym dramacie ukonkretnia, substancjalizuje granicę oddzielającą świat żywych od rzeczywistości umarłych.

Kolejne fazy „przejścia” Gruszczyńskiego ukazują go już w postaci ducha: bezpośrednio w akcji dramatu, gdy nawołuje do walki, pośrednio — w słowach Księżniczki i Pafnucego, przez których wzywa do wybaczenia. Obrazy morituralnej przemiany Gruszczyńskiego dopełnia scena sądu w ostatnim akcie, na którą zostaje przyniesiony jego trup — materialny, naoczny ślad nieobecności. Łańcuch „przejsć” kolejnych postaci dramatu kulminuje w ognistej śmierci Semenki¹⁹. W jej obrazach ujawnia się jeszcze wyraźniej genezyjski aspekt morituralności. Z makabrycznych wyobrażeń, zawartych w relacjach kolejnych przybyszów na sąd Regimentarza, wylania się sakralny wymiar ostatecznej, granicznej postaci Kozaka, lecz także sam proces duchowej, genezyjskiej przemiany, dany w postaci fizycznego „ociosywania” ciała do transcendentnego, chrystologicznego kształtu²⁰:

Na koniu, szabli zamachem
Chciałem to światło jarzące
Tę straszną marę zgasić;
I w zamachu uciałem jej ręce. —
[...]
Goniło za mną widziadło:

ci: Hermes, Charon, Prozerpina, Iryda... W świetle Ewangelii spełnia ją Chrystus.

¹⁸ Symboliczno-wyobraźniową rolę węża analizuje Gaston Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Przekł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Warszawa 1975, s. 331—356.

¹⁹ Inaczej wygląda przejście Leona: z mdłego, bezkształtnego duchowo i etycznie złotego młodzieńca przechodzi przez zakopanie żywcem w grobie, śmierć psyche (szaleństwo), stając się ostatecznie rycerzem (łabędziem). Jediną osobą, która nie doznaje przejścia, jest w dramacie Regimentarz, reprezentujący formę władzy w Polsce.

²⁰ Archim chrystologiczny również w dramatach pełni istotną funkcję ujawniania ostatecznych sensów.

I aż tutaj, pode dworem,
 Na złoty piasek upadło,
 Wylawszy dwa koralowe
 Strumienie... co zda się piszą
 Prześwięte Y Jezusowe...

(*Sen srebrny Salomei*, akt V,
 w. 574—576, 586—592)

W tych strasznych obrazach dostrzec trzeba esencję duchowego, genezyjskiego dziania się: stwarzanie nowego, transcendentnego kształtu osoby (ducha!) w akcie rzeźbienia w materii ludzkiego ciała. Ciało jest obrazem ducha, określa jego formę. Przemiana w wyższą, duchową postać dokonuje się zawsze jako przejście przez otchłań, fazę destrukcji ludzkiego kształtu: fizycznej (Semenko) lub psychicznej (Gruszczyński, by przeistoczyć się w postać Chrystusową, cofa się przedtem do stanu dziecka, obłąkanego: „łzawić się zaczął i ślinić/I ogłupiał”). Archim chrystologiczny, podobnie jak w lirykach, wskazuje teandryczny wzorzec nowej, genezyjskiej postaci osoby — duchowej, lecz w swym kształcie, przez chrystusowość, zachowującej wewnątrzny, egzystencjalny rdzeń tego, co ludzkie. Widoczne się to staje właśnie w dwóch najradykałniejszych, ostatecznych przemianach (Gruszczyńskiego i Semenki).

Ta niezwykła „lekcja ciała”, ukazująca proces kształtowania się nowej, duchowej postaci osoby, dana w strasznych kształtach męzzonego ciała²¹, ujawnia niezwykle i istotne cechy rzeczywistości genezyjskiej. Słowacki, wykorzystując makabrę, groteskę, zdziera zasłonę, którą kultura uładza i fałszuje rzeczywistość, odgradzając nas od nagiego obrazu życia i śmierci. Poeta patrzy ostro, bez osłon, ale jednocześnie, w wyłaniającym się okrutnym obrazie, wskazuje inną — *stricte* chrześcijańską — motywację i ocenę ludzi oraz zdarzeń. Kaleka, ślepa staruszka (babka Salomei) lub sparaliżowana zakonnica²², umieszczone w wymiarze transcendentnym, przestają być „niepełnosprawne”, ponieważ w tym planie odsłania się ich wiel-

²¹ Analizował tę lekcję szczegółowo Andrzej Kotliński (*Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000).

²² Z *Rozmowy z matką Makryną Mieczysłowską*.

kość, aktywność, duchowa moc²³. W genezyjskiej konstrukcji świata to ich czyny, duchowe działania, odgrywają kluczową rolę, decydują o przebiegu zdarzeń.

Makabra jako wizerunek rzeczywistości w *Śnie srebrnym Salomei* budziła od początku największe opory badaczy (Kleiner!²⁴). Wprawdzie zmieniająca się perspektywa (chyba niezwykle istotne znaczenie miała tu genezyjska interpretacja Marii Janion²⁵) oswoiła nas z tym utworem, ale dalej owa makabra budzi wątpliwości; nawet duchowo odczytywana, odbierana jest jako nieludzka, jako straszne duchów dzieło. Jak się jednak wydaje, nie jest to jedyna możliwa lektura. Są oczywiście w tym dramacie obrazy pełne grozy — ziemi jako fabryki śmierci, czynionej na ziemi przez duchy, o czym tak przejmująco mówiła na „mistycznej sesji” Ewa Graczyk²⁶ (i wielu innych badaczy). Świat niewątpliwie objawił się poecie (po nietzscheańsku) jako nieustanna walka, ale jest ona straszna, gdyż ścierają się w niej najwyższe wartości. Obraz świata jako ohydy powstaje wtedy, gdy dostrzeżę się tylko to, **co** Słowacki przedstawia, a nie to, **jak** przedstawia, jakich używa wyobrażeń. A przecież nawet najbardziej makabryczne obrazy śmierci (także w innych dramatach) mają wyraźnie wymiar święty, a w obrazowaniu, w sposobie przedstawiania zawarte swoiste piękno — oczywiście, przemienione, trudne, stwarzające zupełnie nową estetykę, lecz czerpiące przecież ze skarbnicy ikonografii chrześcijańskiej (średniowiecza i baroku — obrazy Męki Pańskiej, Ukrzyżowania, Męczenników). Śmierć konkretnego człowieka w poezji Słowackiego, w swym kształcie ikonicznym (sposobie ujęcia), nigdy nie jest poniżeniem, lecz zawsze uświęceniem ludzkiej godności. Krew uzyskuje blask drogich kamieni, pole śmierci, na które wstępuje w IV akcie Sawa, staje się wizyjnym, transcendentnym ogrodem; pomordowane ludzkie ciała zmie-

²³ Bardzo interesująco interpretuje postaci „kalekie” z utworów mistycznych Słowackiego Andrzej Kotliński: *Mistrz czerwonego rymu...*, s. 85—104.

²⁴ J. Kleiner: *Słowacki...*, s. 113—144.

²⁵ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1975, s. 430—449.

²⁶ E. Graczyk: *Głos w dyskusji*. W: *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 292—300.

niają się w kwiaty lub klejnoty. Świat męczony, krwawy, staje się tu niezwykłą, świętą ikoną Ukrzyżowanego.

Wizerunek kubistyczny — rozrywanie sieci

W następnych dramatach mistycznych obraz osoby, przezierający przez postaci bohaterów, ulega daleko idącej metamorfozie, rozwojowi. To, co go określało najwyraźniej — rola (zespół ról), uzyskana w teatrze świata — przestaje być czymś centralnym, przesuwając się na margines; podobnie topos teatru świata nie jest już czymś podstawowym, choć ujawnia się (w nieco innej postaci) w niektórych, ważnych momentach. W centrum staje teraz ten chropawy, bolesny kształt Chrystusowy, do jakiego, na końcu swej drogi, zostali „ociosani” dwaj ekstremalni bohaterowie *Snu srebrnego Salomei* (Semenko i Gruszczyński). Owa kaleka, pasyjna postać staje się w późniejszych dramatach punktem wyjścia właściwej, istotowej przemiany.

Spróbuję prześledzić, co dzieje się z osobą, jaki jej kształt objawia się w „środkowych” dramatach mistycznych, wykorzystując jako model podstawowy *Zawiszę Czarnego*. Tytułowego bohatera, rycerza świętego i błędnego²⁷, określają w zasadniczy sposób żywioły i materie; współtworzą one w dramacie jego obraz jakby bardziej substancjalny niż wyobrażenia bohaterów wcześniejszych dramatów. W ich wizerunkach dostrzec można również związek z żywiołami (tak podstawowy dla obrazów osoby w liryce mistycznej), ale byli oni zazwyczaj określani przez jeden żywioł (np. Semenko — ogień). Metafizyczny i realny kształt osoby Zawiszy budowany jest zaś przez całą wiązkę materii i związanych z nimi żywiołów. Pierw-

²⁷ Znakomity wizerunek Zawiszy jako rycerza daje Andrzej Kotliński (*Mistrz czerwonego rymu...*). Zob. też I. Sławińska: *Przywołanie przestrzeni w dramacie Słowackiego „Zawisza Czarny”*. W: *Taż: Sceniczny gest poety. Zbiór studiów o dramacie*. Kraków 1960.

szą i podstawową materią jest żelazo, wyeksponowane najwyraźniej w słowach samego bohatera:

[...] czarny jestem jak żelaza kawałek — bom potrzebny jest narodowi jak żelazo, na miecze, gwoździe i podkowy. — Nie mnie to małżeństwo jakie bogate pozłoci i ukameryzuje — ani myśli podłe wleczą do mego domu, bo wiedzą, że sam siebie zbudował... i pozamykał wszystko w sobie na żelazne kłódki i zawiasy... a więc żądza każda... musi wprzód w żelazne wrota zapukać, nim otworzę —

(Zawisza Czarny, Red. B, w. 119—125)

Człowiek jako bryła żelaza jest symbolem wskazującym cały krąg właściwości Zawiszy, lecz przede wszystkim określającym podstawowy kształt bohatera jako rycerza — człowieka, którego zbroja wykrawa w przestrzeni twardy kontur, mocną granicę „ja”. Z żelaza i zbroi wyrastają inne, analogiczne kształty, wyobrażające jego bytowość — wieża i twierdza, a także, funkcjonujący na nieco innej zasadzie, żelazny posąg²⁸. Wszystkie — jak rycerz (i żelazo) — twarde, niezłomne i trwałe. Wprowadzające — na zewnątrz i wewnątrz — mocny ład²⁹. Rycerz nie musi być cielesnie ociosywany (czego doświadczali bohaterowie *Snu srebrnego Salomei*), bo ma już — wyrzeźbiony świętą, rycerską służbą — twardy, wieczysty kształt.

Ale Zawisza-rycerz to więcej niż takie samoutwierdzenie: ustanawia on w przestrzeni centrum, stając się jej osią, prawdziwą *axis mundi*³⁰. Konstytuuje w ten sposób przestrzeń aksjologicznie uporządkowaną — święty kosmos Ojczyzny. Jej granice (będące w istocie granicami Zawiszy) powstrzymują napór negatywnej przestrzeni chaosu (piekła). Znakomicie wyraża bezpośrednią więź między ruchomą przestrzenią ojczyzny a rycerzem przywołana przez An-

²⁸ Wyraźnie zakorzeniony w *Biblii* i w mityczności.

²⁹ Ta postać „ja” niemal idealnie wyraża mocne „ja” romantyczne.

³⁰ M. Eliade: *Sacrum, mit, historia*. Przekł. A. Tatariewicz. Warszawa 1993, s. 60—65.

drzeja Kotlińskiego metafora pająka³¹. Zawisza, jak pająk, stwarza, wysnuwa z siebie świętą przestrzeń, czuwa nad nią i chroni ją.

Figura pająka³² — niewątpliwie jeden z centralnych kształtów genezyjskiej poezji — ma jednak także (jak próbowałem to pokazać w poprzednich rozdziałach) drugie, chyba ważniejsze, wewnętrzne oblicze. Tworzy wyobrażenie dośrodkowe, w swej radykalnej, mistycznej postaci pajęczyny ujawniające nicość, otchłań jako centrum Bytu, jako jego istotową, prawdziwą postać³³. (Dopiero wewnątrz niej (za nią) ukryte jest transcendentne, apofatyczne oblicze Boga). W wizerunku Zawiszy pajęczyna nie pojawia się bezpośrednio, funkcjonuje jednak jako ukryta figura wyobraźni, określająca kształt osoby, ujawniający się w momencie kryzysu; kształt wewnętrzny, zupełnie inny niż opisana uprzednio żelazna twierdza. Słowacki wykorzystuje tu stworzony w przedmystycznym, ironicznym okresie, analogiczny do pajęczyny, wewnętrznie wydrążony kształt i związany z nim proces destrukcji i drażenia „ja” . Katabazy — jak Jarosław Ławski, wykorzystując mityczny termin, określił w swych dociekliwych analizach *Horsztyńskiego* wewnętrzne dzianie się wydarzające się w *Szczęsnym*³⁴. W dramatach mistycznych, szczególnie właśnie w *Zawiszy Czarnym*, dokonuje się podobne, choć w zmienionej, genezyjskiej postaci, drażenie wnętrza, zgłębianie pre-językowego centrum, fundamentu osoby. Owa genezyjska katabaza (przywrócona tu macierzystemu mitycznemu podglebiu) stanowi w dramacie właściwą, istotową, wewnętrzną akcję, dokonującą się równolegle do zdarzeń zewnętrznych. Całe dramatyczne dzianie się po traumatycznym zderzeniu z krzyżem jest taką właśnie wędrówką

³¹ A. Kotliński: *Mistrz czerwonego rymu...* Zob. też inne przestrzenne ujęcie *Zawiszy Czarnego*: I. Sławińska: *Przywołanie przestrzeni...*

³² Pisze o niej, używając jako metafory opisującej naturę świata genezyjskiego, Włodzimierz Szturc (*O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997).

³³ Niezwykle i niespodziewanie wydaje się to współbrzmieć z Heideggerowskim ujęciem Bytu — zob. M. Heidegger: *Budować, mieszkać, myśleć*. Red. K. Michalski, przekład zbiorowy. Warszawa 1977.

³⁴ J. Ławski: *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005.

w głąb siebie, próbą dostrzeżenia i zrozumienia tego, co się teraz ujawnia, a co nie mieściło się w dotychczasowym, rycerskim kształcie. Obserwujemy ją w krótkich, lecz niezwykle intensywnych i ekspresyjnych obrazach przeżyć wewnętrznych Zawiszy:

Od jakiegoś ja czasu

Jestem przez ciemne duchy... za ramiona chwywany,
 Oczy me pełne ognia — a hełm pełny hałasu...
 Szumi w nim burza jakaś — jak zhukane bałwany,
 Pchane wiatrami Boga — o brzeg czarny bijące;
 Czasem w oczach ogromne lazuruowe miesiące
 Staną — a na miesiącach — krzyż czerwony zagore,

(*Zawisza Czarny*, Red. C1, sc. 3, w. 189—195)

Płynne, dynamiczne i metamorficzne żywioły kreślą nowy kształt duchowy bohatera: bytu zagrożonego w swej istocie, doświadczającego rozchwiania tożsamości. To zjawiska opisywane szczegółowo wcześniej, w analizach „ja” w liryce. W dramacie, obejmującym perspektywą nadrzędnego podmiotu osobę bohatera jako całość, obrazy zagrażającego, destrukcyjnego chaosu są chyba jeszcze ostrzejsze, bardziej radykalne. Opisywane wzmocnienie granic „ja” (wyobrażenia zbroi, twierdzy, posągu) okazuje się nie tyle przejawem ładu, ile przeciwwagą ciśnienia wewnętrznego, zagrożenia całkowitym rozpadem.

Obecne w cytowanym fragmencie (i jemu pokrewnych) wyobrażenia żywiołów (ognia, wody) wzmocnione i ukierunkowane zostają znaczeniowo przez wielokrotnie pojawiające się (w wypowiedziach Zawiszy i innych osób o nim) obrazy demoniczne, szatańskie³⁵:

Dlaczego mi ten duch krzyczy: „Hore!”
 I na podartym krzyżu — nogi swe ubezpiecza,
 I na zdartej chorągwi — jak na czerwonej łodzi
 Żegluję — flis straszliwy... żelazo mu nie szkodzi...

(*Zawisza Czarny*, Red. C1, sc. 3, w. 197—200)

³⁵ Analizowałem je szczegółowo w rozdziale o symbolice.

Dookreślają i ukonkretniają one głębiny, trudny proces katabazy, ujawniając coraz bardziej niezwykle i niepokojące kształty. Krzyżak, który staje się tu postacią (jedną z postaci) głębinnego „ja” Zawiszy, ujawnia zwierzęce rysy, powstałe w procesie morituralnej przemiany („ryk jego ostatni”, „ryk... zwierzęcy”). Taka zwierzęcokształtna przemiana nie jest czymś incydentalnym, w *Agezylauszu* podlega jej bowiem główny bohater Agis w swej pasyjnej śmierci. Najbardziej sugestywny (i niepokojący) obraz — ukrzyżowanie człowieka zaszytego w skórę — pojawia się w kolejnych wariantach zakończenia:

Człowieka widzę... który uwieńczon jest gadem,
 Koło którego Bogi brzęczą jak szerszenie,
 A on ukrzyżowany... za rozpięte ręce,
 W skóry obszyty...

(*Agezylausz*, wariant XVI/III, w. 10—13)

Człowiek (w chwili śmierci) jako poczwarka, szykująca się do przemiany. W wyobrażeniu tym granica jeszcze mocniej niż w uprzednich dramatach zaciska się wokół umierającego. Do tego zwierzęce rysy przydane zarówno ukrzyżowanemu, jak i otaczającym go bóstwom, mającym udział w jego śmierci. Odczłowieczenie śmierci; szereg: człowiek — zwierzę — Bóg jako model przejścia, metamorfozy. Zarazem ujawnienie pre-myślowego, pre-człowieczego jądra osoby. Próba dotknięcia dna. By to wyrazić, Słowacki sięga do archaicznych, mitycznych wyobrażeń.

Dostrzec można, iż w *Zawiszy Czarnym* dokonuje się przeniesienie do wewnątrz osoby zasadniczej postaci genezyjskiego działania się — wojny, walki. Tę niezwykle, nieustającą wewnętrzną walkę, wyrażaną w dramacie zmaganiem żywiołów (chaos), a także zmaganiem się elementów sakralnych z szatańskimi, można określić jako psychomachię. W *Zawiszy Czarnym* mamy właściwie do czynienia z ową walką aniołów i demonów na głębszym, duchowym poziomie pneumomachii. Na tym polega niezwykłość obłędu tego chrześcijańskiego, świętego rycerza, iż zdaje się sięgać samego ducha. To ujawnia skalę problemu — odrzucenie w poezji genezyjskiej wizji *sacrum* jako sfery jednoznacznej, gotowej.

Obraz tych trudnych aspektów genezyjskości staje się wyrazistszy, gdy uwzględnia się ciągłość form poezji Słowackiego — obecność w poezji genezyjskiej wielopoziomowych, otwartych konstrukcji podmiotu, wypracowanych w okresie przedmistrzowym. Podobieństwo dokonującego się w *Zawiszy Czarnym* drażenia „ja” do procesów obserwowanych we wspomnianych utworach ironicznych wzmacnia obecność w jego tekście analogicznych zabiegów: ironicznych odbić, niskich powtórzeń — szczególnie w opowieści Głupca o wazniu Zawiszy na rynku w Czechach, ustalającym jego wartość, także w języku giermka, sposobie jego zachowania, opisywania świata³⁶. Świadomość tej złożoności modelu świata, osoby i tekstu powstrzymać winna od spłaszczania genezyjskiej rzeczywistości, traktowania jej jako jednorodnej, łatwej i w istocie bezproblemowej. Świat jest tu dalej tak samo (może bardziej) skomplikowany jak w *Horsztyńskim* czy *Lilli Wenedzie*, lecz poeta wypracował, stworzył perspektywę oglądu, dzięki której w owym potwornym, monstrualnym świecie zarysowuje się sens. Droga świętego rycerza nie staje się przez to łatwiejsza niż droga Szczęsnego czy Horsztyńskiego, ale zawiera potencjalnie ukryty, zbawczy horyzont. Zawisza, poddany analogicznej jak oni próbie, destrukcyjnemu kryzysowi, zdobywa się na hiobowy akt wiary ponad wszystko³⁷.

Kontynuacją, rozwinięciem obrazu rycerza o płonącym (płynnym) wnętrzu jest finałowa scena³⁸ tego szeregu wyobrażeń — kosmiczny koncert Zawiszy, dany w opowieści Manduły (Zorainy). Tu jednak nie drażnienie wnętrza, docieranie do kolejnych, nieznanych jeszcze ułamków „ja” jest celem, lecz skupienie, skryształizowanie tych cząstkowych znaczeń i kształtów w formy podstawowe, cen-

³⁶ Pewne aspekty ironicznego mówienia (choć to już specyficzna, genezyjska ironia) dostrzec można także w rozmowach Zorainy z Laurą czy w końcowej rozmowie z Manfredim, przemienionym w rycerza świętego.

³⁷ O hiobowym losie Horsztyńskiego i błądzeniu Szczęsnego pisze pięknie i przejmująco Maria Kalinowska (*Los. Miłość. Sacrum. Studia o dramacie romantycznym i jego dwudziestowiecznej recepcji*. Toruń 2003, s. 36—59).

³⁸ Kontrapunktu innej kulminacyjnej sceny — bitwy pod Grunwaldem, opowiedanej przez Cygalego. Tu inny, kosmiczny, symboliczny wizerunek Zawiszy — jako anioła, poruszającego sfery niebios (Red. C).

tralne. Konfrontacja wyłonionego, wewnętrznego wizerunku z rzeczywistością, ze światem. W koncercie psychomachia rycerza świętego zostaje uzewnętrzniiona i włączony w nią zostaje cały kosmos. Zawisza staje naprzeciw zamku³⁹, bytu metafizycznego o płynnej, potencjalnie dwoistej, biegunowej istocie — raz anielskiej, raz szatańskiej⁴⁰. Zamek, zachowujący właściwości wcześniej z nim związane (twierdza, oś świata), jest w swej ambiwalentnej istocie reprezentacją, wyobrażeniem Laury jako jednego z symboli egzystencji (duchowych wyborów) Zawiszy, lecz stanowi (podobnie jak różne kobiece „ty” w analizowanych lirykach) także obraz „ja” bohatera, jakby stające przed nim *alter ego*.

Ta wizja zamku, objawiająca duchowe i egzystencjalne dzianie się we wnętrzu rycerza, mówi sama obrazem, ale przecież jednocześnie odbywa się tu ów niezwykle miłosny i kosmiczny koncert Czarnego Trubadura, w wyniku którego, jedyny raz w utworze, przerwana zostaje ciągłość ziemskiego bytu, co ujawnia rzeczywistość transcendentną:

Tej pieśni zlekły się stepy,
Gwiazdy się wszystkie przelekły,
Księżyc zbladł — niebiosą pękły
I pokazały nam wieczny,
Zablękitny, zasłoneczny,
Rubinowy duchów rumieniec...

(*Zawisza Czarny*, Red. D,
akt II, w. 235—240)

Jeszcze raz trzeba podkreślić, iż owej transgresji dokonuje tu sfera egzystencjalna, miłosna Zawiszy⁴¹. W koncert miłosny włączona zostaje nawet zbroja, zmieniająca swój status i funkcję: przesta-

³⁹ Początkowo zwrócony jest do księżyca, lecz w ten różnoraki sposób zostaje łączony z zamkiem w kolejnych fazach rozwijającego się wyobrażenia.

⁴⁰ Dodatkową warstwę znaczeń wprowadzają związane z Mandułą obrazy księżycowe — innego, muzułmańskiego *sacrum*.

⁴¹ Podobne przeświły zaobserwować można w *Agezylauszu*; poza poszerzeniem przestrzeni świata, unaoczniają przemianę, odrodzenie, jakiego doznaje w momencie śmierci Agisa, w jego domu, Kleomenes, syn króla-rywala.

je odgradzać, chronić rycerza, a stając się instrumentem, zaczyna go wyrażać.

Dopełnieniem koncertu i stworzonej przezeń transgresji jest scena końcowa dramatu (Red. D, akt III, fragment III)⁴². Tu Zawisza w swej rycerskiej postaci (zbroja odzyskuje prymarną funkcję) przekracza krawędź świata. Ta ostateczna, morituralna katabaza, zstąpienie w otchłań, jest kontynuacją, bytowym spełnieniem drażenia wewnętrznego, katabazy duchowej. Płomieniem staje się w tym obrazie Zoraina, choć błysk stali Zawiszy „Był szerszy... i nad otchłanią/Panował”. Rycerz jest tu nie tylko osią świata, lecz także jego duszą — ostatnie oddechy zstępującego do otchłani jakby ożywają i podtrzymują byt, odzywając się w innych⁴³.

Nawet jednak tak wielokształtnie nakreślony obraz żelaznego rycerza o płynnym wnętrzu nie wyczerpuje ani jego wizerunku, ani modelu osoby w tym dramacie. Wielość redakcji jest tekstowym przejawem wielopłaszczyznowej konstrukcji bytu i wieloistości postaci bohatera, pogłębionej w stosunku do calderonowskiego modelu dramatów poprzednich. Wzorzec tekstu wielowarstwowego, palimpsestu, który mimo hieroglificzności (trudności odczytania) stanowi jedyną możliwość zawarcia polisemantycznego, genezyjskiego sensu, dany został także wewnątrz dramatu, w scenie ostatniej rozmowy Zorainy z Laurą. Księżycowa, androgyniczna czarodziejka przynosi rywalce zapis pieśni miłosnej Zawiszy — tekst arabski, nadpisany krwią na świętym tekście psalmów. Chcąc uzyskać pełny obraz rycerza Chrystusowego, wykorzystać trzeba model Zorainy i wydobyc z tekstu inne szeregi wyobrażeń niż uprzednio opisane, wyrażające inną płaszczyznę bytu bohatera. Pierwszy trop wskazuje sam Zawisza, uchylając w spotkaniu z Laurą przyłbicy i ujawniając, że pod błyszczącą, gładką płaszczyzną stali kryje się twarz Chrystusowa — „żółta”, „podziobana”, zakrwawiona.

⁴² W związku z alinearnością tekstu dramatu, spowodowaną przez jego wielopłaszczyznowy porządek wielu redakcji, mówienie o scenie ostatniej ma ograniczone znaczenie, ale niewątpliwie jest to ostatnia scena drogi życia Zawiszy.

⁴³ Podobny nieco motyw demiurgicznego oddechu przemieniającego i ożywającego świat obecny był w liryku *Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka...*

W całym dramacie materią najczęściej wyrażającą to chropawę, pasyjne oblicze jest drewno. Ukonkretnia ono całą prząsłą, kenotyczną stronę rzeczywistości, tworząc jednak dwa odrębne, choć przecinające się kręgi znaczeń, sfer osoby. Pierwszy krąg tworzą drzewa żywe, drugi — drewniane przedmioty, współtworzące przestrzeń życiową człowieka. Z owych przedmiotów najważniejszymi są drewniane, śmiertelne łoże i chata matki rycerza, materializujące w jego świadomości inną, zaniedbaną, matczyną stronę życia. Matczyna strona, podobnie jak obrazy świata, tkane przez Laurę, stanowi przejaw kobiecej sfery kosmosu i jego wizji, także świętej i ważnej, choć opartej na innym wzorcu i archetypie⁴⁴. Ta alternatywna wizja zawiera istotne, niewyraźne aspekty świata genezyjskiego, a także kreśli drogę wyjścia poza jego granice czy granice bytu w ogóle.

Bliski temu kręgowi matczynemu, wyrażającemu ważne, nie-zrealizowane przestrzenie wnętrza Zawiszy, jest wizerunek drzewa owocującego (jabłoni), zawarty w słowach Laury (protestującej przeciwko żertwie jako drodze realizacji rycerza świętego), przywołujący zarówno obraz mityczny, jak i teocentryczny symbol rajski, wskazujące w różnych sferach możliwość pełni i owocowania. Właściwy, Chrystusowy rdzeń osoby wyobraża jednak inny wizerunek drzewa, odniesiony do siebie przez samego Zawiszę — drzewa rozeschłego:

Ale mi się moje łono
Rozeschło... jako dąb stary
I przez wszystkie żeber szpary
Przewiała nędza... okrutna...
Serce... jak liść suchy gore...

(Red. C2, w. 60—64)

⁴⁴ Na poziomie sakralnym reprezentuje go archim maryjny (zob. P. E v d o k i m o v: *Kobieta i zbawienie świata*. Przekł. E. W o l i c k a. Poznań 1991). Od strony krytyki feministycznej ową kobiecą sferę świata opisała (na materiale *Snu srebrnego Salomei*) Kazimiera S z c z u k a (*Słowacki i matkobójstwo*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. T r o s z y ń s k i. Warszawa 1999).

To wyobrażenie ujmuje już bezpośrednio poziom duchowy „ja”. Pomija ambiwalencje, biegunowe zderzanie się wcześniej analizowanych obrazów zewnętrznych i wewnętrznych, ukazując obecne bezpośrednio na powierzchni rzeczywiste jądro osoby — Chrystusowość daną nie jako *imitatio*, lecz jako ontyczna przemiana, przebóstwienie. Wyobrażoną jako destrukcja ziemskiego (rajskiego) drzewa, postać ogołocenia, przemienienia w krzyż. To stawanie się krzyżem (scalanie się z krzyżem) wydaje się jedną z postaci teandrycznego modelu „ja”, w poprzednim rozdziale tropionego w przestrzeniach lirycznych⁴⁵.

Dostrzec można jeszcze inne wyobrażenie destrukcji drzewa rosnącego — obraz (dwukrotnie pojawiający się w tekście) drzewa płonącego (Red. D, sc. 1, w. 49—54). Stanowi on nie tylko alternatywne przedstawienie destrukcji-ofiary (kończącej się porwaniem drzewa w niebo), lecz także odsłonięcie w akcie płonienia innej, genezyjskiej postaci przedmiotów (bytu), malowanej przez ogień⁴⁶. Łączy obraz drzewny z wcześniej analizowanym wyobrażeniem wnętrza jako walki żywiołów. Kreśli także — to może najważniejsze w tych wizerunkach — symbol czystego, genezyjskiego dziania się, metamorfozy, stwarzania jakby niezależnego od konkretnych składników w nim biorących udział.

Możliwość scalenia obu drzewnych wizerunków Zawiszy tkwi niewątpliwie w chrześcijańskich wzorcach ikonograficznych, artystycznie konkretyzujących teologię krzyża: drzewo rajske staje się

⁴⁵ Ujmowanie bohatera w postać Chrystusową jest może jeszcze bardziej wyraźne w ostatnich scenach *Agezylausza*, w których ukazana zostaje wprost Pasja i kończąca ją ukrzyżowanie Agisa. W dramacie tym Chrystusowość związana zostaje z mitycznymi obrazami spletanego losu („meduźnice”!), również odsłaniającymi wielowymiarowość osoby. O tym Chrystusowym „Ja” Agisa pięknie i precyzyjnie pisze Maria Kalinowska (*„Agezylausz”: między tragedią a misterium*. W: *Los...*, s. 180—198).

⁴⁶ W tekście można dostrzec także inne, analogiczne przedstawienia destrukcji, wprowadzające odmienne nieco sensory. Szczególnie ważny będzie tu obraz posągu (Red. C1, fragm., w. 18—19), stwarzający mityczny archim, ujmujący wielopłaszczyznowość genezyjskiego modelu osoby. Rycerz święty nazwany tu zostaje — jednocześnie — Kasandrą, Orestesem i Chrystusem. Szczególnie środkowe miano (określające jego usytuowanie w kręgu matczynym) włącza tragiczność w chrześcijański kształt osoby.

tu drzewem krzyża⁴⁷. Scalenie Zawiszy z krzyżem zawarte jest także w obrazie „stygmatazacji” krzyża śladami rycerza, będącym sakralnym odzwierciedleniem wyobrażeń destrukcji krzyża. Słowa chóru⁴⁸, w których pojawia się ów wizerunek, wyrażają niewątpliwie duchową, transcendentną esencję jego świętych losów, ale nie obejmują całości — dramat i powstający w jego wielopłaszczyznowej akcji kształt osoby jest szerszy i głębszy. Można wskazać, że trzy opisane kształty Zawiszy (żelazny, ognisty i drzewny) reprezentują, zgodnie z genezyjskim modelem, trzy poziomy osoby — ciało, duszę i ducha, co w pewnym stopniu jest prawdziwe, ale w istocie obraz Zawiszy kreowany przez trzy szeregi analizowanych wyobrażeń wydaje się ciekawszy i bardziej skomplikowany niż ów model. Każdy z wizerunków stwarza pewien porządek duchowy, wyrasta jednak z poziomu egzystencjalnego przeżywania swojego bytu, konkretnej realizacji życia, i rzeźbi jego kształt w przysługującej mu materii. Nie znoszą się one nawzajem, lecz dopowiadają kolejne strony wizerunku wielopłaszczyznowego, niewyobrażalnego, przekraczającego dotychczasowe granice, zapowiadając to, co będzie działo się z osobą w *Samuelu Zborowskim*⁴⁹.

⁴⁷ Taką interpretację dostrzec można w hymnach pasyjnych i barokowych obrazach. Jeden z takich wizerunków Ukrzyżowanego na drzewie krzyża znajduje się w barokowym kościele św. Jana w Wilnie, który, jak wskazała i opisała Alina Kowalczykowska (*Słowacki...*, s. 37—47), Słowacki niewątpliwie odwiedzał i znał.

⁴⁸ A. Ziółowicz odczytuje słowa chóru jako wyrażenie perspektywy podmiotowej, autorskiej (*Ja-chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4, s. 27—29).

⁴⁹ Jak wydaje się autorowi niniejszej pracy, już w *Zawiszy Czarnym* dostrzec można zarysy nowego modelu. Tak odczytuję wyłonienie się z postaci jasnowidzącego Dziada — Firsta Manfrediego. Ta przemiana raczej nie mieści się w ramach przebiegania, roli.

„Ja-wielu” i nowy model osoby

Samuel Zborowski jest niewątpliwie najbardziej „granicznym” dramatem Słowackiego. Tu problematyka, istotna w całej dotychczasowej twórczości, doprowadzana zostaje do swoistego ekstremum, do kresu. Jakby poeta sprawdzał, co się w takiej krańcowej sytuacji z człowiekiem i bytem dzieje. Otwiera dramat sen Eoliona⁵⁰. Przestrzeń oniryczna zgodna jest tu z funkcjami, jakie pełniła w romantycznym uniwersum, jednak kształt i znaczenie snu rozrastają się i komplikują w kolejnych odsłonach. Wieloznaczne słowa Śpiewu (akt II) malują wizję stwarzania ze snu innych światów (przeciwswiatów), które mogą walczyć ze światem realnym. Wewnątrz snu pojawia się szereg obrazów wyrażających kres życia — przepaść, mrocznienie świata i obraz słońca, „gdy leci do morza”, wreszcie jeden z podstawowych symboli — most z żywych ludzi. Dalej, już w świecie dziennym, graniczność współtworzy kształt dramatycznych zdarzeń: szczyty gór („świata brzeg”) jako miejsce akcji i kolejny żywy most (ciało Lucyfera), na którym stają nad otchłanią Eolion i Dziewczyzna-Atessa. Ich upadek uruchamia dolne przestrzenie mityczne: chtoniczną, w lamencie księcia, i wodną, świata Amfitryty. Opowiadane tu dzieje świata („Iliada płazów”) polegają na przekraczaniu kolejnych barier przez przewcielającego się ducha Lucyfera. W akcie IV w centrum stają granice wewnętrzne — wyłania się problem kształtu osoby, relacji między człowiekiem i duchem. Ta problematyka narasta i olbrzymieje w akcie V, dziejącym się już na szczycie świata, w wymiarze kosmicznym, transcendentnym, sprzęgnięta z poszukiwaniem sensu, celu i kresu świata, z dążeniem do ostatecznej granicy⁵¹.

⁵⁰ Oczywiście, w znanej nam, niepełnej postaci. Poprzedzały go zapewne słowa Eoliona. O roli snu w poezji romantycznej zob. A. Witkowska: *Onirologia i oniromania*. „Teksty” 1973, nr 2; M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz — Słowacki — Krasiński*. Wrocław 1999; *Mickiewicz. Sen i widzenie*. Red. Z. Majchrowski i W. Owczarski. Gdańsk 2000.

⁵¹ Tu pojawia się cały szereg zjawisk granicznych: prawo ustanawiające granice

W całym skomplikowanym labiryncie problemów dramatu najważniejsze wydaje się pytanie o „ja”, o jego status, kształt, granice i tożsamość. Wiąże się to z wyraźnie narastającym kryzysem osoby i koniecznością nowego zdefiniowania jej fundamentów. Zachwianie podstaw osoby było przypuszczalnie efektem antynomii istniejących w samym systemie genezyjskim Słowackiego, rozpięcia substancji osoby między człowiekiem a duchem. To „ontologiczne rozdarcie” narasta w *Samuelu Zborowskim*. Genezyjskość wnika coraz głębiej w tworzywo artystyczne, w konstrukcję postaci. Nadrzędność ontologiczna ducha nad człowiekiem, stanowiącym jego konkretne wcielenie, grozi nieustannie rozmyciem bytu postaci — jego granic, ciągłości i jedności⁵². Przejawia się to, chociażby w zjawisku „pomieszania duchów”, w trudności wyznaczenia granic postaci.

Śmierć przestaje tu być granicą, dopełnieniem, ostatecznym dookreśleniem osoby. Stanowi w istnieniu raczej granicę wewnętrzną, której przekraczanie jest ważnym momentem dziejów bohatera, ale która absolutnie nie kończy jej bytu⁵³. Raczej rozpoczyna. Transgresyjność stanowi ogólną, romantyczną cechę postaci, ale w *Samuelu Zborowskim* pojawiają się rysy bytowości osoby niedostrzegalne

i granica jako fundament ładu, śmierć (jej przekraczanie, różne jej oblicza), sztuka „graniczna” (związana z granicą śmierci, transcendencji) jako sztuka istotna.

⁵² Pisano o tym już wielokrotnie. Przed laty bardzo precyzyjnie i ciekawie przedstawiła tę problematykę Kwiryna Ziemia (*Głos w dyskusji*. W: *Słowacki mistyczny*. Warszawa 1981, s. 347—356). Podejmuje tę problematykę w jednym z najciekawszych prac o *Samuelu Zborowskim* Maria Żmigrodzka (*„Samuel Zborowski” jako dramat religijny*. W: *Dramat i teatr religijny...*). Ostatnio powraca do problemów osoby Maria Cieśla-Korytowska (*O Mickiewiczu... — tu cały szereg interesujących studiów o Samuelu Zborowskim*, których zawartość ściśle wiąże się z problematyką niniejszego studium). Zob. również M. Maśłowski: *Zwierciadło Kordiana...* Już po wydrukowaniu pierwszej wersji tego podrozdziału ukazała się książka w całości poświęcona *Samuelowi Zborowskiemu*, a w niej wiele interesujących studiów (*„Świat z tajemnic wypowiedany”*. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Red. M. Kalinowska, J. Skuczyński i M. Bizior. Toruń 2006). Postaram się choć częściowo (głównie w przypisach) nawiązać dialog z niektórymi przynajmniej wątkami tej ciekawej i ważnej książki.

⁵³ Oczywiście bytowania pośmiertnego, transcendentnego wpisana jest we wszystkie dramaty mistyczne, ale wcześniej śmierć kończyła, dopełniała byt sceniczny — a więc esencję dziejów bohatera.

wcześniej. Jedną z najważniejszych rewelacji przynoszą słowa Amfitryty, rozpoczynające III akt:

W świecie duchów, nie więcej dziś nieszczęsna ważę
 Jak martwe prawo... Duchy mają swoje twarze,
 Swoje serca... Ja jestem bez serca, bez lica,
 Bez miłości... Okropna żywotna martwica,
 Przed wiekami już w ręce Jehowy umarła.
 Bom chciała żyć i śmierci się wielkiej wyparła,
 Przelękniona imieniem jej... [...]

(*Samuel Zborowski*, akt III, w. 1—7)

Śmierć nie tyle dopełnia tu metamorfozy bytu ludzkiego w postać duchową, ile nadaje bytom (duchom) oblicze, serce — a więc rysy jednostkowe, osobowe. Żeby być „ja”, żeby się nim stać, trzeba umrzeć, przemienić się. Duch nie tylko przechodzi kolejne metamorfozy (wcielenia), ale samo jego oblicze jest przemianą, ruchem, rzeczywistością zupełnie dla nas niewyobrażalną. (Bo co to znaczy, że czymś rysem, twarzą, postacią jest ruch, metamorfoza? Jak to wygląda?) To świat widziany rzeczywiście od strony ducha.

Ale mimo prymarności takiej perspektywy w utworze genezyjskim, w *Samuelu Zborowskim* równie ważny i równie mocno zaznaczony jest rys egzystencjalny, ludzki postaci. Ciało, i w ogóle to, co ludzkie, nie jest tu czymś nieistotnym, przeszkadzającym duchowi, lecz przeciwnie — niezbędnym składnikiem osoby, umożliwiającym jej działanie i wzrost. Główne, „osiowe” dzianie się dramatu (proces) odbywa się z powodu śmierci, destrukcji integralności ciała — ścięcia głowy Samuela Zborowskiego. Przedwczesne rozcięcie, zniszczenie ciała (nazwanego za Ewangelią „świętynią ducha”) zwichnęło, zatrzymało rozwój ducha. Przebywający (300 lat!) w zaświatach Jan i Samuel zachowali swe rozpoznawalne formy cielesne, a po to, aby kosmiczne Dziady mogły się dokonać, Lucyfer musiał zwabić ducha Zamoyskiego w jakieś żyjące ciało⁵⁴.

⁵⁴ Dodajmy, że Lucyfer w IV akcji komentując „pomieszanie duchów”, mówi o zbawieniu człowieka (które jest trudne, gdy nie ma nad ciałem łaski Bożej), co sugeruje, iż ciało właśnie jest podstawą jednostkowości osoby.

Wskazane dwa rysy osoby w *Samuelu Zborowskim* (absolutna metamorficzność stanowiąca oblicze, istotę ducha, połączona z egzystencjalną konkretnością, jednostkowością kształtu ludzkiego) stanowią jej ramę, wewnątrz której kształtuje się (wrze! wybucha!) właściwa problematyka osoby: jej sposobu istnienia, jej tożsamości. Tu dopiero stykamy się z prawdziwymi, trudno wytłumaczalnymi sprzecznościami⁵⁵.

U podstaw kształtu osoby w *Samuelu Zborowskim* tkwi (jak w całym dziele genezyjskim) troista struktura człowieka (duch-dusza-ciało)⁵⁶. Duch, jako element twórczy, boski, ma tu swoistą pozycję (podobnie jak w całej tradycji mistycznej): stanowi centrum osoby, wykraczając zarazem poza nią, transcendując ją⁵⁷. Uwzględnienie tej struktury porządkuje nieco problematykę osoby w poezji genezyjskiej, ale w *Samuelu Zborowskim*, mimo to, niemal od początku, pojawiają się zasadnicze komplikacje interpretacyjne, wskazujące, iż podstawowy model jest tylko punktem wyjścia, a kształt finalny będzie o wiele bardziej złożony.

We śnie Eoliona objawia się genezyjska pamięć jego ducha: zbuntowanego, lucyferycznego, ognistego i twórczego (związane są z nim wyobrażenia wybuchu, ognia, lotu, otwarcia; w opozycji do kręgu, pełni, zamknięcia — wyobrażeń „wybrańców Bożych”). To przeszłość („przedwstępne żywoty”, jak dookreśla „Parabaza”) ducha Eoliona, usytuowana jednak ponad konkretnym czasem i przestrzenią, niezwiązana z konkretnym wcieleniem (choć w słowach ojca-księcia otrzymujemy informację o przedludzkich kształtach, o których duch Eoliona opowiadał nie-ludzkim językiem).

⁵⁵ Owe sprzeczności nie są ani skazą w tekście, ani przypadkiem, lecz tworzą „poetykę sprzeczności” — sposób konstruowania tekstu, zapobiegający tworzeniu globalnego sensu na poziomie ziemskiej logiki.

⁵⁶ Tę strukturę człowieczą opisał dokładnie (w odniesieniu do *Biblii* i tradycji wczesnochrześcijańskiej) Ryszard P r z y b y l s k i (*Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999, s. 173—174).

⁵⁷ Obecność „iskry bożej” w duszy sprawiała mistykom szczególną trudność (język dyskursu!), uznanie jej za część duszy groziło zawsze posądzeniem o panteizm (Eckhard), ale rozluźnianie jej związków z duszą pozbawiało mistyczny obraz człowieka najgłębszej prawdy.

Ta dwoistość świadomości (człowieka i ducha), choć niezwykła, mieści się jeszcze w ramach naszych zdolności rozumienia — to tylko różne poziomy świadomości (zjawisko nieco oswojone dzięki symbolicznej myśli religijnej). Ale w następnej fazie snu budzi się w Eolionie świadomość (ludzka) wcześniejszego wcielenia jego ducha — *psyche* faraona. Musi więc paść pytanie o modus ontologiczny tej świadomości, jej przeżyć. (Przy okazji także pytanie o model czasu w świecie genezyjskim⁵⁸). Działają, są w jednym człowieku, dwie ludzkie, diachronicznie odległe, świadomości. Albo inaczej: **on jest dwoma**, egzystuje **teraz**, ale to „teraz” stanowi dwa różne czasy i przestrzenie. Konkretnie! W takiej rzeczywistości trudności interpretacyjne sprawiać mogą nawet drobiazgi, rekwizyty. Didaskalia w akcie I (po w. 127) informują: „*Dobywa miecza*”. Kto? Eolion? W stroju nocnym raczej miecza nie miał... A więc faraon? Co w takim razie widzi, o czym mówi „duch didaskaliów” (nadrzędny podmiot dramatu). Jaka przestrzeń jest realna? W jakiej dzieje się naprawdę dramat?

A to dopiero początek. W III akcie w podwodnym świecie zjawia się Heliana, w swej transcendentnej, złocistej postaci (po upadku, w którym straciła swe ziemskie, „zgrzebne” wcielenie). Ale dwieście wersów dalej (w. 190), w tymże akcie, w tymże świecie pojawia się po raz drugi, w zupełnie innej postaci — Dyjanny. I nikogo to nie zaskakuje. Kształt ontologiczny Lucyfera dziwnieje jeszcze bardziej: gdy pojawia się po raz pierwszy w dramacie (IV akt), rozmawia z księciem i jednocześnie **jest** kładką, na której stoją Eolion i Dziewczyna. Bardzo cieleśnie jest ową kładką, skoro (jak sam potem stwierdza) musiał sobie żebra wyłamać, by spowodować ich upadek. Ten obraz, w którym Lucyfer sam staje się granicą, jest wielokrotnie później przypominany — stanowi niejako punkt krytyczny dramatu.

⁵⁸ Inność funkcjonowania czasu mistycznego jest oczywista, ale jak dookreślić jej strukturę w dziele genezyjskim Słowackiego? Już w *Agezylauszu* pasja Agisa **po-wtarzała** wzorec Pasji Jezusa, będąc w czasie historycznym kilkaset lat później. O czasie w *Samuelu Zborowskim* pisała ostatnio M. Cieśla-Korytowska: *O Mickiewiczu...*; zob. także W. Próchnicki: *Romantyczne światy. Czas i przestrzeń w dramatach Słowackiego*. Kraków 1992.

Wielokształtność konkretnych bohaterów dramatu można odczytywać jako przedłużenie, radykalizację calderonowskiej antropologii teatru — człowieka jako roli (a raczej zespołu ról), opisanej w poprzednich podrozdziałach. Kategoria ta chyba jednak nie wystarcza do ujęcia skomplikowanej postaci bytów działających w *Samuelu Zborowskim*. Tu mamy do czynienia z czymś dalej idącym niż „wielobliczowość” (skupienie kilku ról w jednej postaci). Trzeba by użyć formuły bardziej zasadniczej, o charakterze ontologicznym: „**Ja-wielu**”. Osoba pojawia się tu bowiem, istnieje i działa w wielu wcieleniach, odrębnych postaciach jednocześnie. Jest wieloma naraz.

W związku z tą niezwykłą, skomplikowaną bytowością postaci rysuje się cały krąg konkretnych i szczegółowych już problemów. Ich rozwiązania będą szukał w zespole centralnych symboli dramatu, które domagają się interpretacji. Pierwsze zagęszczenie trudności dotyczy ciągłości osoby, jej substancji, ujmowanej w synchronii. Pytania o nią generuje jedno z „obsesyjnych” (a więc ważnych!) wyobrażeń Słowackiego: odcięta głowa⁵⁹. Tu skonkretyzowane w obrazie Zborowskiego, przybywającego na Sąd ze swą głową w rękach, głową, która „okiem zaczęła błyskać/I lać krwią”. Rozcięcie, granica wewnątrz osoby ludzkiej. Zagrożenie ciągłości, zagrożenie rozpadem (osobno duch, osobno człowiek), a więc niepełnością osoby

⁵⁹ Obraz obciętej głowy pojawia się tu nie po raz pierwszy w poezji Słowackiego (*Poema Piasta Dantyszka!*, *Sen srebrny Salomei*). W *Zawiszy Czarnym* głowy tatarskie okażą się ambiwalentnym „rekwizytem”. Ta powtarzalność makabrycznego motywu wskazuje na jego wagę. Być może sensy zawarte w tym wyobrażeniu, związane są ze swoistą antropologią ciała: głowa odcięta jest ciałem naruszonym, „fragmentem”, reprezentującym już inny, pośmiertny jego stan, ale zarazem tą częścią ciała, której nie sposób odpersonalizować — głowa zawsze zachowuje w swym obrazie obecność konkretnej osoby. Inaczej nieco odczytuje motyw głowy w swych znakovitych analizach Marta Piwińska (*Słowacki Ekspresjonistyczny*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999). Wcześniej pisał o tym chociażby Juliusz Kleiner (*Juliusz Słowacki...*, s. 141—144). Zob. też A. Kotliński: *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000; dawne, lecz bardzo ciekawe ujęcie: S. Skwarczyńska: *Ewolucja obrazów u Słowackiego*. Lwów 1925, s. 24—38.

w morituralnej transformacji w wyższą postać ducha⁶⁰. To tylko próby odpowiedzi, okruchy możliwych znaczeń.

A z gąszczu problemów wysnuwają się następane: ciągłość osoby w diachronii. Zagadnienie to rysuje się w *Samuelu Zborowskim* na kilku poziomach, także jako wewnętrzny problem postaci. Wyrażony wprost w słowach Eoliona-faraona, który chce uzyskać ciągłość swego bytu (przedłużyć go poza jednostkowe życie ludzkie) przez wahadłowe przekraczanie granicy śmierci — umieranie i zmartwychwstanie — co oznacza w istocie funkcjonowanie w czasie cyklicznym (choć kolejne cykle przesunięte są na osi czasu linearnego). Żłudność tej „wieczności” odsłania chór duchów („O! smętny — o! kochany!/Srodze ty oszukany”).

Nie do końca jednak jasny jest (mimo oczywistości podstawowego schematu metempsychozy) prawdziwy obraz wiecznego trwania osoby (szczególnie w kontekście antynomiczności relacji duch — człowiek). Jak wskazuje „reminiscencyjna” rozmowa Eoliona i Dziewczyny (akt II), istnieje jakaś ciągłość osobowa świadomości w trwaniu ducha między konkretnymi wcieleniami. Ale istnieje wtedy tylko czas „prawdziwy”, sakralny: przez Eoliona i Atesę zapamiętane zostały ze snu-śmierci węzłowe momenty historii zbawienia — Narodziny i Zmartwychwstanie Chrystusa. Oboje, sięgając coraz głębiej w pamięć (świadomość) genezyjską, zbliżają się do momentu wielkiej, ostatecznej przemiany. Wskazują na to obecne tu wyobrażenia-symboli. Słowa Eoliona ewokują stan bytu na granicy transformacji:

Jak sen prowadzę... gdzie... sam nie wiem wcale...
Jeśli duch powie... wstąpimy na fale,
Jeśli pochwyaci... polecim w niebiosa,
Jeśli roztopi... spadniemy jak rosa...
Jeśli zaspiewa chór, co teraz niemy,
W echo się jego głosów rozlejemy.

(akt II, w. 197—202)

⁶⁰ Aż prosi się, by czytać to egzystencjalnie (Camus!) jako pęknięcie wewnątrz człowieka, ale sensy Słowackiego są tu chyba szersze i idą dalej, obejmując sfery człowieczeństwa nieobecne w ujęciu egzystencjalnym.

Nieprzypadkowo jest to niemal wariant centralnej części liryku *Patrz nad grotą...* Po uzyskaniu świadomości ducha Eolion i Dziewczyna-Atessa udają się w miejsce graniczne — wstępują na most nad otchłanią, gdzie ogarnia ich zorza (przenosząc poza granicę ziemi). Most, który — podobnie jak ten wcześniejszy Eoliona-faraona (z wnętrza snu) — jest mostem z żywego ludzkiego ciała i stanowi kolejny z szeregu centralnych symboli dramatu.

Symbol ten — w pierwszej wersji (akt I) — można odczytywać jako wyobrażenie ciągłości istnienia ponad śmiercią; przejście nad otchłanią niebytu dzięki ludzkiemu ciału. Duch wykorzystuje człowieka w sięgnięciu po kolejne, wyższe wcielenie. Aby jednak w odczytaniu nie ugrzęznąć w alegorycznym schemacie, trzeba uwzględnić, iż w drugiej wersji symbolu Atessa i Eolion kroczą po moście, który jest materią (ciałem?) ducha (Lucyfera). Ludzie przechodzą po moście ducha. Wprawdzie owo „przejście” nie zostaje dokończony, lecz ma wyraźnie charakter inicjacyjny, transformacyjny⁶¹. Przerzywa tę ostateczną ich przemianę Lucyfer, łamiąc swe ciało-most i powodując celowo katastrofę.

Dlaczego? Ujawnia się tu istotne oblicze świata duchów i — Lucyfera (widoczne także w sporze Lucyfera z Amfitrytą). Świat jest w *Samuelu Zborowskim* **agonem** — grą, turniejem, rywalizacją duchów. Lucyfer okazuje się **tricksterem** — typem bohatera, który dokonuje ważnych czynów, wpływa na losy świata za pomocą sztuczek, sprytu. „Owa dwoista postać: bohater kulturowy (демиург)-trickster, łączy w jednej osobie zarazem ideę uporządkowania społeczności i kosmosu oraz ich dezorganizację, stan nieporządku”⁶². Charakterystyka trickstera dotyczy wprawdzie mitów, ale dobrze tłumaczy pewne rysy Lucyfera. Wskazuje to, iż u podstaw świata *Samuela Zborowskiego* tkwi wzorzec świata mitycznego, niegotowego i niezróżnicowanego, świata ambiwalentnego, bez stabilnych gra-

⁶¹ O inicjacyjnej treści dramatu pisze Joanna Jagodzińska („*Samuel Zborowski*” jako romantyczne misterium. *Genezyjskie i apokaliptyczne uwarunkowania świata dramatu*. W: „*Świat z tajemnic wypowiedany*”..., s. 93—114).

⁶² Opisuje tę kategorię bohatera mitycznego Eleazar Mielecki (*Poetyka mitu*. Przekł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 226—238).

nic, statycznych wyznaczników wartości (etyka!). Co istotne, w tym rodzaju kosmicznego „dziania się” uczestniczy również Bóg — Jego działanie przybiera tu wyraźnie znaną z *Biblii (Księga Mądrości)* postać boskiej gry, świętego igrania. Wskazują na to słowa Lucyfera (o zabawie Boga z duchami), a także Głos przerywający jego wypowiedź, zabraniający ujawnienia tajemnicy („Stój... ta rzecz przybliża/Królestwo Boże... mówić jej nie wolno”. Akt V, w. 382—383).

Niegotowość, płynność bytu trickstera współgra znakomicie ze strukturalnymi cechami Lucyfera⁶³, który ze względu na centralną, osiową rolę w akcji dramatu, zajmuje także miejsce w procesie przemian kształtu osoby. Zmienność, metamorficzność to nie tylko jego cechy ogólne, gatunkowe (ducha ujętego w diachronii przemian), lecz także jego rys szczególny, własny, wyrażający się m.in. w wyjątkowym natężeniu owej metamorficzności. Lucyfer jest (podobnie jak Polska⁶⁴) formą form, a więc w istocie jakby już poza, ponad formą (poza statycznym, stabilnym kształtem). Stąd trudności w jakimkolwiek całościowym, pełnym określeniu kształtu jego osoby, jej granic. To on szczególnie i w istocie jest owym „Ja-wielu”. Nie tylko przemienia się w kolejne formy, ale jest jednocześnie wieloma osobami. Nie tylko zawiera w sobie (jak każdy duch) swój ciąg ewolucyjny, lecz, co istotne, składają się nań kształty ważne, rdzeniowe (choć specyficznie „kainiczne”) dziejów człowieka: Lucyfer, wąż rajski, Judasz Iskariota, ale też jakiś człowiek (Polak?), którego ciało spoczywa na stepie. A na Sądzie zjawia się — w świecie transcendentnym! — jako pełna osoba: człowiek-duch (Bukary⁶⁵).

⁶³ O Lucyferze i micie lucyferycznym piszą m.in. Olaf Kryśowski, Michał Kuziak i Magdalena Bizior (*Z dziejów recepcji badawczej „Samuela Zborowskiego” — mit lucyferyczny w dramacie*. W: „Świat z tajemnic wypowiedziany”..., s. 17—60).

⁶⁴ O tej formie Polski, która stoi ponad formą, pisała Maria Żmigrodzka („Samuel Zborowski” jako dramat...), wskazując, iż dlatego właśnie (Polska będąca jednocześnie bytem „Chrystusowym”) jest dla zbuntowanego ducha Lucyfera szansą. Zob. „Samuel Zborowski” jako dramat..., s. 169—173.

⁶⁵ To imię jest wyraźnie pastiszem (parodią) imienia Bożego (Bóg — Buk). Ta parodystyczność uwidacznia się szczególnie w rozmowie z Biskupem (akt IV).

Lecz dalej⁶⁶ jego bytowość komplikuje się jeszcze bardziej — następuje to, co określano jako „przechwycenie ducha Eoliona”. Relacje między tymi bohaterami nie są łatwe do opisanania; odrzucić trzeba proste utożsamienie czy zwykłą (dwie fazy jednej osoby) ciągłość. Obaj, będąc duchami niezależnymi, zbuntowanymi, mają inne „biografie” i inne archetypiczno-mityczne struktury u fundamentów. To jakby dwa bliźniaki, duchy bliźnie, lecz odrębne i odmienne. Eolion, nawet jako duch zbuntowany, ma charakter solarny (akt I, w. 41—42), a Lucyfer-smok walczy właśnie ze słońcem (akt III, w. 222—257)⁶⁷. Eolion ma zresztą przypisane dwa początki: jeden ognisto-solarny, drugi z kryształu (słowa Dyjanny — akt III, w. 325—326). Jego (i Dyjanny) zniknięcie z dziejów świata nie jest ostateczne. Wprawdzie w scenie Sądu Lucyfer przejmuje jakby ich rolę, ale słowa dramatu wyraźnie zapowiadają dalszy, finalny (królewski) rozwój i kształt pary bohaterów: Dyjanny „z trzema gwiazdami” (zapowiedziany przez słowa Lucyfera) i mesjański Eoliona⁶⁸ jako rycerza-archanioła, zapowiedziany w „Parabazie” (akt I). Tylko na pewien czas (po akcie II) przyjmują pierwotną swą postać (kamienny sen Dyjanny⁶⁹ i skamienienie ducha Eoliona po upadku).

⁶⁶ Owo „dalej” dotyczy nie tylko faz utworu, lecz także faz interpretacji.

⁶⁷ Dopiero po metamorfozie jako Adwokat stwierdza: „me słoneczne czoło”.

⁶⁸ Mesjański charakter ma wyraźnie przemiana zapowiedziana pod koniec „Parabazy” (szczególnie obraz cofnięcia się rzek w korytach, nawiązujący do mesjańskiego psalmu 114). Zapowiedziany kształt Dyjanny ma rysy maryjne.

⁶⁹ Pozytywnie waloryzowany w słowach Lucyfera („idzie nabywać żywota i siły”). Inaczej odczytuje akcję mityczną dramatu W. S z t u r c (*Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*. W: „Świat z tajemnic wypowiedziany”..., s. 163—174). Ukazuje ciekawy schemat rozwoju duchowego osób w dramacie, wskazując, iż bóstwa żeńskie znikają przed aktem V (Sąd), wyciągając z tego wniosek (oparty na solidnych komparatystycznych podstawach), iż akwatywne boginie nie mogą dokonać przemiany (zbawienia) świata. Mogą jedynie wpłynąć na przemianę człowieka. To ciekawe odczytanie (zgodne z opisanym przez Kwirynę Ziembę ogólnym schematem mitycznej metamorfozy — od żeńskiej lunarności do męskiej solarności — dokonującej się w dziele Słowackiego) nie jest oczywiście jedynym możliwym. Przecież w akcie V, w zakończeniu dramatu Byt przesila się, przemienia, nicestwieje, wszyscy bohaterowie solarni — Chrystus również! — znikają. Otóż tę inną, niebytową postać świata symbolicznie wyrażają w dziele genezyjskim pajęczyna i rzeczywistość Matek (opisywałem to szerzej w rozdziałach o symbolice i o „ja” w liryce) — żeńska,

Jaka jest więc postać Lucyfera i jak opisać to, co się z kształtem osoby w dramacie dzieje? Poza zadziwiającą, pozytywną „wieloosobowością” (o której za chwilę), ujawnia się również zespół innych jego specyficznych, niezwykłych rysów. Przez wyższe, harmonijne formy, jakie stwarzają Dyjanna i Eolion, Lucyfer przeciska się wężem, a więc znów jakby poza formą. Ta pozaforemność ma swą niepokojącą, niebezpieczną możliwość. Ujawnia to kolejna postać ducha — **mgła**. Ten rodzaj bytowości pojawia się w związku z Lucyferem wielokrotnie, najwyraźniej pod koniec III aktu:

A ja... jak ogień i wulkan bezsenny
 Zawsze bez ciała... zawsze bez mogiły,
 Mgłą muszę wstawać i do ludzi chodzić
 Ani mi umrzeć... ani się narodzić...
 Dopóki ja we mgłach, gdzie mi władze gorą,

(akt III, w. 372—375)

Obrazy mgły w związku z Lucyferem interpretował Michał Maśłowski. Trudno jednak zgodzić się z proponowanym przez niego utożsamieniem mgły z biblijnymi symbolami Boga — chmurą i obłokiem⁷⁰. Wyraźne są zasadnicze różnice — chmura, obłok to byty niebiańskie, mgła zaś, mimo swych związków z atmosferą, w o wiele większym stopniu związana jest z ziemią. Słuszne jest oczywiście dostrzeżenie podobieństwa konsystencji bytowej chmury i mgły — obie substancjalizują (wyobrażają) znakomicie stan istnienia duchowego, ale również tu podstawowe są różnice: chmura, obłok mają zawsze granicę, są więc, mimo swej niezwykłej bytowości, indywidualne i osobowe. Mgła istotowo nie ma granic (zamazuje je, zaciera).

„negatywna” postać Boga i świata. Zniknięcie żeńskich postaci ma może więc inny, niż sugeruje Szturc, sens — wyprzedzenia w ostatecznym akcie przemiany, wyjścia z Bytu. Bóstwa żeńskie zawsze są już (potencjalnie) niebytowe. Jeszcze inaczej odczytuje zakończenie Jerzy Axer (zob. dalej).

⁷⁰ M. Maśłowski: *Zwierciadło Kordiana...*, s. 200—202. Maśłowski usprawiedliwia to francuskimi tłumaczeniami *Biblii*, ale słowniki biblijne wyraźnie rozróżniają owe dwa byty. W samym *Samuelu Zborowskim* epifanią sakralności niebieskiej, boskiej są chmura (akt V, w. 253) i obłok (w. 296—297). Mgła pojawia się tylko jako jeden z „groteskowych” kształtów-wcieleń duchów na początku V aktu.

Związane z taką bytowością zagrożenie bezkształtem, bezosobowością, wynika z roli, jaką odgrywa (chce odgrywać?) w świecie Lucyfer: sprężyny wszelkiego bytu, wszelkiego dziania się, obecności we wszystkim, co istnieje. To forma swoistego panspirytyzmu. Ale za nią płaci się właśnie bolesnym roztapianiem własnej osoby, zagrożeniem jej utraty⁷¹.

Inny dziwny rys tego „ducha obłąkanej natury” to, dostrzeżona przez Amfitrytę, poprzeczność, ukośność jego spojrzenia (akt III, w. 102—108). Perspektywa, usytuowanie inne niż wszystkich pozostałych istot — jakby z boku, spoza. Uwzględnić też trzeba słowa samego Lucyfera o skutkach uzyskania przez ducha Heliany trzeciej gwiazdy:

Gdyby zaś doszedł... to ja Iskariota,
 Mógłbym... lecz to być nie może w tym wieku,
 Lecz gdyby doszedł... to ja bym na ćwieku
 Drugi raz... albo gdzieś na starej gruszy
 Musiał się wyrzec... tej czerwonej duszy
 I kędzierzawych włosów... niezbyt czarnych.

(akt III, w. 66—71)

Jakby z istoty był bytem „poprzecznym”, drugą, ciemną stroną bytu, nierozzerwalnie związaną z jasną, Chrystusową. Te więzy są zresztą dość dziwnie splecione — grusza to los Judasza, ćwiek — Jezusa⁷².

W próbie nakreślenia ontologii Lucyferowej osoby uwzględnić trzeba wielką jego przemianę, której (jak słusznie stwierdziła Maria Żmigrodzka) w dramacie nie ukazano, wyłowić można tylko jej

⁷¹ Owo roztapianie stanowi negatywną możliwość pozytywnej przemiany, którą opisuje dalej.

⁷² Dostrzec tu można rozwinięcie „płynnych obrazów” wnętrza osoby Zawiszy, w których widoczne były biegunowe ślady (niebiańskie i szatańskie) jego zderzenia z krzyżem. W analizowanych obrazach Lucyfera owe bieguny zostają wyraźniej złączone w jedno genezyjskie wyobrażenie symboliczne, którego zasadą jest łączenie i uwewnętrznienie w jednym symbolu ambiwalentnych wartości symbolicznych, w religiach i mitach systemowo rozdzielanych na bieguny „góry” i „dołu”.

okruchy, rozsiane w III, IV i V akcie. Najważniejszy jest może ślad dostrzegalny w chwili ujawnienia krwawej chusty (akt V, w. 259—291). Wtedy Lucyfer-Bukary wydobywa się z kręgu własnego *ego* — staje się dla Samuela Bliźnim. Wielka metamorfoza wiąże się z serią wielu „małych” przemian — tzw. pomieszanie duchów⁷³ między bohaterami dramatu; natura i efekt owych wymian ducha są dla czytelnika hipotetyczne. Opisywano je już kilkakrotnie⁷⁴, być może dla się to zrobić wnikliwiej, precyzyjniej, ale nie na tej drodze tkwi chyba rozwiązanie. Brak nam języka opisu, próbujemy językiem płaszczyzny (dwa wymiary) opisywać rzeczywistość przestrzeni trój- (wielo-)wymiarowej.

Od drugiego aktu dramatu zaobserwować można proces rozpadu dotychczasowej, indywidualistycznej struktury osobowej (związany ze wskazywanym kryzysem osoby). Dotychczasowe granice, kształty, pękają i tworzy się coś o zupełnie nowych „koordynatach istnienia”. Rozpoznawano tę nowość: to ponadosobowy Duch, znany z systemu genezyjskiego. Dla akcji, świata i sensów *Samuela Zborowskiego* fundamentalne jest jednak to, iż nowa bytowość nie tylko zostaje wskazana w dramacie, lecz także na naszych oczach się wydarza, rozwija, działa. Z tego trudno wyobraźalnemu procesowi stawania się wynika chyba ogromna część problemów dramatu: dla Słowackiego — ujęcia tej przemiany, dla nas — zrozumienia. Dlatego podstawowe zadanie stanowi próba opisanego morfologii tego bytu, choćby (na razie!) była to próba tak szkicowa i nieprecyzyjna, jak niniejsza.

Jak przedstawić wielowymiarowość? Punktem wyjścia jest opisana uprzednio przemiana granic określających kształt osoby: wewnętrznych — owo „ja-wielu” (bycie wieloma bytami naraz), ze-

⁷³ Przemiana Lucyfera, o której piszą najpierw Juliusz Kleiner (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. Wstęp i oprac. J. Starnawski. T. 4. Kraków 1999*), a potem Maria Żmigrodzka („*Samuel Zborowski jako dramata...*”), ma zasadniczo sens etyczny („uchrystusowanie”), ale w dramacie dokonuje się w związku ze sformułowaną w niniejszym tekście przemianą ontologiczną.

⁷⁴ M. Piwińska, A. Kowalczykowa, M. Żmigrodzka, M. Cieśla-Korytowska... Jedno można stwierdzić, owo pomieszanie duchów wykracza poza tradycyjny schemat metempsychozy.

wewnętrznych — zanikanie przegród odgarniczających poszczególne osoby. Tę rozsypaną wieloistość Słowacki skleja na nowo w przemożnym, niepowstrzymanym ruchu, pędzie Lucyfera⁷⁵, stwarzając nowy symbol: wyobrażenie Ducha o wielu twarzach, będącego jednością i zarazem konkretnością wielu osób, z których każda zachowuje swą odrębność, osobowość. Znika tylko przepaść, wyrwa między osobami. Scalanie, sklejanie osób w jednego wieloosobowego Ducha dokonuje się nie w płaszczyźnie horyzontalnej, lecz w wymiarze wertykalnym, ku Bogu; ostatecznie w zetknięciu twarzą w twarz z Chrystusem⁷⁶. Na końcu zaś, w dziwnych słowach Adwokata, ujawnia się chyba obecność samego Boga („A jednak... tam mój ojciec we łzach cały./Dosyc mi na tym” — akt V, w. 1187—1188).

Dokładne, „wielowymiarowe” relacje wewnątrz tego Ducha są trudne do opisanania, jedyny dostępny dla nas model tego symbolu to teologia i symbolika Trójcy Świętej (archim troicki). Związanie jedności z wielością — tu w *Samuelu Zborowskim* pomnożone w nieskończoną ilość twarzy-hipostaz. W teologii zawartej w głębi chrześcijańskich symboli jest chyba miejsce na takie wyobrażenie. Tkwi ono potencjalnie w niektórych obrazach *Biblii* (np. 2 Kor 3, 18). Słowacki je wydobywa na jaw i dookreśla, tworząc jeden z najbardziej niezwykłych symboli życia transcendentnego.

W trakcie powstawania owego bytu-symbolu dzieją się rzeczy równie niecodzienne. Dostrzegano je i nazywano nawet, ale chyba zbyt łatwo przechodzono nad nimi do porządku dziennego. A Słowacki w tej tajemniczej metamorfozie dwukrotnie przekracza ostateczne granice. Pierwszy raz, gdy w momencie przełomowym procesu (ujawnienie przez Bukarego-Lucyfera krwawej chusty) do akcji włącza się „**JA**”. „Ja” autorskie, „Ja” — nadrzędny podmiot utworu, „Ja” Słowackiego... Owo „Ja” w różnych utworach mistycznych Słowackiego (jak ukazał to Rymkiewicz⁷⁷) nie jest łatwe do określe-

⁷⁵ W mowie sądowej, wygłoszonej przez „Ja” pojawia się obraz nowej formy wytryskującej w takim locie do góry (akt V).

⁷⁶ Pisała o tym M. Ż m i g r o d z k a („*Samuel Zborowski*” jako dramat...).

⁷⁷ J.M. R y m k i e w i c z: *Poetyckie „ja” tekstów mistycznych*. W: *Słowacki mistyczny...*, s. 241—250.

nia, ale tu, w dramacie, w jego akcję, w świat, włącza się nadrzędne, graniczne (przekraczające granice tekstu) „Ja”. Konsekwencje tego trudno przecenić. W mistyczno-realnym świecie *Samuela Zborowskiego* nie wolno tego pomniejszać, minimalizować — granica tekstu została rozerwana, zburzona. Autor (podmiot autorski) stał się obiektywnie częścią kosmosu swego dzieła, twarzą (jedną z twarzy) powstającego wieloosobowego Ducha.

A przecież to nie koniec — dalej przekroczona zostaje także granica Bytu. Wiąże się to z szerszym kręgiem problematyki kresu, ostatecznego celu. Bo przecież Słowacki, tworząc wizję świata transcendentnego, pośmiertnego, w postaci nieskończonego, niepowstrzymanego ruchu⁷⁸ (a więc także nieustannego przekraczania granic), musiał zarysować, wskazać choć potencjalnie *telos* owego pędu, lotu, tak, aby był to ruch ukierunkowany (celowy!), a nie pusty, bezsensowny. W *Samuelu Zborowskim* Słowacki wskazuje ów *telos* za pośrednictwem trzech symboli. To istotne, bo pozwala wskazać kres, nie zamykając siebie i rzeczywistości w klatce, w obrazie zatrzaśnięcia, zakończenia ruchu, znieruchomienia Bytu.

Pierwszy symbol, najbardziej uniwersalny, to biblijne Niebieskie Jeruzalem, przez Adwokata wskazane jako ostateczny cel nie tylko narodów, lecz także duchów⁷⁹. Drugi symbol to ziemia, wzięta w ramiona ducha i przemieniona w słońce. Ta przemiana miała być dziełem Polski, która „była ostatecznym końcem/Żywota ducha ludzkiego”. Obraz wyraźnie dynamiczny, ruchomy. Najbardziej niezwykłym symbolem jest jednak zakończenie dramatu⁸⁰. Tak wieloznaczne,

⁷⁸ Pisała o wadze takiej wizji świata Kwiryna Ziembka (*Głos w dyskusji...*, s. 347–356).

⁷⁹ O tymże symbolu u Słowackiego zob. M. Cieśla: *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego...*; M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów...*; Lucyna Nawarecka (w dyskusji) wskazała zasadniczą różnicę w stosunku do obrazu biblijnego — zamknięte bramy Jeruzalem Słowackiego, a więc podkreślenie granicy oddzielającej nas od tego ostatecznego kresu. Stąd obrazy przekraczania tejsze granicy.

⁸⁰ Zwracano już uwagę na istotne znaczenie tego zakończenia. Szczególnie mocno podkreślała to Maria Cieśla-Korytowska (*O Mickiewiczu...*). W przywoływanej już książce poświęca zakończeniu bardzo interesujące studium (traktujące ten niezwykły dramat jako „partyturę teatralną”) Jerzy Axer (*„Samuel Zborowski”, czyli spór o miejsce na krzyżu*. W: *„Świat z tajemnic wypowiedziany”...*, s. 325—

nabrzmiałe, pełne sensów, że „bojaźń i drzenie” niemal powstrzymują od mówienia. Obserwujemy tu jakby ontologiczne „słabnięcie”, wyciszenie Bytu. Adwokat po „wylaniu ducha” znika (wcześniej podobnie zniknęło „Ja”). Chrystus rozpoczyna ogłaszać wyrok (o Adwokacie), nie dopowiada i po przejściu przez Zamojskiego — znika⁸¹. Ten ostatni również nicstwieje (choć po chwili się odzywa). Zostaje sam (tytułowy!) Samuel Zborowski. Przez niego już wcześniej, w momencie śmierci, przeszedł Chrystus⁸².

Znika tu więc (przestaje istnieć) wszelki Byt w znanej nam postaci. A akt V to przecież przestrzeń duchowa, transcendentna, obej-

338). Badacz nieco inaczej odczytuje owo zakończenie, niż próbowałem to sformułować w niniejszym tekście. Dostrzega gaśnięcie bytu bohaterów dramatu, ale w centrum interpretacji stawia ukrytą w finale Sądu próbę krzyża — spór o pierwszeństwo w męczeństwie. Z Chrystusem rywalizują tu Samuel i Adwokat (będący obrońcą Zborowskiego, ale w końcu przejmujący jego męczeńską rolę). Takie odczytanie współbrzmi z analizami przeprowadzonymi w poprzednich podrozdziałach niniejszej książki — wydobyłym chrystusowym kształtem bohaterów i rolą archimu Ukrzyżowania. Sens zakończenia dramatu Jerzy Axer wywodzi także z wzorca chrystologicznego — Samuel (rozjaśniony) wskrzesza Kanclerza, „zgaszonego” przejściem Chrystusa. Kończącym symbolem spinającym owo otwarte zakończenie byłoby tu Zmartwychwstanie. Nie jest to wbrew pozorom tak odległe od odczytania, zaproponowanego w niniejszym rozdziale. Wprawdzie ja dostrzegam tu przesunięcie ku archimowi troickiemu (powstanie nad-osoby) i ostateczną, nie-bytową przemianę (kończy scenę **głos** Kanclerza, jego bytowość nie została w żaden sposób zaznaczona, określona), ale Zmartwychwstanie (genezyjsko ujęte), apofatyczna nie-bytowość to symbole (wskazuję w mojej interpretacji także dwa inne), próbujące obrysować ostateczne Niewyraźalne, które jako symbolizowane zupełnie transcenduje nasze kategorie i wyobrażenia. Sama wielość symboli, które Słowacki stwarza, by nakreślić kontur Niewyraźalnego, mówi wiele o jego koordynatach.

⁸¹ Obecność Chrystusa jako osoby dramatu jest właściwie kolejnym przekroczeniem. Wprawdzie Masłowski wskazuje podstawę tego zaistnienia (tradycje Calderonowskiego *auto sacramentale*), ale w polskim dramacie romantycznym, także dramacie mistycznym Słowackiego, i tak jest to ewenement. Trudne i niezwykle sensory, które usiłują tu wydobyć i opisać, są bliskie tym, jakie analizuje Gershon Scholem jako ukryty aspekt obecny w trzech wielkich tradycjach religijnych (judaizmie, chrześcijaństwie i islamie). Zob. G. S c h o l e m: *Stworzenie z niczego i autoredukcja Boga. W: T e n ż e: O głównych pojęciach judaizmu*. Przekł. J. Z y c h o w i c z. Kraków 1989.

⁸² Można wykorzystać do rozjaśnienia tekstu wariant „odrzucony”, jednak jego wartość znaczeniowa jest zdecydowanie uboższa.

mująca cały kosmos. Jako wytłumaczenie (rozjaśnienie) tego, co się dzieje, można przywołać biblijne rozpoznanie, że „przemija postać świata”, zapowiedź, że na końcu czasów Bóg stworzy „nowe niebo i nową ziemię”. Dla Słowackiego w zakończeniu dramatu szczególnie ważne chyba było owo „nowe niebo”. Nowy kształt także bytu transcendentnego. Jeżeli to w ogóle będzie jeszcze byt, coś, o czym można jeszcze powiedzieć, w naszym rozumieniu tego słowa, że istnieje. Słowacki doprowadza nas w zakończeniu do miejsca, w którym zaczyna się to dziać. Dalej już nie da się nic powiedzieć, pokazać. Ostatnim, ostatecznym symbolem, jaki nam poeta daje, jest granica. Ona tylko wyraża to, co POZA. Granica jako ostateczne otwarcie.

Rozdział IV

Zamiast zwieńczenia — próba zarysu nad-osoby w *Królu-Duchu*

I. *Król-Duch* jest najradykalniejszą i najpełniejszą próbą stworzenia „ja” w całej twórczości Słowackiego. Dokonaną w eposie piśnianym, w pierwszej osobie, z perspektywy konkretnego (i do tego autorskiego!) „Ja”. Z jednej strony poeta kontynuuje tutaj to, co wypracował w swej późnej, genezyjskiej liryce i ostatnich dramatach (*Samuel Zborowski*), a więc próbę opisu osoby w najgłębszej duchowej postaci („ja teandryczne”, „ja-duch”), z drugiej — rozpoczyna w tym eschatologicznym utworze zupełnie nową fazę owego stwarzania i będącą jej celem, trudno wyobrażalną, w pewnym tylko stopniu skrytalizowaną postać „nad-ja”. Odmienność *Króla-Ducha* od wcześniejszych genezyjskich utworów polega także na tym, że Słowacki stwarza w nim zarazem nowy teoretyczny kształt owej genezyjskości, tym razem nie w tekście filozoficznym, skonstruowanym obok utworu, lecz w samej poetyckiej tkance poematu.

Niniejszy, szkicowy rozdział w niewielkim tylko stopniu będzie w stanie zarysować najistotniejsze aspekty owego nowego kształtu „ja”, zawartego w królewskim eposie Słowackiego. Raczej zreferuje podstawową problematykę i postawi kilka trudnych pytań, które będą oczekiwały odpowiedzi w przyszłych pracach. Oczywiście, napisano już ogrom studiów o *Królu-Duchu*, w tym wiele znakomitych, rozszyfrowujących i opisujących jego tekstowy kształt, obraz świata i owo niezwykle „ja”, wykraczające poza wszystkie grani-

ce. Myślę tu zarówno o dawniejszych, klasycznych pracach Tretia-ka, Pawlikowskiego, Kleinera, jak i nowszych — najpełniejszej i naj-wszzechstronniejszej monografii tego eposu, pióra Marty Piwińskiej, studiach Mariana Tatary, Jarosława Marka Rymkiewicza, a także tych najnowszych: znakomitej rozprawie doktorskiej Lucyny Na-wareckiej, książkach Romana Dąbrowskiego i Mikołaja Sokołowskiego¹. Owe studia stanowić będą szczególnie cenny fundament niniejszej, szkicowej próby. Zdaję sobie jednak sprawę z tego, że *Król-Duch*, niezwykle tekstowy byt obejmujący sobą, ogarniający Całość, stoi przed nami nadal nieodgadniony, nie poddając się w pełni żadnej (także niniejszej!) próbie lektury.

Jak stworzyć swoje prawdziwe, istotowe „ja” — obejmujące wszystko, całość. Dążące w swym ruchu metamorfoz, ekspansji, najdalej, do kresu, lub wręcz przekraczające najdalszy horyzont, a jednocześnie zachowujące jednostkowość, konkretność, indywidualność. Na dodatek — jak wiadomo — *Król-Duch* powstawał wtedy, gdy życie poety dobiegało coraz wyraźniej kresu. Alina Kowalczykowa² opisała przejmująco kształt świata w perspektywie końca, jaki Słowacki ujrzał na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Teraz ów kres był o wiele bliższy, bardziej namacalny i bolesny. Jak stworzyć w pustce, w otchłani, siebie nowego, gdy dotychczasowe „ja” kurczy się, zanika? Zachowując swój rdzeń, istotę, to, co niezbywalne.

Słowacki stwarza ducha, który ma być jego obrazem, mocniejszym istnieniem — jaźń transcendentną, niebędącą abstraktem, kon-

¹ J. Tretiak: *Juliusz Słowacki*. T. 2. Kraków 1904, s. 424—500; J.G. Pawlikowski: *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza. Mistyka Słowackiego*. Lwów 1909; J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4. Kraków 1999; M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992; J.M. Rymkiewicz: *Słowacki pyta o godzinę*. Warszawa 1989, s. 326—390; M. Tatar: *Struktura mitu religijnego a „Król-Duch” Juliusza Słowackiego*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1972; L. Nawarecka: *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu” Juliusza Słowackiego* [W druku]; R. Dąbrowski: *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*. Kraków 1996; M. Sokołowski: *„Król-Duch” Juliusza Słowackiego a epopeja słowiańska*. Warszawa 2004.

² A. Kowalczykowa: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 258—288.

strukcją myślową, lecz artystycznie realnym, noumenalnym bytem. On, poeta, stanowił jego część (oblicze, wcielenie), ale zarazem Król-Duch kreuje najprawdziwszą, najważniejszą jego postać. Słowacki rozszerza maksymalnie swe jednostkowe „ja” (skonceptualizowane już w liryce genezyjskiej) wszerek (w głąb) i wzdłuż. Aby przekroczyć wymiar psychologiczny (opisać swe „ja” na płaszczyźnie duchowej), kreśli kształt siebie w wymiarze symbolicznym, mitycznym. Widoczna jest w całym eposie wizyjność, sakralność obrazów, choć zarazem naocznie ukazane zostaje powstawanie (sklejanie) owych symboli z rzeczy zwykłych, namacalnych. By zapewnić realność swego symbolicznego „ja”, poeta osadza je w historii. Sposobów zapobieżenia abstrakcji stosuje zresztą znacznie więcej. Punktem wyjścia, pierwszym wcieleniem Króla-Ducha jest Popiel, mający wyraźne rysy bohatera powieści poetyckiej — postaci mrocznej, negatywnej, ale najbardziej konkretnej, jednostkowej i egzystencjalnej w całej romantycznej literaturze; postać „ja”, której zewnętrzny kształt i wewnątrz zarysowane są mocno, gęsto i intensywnie.

W konstrukcji jaźni (i tekstu) *Króla-Ducha* najistotniejszą może cechą jest stała i nieusuwalna wieloperspektywiczność, wielopunktowość poznawania. Mimo że historia opisywana jest w eposie z perspektywy konkretnego wcielenia Króla-Ducha, każde zdarzenie, kształt, przeżycie zawiera w istocie trzy perspektywy: owego „ja” konkretnego, nadrzędnego ja-Ducha i ja-Słowackiego. Wszystko, co się dzieje, trzeba oglądać z tych trzech punktów widzenia. One oczywiście nakładają się na siebie, przenikają wzajemnie. Jedną z najciekawszych właściwości, stwarzającą niepowtarzalny kształt eposu, jest właśnie ciągłość tej nad-jaźni, płynne przejścia między poszczególnymi jej skupieniami. Znakomicie wydobyla to Marta Piwińska, ukazując, jak z głębi konkretnych „ja” ludzkich narratorów prześwituje nadrzędna świadomość i jak wiąże się z „ja” Słowackiego; jak poeta patrzy oczyma Mieszka i jak użycza królom Polski swego spojrzenia³. W *Rapsodzie III (Pieśń II, oktawy XXXI—XXXIII)* wi-

³ M. Piwińska: *Juliusz Słowacki...*, s. 291—295. Obecność Słowackiego w słowach Mieszka do aniołów dostrzegł już Tretiak, ale Marta Piwińska stworzyła całościowy model działania się „ja” w eposie.

tają aniołów: Mieczysław, transcendentny Duch i Słowacki (w swym mieszkaniu w Paryżu). Złączenie w jednym strumieniu słów (powitaniu) trzech poziomów osoby scala w jednej części tekstu różne miejsca i czasy.

II. Najniższy, lecz zarazem najbardziej konkretny poziom eposu to historia pojedynczego ludzkiego „ja”, poziom klasycznego bohatera epeicznego. Oczywiście — jak ukazała to precyzyjnie Lucyna Nawarecka — w *Królu-Duchu* następuje różnorakie przekraczanie, rozszerzanie epeicznego schematu⁴. Nadrzędną ramę utworu tworzy fundamentalna przemiana modelu bytu: zamknięta mityczna cykliczność, statyczny kształt ludzkiego istnienia pośmiertnego i numinotyczne *sacrum*, stanowiące transcendentny fundament eposu zostają przekształcone w rzeczywistość otwartą, dynamiczną i eschatologicznie ukierunkowaną modelu chrześcijańskiego⁵. Wyrazistymi przejawami mistycznego przekształcenia wzorca mitycznego są dwa biegunowe oblicza transcendentnych niewiast, ukazujących się duszy Hera-Popiela — mityczna Umiłowana i eschatologiczna córka Słowa⁶, a także dwa kształty zaświatowe-

⁴ Badaczka, analizując inwokację i wiele innych elementów struktury utworu, ukazuje przekształcenie wzorca eposu w kierunku poematu prorockiego. L. N a w a r e c k a: *Mistyczny sens...* O epeiczności *Króla-Ducha* (i w ogóle o rozumieniu przez poetę epeiczności) pisze Marek P i e c h o t a (zob. *Żywioł epeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*. Katowice 1993).

⁵ Znakomicie, wskazując szereg istotnych kontekstów (gnostycznych, kabalistycznych, hermetycznych), analizuje zdarzenia, postaci, sensory *Króla-Ducha* Juliusz K l e i n e r. Bardzo instruktywny jest także obszerny rozdział jego monografii: *Filozofia mistyczna Słowackiego i jej źródła*. Funkcje rozjaśnienia świetnie pełni także komparatystyczne ujęcie Jana Gwalberta P a w l i k o w s k i e g o (*Studiów nad „Królem-Duchem”*. Część pierwsza. Lwów—Warszawa 1909).

⁶ Interesującą analizę obrazów owej boskiej kobiecości przeprowadził w swej monografii Józef T r e t i a k: *Juliusz Słowacki...* (T. 2, s. 435—444). Później wielokrotnie ją opisywano (Kleiner!); precyzyjne odczytanie Lucyny N a w a r e c k i e j (*Mistyczny sens...*), ukazującej, iż mamy tu do czynienia z dwoma odmiennymi osobami (jedną — mityczną, akwatywną, drugą — niebiańską, apokaliptyczną), pozwala precyzyjnie odczytywać sensory utworu. (Nawet jeżeli uwzględnić, iż przypuszczalnie w przestrzeni genezyjskiej owe odrębne postaci stanowią również krańcowe wcielenia niekończonego szeregu owej boskiej kobiecości).

go bytowania bohaterów: mityczne, statyczne w *Rapsodzie I* (stan wyczerpania, słabszego istnienia) i dynamiczne, eschatologiczne w *Rapsodzie IV* (za Chrystusowym Mieczysławem ruszają nie tylko greccy bohaterowie, lecz także Tartar).

Wewnątrz tych ram wydarzają się kolejne historie Króla-Ducha. W każdej z nich bohater, będący konkretnym jego wcieleniem, przechodzi swój cykl życia-przemiany, zamykający się śmiercią i osiągnięciem (w jej majestacie) świadomością poziomu ducha (dodajmy, dostępnego w tej zadanej mu fazie)⁷. Historie Króla-Ducha rozpoczyna przejście z jednego narodu (świata, epoki...) do drugiego, w którym będzie odgrywał rolę ducha nadrzędnego, przewodniego⁸. Istotą bohatera, w postaci jeszcze armeńskiej, była (jak sprecyzowała Lucyna Nawarecka) grecka harmonia ciała i ducha. Po upadku⁹ w rzeczywistość barbarzyńską stwarzać się ma w bólu i walce nowy kształt człowieka (osoby). Dokonuje się to wyraźnie na kanwie mitu kosmogonicznego — świat znajduje się w fazie kryzysu, zagrożenia chaosem, a funkcję potwora chtonicznego, niszczącego kosmiczny ład, spełnia właśnie Popiel. Wskazują to jego przejawy w świecie eposu: destrukcyjne działanie, a także mityczne wizerunki tego króla-potwora¹⁰:

A ja gdzieś w głębi... do granitnej nory
Schowany... niby kłęb piekielnych duchów,

⁷ Ten powtarzający się, wewnętrzny porządek kolejnych wcieleń uwypuklił R. Dąbrowski (*Słowackiego dialog...*).

⁸ To stanowi, jak określił sam Słowacki, istotę osoby Króla-Ducha (*Raptularz*. W: *Juliusz Słowacki. Dzieła wszystkie*. Red. J. Kleiner. Wrocław 1976 [T. 15], s. 462). Jak wskazuje na to Tretiak (referujący tę sprawę), możliwych początków było więcej (np. sięgający samego momentu genezy obraz kształtowania bohatera przez Matkę Miesiącznicę, po jego zrodzeniu przez Słowo (s. 430—431)).

⁹ Być może jest to przejaw dostrzeżonego przez badaczy w poezji genezyjskiej mitu gnostyckiego. Zob. W. Szturec: *Millenaryzm Juliusza Słowackiego*. W: *Tenże: O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997; Także A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 32—42.

¹⁰ Odwołanie do mitycznych, chtonicznych potworów umieszcza w tekście eposu sam Słowacki.

Wyzwany światłem w ohydne kolory,
Jak zbiorowisko członków i łańcuchów
Skrzydły zjeżony... jak piekielne twory —

(*Rap. I, P I*, w. 464—469)

Ważne w jego chtonicznym wizerunku są także obrazy materii ciężkich, ziemskich: żelaza, ołowiu, cyny, pękające i topiące się w momencie śmierci.

Mityczna kosmogoniczność zostaje jednak w *Królu-Duchu* — jak wskazała Nawarecka — przekształcona: Popiel, niszcząc świat, w istocie go na nowo stwarza; destrukuje bowiem materię, uwalniając ducha. Duch w nim ujarzmił ciało (materię), dynamizuje, przemienia je i uduchawia. Świat, zdarzenia są tu (jak próbowałem to pokazać w analizach symboli w części pierwszej) istotowo dwoiste — mityczność ukazuje jedną ich stronę, lecz właściwe odczytanie umożliwi dopiero uwzględnienie strony drugiej, eschatologicznej¹¹. Dostrzec to można w samych obrazach Popiela: dopełnieniem chtonicznego, smoczego jego wizerunku z końca *Pieśni I* (cytowanego uprzednio) jest, rozpoczynające pieśń następną, wyobrażenie uskrzydłonego jeźdźca, zawierające wyraźnie pierwiastek duchowy¹². Wcześniej — w scenie na poboju orłów — ukazane zostało, jak na bazie zniszczonej formy orłów-wojowników powstaje ta nowa forma skrzydlatego człowieka-jeźdźca. Kolejne, pojawiające się mityczne, ludzko-zwierzęce obrazy są sposobem naocznego ukazywania rozsadzania formy ludzkiej i jej przemiany w transcendentny kształt.

Dodajmy, że duchowy wizerunek Popiela — uskrzydłonego jeźdźca powstaje w jego odbiciu na ziemi (jako cień), jest więc w istocie negatywem. Ta negatywność postaci Popiela, mimo jego twórczej, genezyjskiej roli (przemiana, uduchowanie świata, stwarzanie, ociosywanie, utwardzanie właściwej formy narodu, wymuszenie —

¹¹ Właściwie tych stron (sensów) jest więcej. W pełnym modelu, oprócz wskazanych stron mitycznej i chrześcijańskiej, uwzględnić trzeba by płaszczyznę systemowo-genezyjską; nad nimi dopiero nadbudowuje się ta ostateczna, poetycko-genezyjska, skupiająca i na nowo kształtująca tamte partykularne sensy.

¹² Precyzyjnie zanalizowany przez L. Nawarecką (*Mistyczny sens...*).

zbrodniami — epifanii, obecności Boga w świecie), skutkuje przemianą jego kształtu, niewątpliwie wyobrażającego uduchowienie, ale dokonujące się przez destrukcję, trawienie duchem ludzkiego kształtu (ciała). Ukazują to wyraźnie dwa jego, królewskie już, wizerunki:

A byłem cały jako trup szerniał,
Który stuletnią miał w ziemi trumnicę,
A już robaki z niej pouciekały,
Bojąc się oczu jasnych jak gromnice

(*Rap. I, P. II, w. 451—454*)

Przed twarzą moją straszliwą klękano
Widząc dwa skrzydła hełmu jako latarnie!
I między niemi w śrózdku zawieszoną
Tę twarz jak lampę trupią i zieloną.

LXIV

W powiekach rubin i błysk dziwny gore;
Powieki nożem zdają się być rozcięte;
A przez czerwoną, rubinową korę
Patrzy Duch... widmo przeszłości przekłęte!

(*Rap. I, P. II, w. 501—508*)

To nie jedyne miejsca w poezji genezyjskiej (*Księżę Michał Twerski!*) wskazujące, iż etyka immanentnie w niej istnieje (choć w przemienionej postaci) i nie jest czymś dowolnym sposobem, w jaki dokonuje się genezyjskiego dzieła stwarzania. Wyraźne jest to w negatywnych, ohydnych obrazach bohaterów lucyferycznych, owych „biczów Bożych” (Khan!)¹³. Wystarczy zresztą zestawić cytowane wizerunki Popiela z wyższym przecież w hierarchii duchów Mieczysławem.

Celem następnej epoki — świata ikony — jest przeniknięcie, przesylenie materii światłem, dokonujące się w dziejach Meczy-

¹³ Pisze o tych aspektach poezji genezyjskiej Maria Cieśla-Korytowska w swych bardzo ciekawych studiach: *Słowacki a kalokagathia*. W: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003, s. 263—270) i *Etyczny aspekt mesjanizmu*. W: *O Mieczysławie i Słowackim*. Kraków 1999).

sława i Dobrawny¹⁴. Ten (*III Rapsod*) wypełniają obrazy światła: słonecznego, lecz także niebiańskiego chrztu Duchem (tu potoki światła, lejące się z oczu oblubienicy). Inną przestrzeń światła tworzą w tym rapsodzie sny Mieczysława i Dobrawny. Przez dwukrotne oślepienie króla-chrzciciela perspektywa zostaje zwrócona do wewnątrz i obserwujemy, jak w snach właśnie rozwija się, wzrasta wewnętrzny, świetlisty i duchowy świat. Dlatego na jawie światło (jak w ikonach) promieniuje ze świętych bohaterów, rozlewa się wokół¹⁵. To oślepienie, pogrążenie w zewnętrznej ciemności sprawia także, iż odzyskanie wzroku skutkuje po stokroć mocniejszą eksplozją, erupcją światła.

Dziełem kolejnego Króla-Ducha — Bolesława, ma być wzrost mocy, budowanie potężnego gmachu państwa (świata), zdobycie nieba; ten wielki ruch ducha zostaje jednak przerwany upadkiem władcy¹⁶. Co dalej? Wprawdzie *Rapsod IV* nie został ukończony (nie da się go w pełni zrekonstruować na podstawie rękopisów), ale dostrzec można, iż w zniszczeniu, będącym skutkiem upadku, zawiera się możliwość dalszego rozwoju¹⁷. Obrazy destrukcji, gnicia materii, groteskowych przemian (węże) wykorzystywał Słowacki już niejednokrotnie (*Sen srebrny Salomei*, *Agezyłausz*), aby przygotować niejako „zwykłą”, gładką postać świata do genezyjskiej duchowej przemiany. Zniszczenie, groteska sygnalizują, uruchamiają niejako metamorfozę. Te obrazy mają również podłoże rytualne —

¹⁴ Piękny i subtelny artykuł Mariana Stali (*Człowiek, światło, słowo. Z problematyki wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1978) pozwala całościowo postrzegać te świetliste zjawiska w poezji Słowackiego.

¹⁵ Zob. L. Nawarcka: *Ikona świata*. W: *Antyk romantyków...*

¹⁶ Jako bezpośrednią przyczynę wskazywano użycie mocy duchowej do celów ziemskich (magicznego rozpoznania Krystyny), pośrednią — zmysłowość, nieokiełznanie wewnętrzne Bolesława. Głębszą i być może ważniejszą jest wskazywana przez Treliaka „kłątwa” i przysięga matki, ruskiej księżniczki, włączająca Króla w mroczny, lucyferyczny krąg negatywnych mocy. Szeroko i wielowątkowo ujmuje to Elżbieta Kiślak (*Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*. Warszawa 1991, s. 334—344).

¹⁷ Dla interpretacji tego *Rapsodu* — i całego eposu — istotne są wskazywane przez Kleinera plany, zarysy dalszych rapsodów i wcieleń Króla-Ducha.

konieczność rozdrobnienia materii (jej powrót do stanu *materia prima*) przed aktem nowego stworzenia. Upadek Bolesława byłby gnostyckim upadkiem duchowym¹⁸, niezbędnym do przebóstwienia.

Można przy okazji wskazać jeszcze jedną istotną właściwość stwarzanego w *Królu-Duchu* ogólnego modelu historii i przemian osoby ja-ducha. Nawarecka znakomicie pokazała, jak zamknięty, cykliczny model mitu kosmogonicznego został tu przekształcony przez chrześcijańską eschatologię. Wydaje się, iż w zdarzeniach *Rapsodu IV* dostrzec można zjawisko podobne, choć jakby odwrócone: model eschatologiczny (jego zagrożenie statycznością w fazie niebiańskiego bytowania, nieruchomej wieczności¹⁹), zostaje otwarty i zdynamizowany przez wykorzystanie symboli, matryc mitycznych (choćaby wspomnianego mitu gnostyckiego). Skądinąd obrazy mocy, budowy gmachu świata, zdobywania niebios są w oczywisty sposób ambiwalentne. Poza opisanymi przez Nawarecką pozytywnymi, mistycznymi sensami, przywołują także inne: Konradową gigantomachię i biblijną wieżę Babel. W czytaniu zarówno całości dziejów ducha, jak i losów poszczególnych królów trzeba także uwzględnić, opisane przez Martę Piwińską, mechanizmy mitycznego kształtu historii w tym eposie (m.in. mitycznej kondensacji, mitycznych sposobów jej powstawania i dziania się)²⁰.

III. Z perspektywy „ja-Ducha” akcją eposu jest rzeźbienie przezeń w kolejnych królewskich wcieleniach swego konkretnego, coraz doskonalszego, bardziej duchowego kształtu (ciała duchowego,

¹⁸ O udziale tego gnostyckiego symbolu w myśli i poezji romantycznej pisze Agata Bielik-Robson (*Duch powierzchni...*), a w poezji Słowackiego — Włodzimierz Szturc (*Millenaryzm...*) i M. Cieśla-Korytowska (*Gnostyczny aspekt romantyzmu: Słowacki, Novalis, Ballanche*. „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1986, T. 23). Wcześniej udział gnozy, kabały i nurtu hermetycznego w myśli genezyjskiej dokładnie opisuje Juliusz Kleiner. Upadek ten mieści się skądinąd w opisanym przez M. Masłowskiego podstawowym mitycznym schemacie drogi romantycznego bohatera (*Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 14—23).

¹⁹ Mówi o tym potencjalnym znieruchomieniu wszystkich właściwie eschatologii Kwiryna Ziembka: *Głos w dyskusji*. W: *Słowacki mistyczny...*

²⁰ M. Piwińska: *Juliusz Słowacki...*, s. 373—401.

duszy?) i dokonująca się jednocześnie przemiana, przeduchowanie świata. (Zarazem to oczywiście proces wysnuwania przezeń z ponadosobowej pamięci owych zdarzeń, kształtów świata i siebie.) Na poziomie rzeczywistości, zdarzeń, bohaterów kształt „ja-Ducha” ukazany został najwyraźniej w zaświatowych intermediach, choć jeszcze w postaci ducha jednostkowego. W istocie dopiero tu Słowacki stwarza wyobraźniowo możliwość naocznego przedstawienia ducha w postaci pośmiertnego obrazu duszy. Można wprawdzie wskazać w III akcie *Samuela Zborowskiego* zaświatowe obrazy Heliany-Dyjanny („światło krągłe”, „bryła z ogni płonących”)²¹ czy groteskowe wizerunki duchów na początku aktu V, ale nie uzyskują one tego stopnia konkretyzacji i trwałości ontycznej. Rolę wizerunku transcendentnego człowieka przed *Królem-Duchem* pełniły jego obrazy na granicy śmierci. W eposie duch (a właściwie wyobrażająca go, będąca jego ciałem, konkretna dusza) jest wyraźnie antropomorficznym odlewem ciała. Staje się ciałem duchowym, ale konkretnym, zachowującym wszystkie ślady (rany...) ciała ziemskiego. Tym, co duch w konkretnej egzystencji wyrzeźbił w jednostkowym ciele duszy. Bardzo wyraźne jest to w zaświatowych obrazach Hera Armeńczyka.

W pierwszym kształcie duszy (moment przejścia z narodu rodzimego do narodu stwarzanego) duch-Her, przemywając swe rany w letejskiej wodzie, ujawnia istotną dla rozumienia genezyjskiej natury osoby, a także jego dalszych ziemskich bohaterskich i lucyferycznych poczynań, prawdę: już nie tylko usta, lecz także „ran usta purpurowe” będą mówić, wyrażać swój egzystencjalny i duchowy sens — światu, duchom, Bogu. Ma to ważne konsekwencje dla rozumienia późniejszych okrutnych, makabrycznych czynów Popieła. Nie znosząc makabry, wydiera jej sens. Tyran mordując, nie tylko bowiem ociosuje, stwarza kształt narodu, lecz zmusza rzesze bezimiennych męczenników, by ich ciała mówiły (światu? Duchowi? Bogu?)... O czym? O prawdziwym kształcie egzystencji? O grozie stwarzania? Ciało protestuje przeciw unicestwianiu siebie, ludzkiego kształtu, w akcie stwarzania ducha?

²¹ Można dostrzec takie zaczątki wyobrażenia transcendentnego w lirykach (zob. analizowane w rozdziale *Fenomenologia „ja” w liryce oblicza mityczne*).

Wyszły z ciała w następnym intermedium duch Popiela doświadcza dalej w zaświatach swego śmiertelnego cierpienia, które jest tu zarazem stwarzaniem. Ciało duchowe w momencie przemiany jeszcze wyraźniej jest ciałem bólu. Chcąc przerwać ów nieznośny ból, duch-Popiel radykalizuje — już na poziomie ducha — swą destrukcję. Poprzez atomizację osoby, oddzielenie głowy od serca, przez śmierć drugą, chce unicestwić istnienie i jego nieodłączny atrybut — cierpienie.

IV. W tym niepowstrzymanym dążeniu Ducha do całkowitego, absolutnego unicestwienia bytu — materii, lecz także wszelkich, również transcendentnych, kształtów, jakichkolwiek przejawów jednostkowości, osobowości, w ruchu do nicości jako wyższej, doskonalszej postaci „istnienia”, dostrzec można jeden z najistotniejszych przejawów inspiracji myśli indyjskiej. Nauki, obecnej już w Wedach, lecz rozwiniętej i ustalonej w jodze (systemie medytacyjno-duchowym), wskazującej jako drogę Wyzwolenia wyjście poza wszelkie ziemskie formy bytowania, wszelkie istnienie. Osoba w myśli indyjskiej postrzegana jest jako przejaw rzeczywistości ułudy, cierpienia. Ruch wyjścia poza rzeczywistość *maji* wymaga odrzucenia również złudzenia osoby²². Prawdziwe istnienie zawiera się bowiem w strumieniu nieuwarunkowanych *dharm*. Tę zasadniczą Drogę przyjęły potem późniejsze stadia hinduizmu i buddyzm, jej swoistą kulminację stanowi Pustka jako centrum doktryny Nagardżuny²³. (Oczy-

²² O koncepcji osoby w myśli hinduskiej, szczególnie buddyjskiej pisze bardzo przejrzyście Stanisław Schayer (*Zagadnienie osobowości w filozofii starobuddyjskiej*. W: Tenże: *O filozofowaniu Hindusów*. Wyb. M. Meyer. Warszawa 1988, s. 96—121).

²³ Na temat myśli indyjskiej istnieje oczywiście ogromna — nawet w języku polskim — literatura. Pozwolę sobie przywołać te pozycje, które są akceptowane przez specjalistów w tej fascynującej, lecz trudnej i rozległej dziedzinie, i które wydają mi się najważniejsze w kontekście poezji Słowackiego. E. Frauwallner: *Historia filozofii indyjskiej*. Przekł. L. Żylicz (tu także *Wprowadzenie Leo Gabriela*). Warszawa 1990; S. Schayer: *O filozofowaniu Hindusów...*; M. Eliade: *Joga. Nieśmiertelność i wolność*. Przekł. B. Baranowski. Warszawa 1984; *Klasyczna joga indyjska*. Przekł. L. Cyboran. Warszawa 1986 (tu szczególnie instruktywne są dwa studia Leona Cyborana wydrukowane jako wstęp i posłowie). Dziękuję przy

wiście, używane tu terminy znaczą w myśli indyjskiej co innego, niż w naszej tradycji filozoficznej, nie pokrywają się z naszymi pojęciami. Stąd trudność w odnoszeniu do myśli i poezji genezyjskiej.)

Ta inspiracja wydaje się szczególnie wyraźna w zaistnieniu (już w *Samuelu Zborowskim*, lecz najwyraźniej w *Królu-Duchu*) kształtu osoby, wykraczającego poza ramy modelu funkcjonującego w tradycji europejskiej — opisanego w rozdziale poprzednim przekraczania granic jednostkowych i powstania niezwyklego modelu nad-osoby. Wiąże się z tym odwrotny aspekt ekstremalnego ujęcia osoby, obecnego w tych późnych, genezyjskich utworach. Drugą stroną stwarzania nad-osoby jest bowiem destrukcja, odrzucenie indywidualnej osoby, konkretnego, ludzkiego „ja” jako postaci bytu trwałego, istotowego, co stanowi wyjście poza podstawowe kategorie myśli i kultury europejskiej, lecz zgodne jest ze wspomnianym uprzednio ujęciem indyjskim. Bliskie hinduskiemu myśleniu i odczuwaniu jest także (wielokrotnie zauważane) widoczne w poezji genezyjskiej, niezwykle w naszej kulturze, odczuwanie przyrody. Słowacki wiąże, włącza „ja” (wręcz wtapia) w naturę, w kosmos, tak, że tworzą nierozłączną całość (liryk *Patrz nad grotą...*)²⁴. Podobne ujmowanie „ja” — nie w izolacji, lecz w złączeniu ze światem, wraz z postrzeganiem, odczuwaniem przez owo „ja” kosmosu, jest, jak stwierdza Stanisław Schayer, konstytutywnym aspektem hinduskiego rozumienia osoby²⁵.

Niezwykłość tego modelu, przypuszczalny udział w jego powstaniu myśli hinduskiej (stworzonej w mahajanie koncepcji Bodhisattwy — istoty już niemal oświeconej, lecz powstrzymującej swe ostateczne wyzwolenie w celu pociągnięcia za sobą innych, by zostali

sposobności Krzysztofowi Pawłowskiemu za wiele już lat trwające konsultacje i „nauki” w zakresie filozofii indyjskiej.

²⁴ Ujmuje owo fascynujące zjawisko formuła Juliana Przybosiaka „ja-świat” (*Ja świat. „Twórczość”* 1959, nr 9). Pamiętam oskarżenie Stanisława Makowskiego o „manipulację”, lecz uważam, iż nieprzypadkowo tego ściągnięcia tekstu Słowackiego w fantastyczną frazę, genialnie wyrażającą istotę „ja” genezyjskiego, dokonał Poeta.

²⁵ S. Schayer: *Zagadnienie osobowości w filozofii starobuddyzjskiej*. W: Tenże: *O filozofowaniu...*

zbawieni, stwarzającej w tym celu odrębną duchową przestrzeń — raj — ułatwiająca dojście do oświecenia innym), sprawiła, że wybitna znawczyni myśli indyjskiej Maryla Falk nazwała *Króla-Ducha* „pierwszym eposem o Bodhisattwie w literaturze zachodu”²⁶. Być może sama koncepcja hinduskich awatarów pomogła stworzyć Słowackiemu niezwykle kształt wcielającego się wielokrotnie Ducha, obejmującego sobą również „Ja” Autora. Kształt intensywny i realny, a tak wyjątkowy i niepowtarzalny w dziejach romantycznej i w ogóle literackiej podmiotowości.

Niezależnie od konkretniejszych ustaleń (które wymagać będą dalszych, niełatwych badań) inspiracja hinduska wydaje się ważna i twórcza w kształtowaniu jednej z dwóch generalnych tendencji późnej poezji genezyjskiej — radykalnego ruchu wykraczania poza Byt jako najważniejszego przejawu stawania się Ducha. Dookreślenie udziału elementów indyjskich nie jest łatwe, gdyż koncepcje, kształty, obrazy, powstałe z ich natchnienia, nakładają się na znane i opisane obrazy i symbole neopłatońskie, gnostyckie, kabalistyczne czy hermetyczne. Przykładem może być tu tak podstawowe dla późnej, genezyjskiej poezji wyobrażenie, symbol „pustki”, nicości, którego pierwowzór można odnaleźć nie tylko w myśli hinduskiej, lecz także w gnozie i innych obecnych w systemie genezyjskim nurtach tradycji, ważnych dla całej poezji romantycznej²⁷. A przecież istnieje także symbol nicości teologii apofatycznej i — szerzej — mistyki chrześcijańskiej (Eckhart!).

Obrazy, symbole różnych tradycji nakładają się tu na siebie, lecz wszystkie zostają zaszczerpione na Chrystusowym krzyżu, co stanowi podstawowy zabieg reinterpretacji, jakiego Słowacki dokonuje (głębinnie działanie opisanego w poprzednich rozdziałach archimu chrześcijańskiego). Archim Chrystusowy (przejawiający się nie tylko w obecności symboliki pasyjnej — np. w przysiędze Miecz-

²⁶ M. Falk: *Indian elements in Słowacki's thought*. W: *Juliusz Słowacki 1809—1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*. Londyn 1951, s. 190—231. Za pomoc w przetłumaczeniu tego istotnego artykułu dziękuję Joannie Zwierzyńskiej i Mateuszowi Jurczyńskiemu.

²⁷ Juliusz Kleiner pisze o gnostyckiej pustce (*Juliusz Słowacki...*, s. 423—436).

sława, w Chrystusowych rysach tegoż króla, lecz także w podstawowych, istotowo Chrystusowych formułach — „kształt mój z ducha zdjęty”) działa na różnych poziomach dzieła genezyjskiego, łącząc opisywaną tu radykalną, duchową tendencję z drugim biegunem poezji genezyjskiej, ukazującej formę człowieczą nie jako przypadkową, chwilową postać ducha, lecz jako jej podstawowy, niezbywalny kształt. Egzystencjalne, ludzkie jest tu niezastępowalną drogą ducha. Przebóstwienie, spełnienie ducha ma się dokonać przez drażnienie, wzmaganie tego, co ludzkie, a nie przez jego odrzucenie, unicestwienie. Krzyż jako ludzka postać Ducha, ukryta w głębi samego człowieczeństwa. Nie jest to próba zawłaszczenia dzieła genezyjskiego, całej jego skomplikowanej treści, dla chrześcijaństwa, bo przecież doktryna chrześcijańska nie jest ostatecznym kształtem myśli i symboliki genezyjskiej, choć prowadzi do takiegoż ostatecznego kształtu, który jest już dziełem samego poety²⁸. Stąd mój nacisk na analizowanie konkretnych obrazów, symboli genezyjskich, tego własnego, jednostkowego kształtu, jaki stworzył Słowacki.

Z perspektywy „Ja-Słowackiego” dzieło się eposu wygląda jeszcze inaczej. W opisanym procesie dokonującego się przebóstwienia „ja-bohatera”, a także istoczenia się „ja-Ducha” poeta uzyskuje możliwość poszerzenia własnego „ja”. Dzięki stworzonej duchowej perspektywie ma możliwość wykroczenia swą świadomością poza granice jednostkowego „ja”, egzystującego w określonym momencie dziejów, bez utraty swej historycznej i bytowej konkretności, realności. Archeologia, drażnienie „ja” (będące kontynuacją, radykalizacją opisywanej w *Horsztyńskim* i w *Zawiszy Czarnym* katabazy) docierająca do głębi, w której związana jest z innymi — wcześniejszymi i późniejszymi — „ja”. Niesamowite poszerzenie pamięci, poznawania, doznawania. Jednostka, która zawiera w sobie całą historię. Widzi w konkretnym punkcie dziejów i zarazem poznaje poza czasem, sponad nurtu dziejów. Jednoczesna, ciągła wieloistość jaźni. Tak wygląda to na poziomie świadomości ducha-człowieka.

²⁸ Można by powiedzieć, że w perspektywie Słowackiego stwarza on w wizji genezyjskiej doskonalszą, bardziej istotową interpretację chrześcijaństwa niż ta w istniejących ujęciach teologicznych.

Ale ową niezwykłą, rozszerzoną biografię symboliczno-historyczną trzeba też odczytywać jako opis stwarzania w historii form (ludzkich, mitycznych, duchowych) dla zaistnienia poszerzonej (w głąb, wzwyż) duchowej jaźni. Znakomity i chyba najbliższy model stanowi tu *Biblia*: Historia Święta jako stwarzanie, kształtowanie w rzeczywistości świata, w ludzkiej konkretności, form, w których może narodzić się Mesjasz i spełnić Zbawienie. Analogiczny proces stwarzania w historii formy duchowej dokonuje się w *Królu-Duchu*. Metempsychoza jako model tego procesu okazuje się tylko jednym z możliwych wyjaśnień.

V. To owa niezwykła, poszerzona w oba wymiary jaźń, będąca podmiotem eposu, stanowi jego główny „nieprzedmiotowy” przedmiot, tożsamy ze światem i tekstem. Stwarzając ją, Słowacki wypracował perspektywę, odczuwanie, przeżywanie, przekraczające normalne, ludzkie granice. Energetyczne, intensywne, nadludzkie. Widoczne jest to w obrazach, także w tych, których kształty, treść przedmiotową analizowaliśmy. Teraz zajmuje nas treść podmiotowa — obrazy jako przejaw „ja-Ducha”, będącego narratorem eposu. Podstawową ich właściwością jest niezwykła wewnętrzna dynamika; stanowią one ładunki, porcje, niezwykle skupienia energii, często eksplodujące na naszych oczach. Składa się na tę ich właściwość (kumuluje się w nich) cały zespół środków, działających na różnych poziomach tekstu. Spróbuję choć szkicowo to ukazać. Najważniejsza (wyjściowa) właściwość wynika z istoty bytowości tego eposu: rzeczywistość wyłania się, jest stwarzana na naszych oczach, obrazy poruszają się, falują²⁹. Byt w *Królu-Duchu* cały czas „dzieje się”, „wydarza”. Nie tylko zdarzenia, lecz także kosmos, przedmioty, krajobrazy, ludzie (ich wnętrza, przeżycia) dane są tu jako dzieje się — strumień, a nie statyczność. To jest widoczne, bardziej lub mniej jawnie, w całym eposie. Wzmaga ten obraz bytu pomnożona obecność energetycznych „gniazd”: piorunów, ognia, światła,

²⁹ M. Piwińska: *Juliusz Słowacki...*, s. 405—414. Zob. też W. Juszcza k: *Lekcja pejzażu według „Króla-Ducha”*. W: *Ikonomia romantyczna*. Red. M. Poprzęcka. Warszawa 1977.

skrzydeł. Także blasku w twardych postaciach bytu (zbroja, złoto, kryształ, woda).

Ten dynamiczny byt w postaci wirów energii nie rozplywa się jednak w bezkształt, w mgiełkę, bo ściśnięty zostaje (znów kumulacja energii!) w twarde krawędzie oktaw. Podstawowy, elementarny obraz (molekuła) wydarza się zawsze w ramach oktawy, choć mieści się w nim także załączek następnych kształtów, często nawet odległych tekstowo, dopiero stwarzanych. Czasem te przejścia są wyraźniejsze i powstaje rozleglejsze wyobrażenie. Ale podstawowe napięcie działa w ramach wewnętrznej struktury oktawy³⁰. Przyjrzyjmy się temu na przykładzie pierwszej fabularnej oktawy (zaraz po inwokacji). Do analizy mogłoby służyć dziesiątki innych oktaw (często bardziej dynamicznych), ale w tej przecież poeta stwarza wzorzec:

Ja Her Armeńczyk, leżałem na stosie
 Trupem... przy niebios jasnej błyskawicy,
 Kaukaz w piorunów się ciągłym rozgłosie
 Odzywał do ech ciemnej okolicy.
 Niebo szerniało... ale świeciło się
 Grzmotami... jak wid szatańskiej stolicy.
 A ja świecący od ciągłego grzmota
 Leżałem. — Zbroja była na mnie złota.

(Rap. I, P I, w. 9—18)

Całość tworzą cztery mniejsze cząstki, jakby z sobą zderzane, kontynuujące, spiętrzające załączkowe wyobrażenie „jasnej błyskawicy”. Właśnie owe powtórzenia, narastanie obrazu (zmiany skali przestrzeni, aż do kosmicznej), włączone w — zdynamizowany przez rzutniami — rytm oktawy, kreuja wewnętrzną strukturę: poprzeczne (skośne) strugi energii wiążące poszczególne wersy i kulminujące w końcowym obrazie złotej zbroi. Obrazie dynamicznym, gdyż w nim skupiają się wszystkie błyskawice (wybuchające potem w oktawie IV); samo ujęcie słowne też podkreśla zdarzeniowość („Zbroja **była** na mnie złota”). To koda domykająca oktawę; w innych koń-

³⁰ O tekstowym mikroporzadku w *Królu-Duchu* pisze obszerniej M. Sokołowski i („*Król Duch*” Juliusza Słowackiego a epopeja Słowiańska. Warszawa 2004).

cowym akordem bywa fraza otwierająca obraz na dalsze dzianie się. Ekspresję wzmagają wspomniana już tkanka brzmieniowa (powtarzające się „grzmotem”!), a także to, iż *Rapsod I* (a w dużym stopniu także następne) wygłaszany jest niemal nieustannie krzykiem. Wyraża to gwałtowną, mityczną bytowość Popiela, lecz także rozrywanie ludzkich granic przez ducha³¹. Stematyzowane to zostało w jednym z najwspanialszych wizerunków wniebowzięcia ducha, w chwili śmierci Mieczysława:

Nagle z całego ciała, z wszystkich kości
 Rzucił się wichrem duch w usta otwarte —
 Krzyk ze mnie wyszedł takiej wspaniałości,
 Ze gmach splekany — chorągwie rozdarte —
 Wiatr wstał — krzyk sądu i sprawiedliwości,
 Który nad światem wziął berło i wartę
 I ducha mego był wydany lotem,
 A wszystko siłą napelnił i grzmotem.

(*Rap. III, P IV*, w. 249—256)

Niezwykłe ujęcie ducha jako spotęgowanego hiperbolicznie w momencie transgresji oddechu, krzyku. *Rapsod III (Pieśń III i IV)* tylko pozornie jest spokojniejszy — dynamika została tu uwewnętrzniona i przejawia się najmocniej w obrazach świata przenikniętego światłem, bytu przemienionego w płynną, ognistą plazmę (sny!).

VI. Te niezwykle obrazy, uwidaczniające bezpośrednio sposób widzenia, perspektywę „ja-Ducha”, nie dają jednak same w sobie możliwości pełnego, całościowego oglądu tej najszerszej jaźni duchowej, rzeczywistego opisanie modelu osoby-Ducha. Próbę zarysowania kształtu takiej nad-psychiki podjęła Marta Piwińska, zestawiając *Króla-Ducha* z dziełem Prousta, wykorzystując także mityczny model Levi-Straussa. Autorka monografii *Króla-Ducha* wskazała, iż Słowacki stwarza na długo przed Proustem sposób odzyskiwania

³¹ Przezieranie ducha z wnętrza Popiela (i innych Królów-Duchów) widoczne jest w wielu miejscach eposu (np. obraz z *Pieśni II Rapsodu I*, w. 505—512). Píše o tych zjawiskach Lucyna N a w a r e c k a (zob. *Mistyczny sens...*).

„utraconego czasu”, wydobycia z chwili jej transcendentnego jądra analogiczny do tego, jaki francuski pisarz skonstruował w swej genialnej powieści:

Autorem „nowych obrazów” Słowacki jest wtedy, gdy gwałtownie przybliży jakiś szczegół. Kiedy w tych strzępkach, fragmentach, błyskach dokonuje chwilowych zmartwychwstań, cząstkowych materializacji przeszłości. Ukazuje ją jednocześnie tam, daleko — i tu, błyskającą ogniami. [...] Słowacki nie opisuje świata, który trwa „jak żywy” w nieśmiertelnej sferze sztuki. Jego sztuka jest ruchem, który na chwilę znosi czas i śmierć. [...] u Słowackiego podnosi ona [obserwacja] świat: wszystko w nim może stać się „znakiem”. W każdym punkcie jest początek transcendencji, w każdym czasie zacząć się może nieskończoność³².

Podobnie się dzieje we wzorcowej, choć późniejszej, słynnej powieści:

Narrator Prousta śledzi w swej przeszłości podobne chwile: nagle jasnowidzenia, gdy przez krótkotrwałe, zmysłowe doznania odsłania mu się jakaś całość, wewnętrzna linia wiążąca jego życie. To nie musiały być ważne fakty, wręcz przeciwnie, były drobne i ledwo zauważalne: smak magdaleny, nierówność płyt na dziedzińcu, szorstkość serwetki — nie w rzeczach samych była tajemnica. Przez zmysły dochodził sygnał dając błysk świadomości: to już było, to się powtarza, to coś znaczy. Te właśnie natchnione chwile łaski wrażliwości, te nagle rozbłyski, w których się prześwituje niejasno całość, stały się kluczem dla powstającego dzieła, które miało odzyskać wszystko, co stracone, zapomniane, rozmyte³³.

W *Królu-Duchu* owe „zgęstki” plazmy świadomości istoczą już nie tylko jednostkową pamięć, ale ową niezwykłą jaźń obejmującą całą historię. Są one realne, bo zawierają okruchy historii (przeży-

³² M. Piwińska: *Juliusz Słowacki...*, s. 407, 410.

³³ Tamże, s. 410.

wanej konkretnie, jednostkowo), ale transcendują poza czas dzięki swemu nasyceniu skondensowaną energią duchową. Tworzą w eposie sieć punktów mitycznych (mitemów), które, jeżeli czytać je nie diachronicznie (jak poemat, fabułę), lecz synchronicznie, ukazują porządek, sens mityczny, reprezentując już rzeczywiście duchowy, nad-realny obraz jaźni ducha, jego nad-ludzkiego oglądu i rozumienia świata³⁴. To niezwykle model, a Marta Piwińska daje konkretne przykłady owych mitemów³⁵.

Tak ujęta, mityczna nad-świadomość stanowi jeden z dwóch najbardziej radykalnych modeli osoby, stworzonych przez Słowackiego. Zauważmy, że o ile w diachronii opowieści poszczególne wcielenia Króla-Ducha są następującymi kolejno po sobie kształtami Ducha, o tyle w mitycznej synchronii jaźni duchowej (wieczność) uzyskujemy model wieloosobowego Ducha, łączącego, skupiającego wokół siebie, jednocześnie wszystkie stworzone przez niego w kolejnych egzystencjach dusze — jego ciała duchowe, twarze Ducha. Jedną z nich, obecną w tekście, jest twarz Słowackiego³⁶.

Można (i trzeba) wskazać jeszcze wyższy poziom, przejaw ontologii osoby w *Królu-Duchu*. Wyżej jest obraz „ja” w kształcie tekstowym eposu, jeszcze inaczej włączający w utwór poetę: chaos stron,

³⁴ Inny niż linearny sposób czytania również w innych utworach. Wspominałem o tym, omawiając liryk *Anioł ognisty — mój anioł lewy*. Na konieczność alinearnego czytania *Samuela Zborowskiego* wskazał Włodzimierz S z t u r c (zob. *Metamorfozy mitemów antycznych w „Samuelu Zborowskim”*. W: *„Świat z tajemnic wypowiedziany”*..., s. 165.

³⁵ Tamże, s. 398—401. Zdaję sobie sprawę z tego, iż to, co tutaj piszę, jest swoistą interpretacją myśli Badaczki; mam nadzieję, iż nie odbiega ona od istoty rozumienia tego modelu samej Autorki. Sięgając ponownie (aby kontrolować swe odczytanie) do tejże Książki, mam nieodparte wrażenie, iż niemal wszystko, co chciałbym o eposie napisać, już w niej jest, nieco tylko dokładniej i obszerniej opisane...

³⁶ Model takiego scalania w synchronii terażniejszości osób działających w diachronicznej linearności czasu historycznego stworzył Słowacki już w *Samuelu Zborowskim*. Owa synchronia wydarza się zawsze w jakiejś „nad-przestrzeni”: najpierw snu Eoliona (akt I — tu ujawniają się różne jego jaźnie), potem w akcie epifanicznego poszerzania świadomości (akt II — tu już widać scalanie); pełny model istoczenia się nad-osoby ukazany został w transcendentnej przestrzeni Sądu (akt V): Bukary-Ja-Adwokat-?

wariantów, z których wyłaniają się różne możliwe wersje, kształty utworu. Stwarza je „Ja-Autor”; one są jego ciałem. Jego droga, kolejne próby wymyślenia, wypracowania ostatecznego kształtu *Króla-Ducha*³⁷. A potem edytorzy wydobywający różne, potencjalne postaci eposu: Małecki jako wybór, antologię, Gubrynowicz jako dokładny przedruk tego, co zastał w rękopisach, następnie wariant najbardziej znany — epos jako twór filologiczny, próba wydobywania z chaosu tekstu skończonego, doskonałego, dzieło wielu badaczy (Pawlikowski, Kleiner...³⁸), wreszcie późniejsze projekty utworu w postaci encyklopedii, skoroszytów, kartek. Dopiero na tym tekstowym poziomie *Króla-Ducha* dostrzec można, iż kontynuuje on (i rozwija) nie tylko model konstruowany na płaszczyźnie wyobraźni i struktury zdarzeń z liryków, *Samuela Zborowskiego* (i innych dramatów mistycznych), lecz także opisywany wyżej wielopłaszczyznowy, „kubistyczny” model tekstowy z *Zawiszy Czarnej*. Objawia się Duch tekstu jako istota w trakcie stwarzania, o płynnym nieustalonym kształcie³⁹.

Interesująco rysują się relacje ontologiczne pomiędzy opisywanymi w niniejszym rozdziału postaciami „ja”. W przestrzeni świata genezyjskiego historycznie realny jest „ja-bohater”, choć nad nim się sytuuje wyłaniający się chwilami „ja-Duch”. W przestrzeni duchowej nadrzędność ontyczna „ja-Ducha” wydaje się oczywista, choć nadal oparta jest także na konkretności „ja” jednostkowego człowie-

³⁷ Pisała o tych kolejnych, ponawianych próbach Poety znalezienia, stworzenia kształtu doskonałego Marta P i w i ń s k a, wskazując konsekwencje, różnych pomysłów (*Juliusz Słowacki...*, s. 299—312).

³⁸ Krytyczny ogłód edycji Kleinera jest tylko w pewnym stopniu słuszny — jeżeli traktuje się go jako jedyną, kanoniczną postać tekstu. Jest ona natomiast absolutnie uprawniona jako jeden z możliwych modeli tekstu eposu.

³⁹ To oczywiście najwyraźniej widoczne jest w ogłódzie „wczesnych” badaczy, którzy taki właśnie, dopiero wyłaniający się kształt tekstu mieli przed oczyma (obraz Tretiaka otwierającego kolejne zeszyty Słowackiego, utrwalony w monografii Badacza!), a także w kolejnych propozycjach destrukcji obecnych w dyskusji na sesji *Słowacki mistyczny* i w licznych studiach wydanych bezpośrednio po niej, jak i później. Szczególnie interesująco i dociekliwie bada powstawanie wariantów, ich przemiany, relacje między nimi i cały powstający porządek tekstowy Mikołaj S o k o ł o w s k i (zob. „*Król-Duch*” *Juliusza Słowackiego...*, s. 76—101).

ka. „Ja-Słowacki” w obu przestrzeniach okazuje się słabszy ontycznie — jako cząstka „ja-Ducha”. Dopiero w przestrzeni tekstu odzyskuje swoją pozycję stwórcy (współdzieloną jednak z edytorami), choć powstała wielowymiarowa, wielopłaszczyznowa postać (wielopunktowość, wielokształtność poznania) stanowi właściwie wizerunek „ja-Ducha”, którego tylko twarzą jest Poeta. Obraz podmiotu w *Królu-Duchu* zdecydowanie przekracza model romantyczny, zbliżając się do otwartej postaci podmiotowości nowoczesnej, opisanej wyraziście przez Ryszarda Nycza⁴⁰.

⁴⁰ R. Nycz: *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001. Tenże: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. W: Tenże: *Język modernizmu. Prolegomena historyczno-literackie*. Wrocław 1997, s. 85—116. Oczywiście, ten model nowoczesnej podmiotowości był opisywany wielokrotnie, na różne sposoby przez licznych badaczy.

Część trzecia

Eschaton



Rozdział I

Tragizm w dramatach mistycznych Słowackiego

I. Zamknięty krąg, zaciskająca się pętla, zabłąkanie; zawsze zakończone klęską, upadkiem; dopełnione zniszczeniem wartości. Wielokształtna, skomplikowana figura losu, w której, w kulminacyjnym momencie katastrofy odsłania się podstawowy rys świata — możliwość rozziwu. Człowieczeństwo (dążność do wolności, transgresji) okazuje się istotowo sprzeczne z nadrzędnym porządkiem bogów (koniecznością). Rozziw między sferami bytu istnieje zawsze, ale dopiero zdarzenie tragiczne obnaża go. Mroczne kształty tragizmu, spletanego jądra rzeczywistości, nie generują jednak absurdu. W upadku bohatera nie tylko objawia się ludzki los, lecz **jakoś** potwierdzony zostaje, na innym, głębszym poziomie, sens świata; choć nie jest to już ludzki sens. Nie likwiduje to tragizmu (pętla się zacisnęła, los się domknął, bohater został zdruzgotany — tu nic się nie zmieniło), lecz umieszcza zdarzenia tragiczne w innym wymiarze, innym porządku¹. Taki jest tragizm pierwotny.

¹ Z najważniejszych prac o tragizmie wymienię tylko (oprócz *Poetyki* Arystotelesa): kanoniczne studium Maxa Schelera (*O zjawisku tragiczności*. Przekł. R. Ingarden. W: Arystoteles, D. Hume, M. Scheler: *O tragedii i tragiczności*. Wybór i oprac. W. Tatarkiewicz. Kraków 1976; P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przekł. S. Cichowicz i M. O chab. Warszawa 1986, s. 199—219, 294—309; K. Jaspers: *O tragiczności*. Przekł. A. Wołkowicz. W: K. Jaspers: *Filozofia egzystencji*. Wybór pism. Wyb. S. Tyrowicz. Warszawa 1990; J. Kleiner: *Tra-*

Dla przemian zjawiska tragizmu decydujące znaczenie miał udział chrześcijaństwa w kształtowaniu kultury nowożytnej Europy. Chrześcijańska nadzieja, (rysująca się w jej świetle droga) przerywa zamknięty krąg losu, podważa ostateczność klęski. Koliduje z tragedią i tragicznym obrazem świata, prowadząc do innego rozumienia tego zjawiska lub wręcz do jego negacji. Lecz w tradycji chrześcijańskiej obecne było także myślenie inaczej odczytujące Dobrą Nowinę. Wyrastało ono z rozważań nad problematyką cierpienia i zła w świecie. Istotne znaczenie miały tu nurty myśli wywodzące się z mistyki i medytacji nad Pasją². Dostrzegano i rozważano podstawowy problem kenozy Boga, Jego śmierci „za zbawienie świata”. Rysuje się tu inny, niż antyczny, kształt tragizmu.

Problematyka istnienia tragizmu w świecie, w którym działa Bóg, okazała się ważna również w romantyzmie. Właśnie wtedy zaszła podstawowa przemiana (opisały ją szczegółowo Marta Piwińska i Maria Janion³): zanik formy tragedii i początek krystalizowania się niezależnego od niej zjawiska tragizmu, którego rozumienie jest już bliskie nam. Pojęciowa konceptualizacja nie dawała jednak automatycznie nowych artystycznych realizacji tragizmu. W polskim polistopadowym romantyzmie, podejmującym budowę nowej, całościowej wizji świata, opartej na fundamencie religijnym, istnienie tragizmu wydaje się mocno problematyczne. Rozpatrywany na tym tle mistyczny świat Słowackiego wyostreza jeszcze trudność pogodzenia tragizmu z Boską Opatrznością.

gizm. Lublin 1946; M. Piwińska: *Romantyczna nowa tragedia*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973; M. Janion: *Tragizm*. W: *Taż: Tragizm, historia, prywatność*. Kraków 2000. O tragizmie we wcześniejszych dramatach Słowackiego pisze S. Zabierowski: *Tragedia Wenusyjska Juliusza Słowackiego*. Katowice 1981. Zob. też wszechstronne opracowanie problemu tragizmu: *Problemy tragedii i tragizmu*. *Studia i szkice*. Red. H. Krukowska i J. Ławski. Białystok 2005.

² Mówił o nim na białostockiej sesji o tragizmie Antoni Cz y ż (*Tragizm chrześcijański w kulturze dawnej*).

³ M. Piwińska: *Romantyczna nowa tragedia...*, s. 109—116; M. Janion: *Tragizm...*

Metempsychoza (przekraczanie granic jednostkowej egzystencji ludzkiej), duch jako podmiot zdarzeń i dziejów, wyraźnie podważają ostateczność klęski bohaterów, umieszczając ją w łańcuchu zdarzeń, prowadzących do zbawienia. W dziele mistycznym wyraźna jest wizja świata w ruchu, ale ruch ten, wskutek nieustającego stwarzania nowych form, niepowstrzymanie wiedzie do Jeruzalem Niebieskiego i do Boga. Właśnie duchowe, genezyjskie odczytanie dramatów wprowadziło sens w ich krwawe zdarzenia, wydobywając z chaosu wyższy, transcendentny porządek. Maria Janion, interpretując w takiej perspektywie *Sen srebrny Salomei*, wyraźnie zaprzecza obecności tragizmu w tym romansie⁴.

Sprawa nie wydaje się jednak tak prosta. Ogląd poetyckiego dzieła Słowackiego odsłania świat mroczny, wielokształtny, skomplikowany. Świat, który staje się dopiero na naszych oczach; tkwią więc w nim różne możliwości, rysują się różne drogi rozwoju. Obecność i rola groteski w obrazowaniu wskazują pewne fundamentalne rysy rzeczywistości tych dramatów — nieusuwalne napięcie między sferami bytu, sięgające również poziomu sakralnego. Mroczne aspekty bytu istnieją naprawdę — zostają prześwietlone duchem, ale nie znikają. Obrazy mówią więc co innego niż system genezyjski, zawarty w pismach filozoficznych poety.

Pytanie o tragizm w dramatach mistycznych Słowackiego⁵ powinno się ograniczyć do sprawy obecności w nich jakichś aspektów tego zjawiska. W mojej lekturze prowadzi ono nieuchronnie do pytań bardziej fundamentalnych — o kształt zawartego w nich świata, o zasadnicze jego rysy. Trzeba rozwiązać problem: Jak pogodzić genezyjską wykładnię dzieł mistycznych z konkretną, naczyną treścią ich obrazów, z sensami, które wyłaniają się z sekwencji tych obrazów?

Szansę dla moich badań upatruję we właściwościach dzieła mistycznego, a także w obecności w dramatach mistycznych nurtu „mrocznego chrześcijaństwa”. Po pierwsze, uwzględnić będą kon-

⁴ M. Janion: *Gorączka romantyczna*. Warszawa 1976, s. 438—446.

⁵ Problem tragizmu rozważa w swej książce Magdalena Saganiank (*Mistyka i wyobraźnia. Słowackiego romantyczna teoria poezji*. Warszawa 2000).

strukcję podmiotu (podmiotów-bohaterów) utworów mistycznych. Oczywiście jest, że stworzenie podmiotu transcendentnego, dysponującego zupełnie niewyobrażalną dla nas perspektywą widzenia, stanowi jedną z podstaw ich rewelatorstwa. Ale, jak to już zauważano⁶, najbardziej przejmujące w poezji mistycznej Słowackiego jest napięcie między perspektywą ducha a ludzkim przeżywaniem zdarzeń, związanym z ludzkimi śladami, które wciąż się w owym duchu ujawniają. Otóż to, iż podmiot-duch dzieł mistycznych patrzy i mówi z głębi ludzkiej egzystencji stanowi (jak sądzę) fundament ich oryginalności i niezwykłości; nadaje im znamię prawdy i chroni przed abstrakcją spekulacji. Sądzę nawet, że daje im jeszcze więcej: ludzkie rysy owego podmiotu odsłaniają istotne aspekty samego bytu transcendentnego.

Drugą szansę mojej lektury wywodzę z tego nurtu chrześcijańskiej tradycji, który mówi o zjawisku „tragizmu Boga”. Od strony teologii zgłębia tę niezwykłą postać tragizmu Romano Guardini w swym studium *Wolność, łaska, los*. Wydobywa przenikliwie płaszczyznę teologiczną, na której da się rozważać ów skomplikowany problem:

Objawienie mówi nam, że Bóg od początku zajmował w stosunku do swojego stworzenia postawę miłości, że ta miłość przetrwała upadek człowieka, spowodowany jego buntem, ba, że wówczas miłość ta, jak się wydaje, wzrosła nawet i pogłębiła się. W rezultacie narzuca się wprost stwierdzenie, że stworzenie stało się niejako „losem” Boga. Bardzo uchwytne jest to w osobie samego Chrystusa, który stanowi Epifanię niewidzialnego Boga. [...] Czyż właśnie postępowanie Chrystusa i cała jego postawa nie ma w sobie cech najtragiczniejszego z losów?⁷

⁶ I. Opacki: „*W środku niebokrega*”. *Poezja romantycznych przelomów*. Katowice 1995, s. 277—313.

⁷ R. Guardini: *Koniec czasów nowożytnych. Świat i osoba. Wolność, łaska, los*. Przekł. Z. Włodkowska, M. Turowicz, J. Bronowicz. Kraków 1969, s. 432.

Wprawdzie znakomity teolog podkreśla, iż sfera boska jest nam bezpośrednio niedostępna, że wykracza poza nasze możliwości rozumienia⁸, ale być może właśnie poezja mistyczna otwiera tu niezwykle możliwości. Mistyczne dzieło Słowackiego jest przecież także swoistą artystyczną teologią. W przemienionym widzeniu podmiotu (także postaci dramatów) poeta sięga niezwykle głęboko w sferę rzeczywistości transcendentnej. Odsłaniając istotne jej aspekty, wielokrotnie zмага się również (wskazują na to chociażby liczne późne liryki) z problemem cierpienia, zawartego w dziejach Bogaczłowieka. Ta poetycka teologia Boskiej kenozy pozwoli być może nieco zbliżyć się do problemu tragizmu Boga i — związanego z nim — tragizmu człowieka.

II. Podstawową figurą losu jest w *Księdzu Marku zamknięcie*. Zamknięta przestrzeń miasta, ograniczony krąg możliwości, a w głębi perspektywa zamknięcia absolutnego — grób. Opuszczenie zamkniętego kręgu przez konfederatów jest wyjściem pozornym. Wszystko, co najistotniejsze, wydarzy się w Barze. Tu zasupłuje się węzeł decydujący o losach bohaterów, Polski i — w pewnym sensie — o losach świata. Panem zawiązującej się sieci (w którą wplątują się także Rosjanie) jest bowiem Bóg. Boskie dzianie się tworzy tu jednak zawiślany, nieprzejrzysty wzór.

Aby ogarnąć skomplikowaną sieć Bożych i ludzkich działań, trzeba uwzględnić wielość poziomów, na których rozwija się akcja dramatu. Podstawą jest poziom losów indywidualnych (Judyty, Kosakowskiego i ks. Marka⁹). Wyżej znajdują się dwa poziomy historii: historii politycznej (walka o niepodległość Polski) i historii w wymiarze etycznym (dzieło moralnej przemiany narodu, będące celem mistycznej pedagogii ks. Marka). Najwyżej sytuuje się poziom sakralny, przenikający całość rzeczywistości (znaki i wizje, w które

⁸ Wyeksponowała tę niedostępność Maria Janion: *Tragizm...*, s. 12.

⁹ W postaci ks. Marka on jako osoba indywidualna i on jako powtórzenie, odwzorowanie Chrystusa zostały tak scalone, iż w pewnym tylko sensie można mówić o nim jako o postaci indywidualnej. O usytuowaniu *Księdza Marka* w mistycznej twórczości Słowackiego, a także o wielu istotnych aspektach tego dramatu pisze Marta Pińska (*Juliusz Słowacki...*).

przemieniony zostaje stopniowo cały świat dramatu). Poszczególne poziomy ząbają się, wpływając na siebie wzajemnie.

Komplikację porządku dramatu powoduje calderonowska wielość oblicz, ról postaci¹⁰, funkcjonowanie bohaterów na wielu poziomach jednocześnie. Procesualność, wieloistość postaci (tak romantyczna!) stanowi znamię całego świata dramatu: mimo znaków, prorocत्व — nic nie jest tu z góry określone w ostatecznym kształcie, może być takie lub inne, może wreszcie stać się czymś zupełnie nieprzewidywalnym. W tej płynności, niegotowości świata i ludzi otwiera się miejsce na tragizm.

Węzeł tragiczny zawiązuje się na poziomie losów indywidualnych, rozszerzając się stopniowo na całą rzeczywistość. Warchoł Kosakowski, chcąc wyplątać się ze swych starych grzechów (długi karciane), dokonuje w Barze nowego, gorszego występku: zagarnia konfederackie złoto. Judyta, chcąc naprawić zło, zanosi swe skarby ks. Markowi. Jej czyn wzbudza jednak lęk w Kosakowskim (obawa demaskacji) i ustala on dla Rabina znak śmierci (mający trzymać Rabina i Judytę w szachu).

Książd Marek, wiedzący o przენiewierstwie Kosakowskiego, postanawia go wygnać, jako „grzech starej Polski” (splot ogarnia historię moralną). Starościc, chcący temu zapobiec, mimowolnie przyspiesza zdarzenia, zmierzające ku katastrofie. Wgnania dokonuje ks. Marek zgodnie ze swym wieszczym snem (jeździec na koniu z szablą w dłoni). Ale ten obraz to zarazem znak śmierci Rabina, ustalony wcześniej przez Kosakowskiego. Rabin ginie, a Judyta, mszcząc śmierć ojca, wpuszcza Rosjan do miasta. Bar upada (poziom wielkiej historii). A przecież Bar to „ostatni skrawek wolnej Polski”.

Rosjanie, „chrzcząc Bar ogniem” i czyniąc ks. Marka męczennikiem, włączają się do świętej gry, wplątują w Bożą sieć. Wszystko ogarnia mrok czarnej śmierci. Dopiero gdy uczestnicy zdarzeń uznają swą bezsilność, ks. Marek (uwolniony przez szalony czyn Judyty) powstrzymuje Boży gniew, zdejmując z miasta klęskę dżumy

¹⁰ Piszę o tym w części drugiej niniejszej książki. Zob. też J.M. Rymkiewicz: *Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Wrocław 1981.

i umierając, „podnosi ducha obecnych”. Dobry czyn, z ducha poczęty, jako pierwsze dzieło po upadku starej Polski. Ale mimo znaków, wizji i czynów na poziomie sakralnym (Golgota, Betlejem, Zesłanie Ducha Św.), poziom historii zostaje niezmienny: Polska upadła, przemiana narodu nie dokonała się („Widzę jedną wielką bliznę”). Zapowiedziano zmartwychwstanie Polski, ale jego dokonanie się odsunęło się w niewiadomą, nieokreśloną przyszłość¹¹. Przemienili się tylko: uchrystusowiony ks. Marek i — przypuszczalnie — Judyta i Kosakowski (dzięki przejściu przez otchłań śmierci i szaleństwo); ich los zostaje dany tylko w wieloznacznym, końcowym znaku. Wszystko pozostaje otwarte.

Najistotniejszym znamieniem tragizmu nie jest jednak zasupłujący się tu węzeł tragiczny ani nawet upadek wielkiej wartości (niezastąpienie nowego, duchowego kształtu Polski), lecz ujawniający się w tych zdarzeniach rozryw między sferami rzeczywistości. Zdarzenia na poziomie sakralnym nie ocalają wartości, tkwiących w zdarzeniach historii. Co więcej, wydają się uruchamiać negatywny jej bieg. Bar upadł, gdyż wizja ks. Marka okazała się tożsama ze znakiem śmierci ustalonym przez Kosakowskiego. Znak święty identyczny ze znakiem diabelskim. W perspektywie mistycznej dramatu taka dwuznaczność znaku nie może być przypadkiem, odsłania istotne właściwości świata transcendentnego. Zawiera on wieloistość, wielokształtność w samej swej istocie. Podążając tym śladem, napotyamy symboliczny wizerunek Chrystusa, pojawiający się w słowach Starościca:

A jak wczora, sam widziałem,
Będąc na straży w mieście...
PANA, naszego obrońce,
Co siedmiomieczowe słońce
Na serca jasnym rubinie
Zapaliwszy, stał na chmurach.

(*Ksiądz Marek*, akt I, w. 73—78)

¹¹ Znaki i symbole prorocstwa wypowiedzianego w *Śnie srebrnym Salomei* przez Księżniczkę i Wernyhorę wskazują, iż owo zmartwychwstanie odsunięte zostało na czas ostateczny, tuż przed apokalipsą.

Tu dotykamy wspomnianego uprzednio bolesnego, trudnego do zrozumienia i opisanego, tragizmu samego Boga. Oparty jest on na pasywnym motywie wyniszczenia, ogołocenia Boga-człowieka, Jego śmierci na krzyżu „za życie świata”. To, co cenniejsze, świętsze, musi zginąć, by ocalało to, co mniej cenne i święte. W *Księdzu Marku* odsłonięta zostaje dwustronność symbolu gwiazdy, boskiego światła, które poczyna się w cierpieniu Boga¹², dobrowolnym, przyjętym jako swój los. Symbole sakralne, a co za tym idzie, sama rzeczywistość sakralna, są dwustronne, dwuznaczeniowe. Inne w kierunku do człowieka i inne w kierunku do Boga, lecz dopiero jako całość stanowią symbol pełny, całkowity. Ten wątek cierpienia Boga, Jego tragizmu, pojawiać się będzie, w różnych kształtach, w następnych dramatach Słowackiego.

III. W *Śnie srebrnym Salomei*, pierwszym genezyjskim dramacie Słowackiego¹³, tragiczne rysy świata ujawniają się nie w splocie losów indywidualnych bohaterów, lecz w ich uwikłaniu w proces powstawania i giniecia wielkich form genezyjskich¹⁴. Upraszczać problematykę dramatu, można by rzec, iż tragizm jego świata polega na tym, że aby dobrze skończyły się losy bohaterów (romans), musi zginąć Ukraina¹⁵.

Tytułowy sen Salomei ostrzega o zagrożeniu rzezią całej jej rodziny (sen pierwszy). Nie zostaje przez nią wykorzystany, nie ocala Gruszczyńskich. Sen drugi to sen o śmierci, „sen ołowiany”, który Leon przewrotnie interpretuje jako „srebrny” — zapowiedź boga-

¹² Znajdujące się w tekście dramatu wytłumaczenie tego symbolu, dane w ramach mistycznej pedagogii ks. Marka, jest tylko jedną z możliwych interpretacji.

¹³ Trzymam się tu ustaleń Aliny Kowalczykowej (wiązących się z dookreśleniem przez nią czasu powstania *Genezis z Duchą*); genezyjskość *Snu srebrnego Salomei* można dostrzec w samej konstrukcji jego świata, mechanizmie zdarzeń i kształtu sfery sakralnej. Zob. A. K o w a l c z y k o w a: *Słowacki*. Warszawa 1994, s. 350—352, 372—376.

¹⁴ Można wprawdzie wskazać także splot tragiczny w losach Semenki, rozdartego między swe role, ale w perspektywie transcendentnej jego los również kończy się uzyskaniem formy chrystusowej. Skutki tragiczne (katastrofa wartości duchowej) dokonują się na poziomie wielkich form.

¹⁵ Zostało to wyraźnie dookreślone w słowach Wernyhory (akt V, w. 403—416).

ctwa. Prawdziwy „sen srebrny” stanowi cała następująca potem krwawa, fantasmagoryjna i wizyjna akcja dramatu. Przypomnę za Aliną Kowalczykową¹⁶, że zdarzenia dzieją się tu na dwóch poziomach. Pierwszy poziom to zdarzenia ukazane na scenie — romans w dworze polskim. Drugi poziom — historia (rzeź hajdamacka) dany jest wyłącznie w słowie, w relacjach bohaterów dramatu. Dzięki tym opowieściom, snom i wizjom świat dramatu rozrasta się w kolejne mikroprzestrzenie — rzeczywistość wieloistną i wielopłaszczyznową.

Formą, która włada na scenie, jest romans rodowy: budowanie wielkości przez koligacje rodzinne. Forma ta — hierarchiczna piramida szlachecka — jest statyczna, strupieszala; zamyka postaci w sztucznym świecie, oddzielając od rzeczywistości, od historii. Ale, co gorsza, romans polski zniewala, niszczy formę ukraińską, uniemożliwia wykrystalizowanie się jej duchowej i historycznej postaci. Wywołuje lucyferyczny bunt chłopów, rzeź rozpoczętą, by „poczuć moc”. Ten krwawy bunt ma w perspektywie genezyjskiej pozytywny sens — niszczy strupieszale formy, przyspiesza przemianę świata.

Tragizm świata nie polega więc na obecności krwawych zdarzeń, obrazów. One, mimo makabryzmu (tego, **co** pokazują), odsłaniają przestrzeń *sacrum* jako święte, boskie dziejąc się; ukazują przemianę form ku transcendencji. Objawiają obraz świata jako ikony Chrystusa — krwawej, cierpiącej, ale zbawczej. Tragiczne jest to, że ta ikona w historii (dramatu) zostaje zmarnowana, niewykorzystana (Polska zastyga ponownie w formę romansu, a Wernyhora zapowiadając możliwe zmartwychwstanie, terazniejszość określa jednoznacznie: „trup z trupami?”). Perspektywa wyraźniej jednak niż w *Księdzu Marku* przesuwana jest w stronę transcendencji. Jej ogląd umożliwiają dane w postaci wizyjnej obrazu śmierci, śmierci jako obrazu przejścia — choć nie jest tu ona jednoznaczna. W perspektywie genezyjskiej to ofiara ducha, ale nią jest w dramacie (w obrazowaniu, w sposobie ukazania) tylko czasem (śmierć Gruszczyńskiego, śmierć Semenki). Nawet jednak tu widać, że taką się dopiero staje

¹⁶ A. Kowalczykowa: *Słowacki...*, s. 187—191.

dzięki metamorfozie: człowiek musi najpierw przejść przez zdruzgotanie swej heroicznego formy. Gruszczyński by przekształcić się w postać chrystusową, cofa się przedtem do stanu dziecka, obłąkanego: „[...] łązawić się zaczął i ślinić/I ogłupiał”.

Przejść przez śmierć muszą — w swoisty sposób — także uczestnicy końcowych, mistycznych zaślubin. Leon, by się przemienić, musiał przejść przez szaleństwo (śmierć *psyche*). Przejście przez śmierć Salomei przedstawia wąż-korowód, pojawiający się w wizyjnej opowieści Sawy. Stanowi ono centralne symboliczne zdarzenie dramatu. Salomea zostaje przemieniona w królową aniołów, otwierającą poległym bramę transcendencji. Jej śmierć łamie ducha Semenki i wraz z innymi duchowymi zdarzeniami decyduje o militarnym zwycięstwie Polaków.

Ale śmierć zadana drugiemu przybiera często inną postać: to gwałt na człowieku, na jego ciele i duchu. Wyraźnie widać to w obrazach rzezi gruszczyńskiego dworu, kiedy staje się Kalwarią („dworek/Powietrze błękitne broczy”). Obrazy wnętrza dworu wskazują, że śmierć to zniszczenie, chaos (ludzie pozbawieni zostają integralności swego ciała) i gwałt na duchu (obraz babki Gruszczyńskiej). Protest wydobywa się z wnętrza skrzywdzonej osoby ludzkiej, sięgając poziomu ducha — to duch krzyczy z tej głębi i to on przemaga duchy Wernyhory. Trupki dzieci należą do zniszczonego mordem chaosu cielesnej materii; dopiero w widzeniu ślepej Babki przemieniają się w kształt transcendentny (teatr śmierci), ukazany potem w kolejnych symbolicznych postaciach oczom Gruszczyńskiego („dwie płonące świece”, „dwa umarłe księżycy”, „wiosenne lilije”, „świętych serduszek oferta”). Podobnie perspektywa genezyjska potrafi przemienić pole śmierci w rajski ogród (akt IV, w. 110—134). Świat naprawdę staje się tu świętą ikoną Chrystusa, ale jest to ikona Chrystusa cierpiącego.

W perspektywie całościowej ważne jest, jak rozwijają się i przemieniają symbole i obrazy obecne wcześniej. Symbol „boskiego tragizmu”, pojawiający się w *Księdzu Marku* (Chrystus zapalający gwiazdę z mieczy na Swoim sercu), we *Śnie srebrnym Salomei* rozrasta się w obraz bardziej złożony:

O! Bo tam krzyż z wielką gwiazdą,
Krzyknął: biorąc nas na świadki —
Na nim pelikana gniazdo
Karmiącego krwią swe dziatki;
A z Chrystusa krew wytryska
Coraz jaśniejsza i bledsza,
Aniołkowi wśród powietrza
Lejąca się w puchar złoty.

(*Sen srebrny Salomei*, akt IV, w. 286—294)

Gwiazda, związana z krzyżem, stanowi warstwę pierwszą tego symbolu. Drugą tworzy obraz pelikana i wyobrażenie jego krwi życiodajnej dla innych. Ta krew stanowi przejście do warstwy trzeciej — wizerunku krwi Chrystusa, zbieranej jako cenny skarb (to wyobrażenie z średniowiecznych obrazów Ukrzyżowania). Krew Chrystusa, zmieniając swą barwę, wskazuje już przemianę Zmartwychwstania. Symbol krzyża (objawiający się tylko Gruszczyńskiemu) wyprowadza go ponad ziemskie prawa, sprawiedliwości, odpłaty. Bytowość Gruszczyńskiego w tej scenie nie została dookreślona; wiadomo tylko, że wcześniej uzyskał chrystusową, męczeńską postać. Symbol prowadzi go w dalszą fazę metamorfozy.

Ta mistyczna symbolika, usytuowana na granicy życia i śmierci, otwiera obie przestrzenie rzeczywistości. Z jednej strony Słowacki, wykorzystując makabrę, groteskę, zdziera zasłonę, którą kultura uładza, fałszuje rzeczywistość, odgradzając nas od nagiego obrazu życia i śmierci. Poeta patrzy ostro, bez osłon, ale jednocześnie, w wyłaniającym się okrutnym obrazie, wskazuje inną — chrześcijańską i genezyjską — motywację i ocenę ludzi i zdarzeń. W kalekiej staruszce (babce Salomei) lub sparaliżowanej zakonniczki¹⁷, umieszczonych w wymiarze duchowym odsłania się ich wielkość, aktywność¹⁸. W genezyjskiej konstrukcji świata to ich czyny, duchowe działania, odgrywają kluczową rolę, decydują o przebiegu zdarzeń.

¹⁷ Z *Rozmowy z matką Makryną Mieczysławską*.

¹⁸ Bardzo interesująco interpretuje postaci „kalekie” z utworów mistycznych Słowackiego Andrzej Kotliński: *Mistrz czerwonego rymu. Słowacki*. Warszawa 2000, s. 85—104.

Tak transcendencja odsłania prawdziwy kształt doczesności, ale przecież te duchowe postaci-symboly ukazują też drugą stronę. Skłaniają do zadania pytania: Jaka jest rzeczywistość transcendentna, skoro byty duchowe przyjmują takie „ułamne” widzialne kształty? Znow, podobnie jak w interpretacjach symboli skupiających się wokół Chrystusa Ukrzyżowanego, znajdujemy się w kręgu tragizmu Boga i tragicznego kształtu rzeczywistości sakralnej. Dramaty mistyczne prowadzą nas coraz dalej w głąb tej problematyki. Salomea przeszła przez śmierć, była Tam. Zapamiętane obrazy nie przynoszą wizerunku ogrodu rajskiego. Raczej ukazują konieczność wyjścia poza wszystkie nasze wyobrażenia:

I śniłam coś biało — biało...
 [...]

W krainie jakiejś bez brzegu,
 Gdzie jedna tylko na brzegu,
 Plama — okropna — czerwona...
 Ach strach mówić, com ja śniła...
 (*Sen srebrny Salomei*, akt V, w. 716—721)

Obrazy, których nie da się wypowiedzieć, przyjąć. Taki jest punkt dojścia, kres.

IV. Kolejna przemiana kształtu — dramatu, świata i tragizmu — następuje w *Zawiszy Czarnym*¹⁹. Wielkie formy duchowe, tak ważne we *Śnie srebrnym Salomei*, schodzą tu na drugi plan²⁰. Najważniejszy staje się sam, usytuowany w centrum, bohater. Bohater, który, w jeszcze większym stopniu niż jego poprzednicy, jest wieloistny i wielowymiarowy, podobnie jak świat, w którym działa. Przekłada się to na sam tekst, na jego postać — kolejne, nakładające się na siebie warianty ukazujące kształty zdarzeń z różnych perspek-

¹⁹ Dramat ten ma, podobnie jak inne sztuki powstałe po *Śnie srebrnym Salomei*, postać wyłącznie rękopiśmienną.

²⁰ Ważne będą w *Księciu Mikołaju Twerskim*. Píše o tym obszernie Juliusz Kleiner (*Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wstęp i oprac. J. Starnański. Kraków 1999, T. 4, s. 241—256).

tyw. Wielość punktów widzenia — swoisty kubizm poetycki (realizowany równolegle w liryce — *Przez Furie jestem targan...*), prezentujący świat w całej złożoności. Obraz tworzy się tu dopiero w polu widzenia Czytelnika.

Podstawową figurą jest w tym dramacie **blądzenie** — dane jako kształt egzystencji (droga błędnego rycerza) i fundamentalna sytuacja (wielość dróg, trudność wyboru). Jest ono zarazem postacią samego tragizmu. Ale w *Zawiszy Czarnym* tradycyjne, „proste” figury rozrastają się i komplikują. Kształt życia Zawiszy to droga herosa (z całym arsenałem zadań, pokus, klęsk i zwycięstw), lecz zarazem droga-ofiara. Nie droga-fatum, losu narzuconego, lecz losu stwarzanego przez bohatera (mówią o tym wyraźnie słowa chóru — Red. D, akt I, w. 21—26²¹). W związku z tym stwarzaniem pojawiają się, opisane przez Andrzeja Kotlińskiego²², wyobrażenia snucia, tkania, plecenia (figura pajaka) i ich konsekwencje. Snując, tworzy się coś realnego, co nas dalej określa; pajęczyna kreuje przestrzeń (dla czynów, myśli, projektów), lecz także oplata, zakreśla granice, unieruchamia²³.

W *Zawiszy...* to wszystko, owo snucie, blądzenie przyjmuje własną, niepowtarzalną postać. Nie tylko to, co się napotyka (ludzie i rzeczy), okazuje się ambiwalentne (Laura/Lawra, zamek — święty/szatański), lecz sama droga jest wieloistna. W związku z wielowariantowością tekstu i wielopunktowością opisu droga podwaja się, mnoży i wikła. Stanowi diachronię życia bohatera, ale ukazaną, jakby biegłą jednocześnie wielokrotnie, równolegle. Powstaje w ten sposób specyficzny, synchroniczny obraz figury blądzenia — **labirynt**.

Centralne wydarzenie dramatu stanowi zderzenie Zawiszy z krzyżem. To punkt kulminacyjny jego rycerskiej drogi (wielkości, mocy

²¹ Chór w dramatach Słowackiego ma, jak stwierdza Agnieszka Ziółowicz, sankcję najwyższą, niejako autorską. Zob. T a ż: *Ja-chór. O roli chóru w mistycznej dramaturgii Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4, s. 27—29.

²² A. K o t l i ń s k i: *Mistrz czerwonego rymu...*, s. 83—85.

²³ Tkają także: Laura (obrazy sakralne, dom, sztandary) i Manduła (muzykę, słowa). Obie usiłują opleść Zawiszę, zatrzymać w swoim projekcie egzystencji, w swoim obrazie.

i chwały), a zarazem moment kryzysu, przemiany. Uruchamia ono w tekście dramatu kilka szeregów wyobrażeń. Prześledzenie i rozszyfrowanie metamorfoz tych kształtów może stanowić podstawę zrozumienia *Zawiszy Czarnego*.

Pierwsza seria wyobrażeń oddaje bezpośrednie skutki zderzenia — to obrazy destrukcji, zniszczenia. Ujawniają się one niejako symetrycznie w obu uczestnikach zdarzeń. Krzyż jest tu wyraźnie znakiem na chorągwi i w związku z ową materialną jego podstawą kształtują się obrazy niszczenia: „stratował”, „zdepce”, „podarł”, „zerwał” i zniszczenia: „zdarta chorągiew”, „podarty krzyż”. W tymże szeregu słownym ujawniają się skutki destrukcji w samym Zawiszy: „oszał”, „pod szalonym panem”, „cierpi niejakię pomięszanie”. To „pomięszanie” wyrażone zostaje także w motywie śmiechu serdecznego, ogarniającego rycerza po bitwie. Sam Zawisza przedstawia swe przeżycie za pomocą obrazu ognia²⁴:

A ja — w oczach mi ciemno...
Moje ostrogi, głowa, ręka i paiza
Były w ogniu...

(*Zawisza Czarny*, Red. C,
sc. 1, w. 127—129)

Destrukcyjną swą duszę rycerz wyraża obrazem „drzewnym”: „Ale mi się moje łono rozeszło” (Red. C2, w. 60—61).

Zderzenie z krzyżem powoduje jednak nie tylko zniszczenie, pozostawia także ślad (na krzyżu i w rycerzu). W metamorfozach ów ślad przyjmuje dwie, biegunowo odmienne postaci. W szeregu negatywnym ujawnia się i potęguje zaobserwowane uprzednio ożywienie znaku krzyża:

[...] ten krzyż czerwony
Pełzał mi pod nogami jak wąż... spod rumaka
Wypełz... a trup komtura wstał...

(*Zawisza Czarny*, Red. C, sc. 1, w. 133—135)

²⁴ W kolejnych metamorfozach krzyża obrazy ognia będą miały istotny udział w tworzeniu wyobrażeń, w wylanianiu się nowych ich postaci.

Krzyż przyjmuje tu postać chtoniczną, szatańską, wyraźnie związaną z niosącym go Krzyżakiem „krzyżonością”, który w słowach Zawiszy ukazuje swą upiorową naturę. Zawisza przebija kopią Krzyżaka (i krzyż biały), niczym kołkiem upiora²⁵. Ekstremum negatywnego szeregu stanowią obrazy zawarte w późniejszych słowach Zawiszy (Red. C1, sc. 3, w. 197—200).

To już wizja duchowych następstw zderzenia z krzyżem. Szatańskość objawia się w Krzyżaku, w jego metamorfozie w zwierzę („ryk ostatni”, „ryk zwierzęcy”). Sam krzyż ulega przemianie w łódź, na której żegluje „flis straszliwy”. Te mroczne obrazy nie są jednoznaczne. Krzyż przemieniający się w łódź zdecydowanie mieści się w kręgu symboliki chrześcijańskiej, ale obrazy towarzyszące mu wskazują na konteksty negatywne, szatańskie. Wojsko krzyżackie w wizji Cygalego ukazuje się jako wojsko szatańskie („klin okropny żelaznych upiorów/Czarnych”, „pułk jaki piekielny” — Red. C, sc. 2, w. 255—257). Wykorzystywanie przez Krzyżaków krzyża w walce jest nadużyciem, świętokradztwem i z tym chyba wiążą się jego mroczne metamorfozy²⁶. Łódź w tej wizji nie jest więc łodzią Chrystusa, lecz łodzią śmierci, łodzią piekielną²⁷.

Ale jednocześnie metamorfozy te związane są z destrukcją krzyża („zdarty”, „podarta”), a więc są wynikiem traumatycznego zderzenia. Mroczne wyobrażenia ujawniają się zresztą także w Zawiszy (znów symetria): „Słyszałeś, w tym człowieku z jakim się szelestem/Węży... zły duch poruszył” — zauważa Jagiełło. Później ten mrok we własnym wnętrzu dookreśla sam Zawisza:

Od jakiegoś ja czasu
Jestem przez ciemne duchy... za ramiona chwytny,

²⁵ Ten obraz odsyła do wyobrażenia z pieśni zemsty Konrada. W dramacie Słowackiego czyn bohatera nie ma jednak tego szatańskiego, antychrześcijańskiego charakteru, jaki miało ukrzyżowanie wroga w III cz. *Dziadów*; jest trudną walką z duchami ciemności.

²⁶ W zbliżonym kierunku zmiernają analizy Magdaleny S a g a n i a k: *Mistyka...*, s. 215—217.

²⁷ W podobnej „pozagrobowej” funkcji łódź występuje w twórczości Słowackiego niejednokrotnie (*Testament mój*, a także wielokrotnie w *Królu-Duchu*).

Oczy me pełne ognia — a hełm pełny hałasu...
Szumi w nim burza jakaś — jak zhukane bałwany,
Pchane wiatrami Boga — o brzeg czarny bijące;

(*Zawisza Czarny*, Red. C1, sc. 4, w. 189—193)

Jakby przez zderzenie z negatywnym obliczem krzyża znalazł się w mrocznym kręgu.

Sam Zawisza jednak (wbrew swemu przydomkowi) do owego kręgu nie należy — chór mówiący o „zdeptaniu krzyża” nazywa go „rycerzem bez skazy”. Najdziwniejsze, że rycerz spotyka ten krzyż, zderza się z nim na drodze swej ofiary. Wyraźnie określa to pozytywne intencje Zawiszy, ale zarazem pogłębia dwuznaczność znaków świętych (zauważalną już w *Księdzu Marku* i w *Śnie srebrnym Salomei*), tu ujawniająca się w centralnym symbolu krzyża. Fakt, iż spotkanie z nim, na własnej drodze, wywołuje fundamentalny kryzys²⁸ — rozpad świata (jego spójności) i destrukcję własnej duszy — odsłania niezwykle głębokie i zasadnicze, tragiczne pęknięcie w Bycie (i to Bycie sakralnym). Krzyż rozrasta się tu na cały świat — wszystko jest (staje się) krzyżem. Ukrzyżowanie przestaje być dla Zawiszy tylko powtórzeniem męki Chrystusa (boski wzorzec usensownia męczeństwo), lecz nowym, niespodziewanym, nieprzewidywalnym własnym krzyżem — absolutnym kryzysem, zagrożeniem sensowności życia i świata. Krzyż odwrócony, przemieniony, jako żywa rzeczywistość, czyhająca na drodze świętej. Zawisza staje się innym, nowym Chrystusem, spotęgowanym, jak jego krzyż, do rozmiarów kosmosu. Najwyrazistsze jest to w kończących dramat scenach „koncertu” (Red. D, akt II, sc. 3, w. 135—240) i śmierci (Red. D, akt III, fragment III). Absolutne przekraczanie — linie obrazu rozciągają się w nieskończoność, włączając weń wszystko, całość, świat.

²⁸ Dostrzega to, wskazując analogiczne zdarzenia w innych dziełach mistycznych Słowackiego, Magdalena S a g a n i a k: *Mistyka...*, s. 215—224. To znacznie istotniejsze znamię tragizmu niż wskazany przez Juliusza Kleintera (*Juliusz Słowacki...*, s. 239—243) konflikt wartości krzyż — ojczyzna. Tym bardziej, że w metamorficznym, wieloistnym świecie *Zawiszy...* nie wszystkie wcielenia krzyża i ojczyzny są przeciwstawne (święte obrazy starej Polski, wyhaftowane przez Laurę, stają się sztandarami wojsk chrześcijańskich).

Sam ślad na chorągwi nie tylko destrukuje, „odwraca” symbol, lecz także uruchamia istotny szereg wyobrażeń sakralnych, wzbogacających krzyż²⁹. Ślady kopyt rumaka Zawiszy, wygniecione na chorągwi, wielokrotnie ukazane zostają jako „gwiazdy złote”, znak święty (Red. C, sc. 1, w. 19—24)³⁰. Krzyż (jak się wydaje) uzyskuje tu stygmaty Zawiszy; inaczej mówiąc, to Zawisza zostaje w tym sakralnym wyobrażeniu symbolicznie ukrzyżowany (zapowiedź śmierci?). Rycerz, który w dramacie wyraźnie uzyskuje Chrystusowe rysy — motyw ocierania twarzy z krwi (Red. D, sc. 1, w. 191—231), krwawy pot, określenie siebie samego jako baranka — nie zderza się tu z krzyżem jako z czymś zewnętrznym. To dzianie się wewnątrz, pomiędzy Chrystusem a jego krzyżem; fabuła wewnątrz krzyża, wewnątrz *sacrum*, a jednocześnie wewnątrz ludzkiej egzystencji Zawiszy-Chrystusa. Labirynt jest więc w tym dramacie nie tylko figurą życia człowieka świętego, lecz także wyobrażeniem powikłanego kształtu samego *sacrum*. Relacja Zawiszy z krzyżem przechodzi od zupełnej zewnętrżności (zderzenie z bytem „wrogim”), poprzez ni-klą więź, wyrażającą się w symetryczności śladów zderzenia, aż do utożsamienia — wyobrażenia, w którym Zawisza staje się krzyżem. Sam krzyż, byt sakralny, w opisanych metamorfozach ujawnia swą niejednorodność, nieciągłość bytową.

Przemiana relacji z bytem (obserwowana w metamorfozach krzyża) istotna będzie także w drugim, ważnym szeregu wyobrażeń. Stanowi on część szerszego kręgu tematycznego ojczyzny, zaniedbanej strony matczynej ujawniającej się po krzyżowej katastrofie. Jednym z kształtów ojczyzny jest obraz ogrodu, raj. W jego ramach pojawia się wyobrażenie drzewa. Zawiera w sobie zespół sensów związanych ze szczęściem, z tym, co bliskie, rodzime — tu istotne są szczególnie obrazy sadu staropolskiego, jabłoni. Ale jabłoń, jabłka stanowią

²⁹ Dwoistość tkwi w samym symbolu krzyża — z jednej strony znak, narzędzie hańby, cierpienia i śmierci, a z drugiej strony znak zbawienia, odkupienia. W *Zawiszy...* ta dwoistość doprowadzona zostaje do ostatecznych konsekwencji.

³⁰ Próba czytania tego wyobrażenia w ramach polskiego mesjanizmu, byłaby nie-trafna, niezgodna z kształtem, rysującymi się wyraźnie łańcuchami sensów dramatu; sprowadzeniem obrazu otwierającego się na nieprzewidywalne do schematu, zespołu gotowych sensów.

na drodze rycerza-Heraklesa-Chrystusa pokusę, zagrożenie (dopowiada to chór), niczym jabłka Hesperyd czy owoce rajskiego drzewa. W podwojonym (wizje Zawiszy i Filistyna) obrazie ognia, spalającego wioskę i sad, jabłoń została potraktowana zamiennie, alternatywnie z innym drzewem — dębem (drzewem mocy, pioruna, Jowisza³¹); pojawia się symbolika ofiary. Jabłoń, jabłka nie są więc tylko pokusą dla Zawiszy; on sam może się stać (jest?) jabłonią przynoszącą owoc, podobnie jak wcześniej sam stawał się krzyżem.

Co mówi o morfologii *sacrum* i rysach świata *Zawiszy Czarnego* ten skomplikowany splot wyobrażeń? Jako splot właśnie, labirynt obrazów odsłania zawilość, brak stałości kształtu i bytu obecną również w sferze transcendentnej. Ważny jest nie stabilny kształt, lecz jego metamorfoza i jej kierunek. Da się jednak wskazać na pewnej płaszczyźnie odczytanie tego splotu, tłumaczące los, kształt drogi-życia Zawiszy. Łączą się w nim dwa szeregi obrazów-symboli: staje się on drzewem (jabłonią, dębem) i krzyżem zarazem. Co to znaczy? W tradycji chrześcijańskiej obecna jest myśl o ciągłości między drzewem rajskim i drzewem krzyża³². Można wskazać konkretną ikonograficzną podstawę tego utożsamienia, znaną Słowackiemu. W jednym z barokowych kościołów Wilna (św. Jana)³³ znajduje się obraz ukrzyżowanego Chrystusa, w którym krzyż jest jednocześnie drzewem życia.

Ta dwoistość bytu zawarta została w postaci Zawiszy: drzewo, potencjalnie owocne, staje się krzyżem, ofiarą, mając swój udział w tragizmie Boga-człowieka, w przyjęciu takiego losu. Tragizm ten wydobywa jedna z ostatnich scen dramatu — niezwykle (opowiedziany przez Mandułę-Zorainę) koncert Zawiszy: jego zbroi, hełmu, tarczy (Red. D, akt II, w. 235—240). Kosmiczna pieśń miłosna (pieśń życia?) mająca moc transcendowania. Ból serca zawstydzający zaświatowe byty święte, duchy. Te obrazy podważają jednoznaczność

³¹ J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przekł. I. Kania. Kraków 2000, s. 108.

³² Tamże, s. 115; zob. także M. Lurker: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Przekł. K. Romaniuk. Poznań 1989, s. 49—50. Oczywiście, mowa cały czas o „drzewie życia” (choć, być może, stanowią one w istocie jedno drzewo).

³³ Wskazała je Alina Kowalczykova jako rezerwuar wyobraźni Słowackiego.

werdyktu Wandy³⁴, jednoznaczność drogi świętego rycerza. Tragizm jego losu przekracza tu ziemską płaszczyznę, płaszczyzna sakralna nie znosi, nie likwiduje go.

Tragiczny mrok obecny jest także w ostatnim fragmencie dramatu — obrazie śmierci Zorainy i Zawiszy. Rycerz jest tu życiem świata (drzewem życia) i pogrąża się w śmierć, zstępuje do otchłani. W samym obrazie nie ma nieba, nie ma perspektywy nowej formy³⁵, jest mrok otchłani. Jedyne światło to błysk zbroi Zawiszy.

V. Podobne zanurzenie w boskim tragizmie ukazane zostało w pisanim równoległe do *Zawiszy Czarnego* dramacie *Agezylausz*. Na płaszczyźnie zdarzeń wyraźny jest rozryw między porządkiem wartości a porządkiem przyczynowo-skutkowym³⁶. Agis — kolejny bohater Chrystusowy — chce rozerwać niewolące Spartan więzy praw własności i długów, aby dać Sparcie wolność („Z gruntu wziąć — serce ludu... i odmienić w ręku/Jako jaje kamienne — w orła — i wypuścić”). Ale czyniąc to, musi zmienić fundament władzy: bogactwo matek („energię potencjalną”) przekształcić w „energię kinetyczną” — własną moc czynów herosa. Wyprawa do Achai początkowo zdaje się spełniać te zamiary: Agis, poprzedzony wieścią, ujrzany w postaci króla nieśmiertelnego, uzyskuje szczyt ziemskiego powodzenia. To jakby apoteoza boskości człowieka-bohatera. Scenę tę kończy jednak dziwna kwestia chóru:

Smętek! Smętek... widziałem nad Koryntu czołem
Ranną tęczę — słyszałem brzęk błękitnej fali.
Tam gdzie Agis miłości pierwszej apostołem
Stanął... widziałem chmurny mroczny Parnas w dali.

(*Agezylausz*, akt II, sc. 1, w. 157—160)

³⁴ Oczywiście, trzeba uwzględnić, iż narratorem jest tu Manduła.

³⁵ Chyba że za takąową uznać „błysk stali” lub „piorun anioła”.

³⁶ Mechanizm ten funkcjonuje w pierwszej części dramatu: początkowo oba porządki na chwilę zbiegają się, co umożliwia zainicjowanie reform, potem harmonia zostaje gwałtownie zniszczona. W drugiej fazie dramatu tragizm funkcjonuje już na innym poziomie.

Ten niezwykle chorus (mówiący w pierwszej osobie liczby pojedynczej) czyta z rysów Grecji wylaniający się nowy kształt tragiczny³⁷. Mówi, że dopowiada teraz coś, co niegdyś się zaczęło. Pojawia się (obrazy jakby z lotu ptaka) mroczny Parnas (podobny do tego z liryku *Przez Furie jestem targan...*). To moment przełomowy dramatu — przemiana losu Agisa i — zarazem — przemiana wzoru tragedii: z antycznej w chrześcijańską. Walka z Etołczykami nie odbywa się (Aratus, zazdroszcząc sławy Agisowi, wykorzystał Spartan tylko do odstraszenia wrogich wojsk). Moc herosa Agisa nie może się objawić, zrealizować w walce (wygrana lub przegrana mieściła by się w ramach greckiej tragedii).

W Sparcie Agezylausz (będący eforem) wykrzywia i unicestwia „rewolucję”, nie dopełniając rozdania ziemi jako fundamentu wolności. Wydłuża rok podatkowy, zaciska więzy władzy. To powoduje powrót Leonidasa i upadek Agisa. W słowach ponoszącego klęskę bohatera ukazuje się nowy kształt tragicznego losu:

— Straszni są bogowie,
Którzy tak wiążą różne ludzkie czyny
Jak Medużnice, gdy sobie na głowie
Warkocz uczeszą... a one się włosy
Wzajemnie się między sobą pożrą...

(Agezylausz, akt II, sc. 4, w. 406—410)

Obraz losu jako splotu ożywionego i spotworniałego.

W dramacie nieustannie (w słowach chóru, Agisa, Chelonidy, Archidamii) rozrywany jest zwykły ziemski porządek. Wypowiedzi te mają strukturę mistycznych liryków Słowackiego, w których dokonuje się rozbitcie, a potem rekonstrukcja obrazu kosmosu na zupełnie nowych, mistycznych zasadach. W *Agezylauszu* teksty mistyczne nie mówią już tylko o wizji świata pojedynczego podmiotu-ducha, lecz tworzą wspólnie obiektywną, transcendentną rzeczywistość.

³⁷ Precyzyjnej analizy tej kwestii chóru dokonała Maria Kalinowska („Agezylausz”: między tragedią a misterium. W: *Los, miłość, sacrum*. Toruń 2003, s. 180—198; zob. też tekst poprzedzający Tejże („Agezylausz” — obszary świata poetyckiego. *Wprowadzenie do lektury*. W: *Los, miłość, sacrum...*, s. 124—179.

Słowa chóru wyraźnie ukazują, iż przestrzeń zdarzeń starożytnej Grecji zostaje rozszerzona i przemieniona. Śmierć-ofiara Agisa dzieje się w czasie sakralnym, w którym męka Chrystusa, będąca wzorem, archetypem ofiary, już się dokonała (240 lat przed Chrystusem). Przełamana została zasada następstwa zdarzeń.

Kwestie chóru („o dniu czerwonym”, pasyjne lamenty), sen Agisa (o jeździe na wózku złotym), a nawet wizje zdrajcy Arcezylausza budują obraz drogi krzyżowej Agisa. Cały świat, nawet oprawcy, mają tu kształt pasyjny:

Lecz jak podobny jest Żydów tłumowi,
Którzy Chrystusa do Piłata wlekli,
Ów tłum... który tu — strach przenika mrowi —
Wlecze Agisa... biczami go siekli...
Nad inne wzroki... wzrok koci i sowi
Mają ci zdrajce... którzy się oblekli
W zgangrenowaną zieloność... zgryzoty,
A włosy mają — by cierniowe płoty.

(*Agezylausz*, akt III, sc. 2, w. 148—155)

Twarz Agisa staje się twarzą Chrystusa, co nadaje jej rysy święte, boskie. Ale zarazem ta ludzka twarz odsłania egzystencjalny wymiar boskości. Relacja jest dwustronna³⁸. Symbol objawiający boski tragizm, splećanie losu Boga z losem człowieka. Dalsze słowa chóru z opisem męki odnoszą się jednakowo do ukrzyżowania Chrystusa i śmierci Agisa³⁹. Tekst Słowackiego, nadbudowany na biblijnym, mówi o naturze *sacrum* złączonej z cierpieniem, męką i śmiercią.

Ukazanie takiego wymiaru boskiej śmierci dane jest w chrześcijańskiej tradycji ikonograficznej Ukrzyżowania (bizantyjskie ikony, gotyckie Piety i Ukrzyżowania, Grünewald). Ale Słowacki próbuje jakby pójść dalej: w głąb śmierci, w jej straszność. Nie straszność

³⁸ Pisze o tym pięknie Maria Kalinowska: „*Agezylausz*”...

³⁹ Wyobraźnia wskazuje tu jednak istotną różnicę (oprócz różnicy ontologicznej): męka Agisa odbywa się w „świątyni strachu”, wypełnia ją, uświęcając przestrzeń zamkniętą, podczas gdy ramiona krzyża ustawionego w otwartej przestrzeni świata na Golgocie obejmują cały kosmos.

biologiczną (naturalizm), lecz — metafizyczną, bytową. Tam, gdzie śmierć, destrukcja cielesności objawiają już świętość, transcendencję („Ten trup w ciemnicy — jasny jak latarnia,/Sinego widzę na powietrzu ciemnym”).

Drażenie rzeczywistości śmierci jeszcze wyrazistsze jest w odrzuconych wariantach sceny męczeństwa⁴⁰. Podmiotami widzącymi są tu Archidamia i chór (ten podkreśla owo narastanie, pogłębianie wizji — „wzmagajmy widzenie”). Sakralny wymiar śmierci próbuje Słowacki oddać, tworząc zupełnie nową symbolikę, na granicy tego, co ludzkie, boskie i zwierzęce. Śmierć krzyżową przemiana w bardziej skomplikowane, wielopoziomowe, symboliczne wyobrażenie:

Człowieka widzę... który uwieńczon jest gadem,
Koło którego Bogi brzęczą jak szerszenie,
A on ukrzyżowany... za rozpięte ręce,
W skóry obszyty...

(*Agezylausz*, wariant XVI, III, w. 10—13)

Ten obraz ukazuje materialnie śmierć Agisa jako formę przejściową (poczwarka), zapowiadającą metamorfozę w postać zupełnie nieprzewidywalną. To oczywiste wyobrażenie genezyjskie, ale zarazem przez swą realność, świętą grozę, jaką budzi tu (ukryte w tajemnicy) ludzkie ciało, zostaje uświęcona sama forma człowiecza; to jej misterium objawia postać *sacrum*. Przemianę człowieka w śmierci wiąże tu Słowacki z kształtami zwierzęcymi (wąż, orzeł — symboliczne bieguny kosmosu)⁴¹ i z jakimś archaicznym, niezwykłym wyobrażeniem bóstw jako ptaków, szerszeni krążących wokół ukrzyżowanego, rzucających się na niego — na tego, który przekroczył ludzkie granice⁴².

⁴⁰ W swych analizach wydo była to znakomicie Magdalena S a g a n i a k (*Mistyka...*, s. 206—210).

⁴¹ Święty wymiar pierwiastka animalnego w człowieku (Bogu?) ujmują ikony świętych ze zwierzęcymi głowami.

⁴² Obrazy przywołują mityczne harpie i sępa pożerającego wątrobę Prometeusza-buntownika.

VI. *Samuel Zborowski*, kontynuując problematykę obecną w wcześniejszych dramatach, sytuuje ją w nowej, w pełni już genezyjskiej perspektywie. Ta rozsadza formę dramatu⁴³ i granice świata fizycznego. Dostrzec można tu przejawy opisywanego uprzednio tragizmu Boga — ranę, skaleczenie, odcisnięte przez zło świata w świętej, wiecznej „bytowości” Boga, to, że jest ona w szczególnie sposób podatna na owo skaleczenie i zgadza się („Za życie świata”) taką być. Najwyraźniejsze jest to w pasywnym wizerunku Jerozolimy Niebieskiej i jej jedyne go mieszkańca — Chrystusa:

Straszny, krzyżowy, pośledni Adamie,
Pierwszy..., nie w duszę stworzon ożywioną,
Ale w boleśną i ożywiającą,

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 565—567)

W tym niezwykłym dramacie ujawniają się także dwie inne, niezwykle ważne postaci tragizmu: osoby i stworzenia. W pewnym sensie tworzą one wszystkie razem jedną, trzyobliczową całość. Postać pierwsza wiąże się z problematyką osoby, opisaną w drugiej części niniejszej książki: „ja” — zagrożonego utratą siebie (konkretnego, ludzkiego), wchłanianego przez silniejsze ontycznie „ja” ducha, lecz, co boleśniejsze, tracącego zupełnie indywidualne rysy w tworzącej się globalnej nad-osobowości Ducha⁴⁴. „Ja”, aby się przemienić, zbawić, musi utracić siebie.

To zagrożenie tożsamości prowadzi nas do ostatniego, najgłębszego i najtrudniejszego do opisanie przejawu tragizmu — tragizmu stworzenia. Spróbuję choć wstępnie naszkicować to niezwykle i ważne zjawisko, ale docierać do niego będziemy drogą pośrednią, poprzez krąg mitu kosmogonicznego. Dostrzec go można w wielu miejscach *Samuela Zborowskiego* (sen Eoliona — akt I; „Iliada płazów” Lucyfera — akt III), ale najwyrazistszą jego postacią są dzie-

⁴³ Te zjawiska opisane zostały już przez badaczy tego dramatu M. Żmigrodzką, M. Piwińską, M. Cieślę-Korytowską i A. Ziółowicz.

⁴⁴ Jest to, jak opisywałem wcześniej, jedna z możliwości genezyjskiej przemiany „ja”, ale (w ramach systemu) dominująca i wpływająca na globalną postać wizji genezyjskiej i model owego „ja”.

je Popiela w *Królu-Duchu*. Wykraczamy w ten sposób wprawdzie poza dramat, ale epos ten reprezentuje fazę najpóźniejszą, wyrażającą niektóre ważne zjawiska. W perspektywie rozwoju genologicznego wchłonął on niejako, rozsadzoną już w *Samuelu Zborowskim*, formę dramatu.

Popiel, aby w pełni zaistnieć, zrealizować swą postać transcendentną (czyli w pełni stać się sobą), musi uczynić się bytem, postacią negatywną — monstrum niszczącym wszystko i skazanym na klęskę. To zapowiada już koniec: droga bohatera prowadzi ostatecznie do utraty tego kształtu „ja”, który sam stworzył, który wyrósł z realizowanego przezeń modelu egzystencji transgresyjnej; tego, który został mu zadany. W istocie klasyczny przykład winy tragicznej. A jednocześnie u podstawy tego splotu tragicznego tkwi przekształcona postać mitu kosmogonicznego. Aby świat (pełna, istotowa jego postać) mógł zostać stworzony, musi ulec zagładzie postać stojąca u jego fundamentów, zagrażająca chaosem. Dopiero na jej gruzach powstaje świat boski.

Ale w *Królu-Duchu*⁴⁵ nie ma podziału na bieguny Marduk-Tiamat. Sam Popiel (potwór chtoniczny), niszcząc świat, stwarza zarazem jego postać duchową. W tej postaci mit kosmogoniczny jest właściwie jądrem całej genezyjskiej wizji. Stwarzanie okazuje się zatrącać siebie. Dziwna postać tragizmu: aby przemienić się całkowicie, stworzyć na nowo, trzeba tak głęboko wejść w siebie, tak się w swym centrum zanurzyć, aż się potrafi siebie zatracić zupełnie. Analogiczną do Popiela postać archetypiczną stanowi Lucyfer z *Samuela Zborowskiego*. On jest tym duchem, który stwarza kolejno wszystkie początkowe, wzorcowe formy, lecz zarazem niszczy je, a w pewnym momencie traci swą naczelną rolę stwórczą. Dalej precysja się przez stworzenie poprzecznie, zagradza też drogę innym. Lecz będąc we wszystkim, zagrożony jest utratą siebie, roztopieniem się w innych (postać mgły).

Ta kosmogoniczna postać stworzenia to przestrzeń pośrednia — będąc postacią tragizmu osoby (ujmowanej już na płaszczyźnie mi-

⁴⁵ Pisała o tym Lucyna Nawarecka: *Mistyczny sens mitu w „Królu-Duchu”* (w druku).

tycznej), zagrożonej utratą tożsamości, jest zarazem postacią **tragedii stworzenia**⁴⁶. Stanowi on jeden z najtrudniejszych tematów, problemów poezji genezyjskiej, chociaż jego przejawy są w niej częste i były niewątpliwie zauważane, wywołując niejednokrotnie negatywne opinie badaczy (makabra). W *Samuelu Zborowskim* widoczne są one w początkowym śnie Eoliona, w III akcie (akwatyczne zaświaty Amfitryty), także w obrazach aktu V. Pojawiały się w poezji genezyjskiej już wcześniej (omawiane uprzednio dramaty, *Genesis z Ducha*), ale w najważniejszych, istotowych postaciach krystalizują się w późnych utworach (*Dzieje Sofos i Heliona* i *Król-Duch*). We wszystkich genezyjskich tekstach widoczne są obrazy niszczenia, destrukcji form cielesnych, także, wyraźne w *Samuelu Zborowskim*, zagrożenie integralności duszy, ale w tych najpóźniejszych ujawnia się, jako jądro rzeczywistości, trudno opisywalny ból istnienia, straszne męczarnie stworzenia, chwilami jakby trudu stwarzania samej kreacji:

[...] by święta
Rzuciła się aż w straszne globu fundamenta,
I tam wprzód, nim dosięgnie formy ludzkiej szczytów,
Leżała — na łożysku stopionych piryków,
Gdzie płomień — grzmot — lawina leje się i smoła,
Aż ją tam który anioł do formy zawoła.

(*Dzieje Sofos i Heliona*, T. 15, s. 119, w. 63—68)

Piekiło jako przestrzeń stworzenia. Ale nie w tym jeszcze tkwi istota zjawiska.

To, co próbuję tu opisać, a co jawi się jako jeden z najważniejszych aspektów rzeczywistości genezyjskiej, stanowi w pewnym sensie (na płaszczyźnie myślowej) drugą stronę centralnego zjawiska ge-

⁴⁶ Jako obraz (obraz, wyobrażenie właśnie, a nie wyjaśniająca, opisująca konstrukcja myślowa) tragizm kosmogonii genezyjskiej ukazuje sugestywnie Tomasz Lebioda (*Kosmogonia tragiczna „Król-Ducha”*. W: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*. Red. H. Krukowska i J. Ławski. Białystok 2005, s. 497—512). Oczywiście, pewne aspekty tej wizji pojawiały się już w wielu wcześniejszych pracach o poezji genezyjskiej.

nezyjskiego — procesu kreacji, duchowej przemiany świata. Wspañiale, zapierające dech kosmiczne dzianie się jest bowiem w istocie sprzeczne ze stanowiącym podstawę ładu (i sensu) obrazem Bytu jako fundamentu. Ta sprzeczność wiąże się z naszym podstawowym, antynomicznym doświadczeniem Bytu czy może powszechnym, acz nieuświadamianym w pełni przeświadczeniem o jego naturze. Byt jest (powinien być, zgodnie z owym apriorycznym, predoświadczalnym przekonaniem) wieczny, trwały i doskonały, ale nasze bezpośrednio, bolesne doświadczenie mówi, że jest nietrwały, kruchy i zniszczalny⁴⁷. To doświadczenie zniszczalności Słowacki miał wyjątkowo wyostrzone, co ujawniło się w obrazach rzeczywistości na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych i legło zapewne u podstaw przemiany, jaka się w okresie mistycznym dokonała. Bo Słowacki ratunek znalazł nie we wzmocnieniu, utwardzeniu cech Bytu realnego (jak czynił to Mickiewicz w lirykach lozańskich), lecz w innej, całkowitej przemianie — w jeszcze radykalniejszym zniszczeniu jego kruchej, fizycznej postaci. Oznacza to zgodę na dogłębną, całkowitą zagładę siebie. Jej postać stanowi opisywana wielokrotnie zasada ofiary. Ale w poezji genezyjskiej ma ona wymiar tragiczny, wymaga bowiem pogodzenia się z rzeczywistą samozatrą.

Oczywiście, w ramach systemu Słowacki próbował to na różne sposoby wyjaśnić, usensownić, ale fundamentalny ból stworzenia (tragizm Bytu) sięga głębiej, oparty będąc na opisywanym już elementarnym, nieusuwalnym doświadczeniu. Przeciwwstawiający się bolesnemu procesowi destrukcji-kreacji opór materii, nazywany zazwyczaj zleniwieniem, stanowi właściwie naturalny odruch bytu broniącego swej konstytutywnej właściwości — istnienia. Proces przemiany duchowej jest w istocie sprzeczny z zasadą Bytu. A jednocześnie tylko ów ruch metamorfozy prowadzi do eschatonu, zbawienia od bólu istnienia. Ten ból, coś jeszcze trudniejszego do wyjaśnienia, obecny we wszystkich istotnych obrazach, to tragiczna właściwość samego Bytu. Świadomość konieczności przemiany zaturaty jest w nim równie zakodowana, jak zasada istnienia. Już nie

⁴⁷ Ricoeurowska interpretacja symbolu rajskiego, jako określenia metafizycznej sytuacji człowieka, jest oparta na tymże doświadczeniu.

tylko w podmiocie ludzkim, duchowym „ja”, lecz w każdej cząsteczce materii. Nieusuwalna antynomia, nadająca wyczuwalną wewnętrzzną intensywność, ekspresję obrazom genezyjskim.

Dlatego proces stwarzania, genezy, dążący ku eschatonowi, ukazano jako tak bolesny i trudny. Stwarzanie stanowi w takim stopniu wyczerpujące i trudne dzieło, że niemal na nic innego nie ma tu siły, miejsca, czasu. Nieprawdą jest, iż etyka przestaje być tu ważna (obrazy osób pracujących nieetycznie wzywają — Popiel, Khan — mówią co innego), ale etyka nie stanowi w genezyjskiej wizji czegoś odrębnego, nadrzędnego, lecz część, aspekt całego przemieniającego się Bytu⁴⁸.

Ten ból istnienia stanowi po stronie Bytu najgłębsze znamię tragizmu, komplementarne do opisanego uprzednio tragizmu Boga. To przejawy tragizmu ostateczne, nieusuwalne. W perspektywie całościowej widoczne się staje, iż w dramatach mistycznych Słowackiego, wraz z nasycaniem świata świętością i narastającym ruchem jego transcendowania, rozrasta się zarazem sfera mroku, tragizmu. Im bardziej kosmos przekracza swe granice i zbliża się do Boga, tym intensywniejszy jest w nim święty tragizm — tragizm samego Boga. Tunel drażony w Bycie, próba wydarcia się poza bytową formę istnienia, które już opisywałem w części drugiej, a którymi zajmę się dokładniej w następnych rozdziałach, stanowi próbę wyjścia z pułapki antynomii Bytu; lecz nawet to drażnienie nie dociera do tej głębi, gdzie wydarza się ów najboleśniejszy, Boży przejaw tragizmu.

⁴⁸ O tej problematyce zob. J. Lyszczyńska: *Etyka i estetyka w twórczości genezyjskiej Juliusza Słowackiego*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000, s. 131—138.

Rozdział II

Mityczność w przestrzeni eschatologii

Obraz mityczny

Mityczność wydaje się jednym z najważniejszych (i najciekawszych) składników rzeczywistości genezyjskiej. Temat doczekał się licznych opracowań, także monografii — książki Marii Cieśli-Korytowskiej *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*¹, ale jego zakres i waga wydają się tak duże, iż niezbędne są dalsze badania. Teraz — niestety! — jestem w stanie naszkicować tylko kilka aspektów roli mityczności w dziele genezyjskim. Nowe, całościowe ujęcie to sprawa przyszłości.

Literatura, poezja romantyczna, są, jak wiemy, wielkim odnowieniem mitu, epoką „powtórnego zaczarowania”. Widoczne jest to zarówno w samej poezji, jak i w sformułowaniach teoretycznych myślicieli romantycznych: chociażby w programie nowej mitologii i poezji mitologicznej Schlegla, w koncepcji poezji mitologicznej w filozofii Schellinga². Jak sprecyzowano to w badaniach „eks-

¹ M. Cieśla-Korytowska: *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wrocław 1979. Opracowań tego tematu powstało oczywiście znacznie więcej. Jest składnikiem kolejnych monografii, ale doczekał się też ujęć odrębnych.

² F. Schlegel: *Mowa o mitologii*. Przekł. K. Krzemieniowa. W: *Manifesty romantyzmu*. Wybór i oprac. A. Kowalczykowa. Warszawa 1995, s. 175—184; F.W.J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przekł., wstęp i przyp. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 72—81, 473—516.

presywistów” i innych współczesnych teoretyków literatury, jest to program, w którym proponuje się nie powtarzanie dawnej mitologii, lecz raczej wywiedzenie z chaosu nowej jej postaci (arabeska); tu także pojawiają się ważne dla romantyzmu tematy (wygnanie, wyjście)³.

Aspekty programu poezji mitologicznej można odnaleźć także w romantyzmie polskim, chociażby we *Wstępie* do 1. tomu *Poezji* Mickiewicza. Co ważniejsze, mityczność odgrywała istotną rolę w samej poezji — już w *Balladach i romansach* zaistniała przestrzeń mityczna, umożliwiająca stworzenie symbolicznego obrazu kosmosu i wyrażenie pierwszej postaci romantycznej problematyki. Później rozwinięta została w kolejnych utworach, szczególnie w *Dziadach*, budujących na nowo cały mityczno-teologiczny gmach symbolicznego kosmosu. Równie ważną funkcję mityczność pełni w twórczości Słowackiego, w okresie mistycznym stając się jednym z fundamentalnych składników genezyjskiego świata. Pisano o tym wielokrotnie — w monografiach (Tretiak, Pawlikowski, Kleiner) i wielu studiach szczegółowych: Tadeusza Sinki, Marii Janion, Mariana Tatary, Aliny Kowalczykowej, Marty Piwińskiej, Ryszarda Przybylskiego, Włodzimierza Szturca, Marii Kalinowskiej, Elżbiety Kiślak, Marii Cieśli-Korytowskiej, Lucyny Nawareckiej; dodajmy serię *Antyk romantyków* pod redakcją Marii Kalinowskiej...

Źródłem rozumienia terminów „mit”, „mityczność” będą oczywiście ustalenia filozofów, fenomenologów religii i mitu. Klasyczna definicja Mircei Eliadego brzmi: „Mit jest więc opowieścią o tym, co stało się *In illo tempore*, opowieścią o tym, co bogowie albo istoty ludzkie uczyniły na początku czasu”⁴. Jako historia stworzenia mit mówi o rzeczywistościach ontologicznych i ustanawia święte wzorce. Podobną, lecz chyba precyzyjniejszą definicję daje Paul Ricoeur: „Mit będę traktował jako rodzaj symbolu, jako symbol rozwinięty

³ A. Bielik-Robson: *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków 2004, s. 11—120.

⁴ M. Eliade: *Sacrum — mit — historia*. Przekł. A. Tatarkiewicz. Warszawa 1993, s. 109—110. Zob. także M. Eliade: *Traktat o historii*. Przekł. J. Wierusz-Kowalski. Warszawa 2000, s. 394—414.

w formie opowieści i artykułujący się w czasie i przestrzeni, które nie dadzą się przyporządkować czasom i przestrzeniom znanym z historii i geografii wedle wymogów metody krytycznej”⁵. Mit to symbol drugiego stopnia, rozpisany na osoby, traktujący w istocie nie o przyczynie czegoś, lecz wyrażający symbolicznie ontologiczną i egzystencjalną sytuację człowieka w przestrzeni *sacrum*⁶. Badacze mitu wspominają jeszcze o prenarracyjnym jądrze mitów, stanowiącym fundament nie tylko narracji mitycznych, lecz także rytuału i religijnego, symbolicznego postrzegania świata⁷.

Mnie interesować będzie oczywiście funkcjonowanie mitu w literaturze, jego udział w kreowaniu rzeczywistości genezyjskiej⁸. Najważniejsze będą nie tyle (badane już wielokrotnie) wątki mityczne, ile fabuły, postrzegane w postaci mitemów, kształtujących od wewnątrz symboliczną strukturę poezji, działające jako matryce myślenia mitopoetyckiego; szczególnie zaś ważna będzie dla mnie zdolność mitu do modelowania kosmosu i bytu ludzkiego w ich wymiarze sakralnym, na płaszczyźnie ontologicznej; to, jak Słowacki przekształca i wykorzystuje aspekty mitu do stwarzania własnych, ściśle poetyckich, genezyjskich sensów. W niniejszym, zawężonym i szkicowym ujęciu w pierwszym podrozdziale skupię się na opisanu obrazu mitycznego, a w następnym spróbuję ukazać modelujące funkcjonowanie mitu w postaci bardziej dynamicznej i całościowej.

⁵ P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przekł. S. Cichowicz i M. Ochab. Warszawa 1986, s. 21.

⁶ Tamże, s. 219—246. Inne definicje mitu: G. Leeu van der: *Fenomenologia religii*. Przekł. J. Prokopiuk. Warszawa 1997; E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Przekł. J. Dancygier. Warszawa 1981 (tu szczególnie istotne analizy funkcjonowania mitu w literaturze s. 345—457); N. Frye: *Wielki kod. Biblia i literatura*. Przekł. A. Fulińska. Bydgoszcz 1998, s. 62—79, 174—198.

⁷ P. Ricoeur: *Symbolika zła...*, s. 156—162.

⁸ O tym pisano również wiele. Poza już wymienionymi pozycjami chociażby w: M. Głowiński: *Mity przebrane*. Kraków 1990; *Logos i mythos w kulturze XX wieku*. Red. S. Wyslouch, B. Kaniewska, M. Brzostowicz-Klajn. Poznań 2003; M. Dybizbański, W. Szturc: *Mitoznawstwo porównawcze*. Kraków 2006.

Obraz mityczny⁹ od obrazu symbolicznego różni się tym, że nie jest punktowy, nie skupia się w jednym, centralnym punkcie, lecz stanowi zawsze częśćkę fabuły mitycznej, która bezpośrednio bierze udział w kreacji jego symbolicznych sensów. Oczywiście, w pewnym stopniu w każdym symbolu można wskazać związki z jakimś mitem¹⁰ czy fabułą biblijną, dlatego podkreślam owo bezpośrednie włączenie w konkretną, działającą w utworze fabułę mityczną. To niesłychanie dynamizuje w obrazie mitycznym ruch sensów symbolicznych. Przenosi niejako akcję do jego wnętrza.

Istotowy obraz mityczny (ile takich jest?) polega na zjawisku bardziej złożonym: łączy w sobie dwie fabuły — mityczną i teologiczną, stwarzając fenomen zupełnie nowy, ściśle genezyjski. Jedną z najciekawszych realizacji takiego obrazu jest posąg Saturna, znany i badany niejednokrotnie¹¹; wydaje się jednak, iż warto mu przyjrzeć się w proponowanej tu perspektywie. Na obraz mityczny Saturna składa się pierwotny obraz mityczny — wyobrażenie stanowiące częśćkę (centralną) mitu o Saturnie, fabuły mitycznej przynależącej do szeregu kosmogonicznego i stwarzające zarazem strukturę symboliczną, ujmującą w pewien kształt rzeczywistość, zawierającą sensy wybitnie irracjonalne, destrukcyjne i makabryczne (*mysterium tremendum*¹²), ale otwartą na różne interpretacje¹³. W dziele gene-

⁹ Inne ujęcie tego tematu: J. Campbell: *Mityczny obraz*. Przekł. A. Przybylski i T.K. Sieczkowski, oprac. R. Reszke. Warszawa 2004.

¹⁰ Tu rysuje się cały szereg problemów związanych z odróżnieniem zjawisk podobnych, lecz jednak odmiennych. W *Zawiszy Czarnym* wyróżnić można (mimo iż w tekście stanowią całość) fabułę symboliczną metamorfoz krzyża (analizowaną w rozdziale o symbolu) i mityczną fabułę rycerza świętego, zderzającego się z krzyżem (badaną w rozdziale o tragizmie). „Zazębiają się”, ale nie są tym samym. W zależności od przyjętej perspektywy możemy badać jedno lub drugie. Zmieszanie zmniejszałoby precyzję. Pozostaje jeszcze problem alegorii ciągłej (paraboli), ale Słowacki wykorzystuje raczej alegorię-obraz (słynna makatka!).

¹¹ R. Przybylski: *Rozhukany koń*. Warszawa 1999, s. 169—199.

¹² Dokładnie w tym sensie, jaki nadaje mu Rudolf Otto (*Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Wrocław 1993).

¹³ Sam Słowacki wiąże go z kręgiem wyobrażeń świata jako fabryki ducha — zob. o tym w: R. Przybylski: *Rozhukany koń...*, s. 198—193; J.M. Rymkiewicz: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004, s. 226—227.

zyjskim Słowackiego ów źródłowy obraz mityczny wchodzi jednak w relację, łączy się z obrazem-symbolem innego szeregu, innej fabuły (eschatologiczno-apokaliptycznej) — anioła pochłaniającego całość Bytu („Anioł transfiguracji materii” — jak określa go Przybylski¹⁴). Dopiero teraz powstaje istotowy, genezyjski obraz mityczny. Symbol eschatologiczny anioła pochłania i przemienia pierwotny obraz mityczny Saturna. Tak przeanielony obraz mówi, odwołując się do obu szeregów fabularnych (mitycznych)¹⁵. Anioł apokalipsy przemienia prymarny symbol, ale ten uwewnętrzniony obraz mityczny swą irracjonalną, archaiczną treścią i postacią rzeźbi od środka symbol eschatologiczny. Obraz mityczny działa w istocie na zasadzie swoistej „metafory symbolicznej”, jej bieguny należą jednak nie do różnych obszarów językowych, lecz do różnych przestrzeni symbolicznych (mitycznych). Powstaje zupełnie nowa całość i nowa jakość znaczeniowa.

Zauważyć można, że obraz mityczny jest przejrzystym modelem tekstowego funkcjonowania całej genezyjskiej rzeczywistości mityczno-teologicznej. Ujawnia, jak oba człony tej przestrzeni symbolicznej kształtują się nawzajem, jak przemieniają swoje wnętrza, stając się czymś zupełnie nowym, bardziej skomplikowanym, pozwalającym jednak ujmować, wyrażać nieporównanie szersze i trudniejsze zespoły sensów, artystycznie rozwiązywać mroczne i skłębione problemy. Saturn to oczywiście nie jedyny obraz mityczny w poezji genezyjskiej, inne jednak (krzak ognisty, zejście do otchłani) poddam oglądowi w trakcie interpretacji konkretnych utworów w podrozdziale następnym. To pozwoli zobaczyć, jak funkcjonują one w większych, dynamicznych całościach.

¹⁴ R. Przybylski: *Rozhukany koń...*

¹⁵ Samo zdarzenie symboliczne staje się tu modelem symbolizowania.

Ciemny biegun Bytu w poezji genezyjskiej

Podstawowy obraz świata genezyjskiego — Bytu jako nieustannej ewolucji i przemiany ducha — został rozpoznany i opisany już dawno. Chociażby w klasycznych pracach Pawlikowskiego i Klei-nera¹⁶. Duch, syn Słowa, po oddzieleniu się od Boga, upada na dno Bytu i rozpoczyna nieprzerwaną pracę stwarzania nowych, coraz doskonalszych form swojej bytowości. Podstawą owego rozwoju jest ofiara z istniejącej postaci własnego życia, za którą otrzymuje się dar — nową, wyższą formę. Graniczny punkt stanowi człowiek — najwyższa z cielesnych form, zawierająca w sobie także zaczątek kształtów czysto duchowych. Człowiek działa w historii i stwarza kulturę, stanowiącą wyższą sferę rozwoju ducha. Forma ludzka z oczywistych powodów była dla Słowackiego szczególnie ważna i interesująca, lecz także — co widoczne w wielu utworach — szczególnie skomplikowana i trudna do przekroczenia. Dalsza przemiana prowadzi do kształtów duchowych, świetlistych, aż po powrót do wnętrza Boga.

Do tego uproszczonego nieco schematu, który przybiera w poszczególnych utworach różniące się nieco postaci, istotną modyfikację wprowadza tzw. mit lucyferyczny, rozwinięty zwłaszcza w *Samuelu Zborowskim* i *Królu-Duchu*. Droga Lucyfera, skrajnie indywidualnego, zbuntowanego „potomka” bohaterów wczesnoromantycznych, przedzierającego się ku górze nie tylko w walce z oporem form i materii, lecz ścierającego się także z Bogiem, jest wyraźnie inna niż ta centralna ścieżka „ukochańców Bożych”. Owa odmienna postać szczeblowania ducha doczekała się w ostatnim cza-

¹⁶ J.G. Pawlikowski: *Studiów nad „Królem-Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*. Warszawa—Lwów 1909; J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4. Kraków 1999. Opis tego podstawowego modelu genezyjskiego można znaleźć w wielu opracowaniach, wymieńmy chociażby liczne referaty zawarte w książce: *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981. Oczywiście, u podstaw tkwi opis samego Słowackiego zawarty w *Pismach filozoficznych* (m.in. w *Liście do Czartoryskiego*) i poetyckich — *Genezis z Ducha*.

sie wielu opracowań¹⁷. Niezależnie jednak od różnic (fascynujących!) poszczególnych wariantów podstawowy model wydaje się ustalony: od materii do ducha, od mroku do światła¹⁸.

Wydaje się jednak, że można ten schemat nieco poszerzyć, jeżeli uwzględni się obraz, który kreują utwory poetyckie Słowackiego. Niezwykle ciekawe ujęcie modelu genezyjskiego w postaci synchronicznej (fazy rozwoju ducha stanowią dwa bieguny Bytu) zawarte zostało w mistrzowskim liryku mistycznym *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* Obraz niewzruszonego, świetlistego bytu Boga i sfery niebiańskiej nakreślony został w pierwszej, górnej połowie tekstu. Uczestniczy w nim także podmiot jako potencjalny byt duchowy. Drugą, dolną, połowę tekstu wypełnia dramatyczny obraz bociana zawieszono w otchłani, zmagającego się z żywiołami — figura podmiotu, w jego ludzkim, egzystencjalnym wymiarze. Tu zarazem został nakreślony dolny, materialny biegun Bytu. Ów dolny biegun dynamizuje świat (i utwór); to w nim została zawarta możliwość przemiany podmiotu. To żywioły „ociosują” jego bytowość.

Oba bieguny Bytu istniejąc na różnych płaszczyznach modalności tekstowej (ujęcie bezpośrednie/figuratywne) stanowią jednak wyraźnie całość. Cechy dolnych żywiołów (wielkość i moc) są w sposób niewątpliwy odzwierciedleniem „górných” cech Boga (wielkość i wszechmoc). Właściwości górne i właściwości dolne tworzą zewnętrzne wierzchołki i krawędzie dwóch trójkątów, których wewnętrzne wierzchołki stykają się w wizerunku człowieka (podmiotu). Oba trójkąty razem tworzą piękny, symboliczny obraz kosmosu. Powstaje pytanie, czy dolny trójkąt, dolny biegun Bytu stanowi tylko niezbędną fazę rozwoju rzeczywistości, arcyważny genezyjski punkt wyjścia całej metamorfozy (taki ogląd daje płaszczyzna dyna-

¹⁷ O. Kryśowski: „*Słońc ogromnych kręgi*”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002; M. Kuziak: *Fragmety o Słowackim*. Słupsk 2001; L. Zwierzński: *Fenomenologia granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*. W: *Granica w literaturze. Tekst — świat — egzystencja*. Red. S. Zabierowski i L. Zwierzński. Katowice 2004, s. 69—95, a także szereg artykułów z książki „*Świat z tajemnic wypowiedany*”. *Studia o „Samuelu Zborowskim” Juliusza Słowackiego*. Red. M. Kalinowska, J. Skuczyński, M. Bizior. Toruń 2006.

¹⁸ W wizji genezyjskiej sama materia zostaje oczywiście stworzona z ducha.

miczna), czy stanowi jednak stały niezbywalny aspekt Bytu, istotny także w perspektywie celu finalnego — eschatonu. Pytanie o status i znaczenie tego „ciemnego bieguna”¹⁹ obejmuje nie tylko analizowany tu utwór, lecz całość poezji genezyjskiej i stanowi centralne pytanie niniejszego tekstu.

Zarys odpowiedzi na nie (ograniczony tylko do paru kresek) daje inna „miniatura mistyczna” Słowackiego — *Panie, o którym na niebiosach słyszę...* Obraz świata jest tu bardziej kameralny, skondensowany, uwyrażniający znaczenie dolnej połowy Bytu i wydobywa niektóre jej istotne właściwości. Tekst, który znów jest analogonem kosmosu (góra/dół), konstytuuje (jeszcze wyraźniej niż w analizowanym wyżej liryku) zasada symetrii (pierwszy wers/trzeci wers, drugi/czwarty), pogłębiona dzięki jej zastosowaniu również w konstrukcji wewnętrznej wersów drugiego i czwartego. Taki ład tekstu implikuje analogiczny ład kosmosu, a także symboliczność jako zasadę jego budowy i działania²⁰. Górna połowa tekstu-kosmosu (dwa pierwsze wersy) zawiera zarys takiego tradycyjnego, symbolicznego wizerunku kosmosu²¹. Tu w niebiosach, w muzyce sfer podmiot dostrzega obecność (a raczej ślad) Boga. Utwór intensyfikuje (hiperbolizuje) wizerunek sfer niebieskich — mamy nie jedno słońce,

¹⁹ Już tu powstaje pytanie o związek tego bieguna z „ciemną stroną” romantyzmu (zob. H. Krukowska: „*Nocna strona*” romantyzmu. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1974). Więż taka niewątpliwie istnieje, obserwować tu jednak można daleko idące przekształcenie i chyba pogłębienie sensu tej symbolicznej metafory. Zdaję sobie oczywiście sprawę z tego, iż pierwotna postać metafory wydobytej i opisanej przez Halinę Krukowską brzmi „nocna strona romantyzmu” (tytuł!), a ciemność stanowi część, istotny atrybut nocy. Wielokrotne nawiązywanie przez różnych badaczy do tejże metafory w opisywaniu romantyzmu potwierdza jej trafność. Wskazują tutaj tylko, że przy pewnym przesunięciu perspektywy dostrzec można, iż noc jest w romantyzmie tylko aspektem szerszego kręgu zjawisk ujawniających inną, odmienną stronę bytu, a które określić można właśnie jako ciemne, mroczne, choć nie dzieją się w nocy i nie mają z nią bezpośredniego związku.

²⁰ Te zasady konstrukcji kosmosu symbolicznego dokładnie i znakomicie omawia J. Hani: *Symbolika świątyni Chrześcijańskiej*. Przekł. A.Q. Laviq ue. Kraków 1994.

²¹ Obecno w *Biblii* i wielu utworach poetyckich — chociażby w *Boskiej Komedii* Dantego czy w *Dziadach* Mickiewicza (Wielka Improwizacja).

lecz ich mnogość, a sama muzyka to „grzmot”. Relacja podmiotu z Bogiem w tej połówce Bytu jest jednak zewnętrzna: „Panie, **o którym** na niebiosach słyszę”. Dopiero w dolnej połówce możliwe stało się rzeczywiste złączenie z Bogiem: „Panie, **w którym** ja nieraz się uciszę”. Tu relacja jest już wyraźnie wewnętrzna.

Można wskazać cały zespół czynników współtworzących podstawę takiego ukształtowania tej relacji w ziemskiej połówce Bytu. Dostrzegalne jest jej zakorzenienie w samej *Biblii*, w obrazach spotkania Eliasza z Bogiem (*1 Księga Królewska* 19, 10—13). Wicher, trzęsienie ziemi i ogień są tu sygnałami zapowiadającymi nadchodzenie Boga, ale Bóg jest obecny w ciszy łagodnego powiewu. W całej tradycji mistycznej cisza stanowi przestrzeń i symbol spotkania z Najwyższym. Ale jako fundament Bożej obecności w dolnej połówce trzeba przywołać także chrystologiczny kompleks symboliczno-teologiczny (archim). Spotkanie w 3. i 4. wersie utworu jest możliwe, gdyż dokonuje się tu gest uniżenia („Gdy padnę”), przywołujący podstawową dla chrześcijaństwa symbolikę kenozy — Narodzin i Ukrzyżowania Chrystusa jako uniżenia, ogołocenia Boskości²². Kenoza, stanowiąca symboliczne jądro chrystologii, kształtuje także antropologię i ontologię kosmosu (Wcielenie!). Dostrzec w tym geście można także bezpośrednie odwołanie do ikonografii Drogi Krzyżowej (trzykrotny upadek Chrystusa), wzmacniające chrystologiczną płaszczyznę odczytywania tej części utworu.

Owe chrystologiczne sensory zakodowane są również w symbolice samego kamienia. Odwołuje się ona bowiem do obrazów stworzonych jeszcze w okresie przedmistycznym, związanych z podróżą na wschód i wędrówką po Ziemi Świętej śladami Chrystusa. Jej owocem był m.in. wiersz *I porzuciwszy drogę światowych omamień...*, zawierający doświadczenie nocy przy Grobie Chrystusa. W utworze tym, stwarzającym wzorzec gestu uniżenia, jego związek z kamieniem, ów kamień, sama jego bytowość, materia nasycone zostały sensami sakralnymi i egzystencjalnymi, tak ważnymi dla rzeczywistości

²² Myślę, iż w kontekście poezji genezyjskiej nietrafna byłaby próba sprowadzenia tego gestu do zwykłej postawy modlitewnej. Obecność chrystologicznej płaszczyzny w sensach zawartych w kamieniu potwierdzą dalsze jego analizy.

dolnego bieguna Bytu. Ten wzorzec i te sensory odzywają się w analizowanym tu liryku, rzeźbiąc jego warstwy.

W ukształtowaniu dolnego bieguna Bytu z symboliką chrześcijańską współdziała w liryku tym, funkcjonująca na innym poziomie, kosmologiczna symbolika żywiołów. Nieprzypadkowo obraz spotkania z Bogiem, wniknięcia w Niego („W którym”!) dokonuje się tu w kręgu materii dolnych, ziemskich — wody i kamienia²³. Sam kamień i gwałtowny gest uniżenia („padnę”) stanowią tu zewnętrzne ramy wyobrażenia, którego wewnętrznymi składnikami są elementy delikatne, miękkie, ludzkie — twarz i łyż. Wprowadzają one do utworu symbolikę oczyszczenia, ale nie ta stanowi istotę ich działania w tym obrazie: twarz spotyka się z twardością kamienia. Centralne „uciszenie w Bogu” możliwe jest wyobraźniowo dzięki pośrednictwu łyż, usytuowanych między twarzą a kamieniem, zmiękczających go, a także — bo wyobrażenie rozwija się dalej — dzięki przywołanemu z tradycji obrazowi drażenia kamienia przez wodę, co stwarza wyobrażenie wnikania do jego wnętrza. Dzięki tym właściwościom wody oporna materia kamienia staje się skuteczniejsza, mocniejsza wyobraźniowo w przedstawieniu przenikania się bytowości ludzkiej i Boskiej niż tradycyjne materie epifaniczne (światło, ogień i byty niebiańskie).

Z samą mityczną symboliką żywiołów związany jest jeszcze jeden ważny dla badanej tu problematyki kompleks mityczny — symbolika przejścia, występująca w poezji Słowackiego w dwóch postaciach. Pierwsza to centralny mitologem dramatu romantycznego — bohaterski mit przejścia, (oparty na rycie przejścia), modelowo skonkretyzowany w *Dziadach*, a obecny również w dramatach Słowackiego²⁴. Druga, pokrewna, może jeszcze ważniejsza dla jego mistycznych dra-

²³ Kratofanię jako epifanię *sacrum* w kamieniu opisuje obszernie M. Eliade (*Traktat o historii religii*. Przekł. J. Wierusz-Kowalski, wstęp L. Kołakowski, posłowie S. Tokarski. Łódź 1993), można także przywołać biblijną historię Jakuba, ale w analizowanym liryku w obrazie spotkania wykorzystane zostały (jak to dalej ukaże) elementy wyobraźni materialnej.

²⁴ Mitologem ten i jego przejawy w polskim dramacie romantycznym omawia wzorcowo Michał Masłowski (*Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998).

matów — przejście jako morituralna transgresja poza ludzką, ziemską bytowość bohatera²⁵. Oba tematy są w analizowanym tu liryku obecne tylko śladowo, właśnie w morituralnych, egzystencjalnych rysach kamienia, odniesionych do doświadczenia Grobu Chrystusa. Ten ślad wystarcza jednak, aby uwidocznić dalszy kierunek badań.

Problematykę przemiany, przejścia ukonkretnia liryk *Nie używam leków i lekarzy...*, wprowadzając ważne dla całej poezji genezyjskiej aspekty tych tematów. Liryk interesujący i dość niezwykły, nawet na tle innych nowatorskich utworów Słowackiego powstałych po 1842 roku. Całość rozgrywa się w kręgu żywiołów, jakby w dolnym trójkącie z liryku *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* Ślad górnego trójkąta obecny jest tylko w początkowym obrazie podmiotu („duchem napelnione ciało”). Całość stanowi wizerunek życia jako zmagania z żywiołem morskim, wykorzystujący topos „życie żegluga”, w jego romantycznej postaci (Byron, Mickiewicz²⁶). Niezwykły — w perspektywie genezyjskiej — jest cel tej walki: „chcę pozostać z wami”. A więc tu, na ziemi. Jeszcze bardziej niezwykły jest rezultat walki — klęska podmiotu i jego reakcja na nią — niecodzienna radość. Jakby przejął podstawową cechę żywiołów w tym utworze, trzykrotnie powtórzoną — szaleństwo. I rzeczywiście, w strofie drugiej następuje chiazmowe skrzyżowanie, w którym dokonuje się wymiana cech protagonistów i — co za tym idzie — przemiana podmiotu. Ukazane jest to ze szczególnym wykorzystaniem form wierszowych. Zarys dziania się jest dany bowiem w tym utworze w jego rysunku wersyfikacyjnym i rytmie.

W pierwszej strofie zdania dokładnie pokrywają się z wersami, co najwyraźniejsze jest w wizerunkach podmiotu i żywiołów. Wersy je zawierające wiąże zwierciadlanie powtórzona struktura, ale jednocześnie są one całkowicie odrębne i domknięte. Dopiero w drugiej strofie następuje całkowita przemiana. Tworzą ową strofę dwa dystychy, z których żaden nie ma granic wewnętrznych (przerzutnie!). Tak

²⁵ Symbolikę przejścia omawia Anna Krysztofiak: *Między życiem a śmiercią — motyw „przejścia” w twórczości Juliusza Słowackiego* W: *Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja*. Red. M. Kuźniak. Słupsk 2002.

²⁶ Zob. L. Zwierzyński: *Topika morska*. „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 2.

nakreślony zostaje wspólny obraz podmiotu i żywiołów (pierwszy raz od strony podmiotu, drugi raz — od strony żywiołów). Stąd łatwość owej wzajemnej wymiany cech. Podmiot uzyskuje nowe, nieantropomorficzne oblicze. Wyraża je najdobitniej przemieniony porządek wersowy drugiej strofy. Klęska wyrwała „ja” z ograniczeń klatki nieruchomego, ziemskiego trwania i otwarła przed nim nową, szerszą przestrzeń bytowania — żywiołokształtną wolność i boskie igranie²⁷.

Dzięki ukształtowaniu fonicznemu utworu — drugi dystych jest przekształconym podwojeniem pierwszego — powstaje wyrażający to niezwykły rytm, jakby ruch taneczny, kolisty, oddający porządek poruszania się fal. Ten rytm (pozwolę sobie, ze względu na sensy, które wnosi, nazwać go mitycznym) powraca także w innych lirykach Słowackiego, czasem jeszcze wyraźniej rysując płynność transcendentnej bytowości.

W tym ruchu następuje przejście od życia jednostkowego, skończonego (*bios*), do życia ponadindywidualnego, nieskończonego (*zoe*). Używam tu terminów Kerenyego²⁸ z jego książki o Dionizosie nieprzypadkowo, gdyż wyrażają one istotne sensy poezji genezyjskiej. Ujawniony w rytmie mitycznym drugiej strofy analizowanego liryku nowy kształt mitycznego bytowania podmiotu, owo boskie igranie, jest ważnym i ciekawym, obecnym również w innych utworach, kształtem istnienia pośredniego, wydarzającym się właśnie w dolnym trójkącie Bytu, wrywającym podmiot z zamknięcia normalnej egzystencji. Trzeba podkreślić transgresyjny charakter uobecnionego tu bytowania mitycznego. W obrazach żywiołokształtności pojawia się bowiem zarys bardziej radykalnej, morituralnej przemiany podmiotu: „bałwanem zimnym i szalonym”. To prowadzi nas do zasygnalizowanego wcześniej, jednego z podstawowych tematów mrocznego bieguna — śmierci jako przejścia.

Ikonografia i symbolika przejścia obecna jest w wielu utworach Słowackiego (dramatach, poematach i lirykach). Najczęściej jako wa-

²⁷ To określenie nie jest tu przypadkowe. W tym i innych utworach genezyjskich dostrzec można odwołanie do obrazów igrania mądrości z biblijnej *Księgi Mądrości*.

²⁸ K. Kerenyi: *Dionizos. Archetyp życia niezniszczalnego*. Przekł. I. Kania. Kraków 1977.

riant metamorfozy w jakąś postać duchową. Dokonuje się to najczęściej w ramach symboliki niebiańskiej, jako przykład można wymienić szereg liryków: *Los mię już żaden nie może zatrwożyć...*, *Dusza się moja zamysła głęboko...*, *Do autora Skarg Jeremiego*, *Patrz nad grota...*, *Kiedy się w niebie gdzie zejdziemy sami...* Wyobraża owo przejście symbolika lotu, światła, nieba. Taki kształt wiąże się zarówno z istotą systemu genezyjskiego („Wszystko przez ducha i dla ducha”), jak i z uniwersalnymi właściwościami modeli symbolicznych (nadzędność symboli nieba, pozytywna waloryzacja „góry” w odniesieniu do „dołu”), kształtujących zarówno teologiczną symbolikę chrześcijańską, jak i mitologię większości znanych kręgów kulturowych.

W części jednak utworów genezyjskich drogą do owej końcowej niebiańskości jest telluryczność — przejście przez „ciemną dolinę”. Ten model przejścia, obecny już w utworach przedmistycznych, staje się główną osią akcji w *Księdzu Marku*, gdzie zbrodnie Kosakowskiego uruchamiają dolne przestrzenie świata, i otchłań ogarnia całość mikrokosmosu barskiego (dżuma), a ocala wszystkich chrystomorficzny ksiądz, odsłaniający najpierw niebo w swych wizjach, a następnie wniebowstępujący przez pasyjny „kurhan słowiański”. Symbolika górnego, niebiańskiego przejścia będzie się rozwijać w dalszych utworach, aż do postaci zupełnie niezwykłych (*Król-Duch!*), ale począwszy od *Snu srebrnego Salomei* dolna droga wydaje się coraz ważniejsza i uzyskująca jakby własne, autonomiczne znaczenie.

Istotny obraz takiego przejścia, bo dany w perspektywie podmiotowej, wykryształizowuje się w liryce. Obraz „przejścia” dolną telluryczną drogą przynosi m.in. liryk *Do Franciszka Szemiotha*. Zawiera zapis momentu duchowej edukacji adresata utworu przez podmiot, swoistej inicjacji w świat ducha. Taką edukacyjną funkcję pełni cały utwór, rozszerzający ów centralny moment „teraz” na przeszłość i przyszłość. Właśnie antycypowana przyszłość (ostatnie strofy) ukazuje śmierć jako przejście w głąb ziemi, do przestrzeni chtonicznej, jako zagłębianie się w telluryczność. Podobne symboliczne wyobrażenie odnaleźć można w liryku *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek...* Tu wykorzystane zostało realne przedstawienie „przejścia” jako pochowania w ziemi, na które nakłada się bachelardowski, symboliczny obraz śmierci akwaticznej — zatonięcia, roz-

puszczenia. Zawiera ono także ukryty obraz metamorfozy podmiotu (muszla określa jej symboliczny sens).

Liryk *Do Franciszka Szemiotha* nie zatrzymuje się na samym przedstawieniu przejścia, lecz po obrazach śmiertelnego zagłębiania się w materii ziemi odsłania wizerunek świata pośmiertnego jako duchowej przestrzeni chthonicznej. To oczywiście przywołuje mityczny model świata podziemnego (Hades, Szeol), ale liryk ten draży rzeczywistość jeszcze głębiej. Bo przecież oprócz przedstawienia świata duchowego przeszłości i teraźniejszości w postaci żywiołów (pierwsze cztery strofy) utwór zawiera także centralną scenę nauczania o wyraźnie chrystologicznych znamionach (pisanie na piasku, krzyże, gołębiość). Służy to nie tylko zaznaczeniu wyższego etapu rozwoju duchowego świata (przejścia od *sacrum* numinotycznego do eschatonu objawienia chrześcijańskiego²⁹) i chrystomorficznej kreacji podmiotu, lecz także określeniu objawiających się tu prawd i rzeczywistości świętej jako istotowo Chrystusowych. Uobecnieniu tej ściśle teologicznej rzeczywistości („odświecone myśli”) służą tu elementy, kształty kosmosu mitycznego.

To ukazuje mityczność jako jeden z podstawowych składników świata genezyjskiego. Służy nie tylko wydobywaniu istotnych rysów egzystencjalnego aspektu człowieczeństwa i jego przemian, nie tylko kreowaniu obrazów świata duchowego, lecz także dookreślaniu rzeczywistości ściśle teologicznej. Szczególną rolę mityczność wydaje się mieć w penetrowaniu i przedstawianiu dolnych, mrocznych rejonów chrześcijańskiego świata związanych z pośmiertną drogą człowieka, lecz także z nie do końca teologicznie opisanymi aspektami śmierci Chrystusa (Zstąpienie do otchłani). Słowacki wykracza tu poza ściśle pasyjne sensory, drażąc znaczenia śmierci Boga-człowieka jako szczególnego, granicznego jej przypadku. Zejście adresata do otchłani w analizowanym tu utworze będzie naśladowaniem Chrystusa, a także mitycznych bohaterów. Widoczne jest tu jednak odwrócenie: on, uczeń pójdzie po Mistrza, a spotkanie w otchłani jemu

²⁹ L. Nawarecka: *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*. W: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Red. M. Kalinowska. Toruń 2001.

ma służyć jako kolejny stopień wtajemniczenia: uzyskanie wzroku duchowego i zrozumienie sensu sceny pisania na piasku.

Wyodrębnić można niewielką grupę liryków, w których Słowacki podejmuje próbę pogłębionego ujęcia tej innej, dolnej drogi, a także skonkretyzowania samej otchłani — negatywnego bieguna Bytu. Jednym z najważniejszych z nich jest liryk *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...*, w którym jak w magicznym klejnocie skupia się cała problematyka niniejszego rozdziału, a zasadnicze linie utworu (ich konsekwencje) zdają się wykraczać poza tradycyjne horyzonty mitu i teologii. Słowacki dokonuje tu radykalizacji ujęcia podmiotu i jego drogi³⁰: „ja” od początku jest bohaterem mitycznym, Orfeuszem, zawierającym w samej strukturze swego bytu zdolność transgresji, lecz (co równie istotne) ujętym w momencie granicznym Kresu. Z jednej strony destrukcja (rozrywanie), z drugiej — kształty potencjalnej metamorfozy. Całość ujęta w metaforę dnia jako obrazu życia.

Pierwsza możliwość nowego kształtu (będąca propozycją Furii) to mityczność boska, będąca jakby spotęgowaniem posiadanej bytowości, zdolnością jej cyklicznego odnawiania, odradzania, wyobrażona przez narodziny Afrodyty (a więc zbawienie przez Piękno). Dostrzec tu można podobieństwo z analizowanym uprzednio utworem *Nie używałem leków i lekarzy...*, ale kształt mityczności z liryku *Przez Furie jestem targan...* mimo estetycznej i ontologicznej atrakcyjności wyraźnie ma znamiona iluzji, istnienia niepełnego, nie widać w nim też śladów dalszej transgresji. Być może liryk ten jest radykalniejszy, jego punkt ciężkości przesunął się bardziej w głąb.

Dopełnieniem tego kształtu mitycznego jest lot. Zauważmy, iż lot wyobrażający w poezji genezyjskiej transcendencję niebiańską (gór-

³⁰ Ślad tej radykalizacji pozostał, jak wiadomo, w rękopisie. Znakomita interpretacja liryku w książce Aliny Kowalczykowej (*Słowacki*. Warszawa 1994, s. 362—364). Całościowe opracowanie wątku orfejskiego zob. M. Siwiec: *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gerarda de Nerval w kontekście epoki*. Kraków 2002; O roli kreacji orfejskiej we wcześniejszych utworach Słowackiego pisze Zbigniew Przychodniak (*Śpiew Orfeusza. Od Lambra do Kordiana — w kręgu tyrteizmu Juliusza Słowackiego*. W: Tenże: *Walka o rząd dusz. Studia o literaturze i polityce Wielkiej Emigracji*. Poznań 2001, s. 32—57.

na), tu związany został z zamkniętą mityczną postacią istnienia. Jakby tamta, niebiańska nie była w liryku dana. A lot Perseusza zawiera w sobie także elementy symboliki wyraźnie związanej z dołem, otchłanią: destrukcyjność, morituralne sensy głowy Meduzy i kolejne napomknięcie o mityczności archaicznej, przedolimpijskiej (trzy Gracje). Ta pramityczność zostanie rozwinięta w dalszej części utworu, najpierw jednak pokusa „zbawienia przez Piękno” pryska w zderzeniu z intensywniejszą, wewnętrzną mitycznością podmiotu-Orfeusza. Jej obraz („Płomieniem gorę”) ujawnia nie tylko ślad znanego z mitu zejścia do otchłani, lecz obecność pierwiastka transcendentnego w egzystencjalnym wnętrzu herosa-poety. Znak, że dalsze krajobrazy, kształty drogi przejścia, będą rysowane równoległe wewnątrz bytu podmiotu.

Pojawiający się w następnym segmencie liryku mroczny Parnas (znany także z dramatu *Agezylausz*) otwiera alternatywną do iluzji mitycznej przestrzeń transgresji. Odwołuje się bowiem do mityczności mrocznej, dionizyjskiej³¹. Ale nie tylko — zaobserwować można tu nakładanie się dwóch wyobrażeń-symboli: zza greckiego gaju oliwnego wyłania się Chrystusowy Ogród Oliwny, a mroczny Parnas zawiera w sobie również kształt Golgoty. W tym obrazie pokazane zostało także (jedyne raz w tym utworze), jak na chthoniczną, srebrną księżycowość (tu będąca barwą wyraźnie pasywną) nakłada się solarność Chrystusa Zmartwychwstałego. Ale w analizowanym liryku nie oznacza to przeskoku na górną, niebiańską sferę. Solarność będąca tu objawieniem, symbolem, zapowiedzią zbawienia, jedynie błyska w ciemności, a jako stała cecha Bytu ukazana zostaje ciemność. Rozwinięciem Drogi Krzyżowej (zawartej w symbolu Parnasu-Golgoty) jest w liryku tym droga dolna, telluryczna. Jak bowiem sygnalizował ów wewnętrzny ogień podmiotu-Orfeusza, budowana jest tu nie droga transgresji ducha, lecz człowieka jako egzystencjalnej cielesno-duchowej całości. Droga, zawierająca w sobie cierpienie i śmierć — indywidualną realizację pasyjności jako najgłębszego kształtu ludzkiego „przejścia”.

³¹ Zob. K. Kerényi: *Dionizos...*

Ta droga żłobiona jest w ostatniej przestrzeni utworu — rzeczywistości Pralasu, świata Matek (Mojr), znanej także z *Króla-Ducha*³². To tu podmiot-Orfeusz-poeta stwarza swą ostateczną, już nieantropomorficzną postać, snując (inaczej niż w antycznym wzorcu) niezwykłą przędzę żywota: „Z łez mych — boleści — targań się samotnych,/Epileptycznych skoków mego serca”. Przędza, mająca dwie niecodzienne właściwości. Stwarzana jest nie z zewnętrznej materii, lecz z tego, co egzystencjalne, ludzkie. Sama nic zaś okazuje się wyraźnie nieciągła, punktowa. W istocie nie jest już bytem w rozumieniu ziemskim, unaocznia ostateczną transgresję poza Byt. Taki jest ostatni — wewnętrzny i kosmiczny krajobraz tego utworu. Ta ostateczna postać podmiotu (człowieka, kosmosu) jawi się jako niematerialna, punktowa, inna od wyobrażeń ducha w większości utworów genezyjskich. Jakby już nie-byt, nie-świat, nie-podmiot — a sam egzystencjalny kształt ruchu istnienia.

Owo drażnienie dolnej, tellurycznej drogi można dostrzec także w *Królu-Duchu*. Oprócz licznych przejść samego Króla-Ducha, jedno z najważniejszych jej wcieleń znajduje się w Śnie Dobrawny (*Rapsod III, Pieśń IV*). To swoisty mit wewnętrzny tego eposu, w którym wydestylowane, skupione i zreinterpretowane zostały najważniejsze wątki, obrazy całości. Jakby sama naga rzeźba mitu, stwarzająca zarazem mitopoetyckie, wielowarstwowe jądro utworu. Sen zaczyna się w otchłani: śniąca uwalnia z więzów chthonicznego potwora, smoka, ptaka (w krzaku, palimpsestowym skupieniu form, odsłonięte zostaje jego wiele twarzy); początkowo, mimo odmienności bohaterów, a także obrazów walki, droga obojga biegnie podobnie — ciągle „darcie się” do góry, do nieba. Ale w locie Dobrawny do Jeruzalem następuje załamanie (brak mocy) i upadek do czeluści. Tak jakby górna droga była bezpośrednio niedostępna człowiekowi, nawet świętemu (obrazy Dobrawny!). Zresztą w samych wyobrażeniach lotu pojawiają się kształty dolnej, akwaticznej drogi („jak ryba lecąca przez wodę”). Dalsza bolesna droga to płynięcie ową podziemną rzeką i zarazem przejście przez ogień (13 kurhanów). Nie ma tu wyobrażenia drażnienia w głąb, rzeka płynie horyzontalnie, ale znaj-

³² M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 427—434.

duje się w czeluści, jako element wiodący do Jeruzalem. Trud tej drogi, labędziokształtna bytowość Dobrawny. Księżycowość i obiecana solarność, a potem zapowiedź rozbłysku i stworzenia nowej świętej (solarnej) postaci niewiasty-kosmosu.

W samym Słonecznym Jeruzalem, w jego złocistych obrazach widoczne są „słoneczne przepaści” i znana z liryku *Przez Furie jestem targan...* srebrna kora drzew, a więc element „dolny”, pasyjny. Swoista stygmatyzacja świętego grodu jest specyficznym, właściwym wyobraźni i symbolicznie genezyjskiej Słowackiego, nacechowaniem tego biblijnego symbolu, widocznym także w *Samuelu Zborowskim* i *Beniowskim*.

W obrazie bolesnej, dolnej drogi Dobrawny odzywają się wcześniejsze, symboliczne wyobrażenia Wandy z *Rapsodu I Króla-Ducha* (i z „Wariantów”), teraz przemienione i zuniwersalizowane, tworzące swoistą teologię eschatologiczną Słowackiego. Innym przejawem tej mitycznej teologii genezyjskiej są wyobrażenia przestrzeni stwarzania, Krainy Matek — w których jest rozwijany motyw z liryku *Przez Furie jestem targan...*, obecne także w *Królu-Duchu*, w obrazach „przejścia” Popiela. Właśnie w nich dokonana została jedna z najradykałniejszych prób poetyckiego drażenia, eksploracji dolnego bieguna Bytu — Otchłani. Wydarzają się one po stronie zarówno podmiotowej, jak i przedmiotowej. Podmiot, duch Popiela wkracza przez „krwawą mgłę, w której syczą komeciane miotły”, w niewidzialną krainę ducha. Podstawowym działaniem się okazuje się tu bolesna destrukcja podmiotowości, ukazana jako nieunikniona postać transgresji: wewnątrz podmiotu (owo „odejście myśli” — utrata dotychczasowej świadomości, sygnalizowane niezwykle dźwiękiem, w III oktawie *Dokończenia „Rapsodu I”*) i w napotykaniej w zaświatach „katowni ducha” („sieczenie mieczami”). Destrukcja (obecna już w liryku *Przez Furie jestem targan...*) jest tu jednak nie tylko narzucaną przez świat plutoniczny naturalną, pośmiertną metamorfozą ducha, lecz wynika z dążenia, chcenia samego podmiotu — próby zniszczenia, usunięcia nieznośnego bólu istnienia. W wielu obrazach zostaje unaocznione, iż podstawową materią, ciałem pośmiertnym jest ból, wszechobecny w krainie stwarzania. Dodajmy, że staje się tu nie tylko materią, ale także spoiwem:

A czuł boleście takie tajemnicze,
W mgłę latające jak węże rumiane,
Boleścią jedną — czute... i związane.

(Dokończenie „Rapsodu I”, w. 62—64)

Tylko ból wiąże rozprzęgnięte przez destrukcję, przez proces morderialnej transformacji „krwawe kawały ducha”, on też okazuje się jedynym zmysłem czucia. On jest pośmiertną postacią człowieka.

Sama Otchłań, Kraina Matek, stwarzania i destrukcji jest czymś bardzo konkretnym (miejscem, przestrzenią) i czymś, co absolutnie wykracza poza te kategorie, to „bezдно”, „straszny bezprzytułek ducha”. Prefiks negujący jest podstawowym określeniem. Ontologia wyraźnie apofatyczna. Nie-miejsce, coś absolutnie niedające, niezapewniające schronienia, oparcia, niszczące w sposób, którego nie wolno pamiętać, bo zagraża samemu istnieniu.

Destrukcja i bolesna metamorfoza podmiotu (i świata!) przejawiają się tu jeszcze w jeden dogłębny sposób — rozsuwaniem, podwajaniem struktur językowych, znaczeniowych. Takie „coś” wydarza się w niektórych oktawach, szczególnie wyraźnie w III czy VIII *Dokończenia „Rapsodu I”*, a także w lirykach (*Śni mi się wielka a przez wieki idąca...*) czy w dramatach (*Agezylausz, Samuel Zborowski*). Aby opisać to językowo-wyobraźniowe wydarzenie, przywołam tu jeden z najniezwykleszych liryków genezyjskich — *I ujrzałem te bałwany...* Tu jest ono chyba jeszcze radykalniejsze, obejmuje całą centralną część utworu niespajaną od zewnątrz eposowymi wiązaniami. Rozbitą, wyrwaną genezyjskim, językowo-zdarzeniowym wybuchem z normalnego porządku świata i gramatyki, strukturę skleja się na nowo w dwóch możliwych, równoległych postaciach. Anaforycznie powtórzone „Czasem” można odczytać jako „niekiedy” — powstaje jeden łańcuch sensów o tym, co się wydarza wyjątkowo, przewyciężając normalną postać Bytu w przestrzeni stwarzania (wieczność, ale zarazem wszechobjemujący strumień ruchu). Ale owo „Czasem” można odczytać także narzędnikowo jako coś, co się czyni z czasem, czym się działa w „mgłę wieczności” — wtedy czas tworzy drugi (oprócz podstawowego, energetycznego wicheru) ścieg poprzeczny w utworze. Czytelnik ma obowiązek stworzyć dwa symultaniczne

łańcuchy rozumienia i dwa obrazy. Brzmi to nieco schizofrenicznie, ale tylko takie czytanie oddaje rzeczywistą intencję genezyjskiego tekstu. Świat i tekst istnieją tu dwupostaciowo.

Na tym jednak nie koniec, niezależnie od tego językowego rozsunęcia i równoległości postaci tekstu-świata jeszcze bardziej fundamentalna wydaje się ujawniająca się w tekście figura pajęczyny — objawienie w języku jednego z podstawowych symboli genezyjskich. Główna, centralna część tekstu i opisywane uprzednio zdarzenie o podwójnej postaci nie mają bowiem w istocie podmiotu, tego, który dokonuje dziejących się tu zdarzeń. Można wprawdzie domniemywać, że jest nim Duch (Bóg?), ale dla utworu zasadnicze jest, iż ów podmiot nie zostaje (nie ma być) wzięty jako znak ze słownika (z systemu), lecz stanowi rzeczywistość symboliczną stwarzaną przez strukturę tekstu. Ten, który jest Stwórcą, ma być stwarzany przez tekst (język, obraz). Na poziomie gramatyki powstaje pustka, dziura w centrum, którą dopiero w akcie interpretacji (i działania struktur tekstowych) można wypełnić — wyrażanie niewyraźnego, Boga (Ducha) jako czegoś, co przekracza Bytowość, czegoś absolutnie nieuwarunkowanego.

Ta figura działania tekstu — pustka w centrum zamiast podmiotu — jest czymś dokładnie odpowiadającym pajęczynie jako symbolowi:

A oto — jak miesiąca krąg — i Dyjanny mara,
 Pajęcza siatka stara i pyłem okryta
 U mojego sufitu — w izbie ubogiej wisiała...
 W niej utkwiły me oczy... a szara i słońca promykiem
 Złota sieć...

(„Próby poematu filozoficznego”, VII, T. 15, s. 113)³³

To odwrócone słońce, czysta negatywność jako centrum Bytu. Dośrodkowość skupienia (zamiast emanacyjności słońca), wieloistość

³³ O pajęczynie piszą znakomicie R. Przybylski (*Rozhukany koń...*, s. 194—199) i W. Szturc (*O obrotach sfer romantycznych. Studia o ideach i wyobraźni*. Bydgoszcz 1997, s. 80—84). Zob. także rozdział o *Morfologii obrazu genezyjskiego*.

i wielopoziomowość kręgów pajęczyny, któremu odpowiada równoległość, podwojenie tekstu³⁴.

W ten sposób, penetrując „dolną drogę” człowieka-ducha, przeszliśmy w przestrzeń Boskiego dziania się, Boskiego, apofatycznego Bytu — przejście od opisu przygód człowieczych do przygód pierwiastka boskiego. Stanowi to punkt dojścia naszych rozważań i granicę niniejszego rozdziału. Telluryczną przygodę pierwiastka boskiego opowiada najwyraziściej sonetowy dyptyk *Córka Cerery*, unaoczniający, co dzieje się z bytem Boskim w otchłani, a zarazem — ponieważ jest to boskość mityczna, mająca jeszcze związek z tym, co ludzkie — mówiący w pewien sposób nadal także o przemianie transcendentnego pierwiastka, egzystencjalnego jądra człowieka.

Ta historia solarnej bogini³⁵ („córki promieni i kłosów”), która dopiero w otchłani rozświeca się kosmicznie, ale już lunarnie, jako księżyc — ukazuje, iż właśnie w dolnej przestrzeni uzyskuje się pełnię swego bytu, właściwą, choć telluryczną, transcendentną postać³⁶. Świat i tekst tych sonetów (szczególnie pierwszego) budowany jest na zasadzie inwersji i podwojenia. Dotyczy to zarówno tego, co dzieje się wewnątrz (w samej historii Kory) — każdemu pojawia-

³⁴ Ta figura wyobraźni, języka, bytu stająca się w poezji genezyjskiej czymś podstawowym, powstawała już wcześniej. Jednym z przejawów jej stwarzania jest, jak się wydaje, proces drażenia podmiotowości człowieka w *Horsztyńskim*, opisany przez Jarosława Ławskiego (*Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*. Białystok 2005, s. 38—108).

³⁵ Wspaniale interpretuje sensy historii Kory-Persefony, dociekliwie drażąc ją w kontekście misteriów Eleuzyjskich, w swej niedawno przetłumaczonej na język polski książce Karl Kerényi (*Eleusis. Archetypowy obraz matki i córki*. Przekł. I. Kania. Kraków 2004). Wątek Persefony unaocznia ważny aspekt „negatywnego bieguna” w poezji genezyjskiej — obecność w nim pierwiastka kobiecego. O roli pierwiastka kobiecego w *Śnie srebrnym Salomei* pisała z perspektywy feministycznej Kazimiera Szczuka: *Słowacki i matkobójstwo*. W: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troszyński. Warszawa 1999; inna próba opisanie mitu Persefony w poezji Słowackiego: A. Pilewicz: *Srebrny sen Salomei — historia Persefony*. W: *Antyk romantyków — model europejski i wariant polski. Rekoncesans*. Red. M. Kalinowska, B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003.

³⁶ Ta możliwość chtonicznego, kosmicznego rozbłyśnięcia ukazana jest także w innych tekstach genezyjskich, np. stłumione niemal rozbłyśnięcie Popiela w *Dokończeniu „Rapsodu I”*.

jącemu się elementowi (także samej Korze-owieczce) odpowiada pojawiający się element podobny, choć zarazem inny, często odwrócony; jak i w relacjach wiążących tę opowieść z innymi historii zejścia do Otchłani. Myślę tu o mrocznych ścieżkach mitycznych bohaterów (Orfeusza, Heraklesa, Tezeusza, a także, choć inaczej — Eurydyki), lecz również o najważniejszej, teologicznej drodze Zstąpienia Chrystusa. W jakimś sensie fabuła Persefony z obu sonetów dopowiada także tę podstawową, realną, Bosko-ludzką historię, jej nieeksponowane zwykle elementy bolesności, przemiany tellurycznej, doświadczenia podziemnego dziania, rzeźbiącego nowy, transcendentny kształt. Tego, co się za to jako zapłatę oddaje, a także cechy tej podziemnej, mitycznej, a więc jeszcze poznawalnej bytowości. Historia Persefony stanowi tu przypadek graniczny — bogini tu zostaje, stając się centrum świata chtonicznego i uzyskując to, co w poezji genezyjskiej może najbardziej niezwykle — podziemną, transcendentną perspektywę widzenia, ową niezwykłą perspektywę Kory³⁷.

Rytm wiersza, a także wspomniana zasada powtórzeń stwarzają napomknięty już przy okazji analizy liryku *Nie używałem leków i lekarzy...* kolisty, taneczny ruch — mityczny rytm. W sonetach Persefony ten mityczny taniec uzyskuje właściwą sobie postać i sens. W ostatniej strofie pierwszego sonetu tenże rytm stwarza dziwną rzeczywistość: Kora nie umarła, a więc uzyskała telluryczną nieśmiertelność, ale budowaną w przestrzeni śmierci — życie wydobywane ze śmierci. Język ujawnia (opozycje: „jad”/„jadła”, „żywieni”/„żyła”) podobieństwo, jakąś postać ciągłości między życiem i śmiercią.

W drugim sonecie wyeksponowane zostały rysy (cechy) tellurycznej bytowości i ukazane (obrazami i porządkiem tekstu — przerzutnie!) budowanie połączeń i ciągłości między chtonicznością i solarną naziemnością, ale wszystko widziane jest i czynione od strony Podziemia. Piekielne jajo. Jednym z możliwych sensów przypisanych temu symbolicznemu bytowi jest Dionizos jako syn Persefony (jeden z wariantów mitu). Ten, który wywodzi się z wnętrza (podwój-

³⁷ Pisze znakomicie o tym i o innych ważnych aspektach genezyjskości Włodzimierz Sz t u r c (*Doświadczenie czasu świtania we fragmencie mistycznym Słowackiego* („Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają”). „Ruch Literacki” 1985, z. 5—6).

nie urodzony), który stwarza ciągłość między światem ludzkim i boskim. Jego taniec to wyrażony mitycznym rytmem symbol i środek przekraczania ludzkiego bytu.

Ale Dionizos jako syn Persefony uwyrażnia jeszcze jedną, bliźniaczą (choć odwróconą) historię, niewspomnianą dotychczas. Historię innej, ziemskiej Niewiasty, porwanej w Boską przestrzeń — choć tym razem w górną, niebiańską. Łączy je obie (Maryję i Persefonę) w sonecie tym symbol Krzaka ognistego, uobecniający boskość Tego, który porwał w przestrzeń nieziemską. W *Biblii* symbol Jahwe. Symboliczna historia Maryi (a wraz z nią Chrystusa) ukazanej w postaci innej księżycowej bogini (Dyjanny), wynurzającej się z otchłani tellurycznej, akwaticznej, dana została w liryku *Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...*³⁸ Tu, w obrazie wschodu jako Narodzin-Kenozy (Pasji...), chrystologiczną symbolikę umieszczono wewnątrz symboliki Maryjnej (Pieta). Ten pasyjny wątek zawarty jest już w samym wyłanianiu się z dolnej otchłani. Ale w końcowych wersach liryku z nocy i otchłani wyłania się także analogiczny do pajęczyny symbol boskości:

Noc, nachylona ku nowemu dniowi,
Fala, wznosząca na wiatr szybę szklaną.

Owe apofatyczne przedstawienia Pra-boskości Boga jako Tego, Który Jest przed, po i poza wszelką bytowością, stanowią granicę, ostateczny punkt dojścia poezji genezyjskiej. Droga przez otchłani i dolny biegun Bytu prowadzi więc jakby dalej niż droga górna, niebiańska. To tutaj w dole, w symbolach negatywnych, tellurycznych zawarte jest najważniejsze „zdarzenie” poezji genezyjskiej — przekroczenie Bytu jako ostateczny cel transcendencji. Poboczna „droga przez cienistą dolinę” okazuje się w ostatecznym sensie drogą najważniejszą.

³⁸ Coraz wyraźniej rysuje się tu rola pierwiastka kobiecego w wyrażaniu negatywnego, tellurycznego oblicza boskości. O ciemnym biegunie Bytu i o udziale w nim pierwiastka kobiecego pisze Gilbert Durand (zob. *Potęga świata wyobrażeń czyli Archetypologia według Gilberta Duranda*. Red. K. Falicka. Lublin 2002, s. 91–131).

Rozdział III

Apokaliptyczność w poezji genezyjskiej

I. Apokaliptyczność należy niewątpliwie do zjawisk współtworzących jądro genezyjskiej wizji Słowackiego. Takie rozpoznanie potwierdzają liczne prace dotyczące roli apokaliptyczności w poezji twórcy *Króla Ducha*¹. Niełatwo jednak ująć owo zjawisko w jakiś spójny kształt teoretyczny, pozwalający dookreślić jego miejsce w całości dzieła genezyjskiego. W oczywisty sposób apokaliptyczność wiąże się z obecnością obrazów, symboli rodem z *Objawienia św. Jana*. Wykorzystanie takich motywów można dostrzec w całej poezji Słowackiego, również tej sprzed przełomu mistycznego. Znakomitym przykładem jest liryk *Paryż*, w którego pierwszej strofie dokonuje się, opisana przez Ireneusza Opackiego², metamorfo-

¹ Z ważniejszych wymieńmy na pierwszym miejscu monografię Juliusza Kleinera, której autor nie tylko poświęcił badanemu przeze mnie zjawisku sporo miejsca, lecz uznał je za jeden z zasadniczych składników systemu genezyjskiego; następnie, jeszcze starszy, pionierski tom studiów Jana Gwalberta Pawlikowskiego i (także przedwojenny) artykuł Stanisława Trojnar, odnotowujący dokładnie związki dzieła Słowackiego z księgą *Apokalipsy*, wreszcie książki Ireneusza Opackiego, Marty Cieśli, Marty Piwińskiej, Aliny Kowalczykowej i Ryszarda Przybylskiego. Dodajmy artykuły Marii Żmigrodzkiej, Kwiryny Ziemby, Lucyny Nawareckiej, Olafa Kryswskiego, a także wydane niedawno książki Stefana Kobielusza i Wacława Pyczka dotyczące Jerozolimy Niebieskiej, jednego z centralnych symboli apokaliptycznych, i obszerną dwutomową pracę zbiorową *Apokalipsa. Symbolika, tradycja i egzegeza*. T. 1, 2. Red. K. Korotkich i J. Ławski. Białystok 2006—2007.

² I. Opacki: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 5—14.

za miasta w smoka walczącego z archaniołem Michałem. Rozpoznanie przez poetę w kształtach miasta obrazu apokaliptycznego umożliwiło diagnozę metafizycznego stanu Paryża i określenie dalszych jego losów.

Wskazywanie prawdziwego oblicza rzeczywistości, a także objawianie ukrytego, świętego wzorca naszego świata to istotna rola „znaków świętych”. Jednakże w wypadku symboli apokaliptycznych celem jest nie tyle rozpoznanie naszego „teraz” (metafizyczny i etyczny osąd Imperium Rzymskiego w *Objawieniu św. Jana*), ile możliwość docierania poprzez znaki, dojrzone w owym „teraz”, dalej: poza ostatni jego kres, do eschatonu — kształtu świata, w jakim dokona się ostateczne wypełnienie³. *Apokalipsa*, jak opisał to Kleiner⁴, jest jednym z podstawowych składników wielu systemów filozoficznych i religijnych romantyzmu, tworzących klimat epoki i wpływających również na system genezyjski autora *Króla-Ducha*. Eschatologiczne ukierunkowanie — przesunięcie ruchu znaczeń obrazów (nie tylko apokaliptycznych) — wyraźne jest w całej mistycznej poezji Słowackiego. Tu wydaje się ono szczególnie radykalne: zmienia nie tylko wizję świata, ale także sam sposób widzenia, myślenia.

Badając rolę apokaliptyczności w poezji genezyjskiej Słowackiego, dostrzec trzeba, iż w samym centrum tej poezji zda się tkwić jednak... geneza. Obrazy początku ilościowo dominują zarówno w tekstach teoretycznych, jak i poetyckich; owo drażnienie początku jest zresztą bardzo romantyczne. *Genezis z Ducha* — najważniejszy teoretyczny traktat-modlitwa, zarysowujący genezyjską wizję poety poświęcony jest (jak mówi sam tytuł) właśnie stworzeniu. Przyczyn wagi genezyjskości jest wiele. Stworzenie to początek tego, co jest; ustanowienie — jak wskazuje fenomenologia religii — świętego wzoru naszej rzeczywistości. Ale kreacja to także świat w postaci ruchu, w dynamice metamorfozy — a więc w tym kształcie, jaki dla Słowackiego jest najważniejszy. Dodajmy, że sama nazwa (system

³ W.J. Harrington: *Klucz do Biblii*. Przedm. R. Vaux de, przekł. J. Marzęcki. Warszawa 1982, s. 458—459.

⁴ J. Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. T. 4. Kraków 1999, s. 471 i nn.

genezyjski) też wskazuje dominantę. Można by jednak — przewrotnie nieco — stwierdzić, iż Słowacki opisuje tak zawzięcie początek, by wydobyć z niego koniec: obraz rozognionej przez ducha-niszczyciela ziemi (*Genezis z Ducha*) jest szczególnie ważny, bo zapowiada wyobrazeniowo jej ostateczny kształt — Jerozolimę Niebieską.

Podążając konsekwentnie za ruchem metamorfozy bytu, dochodzimy do tego, co było — jak opisała to Lucyna Nawarecka⁵ — istotnym duchowym i poetyckim czynem Słowackiego: odejścia od obrazu świata jako świętego, niezmiennego wzorca, rozbicia go i przemiany w, wywiedzioną z chrześcijaństwa, wizję świata otwartego, nakierowaną na to, czego jeszcze nie ma, na to, co ostateczne. Z tym wiąże się zmiana relacji z *sacrum* — już nie adoracja, lecz odczytywanie, rozumienie. Takie ujęcie stanowić będzie wzorzec także dla mnie: właśnie próba zrozumienia sensu apokaliptyczności w dziele poetyckim Słowackiego wyznaczać będzie główne zadania niniejszego rozdziału.

II. Apokaliptyczność w poezji Słowackiego jest zjawiskiem złożonym i wielowymiarowym. Wstępnie rozpoznaję trzy postaci jej funkcjonowania:

- 1) symbole i obrazy apokaliptyczne jako jeden z zasadniczych elementów kodu, za pomocą którego budowana jest genezyjska wizja;
- 2) apokaliptyczny kres i cel dziejów ducha jako istotne dookreślenie owej wizji;
- 3) eschaton jako punkt widzenia i zasadniczy punkt odniesienia w rozumieniu rzeczywistości świata mistycznego.

Próbując opisać zjawisko to dokładniej, podążę śladem Mistrza i również zacznę od początku — od „stworzenia”. Przyjrzę się więc na wstępie kształtom, wyobrażeniom, w jakich wyłania się apokaliptyczność we wczesnej poezji mistycznej autora *Genezis z Ducha*. Skupię się na tych wyobrażeniach, które wydają się najważniejsze dla całości genezyjskiego dzieła, dla rozwoju perspektywy eschato-

⁵ L. Nawarecka: *O mitach greckich w mistycznej twórczości Juliusza Słowackiego*. W: *Inspiracje Grecji antycznej w dramacie doby romantyzmu. Rekonesans*. Red. M. Kalinowska. Toruń 2001.

logicznej. Materiału dostarczą trzy „wczesne” teksty: *Sen srebrny Salomei*, *Ksiądz Marek* i *Poeta i Natchnienie*. W *Śnie srebrnym...* oprócz pojedynczych znaków apokaliptycznych (symbole ujawniane w rozmowie Wernyhory z Księżniczką — np. apokaliptyczny koń), najważniejsze jest eschatologiczne ukierunkowanie całości proroctw Wernyhory, szczególnie pojawiające się wizje świata (Polski) w czasie ostatecznym.

Podobnie ostateczne nacechowanie obrazów dostrzec można w *Księdzu Marku*. Obraz śmierci unoszącej się na niebiosach, grożącej światu ostateczną zagładą w wizjach ks. Marka (akt III, w. 627—640), metamorfoza Baru w obraz otchłani śmierci (III akt) i końcowe przemienienie owej otchłani w górę świętą („kurhan słowiański”) mają niewątpliwie apokaliptyczny charakter. Oczywiście, te wyobrażenia, symbole nie są jeszcze w pełni wykrystalizowane i osadzone w systemie mistycznym, który dopiero zaczął się tworzyć. W tych „wczesnych” utworach pojawiają się jednak także wyobrażenia istotne, poruszające; skupiające w sobie jądro tej fazy poezji mistycznej Słowackiego. W słowach ks. Marka zwróconych do Judyty, rysujących panoramę płonącego Baru w perspektywie sakralnej, pojawia się wyobrażenie ognistego miecza, powstające w wyniku metamorfozy obrazu płonącego kościoła:

Płomień... Dom się boży pali
 Nad ognistej krwi strumieniem;
 I niebo kole płomieniem
 Jak miecz Archanioła kręty,
 Już na brusie pociągnięty,
 Ostrzem postawiony w górę.
 [...]
 Oto miecz z płomieni różnych,
 Co wkrótce niebo rozszczepli,

(*Ksiądz Marek*, akt II,
 w. 759—765, 770—772)

Co najistotniejsze, celem tego miecza jest nie tylko wymierzenie kary grzesznej ziemi, lecz także „rozszczeplenie nieba”. Właśnie owo rozcięcie stanowi niezwykle ważne, podstawowe dla „wczes-

nego” Słowackiego mistycznego, apokaliptyczne wyobrażenie. Jego powtórzenie i rozwinięcie dostrzec można w *Poezie i Natchnieniu*. Tu obraz miecza zostaje wyraziściej związany z kręgiem apokaliptycznym. Przywołuje symboliczne wyobrażenie Chrystusa apokaliptycznego, w którego ustach tkwi „miecz obosieczny” (Ap. 1,16). Oczywiście — jak prawie zawsze u Słowackiego — symbol zostaje przekształcony. Z tarczy księżyca „wielki miecz płomienny strzela”, a Chrystus ma rozciąć nim niebo, aby ziemia mogła się spotkać z Bogiem:

On na nim ręce... skrwawione położy
Potem podniesie... i trzy razy mieczem
Niebiosa całe — rozetnie, otworzy...
Wtenczas my duchy pod gwiazdy ucieczem...
Bo z nieba wyjdzie na ziemię duch Boży,
A my z tej ziemi mgły i chmury zwleczem,
By się spotkała jej twarz — z Bożą twarzą,

(*Poeta i Natchnienie*, w. 331—337)

To spotkanie z „Bożą twarzą” rozpoczyna w poemacie apokaliptyczną wizję nieba i zmartwychwstania Polski „apokaliptycznej” (w. 338—390). Wyobrażenie rozcięcia, otwierania nieba pojawi się jeszcze w *Zawiszy Czarnym* (dramacie późniejszym, genezyjskim), choć tu już bez powiązania z obrazem miecza⁶. Niebo rozrywa tym razem ludzka, miłosna pieśń-skarga Zawiszy:

Tej pieśni zlekły się stepy,
Gwiazdy się wszystkie przelekły,
Księżyc zbladł — niebiosa pękły
I pokazały nam wieczny,
Zabłąkitny, zasłoneczny,
Rubinowy duchów rumieniec...

(*Zawisza Czarny*, Red. D,
akt II, w. 235—240)

⁶ Oczywiście można wskazać w całym dramacie i w samej tej scenie militarne *decorum* — pieśń śpiewa nie tylko Zawisza, lecz także jego zbroja i broń.

Swoistą, późną kontynuację tego wyobrażenia stanowi lucyferyczna próba otwarcia niebios: dążenie Popiela do zetknięcia z Bogiem przez mnożenie, eskalację zbrodni. Towarzyszą temu (narastające pod koniec pieśni III) obrazy przebijania: przebicie mieczem stopy Zoriana (*Król-Duch Rap. I, P. III*, w. 49—58), „wrażenie” przez króla „kostura okutego” w ścianę (w. 201—202), a potem w pierś giermka (w. 221—224), wreszcie mocowanie się oczami z kometą, w wyniku którego Popiel pada „Jak rycerz w szrankach dzidą w pierś przebity” (w. 240). Wbrew bowiem chęci Popiela, by wydobyć *sacrum* z niebios (rozdarcia ich zbrodnią), to on sam, jego ciało się łamie, targa, pęka w wyniku walki z kometą (w. 281—286); kształt miecza zaś pojawia się w obrazie komety („Ta jak wielki miecz z pochew dobyty” — w. 239). Wyrazne jest tu lucyferyczne odwrócenie obrazu.

Samo powracające wyobrażenie rozcinania, rozrywania nieba ujawnia dążność widoczną już w utworach początkowej fazy poezji mistycznej, a istotną dla całej genezyjskiej obrazo-myśli: potrzebę, konieczność docierania nie tylko do *sacrum*, do jego wnętrza, lecz sięgania dalej — jakby poza ową, jeszcze widzialną, świętość. Słowackiego bowiem widzialne, ziemskie *sacrum* nie zadowala, nie zatrzymuje na sobie. Wyrazny jest w jego dziele mistycznym przełożony ruch odsłaniania, docierania do czegoś, co nazwać by trzeba *trans-sacrum*⁷, a co ma głęboko i zdecydowanie ostateczny, eschatologiczny charakter.

Próby oddania *trans-sacrum* dostrzec można także w innych obrazach-symbolach *Poety i Natchnienia*. Szczególnie wyrazne jest to w wizerunkach Matki Bożej: światło mocniejsze niż słoneczne, kosmologizacja obrazu sakralnego, ale zarazem przekraczanie kosmiczności, w jakowąś „trans-kosmiczność”:

Pali się miesiąc... liczba gwiazd się mnoży,
Wyiskrza szafir... zda się jak stal pryśnie,

⁷ Zdają sobie sprawę z ograniczonego sensu tworzenia takich połączeń słownych, ale ruch przekraczania wewnątrz obrazów sakralnych w poezji genezyjskiej jest zjawiskiem tak istotnym, że domaga się jakiegoś nazwania, choćby było ono tylko prowizoryczne i — na razie — językowo chropawe.

Coś w nim od słońca jaśniejszego błysnie — ...

Ach od słońca by w oczy mi nie biła,
Taka ogromna jasność... jak z tych oczu
Spuszczonych... cały świat rozweseliła,
Oblana słońcem złotym po warkoczu;

(*Poeta i Natchnienie*, w. 94—100)

W tych wizerunkach Maryi widać także, tak istotną dla późniejszej, genezyjskiej poezji, tendencję do uruchomienia, dynamizacji obrazu⁸. Dynamizacja *sacrum* i ruch ku *trans-sacrum* jest chyba najważniejszą, myślowo-poetycką (i duchową) treścią opisanych wyobrażeń apokaliptycznych, a także istotną poetycką zdobyczą wczesnej fazy twórczości mistycznej Słowackiego.

III. Próby uobecnienia tego, co nazwałem prowizorycznie *trans-sacrum*, są w późniejszej poezji twórcy *Króla-Ducha* kontynuowane i rozwijane. Wtedy jednak związane zostają z głównym, podstawowym zadaniem: z domyśleniem, dookreśleniem tego, czym będzie, jaka będzie ostateczna postać świata i człowieka (ducha). W jednym z tekstów teoretycznych poeta sam wskazuje swój sposób rozumienia apokaliptyczności:

Apokalipsa więc jest, jak widzisz, przecuciem nowej doskonalszej formy, którą duch nasz Chrystusowi dorównawszy i będąc słowem świata, przyoblecze na ziemi... Wszystka praca ludzkości do tego jedynie dąży.

(*Dialog troisty*, odmienne zak., Red. B, w. 21—24)

W próbach dookreślenia apokaliptyczności rozumianej jako ostateczny horyzont genezyjskości, skupię się na trzech późnych tekstach poetyckich: *Królu-Duchu*, *Samuelu Zborowskim* i *Dziejach Sofos i Heliona*. Inne teksty (liryki, *Odpowiedź na „Psalmy Przyśności”*..., *Do Ludwika Norwida — list*) będą służyły jako dodatkowy

⁸ Opisanych tu wyobrażeń „trans-sakralnych” dopełnia „kraina bez brzegu” z ostatniego snu-śmierci Salomei (*Sen srebrny Salomei*, akt V, w. 715—720).

materiał kontrolujący rozumienie. Ograniczę w analizach również pole badania, koncentrując się na trzech podstawowych obrazach apokaliptycznych, jak wskazuje wstępny ogląd — najważniejszych: Niewiasty Apokaliptycznej (występującej czasem w powiązaniu z postacią smoka), Jeruzalem Niebieskiego i kosmicznych wizerunkach eschatonu.

Obrazy Niewiasty kosmicznej pełnią w poezji autora *Króla-Ducha* istotną i złożoną funkcję, a jednocześnie są one daleko idącą reinterpretacją symbolu biblijnego. W wielu dziełach mistycznych Słowackiego pojawia się ów symbol w różnych postaciach i wariantach: Maryi, Umiłowanej, córki Słowa, Wandy, Dobrawny... Próby dookreślenia tych postaci — ich strukturalnych i wyobraźniowych podobieństw, a także ich miejsca w wizji genezyjskiej potwierdzają, że są to odrębne osoby (w zakresie, w jakim osoby są odrębne u późnego Słowackiego!), ale mające (uzyskujące) tę samą formę (mówiąc językiem „technicznym”: to postaci należące do jednej kolumny duchów). Maria Cieśla wskazuje, że to jakby różne emanacje formy, której pełnię stanowi Maryja jako Królowa Niebios⁹.

Jedną z najważniejszych funkcji wizerunków Niewiasty Apokaliptycznej w tych utworach jest epifania sakralności, w wielu miejscach wyraźnie będąca już objawieniem tego, co nazwałem „trans-sakralnością”. Stwarza ją Słowacki w ramach „wzmózonego piękna”¹⁰ — potęgowania piękna transcendentnego, podkreślenia wymiaru estetycznego objawionej rzeczywistości, wyraźne szczególnie w *Poecie i Natchnieniu* oraz w *Królu-Duchu*, lecz widoczne także w innych utworach. Epifania, zjawianie się Maryi (i innych emanacji Niewiasty Apokaliptycznej) tworzy w świecie (i w tekście) wyodrębniający się obraz, „ikonę”:

⁹ M. Cieśla: *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wrocław 1979, s. 94—97. Jak wskazuje Badaczka, szereg tych niewiast w poezji Słowackiego jest o wiele dłuższy (choćażby Heliana-Dyjanna czy pastereczka ze słynnego liryku).

¹⁰ O rodzaju genezyjskiego piękna i jego miejscu w szerszym systemie wartości poezji genezyjskiej pisze M. Cieśla-Korytowska: *Słowacki a Kalokagathia*. W: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski*. Red. M. Kalinowska i B. Paprocka-Podlasiak. Toruń 2003.

A wtem, jasność przyszła nowa,
 I w tem powietrzu jako w dyjamacie
 Ukazał się wid... Piękność... córka Słowa,
 [...]
 Tęcze ją ciąglem oskrzydlały kołem;
 [...]
 Błękit się cały zdawał uśmiechniony,
 Pełny języków złotych niby fala —
 Jak atlas, który bierze różne tony
 I drząc swe hafty gwiaździste zapala —
 (*Król-Duch, Rap. I, P. I, w. 124—126, 133, 137—140*)

Temu zjawieniu się często towarzyszy narastające światło, widoczne w cytowanym fragmencie *Poety i Natchnienia*. Światło wyraźnie transcendentne¹¹, jakby w zgodzie z dzisiejszą feministyczną mariologią — Maryja była tu teofanią samego Boga.

Próbując dalej dookreślić te wizerunki (także w kontekście biblijnego pierwowzoru), dostrzec trzeba, że nie są w nich obecne ani dzieciątko Jezus, ani apokaliptyczny „mężczyzna”. Wyjątek stanowi fragment „misterium Bożonarodzeniowego” *Góry się ozłociły...*, w którym obecność Boskiego Dziecięcia jest oczywista¹². W utworze tym obecne są także inne symbole apokaliptyczne: smok, wypuszczana przez niego rzeka, skrzydła Maryi, pustynia. Ten wizerunek Maryjno-apokaliptyczny wiąże w jedno różne szeregi ikonograficzne Słowackiego: Bogurodzicy, Niewiasty Apokaliptycznej, a także — córki Słowa i Królowej.

Lucyna Nawarecka¹³ porządkując wizerunki niewiast transcendentnych w *Królu-Duchu*, wskazuje istnienie dwóch podstawowych szeregów postaci kobiecych: jeden wywodzący się z akwatywności, z symboliki oceanicznej pramacierzy, stanowiącej prapoczą-

¹¹ Słusznie wskazuje Olaf Krysovski źródło, pierwowzór takiego światła w ikonie Przemienienia Pańskiego. Zob. *Transfiguracja — obraz i myśl w genezyjskiej twórczości Słowackiego*. W: *Słowacki współczesnych i potomnych*. Red. J. Borowczyk, Z. Przychodniak. Poznań 2000.

¹² Nawet tu jednak wizerunek Jezusa nie jest skonkretyzowany, nie staje się „ikoną”.

¹³ L. Nawarecka: *O mitach greckich...*, s. 56—59.

tek kosmosu; drugi wywodzący się z *Ewangelii*, szereg „ukochońców Bożych”. Oba szeregi współtworzą (w różnym stopniu) kolejne postaci kobiece w poezji genezyjskiej. Źródłową emanacją pierwszego szeregu jest Umiłowana: budzi ogień erosa, lecz także lęk. Tworzy archetyp lucyferyczny (w rozumieniu Słowackiego) kobiecości. Staje się ważnym składnikiem konkretnych ziemskich wcieleń kobiecości transcendentnej: Wandy, Dobrawny, lecz także kapłanki Ody. Tu trzeba zaznaczyć, że (wbrew sądom części badaczy) postaci Wandy i Dobrawny zdecydowanie mają w sobie także drugi komponent, sakralności maryjnej, nie są więc prostymi wcieleńkami Umiłowanej.

Dostrzec też można, iż pojawiające się w poezji mitycznej wizerunki Niewiasty kosmicznej nie zawsze przynoszą bezpośrednią zapowiedź apokalipsy, końca świata. Ukierunkowują jednak rzeczywistość, nadając jej i ludziom ruch ku eschatonowi. Tak czyni córka Słowa w *Rapsodzie I*, poruszając ducha Hera do dalszych wcieleń i transformacji, do działań nakierowanych na cel finalny. Dopełnieniem jej roli w *Królu-Duchu* jest ostateczna przemiana świata genezyjskiego z postaci mitycznej (cyklicznego, wiecznego powrotu) w rzeczywistość eschatologiczną, otwartą, nastawioną na metamorfozę — na ostateczne przebóstwienie świata. Wspaniałą jest obraz tej przemiany na początku *Rapsodu IV*: za Królem-Duchem ruszają nie tylko greccy bohaterowie, lecz powstaje i idzie cały Tartar. Te dwa działania córki Słowa: pierwsze poruszenie ducha i ostateczna przemiana świata (transcendentnego!) tworzą podstawowe ramy, wewnątrz których dokonuje się dramat na poziomie ludzkim — ludzka historia świata.

IV. Wewnątrz tych ram dostrzec można dwa ziemskie, całkowicie ludzkie wcielenia formy Niewiasty transcendentnej: Wandę (*Rapsod I*) i Dobrawnę (*Rapsod III*). Wanda pojawia się w świecie mitycznego eposu dwukrotnie. Pierwszy raz, gdy uwalnia Popiela z lochów; w tym wizerunku szczególnie istotne i „obrazotwórcze” jest wyobrażenie światła, prześwietlonych nim rąk-rubinów, i dwóch złocistych warkoczy ozdobionych kwiatami-klejnotami. Wanda, mimo wyraźnych rysów sakralnych, jest tu bliska szeregowi mitycznemu,

akwatycznemu — wskazuje na to usytuowanie sceny, a także pojawiające się tu wyobrażenie Amfitryty na falach. Drugi raz Wanda ukazuje się we śnie Popiela (przypuszczalne w momencie śmierci), przechodząc przez ogień (symbolika przejścia), stając się Niewiastą Kosmiczną w postaci *animae mundi* — duszy świata, poruszającej sferami niebieskimi i tworzącej muzykę sfer.

Te dwa obrazy Wandy uzupełnia trzeci, pośmiertny — zwłok królowej szykowanych do pogrzebu. Jednak prawdziwy wizerunek śmierci przynosi towarzyszące tej scenie wyobrażenie kosmiczne: blednącego księżyca, tonącego w błękitcie i przemieniającego się w srebrną mgłę.

Wizerunek Dobrawny (ukazanej po raz pierwszy w momencie uroczystego wjazdu, jako oblubienicy) ma wyraźne rysy maryjne. Królowa „niby pani święta”:

Wyższa nad wszystkie pany i panięta
Na jaśni niebios błękitnych dziewica,
Prawdziwie... wschodnia Syjonu palmica

(*Król-Duch, Rap. III, P II, w. 235—237*)

Najistotniejszą, najbardziej sakralną jej cechą są oczy, z których leje się ametystowe światło, „złote węże” przemieniające rzeczywistość, stwarzające na moment chrztu i ślubu złotą ikonę świata. Również Dobrawna włada muzyką sfer, z jej gry na organach wysnuwa się apokaliptyczny sen Mieczysława o dwunastu aniołach narodów¹⁴.

Najważniejsze jednak wcielenie postaci Niewiasty transcendentnej w *Królu-Duchu* odnajdujemy we śnie Dobrawny — tym najdłuższym i najbardziej onirycznym śnie poezji Słowackiego (*Rap. III, P. IV*). „Sen”¹⁵ ten stanowi — zdaniem autora niniejszej pracy — prawdziwe jądro *Króla-Ducha*. Esencja obrazu i działania się dopro-

¹⁴ Jego miejsce w apokaliptycznej ikonografii dookreśla Stanisław Trojanar: *Apokalipsa św. Jana w twórczości Juliusza Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1929, nr 26, s. 523—563. W tymże artykule systematyczny przegląd konkretnych motywów apokaliptycznych.

¹⁵ Tak skrótowo nazywał będąc ten najważniejszy sen.

wadzonej do pełni, skupiająca w sobie najważniejsze, archetypowe kształty i najgłębsze sensory poezji genezyjskiej; jej dopełnienie i reinterpretacja. Historia, sama w sobie niezwykle skomplikowana, interesująca i nasycona, mieniąca się obrazami i wieloznacznymi sensami, ma naturę wyraźnie palimpsestową. Konstytuuje ją wielość nakładających się na siebie warstw znaczeniowych (i wyobrażeniowych!). Dzieje się tak dlatego, iż „Sen” nadbudowuje się na tekście *Rapsodu III* (jego obrazach i zdarzeniach), czy szerzej — *Króla-Ducha*, lub wręcz na całej mistycznej poezji Słowackiego. „Sen” jest z nią związany całą siecią niewidzialnych często, lecz mocnych nici. Stwarza to nie tylko klasyczną przestrzeń powiązań intertekstualnych, lecz także zjawisko wyższego stopnia: „Sen” stanowi w poezji autora *Króla-Ducha* „historię nad historiami”, wewnętrzny mit¹⁶, dający klucz do odczytania i zrozumienia „mistycznego eposu”.

Pierwszy obraz „Snu” to Ona (Dobrawna) w otchłani z Nim (wężem, smokiem). Ten oniryczny wizerunek królowej dopełnia jejienne przedstawienie o sugestywne wyobrażenie warkoczy i gwiazd, odsyłające do obrazu Wandy uwalniającej Popiela (*Rapsod I*). Odsyłając, nadbudowuje się na nim, ale bardzo swoiście. Obraz Wandy i Popiela-smoka jest (zgodnie z niezwykle trafnie zaproponowanymi przez Martę Piwińską Levi-Straussowskimi narzędziami analizy mitu¹⁷) wykrystalizowanym z ich historii mitycznym „kadr” — mitemem, jednym z wiązki analogicznych mitemów, porządkujących i interpretujących całą historię *Króla-Ducha* w wymiarze synchronicznym. Ale „Sen” bierze ów wykrystalizowany na głębszym, mitycznym poziomie „kadr”, wchłania go, uruchamia i przetwarza we własną „historię świętą” wyższego poziomu semantycznego, która w całości ma owo znamię i gęstość mitycznego odłamka.

W analogiczny sposób „Sen” wydobywa, zagęszcza i uruchamia inne mitemy *Króla-Ducha*: obraz stosu pogrzebowego, pieśni, lotu

¹⁶ Można tu przypomnieć analogiczne wewnętrzne mity innych twórców: liryk *Polały się łzy...* Mickiewicza, *Przed Prawem w Procesie Kafki*, *Śnieg w Czarodziejskiej górze Manna*.

¹⁷ M. Piwińska: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 393—401.

czy Jerozolimy Niebieskiej. Sięga też dalej, bo historię smoka i Dobrawny trzeba czytać w kontekście historii ducha opowiedzianych w *Samuelu Zborowskim* (sen Eoliona, „Iliada płazów” i mowa sądowa Adwokata).

Ale tak rozumiana i odczytywana historia to dopiero jeden poziom palimpsestu. Scena ze smokiem (i to, co dalej się dzieje) w oczywisty sposób odwołuje się do znanych, uniwersalnych historii mitycznych ludzkości. I znów, wydobywając z mitów rdzenne, podstawowe segmenty wyobrazeniowo-semantyczne, „Sen” wchłania je i przetwarza, często w bardzo daleko idący sposób. Wąż (smok), wydobywający się z otchłani to jądro mitów kosmogonicznych wielu ludów (mity babilońskie, egipskie, irańskie, indyjskie, greckie czy germańskie). To obraz buntu chaosu (Tiamat, Tyfon), zagrożenia jego destrukcyjną mocą boskiego ładu kosmosu; także pokonania chaosu i przywrócenia ładu. W wersji bardziej literackiej bohater (Perseusz, Herakles) zabija smoka, uwalniając z niewoli księżniczkę.

We śnie Dobrawny odwrotnie — Niebiańska Dziewica, zdjęta litością, uwalnia z więzów, z otchłani chaosu smoka, którego pierwotna, chtoniczna moc stanowi tu siłę napędową zdarzeń: kolejnych prób zdobycia transcendencji przez rycerza-smoka, lecz także wydobywania się z kolejnych zamknięć i lotu samej Dobrawny. Uwolnienie chaosu jako dobry czyn! Zupełne odwrócenie motywu, mitycznych konstant. Słowacki budując swą mitologię poezji, opowiadając nad-mityczną historię, dokonuje zasadniczej reinterpretacji fundamentów mitologicznej kosmogonii naszego kręgu kulturowego.

Prowadzi to do następnego, wyższego poziomu „naszej” (Słowackiego, Dobrawny!) historii. Nie mit bowiem, lecz *Biblia* stanowi najwyższy poziom, na którym poeta nadbudowuje jednostkowe, własne sensory „Snu”. Tworzy więc nie tylko nowy mit poetycki, lecz także nową historię świętą, którą przeżywa Dobrawna — historię Ewy i Marii. Aby precyzyjniej opisać, co przez to rozumiem, muszę pokrótce napomknąć o pewnych aspektach *Króla-Ducha* (i dzieła genezyjskiego w ogóle), o których już nieco pisano i są raczej wiadome „uczonym w piśmie”.

Król-Duch jest porywającą (i konkretną) wizją, poszerzającą w sposób niespotykany nasze wyobrażenie o tym, co ludzkie, we-

wewnętrzne, duchowe. Penetruje, ujawnia (podobnie jak inne utwory genezyjskie) ludzkie przestrzenie graniczne — szczególnie to, co tyczy psychiki w jej wymiarze duchowym, metafizycznym, religijnym. Poszerzając wyobraźnię, rysuje te przestrzenie naocznie, namacalnie. Badając sen, wizję, a także przestrzeń śmierci — nie tylko w wymiarze biologicznym czy nawet czysto religijnym, lecz po pierwsze w zmysłowo, konkretnie przeżywanym wymiarze metafizycznym — ukazuje przekraczanie kolejnych granic, przechodzenie w nową, obszerniejszą przestrzeń duchową, uzyskiwanie nowego, szerszego „ja”. Pogłębia niebywale całe egzystencjalne doświadczenie wymiaru duchowego.

To sprawy raczej znane. Ale ten proces poszerzenia jaźni w *Królu-Duchu* ma też drugą, co najmniej równie ważną i ciekawą stronę. W eposie tym (a szczególnie w analizowanym tu „Śnie”) bohaterowie (ludzie) mogą przeżywać historie boskie, własne „dzieje bogów”. Bo przecież Dobrawna nie tylko staje się bohaterką mitu, lecz przeżywa sama świętą historię zbawienia, przebóstwienia i stawania się bogiem. Jest podmiotem tej historii. A ponieważ „Sen” (i cały *Król-Duch*) opowiadany jest w pierwszej osobie, umożliwia on niejako Czytelnikowi współuczestniczenie w tym niezwykłym dzianiu się. Możemy być dzięki Słowackiemu, w jego eposie, bogami, nie tylko tymi z mitów, lecz także tymi z *Nowego Testamentu* („bogami będziecie”). Nie chodzi tu o jakieś „zachłyśnięcie się” boskością, lecz o niebywale poszerzenie doświadczenia tego, czym jest nasze „ja”.

Dopiero uwzględnienie opisanych tu poziomów palimpsestu pozwala przejść do odczytania poziomu najwyższego — „mitopoeetyckiego”¹⁸. Do pytania: Co mówią nasemantyzowane literacko, mitycznie i biblijnie obrazy i zdarzenia „nad-świętej” historii Dobrawny?

Zanim historia się rozpocznie, wskazany zostaje podstawowy kształt określający rzeczywistość — linearność, długość. Przy oka-

¹⁸ Użyłem tego określenia gdzie indziej, względem najwyższego, wyobraźniowo-mitycznego poziomu *Sonetów krymskich* (zob. L. Z w i e r z y ń s k i: *Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza*. Katowice 1998). Termin ten opisuje, jak sądzę — trafnie, również to, co dzieje się we „Śnie”.

zji ustanowiona również zostaje (na zasadzie analogii kształtu) równoważność: sen/życie. Rządzący tu czas jest również linearny — mamy do czynienia nie z cyklicznością mitu, lecz z historią zmierzającą do eschatonu. We „Śnie” ta linearność nabiera właściwie od początku zdecydowanie pozytywnego sensu: rozwoju, otwartości, drogi ku celowi.

W tak ukonstytuowanym świecie rozpoczyna się historia, której stan wyjściowy określa inicjalna przestrzeń, jej charakter i usytuowanie — zamknięcie i dół. „Pod ciemnicą”, a więc niżej niż chtoniczny dół — jakby otchłań, dno świata. Szereg wyobrażeń rysujących, podkreślających (dotyczy to szczególnie węża) uwięzienie, zamknięcie: ciemnica, łańcuch, hak, pęta. Nawet skrzydła — moc lotu węża — są tu „zaryte w ziemi”. Łączy to uwięzienie z chtonicznością. O zniewoleniu, zamknięciu mówią także kolejne obrazy: lód na rzece, mury zamków, zamknięcie wież, a także — zamknięcie bram Jerozolimy Niebieskiej¹⁹. Symbolika zamknięcia dotyczy więc także rzeczywistości transcendentnej. Zamknięcie, zniewolenie jest stałym tematem tej historii, można by ją całą czytać jako szereg prób uwolnienia się, rozerwania pęt i wyrwania się w kierunku wertykalnym lub horyzontalnym²⁰.

Niebagatelny udział w kształtowaniu się tych sensów mają tu własności samego węża. Z racji swych cech biologicznych i symbolicznych jest on istotą metamorficzną i magiczną (zrzucanie skóry jako nieustanne odradzanie się), poruszającą się pomiędzy światami i wyznaczającą granice świata chtonicznego. Ale we „Śnie” ważna jest jeszcze jedna jego metamorficzna właściwość, wyznaczana samym kształtem jego cielesności: będąc zwinięty (wyobraźniowy, archetypiczny obraz węża, tu określony także przestrzenią — wąż leży „w kącie”), jest kształtem zamkniętym (okrąg, spirala?), ale zarazem potencjalnie otwartym, podłużnym („długi”), partycypującym

¹⁹ Znakiem zamknięcia, podobnie jak w ciemnicy, są tu „haki”.

²⁰ Marta Piwińska wskazuje zamknięcie, zniewolenie (i walkę z nimi) jako stały topos literatury romantycznej. Zob. *Romantyczna nowa tragedia*. W: *Studia romantyczne*. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1973.

od początku w pozytywnej linearności snu-życia (podobnie jak Dobrawna uczestniczy w niej swymi długimi warkoczami).

Zwinięcie, splecenie ciała węża pełni jeszcze jedną, istotną funkcję: kreuje, wyobraża skomplikowanie, wielowarstwowość jego formy. Gdy Dobrawna uwalnia go, dostrzega w nim tę dziwność:

Potem dziw... w gadzie tym i w dziwnym krzaku
Różnych form... jakaś twarz błysnęła święta,
Bo ludzka... złota... mimo resztę cielska
Skrzydły do nieba lecąca — anielska...

(*Król-Duch, Rap. III, P. IV, w. 37—40*)

Funkcję wyobraźniowego połączenia kształtu węża i krzaka (przejścia między nimi) pełni właśnie obraz splecenia, zwinięcia ciała węża. Metamorfoza dokonująca się tutaj, powstający symboliczny obraz to jakby ekstrakt całego „Snu”, a pośrednio — całego eposu. Ten swoisty „palimpsestowy” symbol tworzony jest przez poetę metodą nakładania, sklejania w jednym obrazie kolejnych wyobraźniowych (i znaczeniowych) warstw. Tu obserwować można, jak splot ciała ujęty został w wyobrażenie krzaka, w którym zawiera się historia uprzednich — realnych i mitycznych — form węża, a także oczywiste odwołanie do obrazu Popiela-smoka.

Lecz na tym nie koniec — wyobrażenie „krzak” odsyła także do obrazu z *Samuela Zborowskiego* („dziwnym cierniowym krzakiem”), a przez to pasyjne wyobrażenie do obrazów biblijnych: płonącego krzewu (objawienia Boga na Synaju), korony cierniowej i krzewu winnego (symboli pasyjnych, chrystologicznych). Te pasyjne sensory i wyobrażenia obecne już w historii Lucyfera w *Samuelu Zborowskim* (a także w *Agezylauszu*) włączone zostają do historii smoka-rycerza ze „Snu”, tworząc bolesny, Chrystusowy jej wymiar. W tym węzowo-krzewnym kształcie ujawnia się też twarz — ludzka, złota, święta, anielska, antycypacja jego dalszej drogi, kolejnych przemian.

Naszkiecowany uprzednio palimpsestowy symbol, zagęszczający formy i sensory, zagarniający coraz obszerniejsze przestrzenie biblijne, mityczne i poetyckie, rozrywa naszą trójwymiarową przestrzeń

ziemską i antycypuje, wyobraża wielowymiarową przestrzeń genezyjską²¹.

Nie miejsce tu, by szczegółowo analizować cały sen Dobrawny; skupię się dalej na tym tylko, co wiąże się z apokaliptycznym rysem tej „historii świętej”. Sen opowiada uniwersalną historię walki dobra ze złem, pierwiastka niebiańskiego i lucyferycznego, światła i mroku. Ale opowiada na nowo, zupełnie inaczej. W mitach kosmogonicznych, mitach chaosu zło musi zostać pokonane, okiełznane, by mógł zostać przywrócony boski ład kosmosu. W *Biblii* historia nieprzyjaźni między niewiastą i wężem, między nim a jej potomstwem, zapowiedziana przez Boga, będąca następstwem rajskiej katastrofy, dokonuje się: „rana” („ty zmiażdżysz mu piętę”) zostaje zadana²², a — na końcu czasów — Jej potomstwo „miażdży wężowi głowę”, co dopowiadają obrazy apokaliptyczne (węża pokonanego i zrzuconego z niebios). Tu również zło musi zostać unicestwione: na Nowej Ziemi i w Nowym Niebie nie ma już miejsca na mrok i chaos. Oczywiście, całość „walki” dobra ze złem odbywa się tu w nadrzędnej perspektywie działań transcendentnego Boga.

Sen Dobrawny reinterpretuje tę historię — likwiduje prostą biegunowość. Nie pomniejszając pierwiastka niebiańskiego (jego przejawami są Jerozolima, anioł i sama Dobrawna), zaprzecza prostej negatywności pierwiastka lucyferycznego. Niebiańska Ona rozpoczyna sen-życie, podobnie jak wąż w otchłani. Nie jest wprawdzie spętana jak on, ale inne, wskazane już, wyobrażenia zamknięcia, uwięzienia odjednoznaczniają także jej sytuację. Relacja między nimi nie jest wroga, nie toczą walki²³, choć cała ich historia to jakby przemieniony ekstrakt mityczno-biblijnej walki. Wyrażna jest intensywność łączących ich więzów. Obraz dziwności „duszy niebiańskiej”, niesprowadzalnej do fascynacji Pięknej Bestią. On bu-

²¹ To stała — choć dokonywana różnymi technikami — metoda Słowackiego poszerzania rzeczywistości, przechodzenia do innego porządku. Wskazała to w odniesieniu do kolorów w dramatach mistycznych Alina Kowalczykowa w dyskusji na sesji w Olsztynie (*Juliusza Słowackiego koncepcja poezji a współczesność*. Olsztyn 13—14 grudnia 1999).

²² O owej ranie spróbuję więcej dopowiedzieć w końcowej części artykułu.

²³ Rycerz-smok walczy z jej ludźmi, ale nie z nią.

dzi w niej litość — wywołują to uczucie jego oczy, najbardziej ludzki aspekt jego osoby²⁴.

Po uwolnieniu smoka Dobrawna dostrzega kolejne ludzkie jego rysy: twarz, a potem ręce. Smok swą mocą (powodującą także negatywne skutki) niepowstrzymanie dąży do kontaktu z nią — niebiańską, świętą, z — *sacrum*; nie próbuje jednak jej spętać, „posiąść”, lecz raczej wyzwolić, uwolnić. Jego moc jest źródłem jej metamorfoz, impulsem lotu do nieba (do Jeruzalem), lecz także całego ruchu, dziania się w tej historii. To on ma skrzydła, on pierwszy wzlatuje. Drugim źródłem dziania się w „Śnie” jest modlitwa Dobrawny. Dobrawna jest tu także stwórczynią form: kwiatu — odgrywającego rolę wzorca ruchu, rozwijania się, i rzeki — wyobraźniowo powstałej z jej łez, a będącej kolejnym (trzecim), linearnym, wzorcowym kształtem w tej historii, izomorficznym ze snem i życiem (rola rzeki staje się istotna szczególnie w drugiej części „Snu”).

Ruch, rozpoczynający się w otchłani, jest w pierwszej części „Snu” wyraźnie wertykalny, skierowany wyłącznie do góry (lot, „darcie się do góry”, wzdychanie i modlitwa-lot). Wertykalizacja przestrzeni widoczna jest także w kształtach architektonicznych: zamku (nad wodą), wieży, oknie, ganku, wreszcie Jerozolimie (tu kierunek ruchu zostaje zmieniony — święte miasto schodzi w dół). „Ikaryjski” lot Dobrawny jest próbą osiągnięcia nieba mocą naturalną. Impulsem jest smok: próbuje lecieć do niej, sięgnąć, atakuje oczami. Odpowiadają temu kolejne, sytuujące ją coraz wyżej mikroprzestrzenie: wieża — okno wieży — czeluść nieba. Naturalna mistyka kończy się klęską, upadkiem; mimo że nie ma w niej nic lucyferycznego — jest świętość i światło. Odtąd drogi Niewiasty i Smoka rozchodzą się. Znajdą się blisko siebie jeszcze dwa razy, ale już bez osobowego spotkania. On dalej wertykalnie „drze się” do nieba, walczy z szatanem i kometą. Formą wyrażającą jego rozwój jest głos: najpierw syczenie, potem rozrywanie przestrzeni głosem, wreszcie ostatnia kosmiczna rozmowa (przez głowę Dobrawny) z żywiołami, na koniec walka z kometą i wniebowstąpienie głosem. Tego,

²⁴ Oczy pełnią w całym „Śnie” ważną funkcję: mówią, ujawniają wnętrza (miejsce przejścia do wnętrza), stwarzają więzi.

że ona mija go, cierpiąc, on nie dostrzega. Wzrok ma skupiony wyłącznie na niebie, na tym, co bezpośrednio związane z jego metafizyczno-duchową walką.

Dobrawna od chwili upadku przechodzi kolejne etapy inicjacji: przejście przez śmierć, przez wodę i ogień²⁵. Zmienia się w łabędzia i z innymi duchami płynie rzeką, która ją wywiodła z czeluści. Jej sposób dotarcia do transcendencji jest niewątpliwie horyzontalny. Można to było dostrzec już wcześniej, w obrazowaniu jej lotu: Dobrawna właściwie nie tyle leci do góry, ile „idzie”, niebieska „czeluść” unosi ją jak rybę. Oczyszczona przez światło księżyca i śpiew ptaka dopływa do „łak pierwszej tęsknoty”. Tu, w raju ziemskim, czeka na obiecanego przez anioła „Graala” — hostię, przybliżającą Miasto Niebieskie i ostateczną przemianę. Mimo iż sen został przerwany (przez piastunkę wzywającą nad dzieckiem imienia Jezus), opowieść jest pełna, dzieje święte zostały ukończone jako wizja²⁶.

W tej historii świętej uwzględnić trzeba jeszcze jedną osobę — Zoriana, uobecnionego przez kometę (identyfikowalnego przez odwołanie do *Rapsodu I*). Relacje i wartościowanie są jednak we śnie inne niż w dziennych dziejach Króla-Ducha. Smok-rycerz nie jest tu biegunem zła, natomiast Zorian w obrazach „Snu” przyjmuje wyraźnie postać negatywną, szatańską²⁷ (mimo że kometa jest bytem uranicznym, a scena walki powtórzeniem, tej z *Rapsodu I*). Tylko Dobrawna, mimo otchłannych, akwaticznych korzeni, jest w pełni niebiańska i w ostatecznym obrazie, zapowiedzianym przez anioła — solarna. Podobnie jak stanowiąca jej cel Jerozolima.

V. Próby dotarcia Dobrawny do Jeruzalem Niebieskiego zbliżają nas nieuchronnie do problemu kresu: ostatecznej postaci świata,

²⁵ Takie „przejście” jest stałym elementem drogi kolejnych wcieleń Niewiasty (Sofos, Wandy). Morituralny (i chrystologiczny) aspekt zanurzenia w wodzie wyraźny jest w odmianie „Snu” — T. 17).

²⁶ Inaczej interpretuje to zakończenie Maria Piasecka w swej (ciekawej) analizie tego i innych snów Słowackiego. Zob. M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz — Słowacki — Krasiński*. Wrocław 1992, s. 132—133.

²⁷ Relacja bytowa Zoriana z szatanem, z którym walczy rycerz-smok, nie jest we „Śnie” dookreślona, ale strukturalnie Zorian zajmuje to samo miejsce, co szatan.

jaką zarysowuje dzieło genezyjskie. Pierwszą, wstępną konstatacją dotyczącą tej „rzeczywistości finalnej” musi być stwierdzenie, iż nie wyraża jej w poezji Słowackiego żaden pojedynczy obraz czy symbol. Nie jest to więc tego rodzaju byt, który da się przedstawić w ten sposób; nie jest to kształt, który mieści się w trójwymiarowej przestrzeni „ziemskiej”. O przekraczaniu granic wyobraźni świadczy właśnie wielość różnych (często antynomicznych względem siebie) wyobrażeń, które poeta wykorzystuje do ukazania „celu finalnego”. Ma zapewne ów byt ostateczny cechy tego, co nazwałem rzeczywistością „trans-kosmiczną”, „trans-sakralną”.

Podstawowym wyobrażeniem „ostatecznego wschodu”, najmocniej osadzonym w chrześcijańskiej tradycji eschatologicznej, jest niewątpliwie Jeruzalem Niebieskie, wskazywane przez większość badaczy jako symbol najważniejszy. Nie będę tu sporządzać „katalogu” obrazów Jerozolimy w poezji Słowackiego²⁸, lecz spróbuję prześledzić, w jakich kierunkach zmiernają w dziele genezyjskim przemiany prawzoru biblijnego. Wstępny ogłąd przynosi konstatację, iż wizerunki Słowackiego są w zasadniczych rysach wierne obrazowi z rozdziału 21 *Apokalipsy*. Co ważniejsze, poeta zachowuje, a nawet jakby intensyfikuje, tę cechę, którą określić można by jako ikoniczność²⁹ — obecność wymiaru sakralnego w samym kształcie i materii miasta-klejnotu.

Pierwszą, najwyraźniej widoczną odmienność Jerozolimy Słowackiego stanowi jej **zamknięcie**, podkreślone w dwóch najpełniejszych wizerunkach (w *Samuelu Zborowskim* i w *Królu-Duchu*). To zamknięcie można oczywiście wytłumaczyć różnicą czasowego usytuowania Jerozolimy w świecie genezyjskim. W *Apokalipsie św. Jana* miasto zjawia się w wizji ukazującej już koniec czasów, natomiast u Słowackiego boski wzorzec objawia się w świecie ziemskim, w czasie historycznym, swoiście w nim uczestnicząc — zdecydowanie przed końcem czasów, przed czasem otwarcia. To „otwarcie”

²⁸ Taki katalog obrazów Jerozolimy (i innych symboli finalnych) w twórczości Słowackiego sporządził niedawno Waław Pyczek: *Jerozolima Słoneczna Juliusza Słowackiego*. Lublin 1999, s. 13—50.

²⁹ Tak (chyba trafnie) nazywa tę właściwość obrazu Pyczek. Tamże, s. 143—165.

bram Jeruzalem w poezji autora *Genezis z Ducha* nie jest zresztą takie proste i oczywiste jak w *Biblii*. Wiąże się z wieloma przemianami ducha i świata, w których duch musi aktywnie uczestniczyć, stwarzając siebie i nowe kształty rzeczywistości. Jeruzolima w poezji genezyjskiej musi zostać w pewien sposób **zdobyta**. Obrazy tego zdobywania są w *Samuelu Zborowskim* bardzo plastyczne i ekspresyjne:

A jeśli na czele
 Chcę wjechać z mieczem mojego narodu
 I z sztandarami następować śmieie,
 Szablami rąbiąc owe perły święte,
 Myślisz, że świętych zabraknie mi szabel?
 A jeśli zechcę sam i bez karabel,
 Tylko przez pieśni ogromne, natchnięte
 Pioruny, co mi kruszą całą duszę,
 Kruszyć te bramy — myślisz — że nie skruszę?

(Samuel Zborowski, akt V, w. 531—539)

Właśnie te obrazy zdobywania Jeruzolimy (rozwijane jeszcze dalej) tak mocno rzeźbią wyobrażenie jej murów, jej zamknięcia i — granic. Owe granice *sacrum* transcendentnego, ostatecznego okazują się w świecie genezyjskim granicami najmocniejszymi, najtwardszymi³⁰.

Ta „twardość” w wizerunku Świętego Miasta pełni inną jeszcze, ważną funkcję: dzięki niej wyobrażenie Jeruzolimy jako symbolu ostatecznej postaci świata jest konkretne, realne, wręcz dotykalne i może pełnić funkcję punktu-bytu, do którego wszystko zmierza. Symbol jest twardy i nie „rozmywa się”. Ważne w tym ukonkretnianiu, budowaniu realności symbolu są także inne, drobne, lecz istotne cechy wizerunku Jeruzalem Słowackiego. We śnie Dobrawny oprócz krzyży, które podwyższają, wertykalizują wyobrażenie miasta (a także ukonkretniają wizerunek wież), szczególnie in-

³⁰ Piszę o tym w *Fenomenologii granicy w dramatach mistycznych Słowackiego*. W: *Granice w literaturze. Tekst — świat — egzystencja*. Red. S. Zabierowski i L. Zwieryński. Katowice 2004. Drugą tak mocną granicę stanowi negatywne, mroczne *sacrum*, z którym zderza się Zawisza.

interesujące jest pogłębienie jego wizerunku o „słoneczne przepaści”, w których „srebrna kora błyska”. Już w obrazie biblijnym wyeksponowane były fundamenty. W *Królu-Duchu* te wyobrażenia zostają wzmocnione: miasto ma wnętrze, głębię; jeszcze wyraźniej unaczyniające aspekt bytowy.

Kolejną — jedną z najważniejszych — swoistości Jeruzolimy Słowackiego jest jej wymiar pasyjny. Są także w *Apokalipsie św. Jana* obrazy cierpienia, męczeństwa, w których podkreślony zostaje związek z ukrzyżowaniem (np. obraz męczenników oczyszczonych w krwi Baranka), ale to wszystko pojawia się przed stworzeniem Nowego Nieba i Nowej Ziemi. W Jeruzalem Niebieskim — symbolu życia Boga z ludźmi — cierpienia i śmierci już nie ma. Tymczasem w szeregu wizerunków Jeruzolimy Słowackiego pojawiają się obrazy jednoznacznie pasyjne. Pierwszy odnaleźć można w *Pieśni VIII Beniowskiego*:

Za którą złota stała Jeruzalem,
Drzew szmaragdowych pełna — i kamieni,
Z których jeden jest męczeńskim korałem
I ciągle od krwi polskiej się czerwieni,
A bramy, co się przed polskimi berły
Odemkną — z lzy są jednej — z jednej perły...

(*Beniowski, P. VIII, Red. C, w. 35—40*)

Tu męczeństwo związane zostało z wątkiem polskim, mesjańskim, który staje się stałym, pasyjnym elementem Jeruzalem. Koral, przez swój kolor³¹, jako krwawiący, żywy kamień, jest transpozycją tych wyobrażeń pasyjnych, w których drogocенność krwi Chrystusa wyrażona zostaje drogocennymi kamieniami; obraz — jako ikona, klejnot.

Pasyjność jako najcenniejsza zawartość Jeruzolimy wyeksponowana jest w obrazach Niebiańskiego Miasta w *Samuelu Zborowskim*.

³¹ W słownikach i książkach opisujących symbolikę chrystologiczną koral raczej nie występuje. W późniejszym od *Beniowskiego* utworze (*Samuelu Zborowskim*) koral wiąże się z całym zespołem „krwawych” wyobrażeń związanych ze śmiercią, męczeństwem tytułowego bohatera (koralowa trumna, pierścień z krwawnikiem; sam Samuel nazywany jest przez Adwokata „krwawnikiem”).

Wyobrażenie pasyjne rozbudowano tu w sekwencję trzech zespołów obrazów. W pierwszym z nich to krew męczenników jest najcenniejszym skarbem Jeruzalem:

A miastu świecą tylko dusz płomienie.
A w tym się mieście i krew poćcinanych
Znachodzi wszelka... i wszelkie sumnienie
Duchów słonecznych a zamordowanych:

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 503—505)

Inaczej niż w symbolu biblijnym miasto oświecają tu dusze zmarłych. Sakralność wyobrażeń pasyjnych zostaje spotęgowana w drugim zespole obrazów. Jedynym mieszkańcem Jeruzalem przed końcem czasów jest Chrystus. By nakreślić Jego postać, Słowacki tworzy „symbol palimpsestowy”. To wcześniejsza, niż opisana uprzednio w *Królu-Duchu*, wersja takiego zagęszczania wyobrażeń. Poeta nakłada kolejne warstwy kształtów — zaczerpniętych z *Biblii* teofanii Boga:

Ty jeden dotąd tam w perłowej bramie
Straszny, krzyżowy, pośledni Adamie,
Pierwszy... nie w duszę stworzon ożywioną,
Ale w bolesną i ożywiającą,
Już stoisz... wszystkie twoje rany płoną,
Wszystkie pochodnią zdają się błyszcząca
I na perlicy krwawą ciernia plamą,
Co mówię? Tyś jest krwawą — perłą, bramą.
Dziwnym cierniowym krzakiem i kagańcem,

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 564—573)

Jedność owego wielowymiarowego wyobrażenia („teofanii trans-sakralnej”) osiąga twórca *Króla-Ducha* przez swoistą interferencję obrazów składowych³². Najpierw złączone zostają w jedno wyobra-

³² Poeta wykorzystuje tu mechanizm nieco podobny do metafory: zestawiane są różne, nieprzystające wyobrażenia, co wywołuje efekt zderzenia, wyskakiwania ze zwykłej przestrzeni, ale zapobiega rozsypaniu ukryta nić wewnętrznych podobieństw.

żenia krwi i ognia („rany płoną”), dalej światło zostaje spotęgowane („pochodnia [...] błyszcząca”), a potem „rzucone” na tło białej perły-bramy, które podkreśla w wizerunku Chrystusa mroczną stronę początkowego wyobrażenia pasyjnego („krwawą ciernią plamą”). W kręgu pasyjnym wyrasta tu nowy, także pasyjny, kształt — cierń. Lecz w tym momencie w świadomości obserwującego (Adwokata) następuje złączenie i przemiana wszystkich dotychczasowych elementów składowych (zewnętrznych i wewnętrznych) symbolu w jedno całościowe, wielokształtne wyobrażenie. Cierń rozrasta się w krzak (cierniowy-płonący-winny), brama z tła przechodzi do wewnątrz symbolicznego i teologicznego przedstawienia Chrystologicznego, którego ostatnim członem jest światło („kaganiec”)³³. Kończy tę sekwencję pasyjną w *Samuelu Zborowskim* obraz Samuela męża-czennika, jako pierwszego, który wkroczy do Miasta Świętego:

To oto człowiek ten, zda się, przez kruka
Zadziobany... oto ten kawałek ciała...
Oto ten ułan o krwawych wyłogach.
Krew jego poszła tam na własnych nogach
I już stanęła... i już zaspiewała,
I już zmartwychwstał, już zaspiewał ten święty.

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 701—706)

Ostatnim istotnym rysem przemiany wizerunku Jerozolimy w poezji Słowackiego jest jej „atmosferyzacja”. W większości obrazów święte miasto ukazuje się w powiązaniu z żywiołami; obramowane przez tęczę, mgłę lub słońce³⁴. Nie odgrywają one tu roli jedynie ozdoby; dzięki nim dokonuje się proces uwyrażnienia *sacrum*. Kosmizacja stanowi tylko pierwszą fazę procesu, który zmierza dalej. Istota „atmosferyzacji” polega na tym, że Niebiańskie Miasto w zetknięciu z żywiołami ujawnia swą większą intensywność bytowa, owo przekraczanie w trans-kosmiczność. Jest bytem bardziej słonecznym niż słońce. Ukazują to obrazy z *Poety i Natchnienia*:

³³ Chrystus — zgodnie z tradycją odgrywa tu zarazem (strukturalnie, co widać w zestawieniu wizerunku Jeruzalem z *Króla-Ducha* i z *Biblii*) rolę drzewa życia.

³⁴ O powiązaniu Jerozolimy z żywiołami pisał Wacław Pyczek.

O Jeruzalem,
 Ubrana w żywe błękitu promienie
 Schodzi... a mur jej perłą — wał koralem...
 Pierwszy duch który słońce zrobił cieniem
 Dla ziemi — a tę dla słońca opalem,

(*Poeta i Natchnienie*, w. 488—492)

Jeszcze wyrazistsze jest owo przekraczanie bytowości stworzonego kosmosu w *Samuelu Zborowskim*:

Więc to nie tylko cel złoty narodów,
 Ale i duchów jest to cel konieczny,
 Jakiś ostatni — wielki — i słoneczny,
 Atmosferyczny... mgłom rzucony na tło...
 Co? Może większe niż słoneczne światło,
 [...]

Nowa nam matka — opromicielka
 Ciało nieśmiertelnych nowe światło dzienne.

(*Samuel Zborowski*, akt V, w. 663—667, 675—677)

W obu obrazach „trans-sakralność” wyobraża światło, o naturze wyraźnie przekraczającej ludzkie doświadczenie. Światło boskie, niestworzone, analogiczne do tego na ikonach Przemienienia Pańskiego³⁵.

Ta „trans-kosmizacja” jest najważniejszym aspektem związania Jeruzalem z żywiołami, ale można wskazać również inne, istotne jego aspekty. Atmosferyzacja Jeruzalem służy związaniu miasta z ziemią (wyraźnie zostało to zaznaczone w *Samuelu Zborowskim*). Obecność miasta świętego ma ostatecznie przemienić ziemię w byt „trans-kosmiczny”.

VI. Jerozolima jest niewątpliwie najistotniejszym symbolem eschatologicznym, lecz zarazem stoi w szeregu innych, analogicznych

³⁵ Wyraziste szczególnie na ikonie Teofana Greka. O związkach poezji mistycznej Słowackiego z ikoną Przemienienia pisał Olaf K r y s o w s k i: „*Słońce ogromnych kręgi*”. *Malarskie inspiracje Słowackiego*. Warszawa 2002.

form. Miasto święte łączy z nimi wspólny kształt — koło, okrąg (wyraźny szczególnie w niektórych wizerunkach Jeruzalem). Właśnie okrąg (sfera) jest jedną z dwóch podstawowych form „finalnych” w dziele genezyjskim. Oprócz Jerozolimy jej wcieleniami są: słońce, ziemia, księżyc (i inne ciała niebieskie), hostia, krąg czyniony przez skrzydła „solarnego wiatraka”, krąg pajęczyny, a także (choć w tym wypadku nie jest to może takie oczywiste) apokaliptycznie przemieniony symbol Saturna mającego przemienić na końcu czasów całą rzeczywistość³⁶. Forma okręgu w późnej poezji Słowackiego wyraźnie zakorzeniona jest w odwiecznej sakralnej symbolice kosmosu jako sfery³⁷. Związane z nią sensory pełni, całości są w apokaliptyczności genezyjskiej niezwykle ważne. Implikują zasadnicze rysy (cechy) „celu finalnego”. Myślę tu o tym jego aspekcie, który nazywamy za ideą chrześcijańskiego, starożytnego Wschodu — *apokatastasis*³⁸. W mistycznej poezji Słowackiego *apokatastasis* jest obecna nie tylko jako obietnica i nadzieja, ale jest immanentnie niejako zawarta we wskazanych uprzednio kolistych symbolach apokaliptycznych — w samej formie „celu finalnego”. Najwyrazistsze jest to w symbolach pajęczyny i Saturna: tu wykorzystane wyobrażenia wskazują, że cała rzeczywistość ma być wchłonięta przez ducha i ostatecznie przemieniona.

Oczywiście, owe „symbole apokatastyczne” ujawniające ostateczną postać świata nie orzekają niczego o dziejach świata, o drodze do eschatonu. Nie negują możliwości zaistnienia w nich dramatyizmu, a nawet — tragizmu. Tym bardziej że pojawiają się w mistycznej

³⁶ Saturn w poemacie *Dzieje Sofos i Heliona* ukazany jest w sferycznej dynamicznej postaci.

³⁷ G. Poulet: *Metamorfozy koła*. Przekł. D. Eska. W: G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błoński, M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 331—355. Opiswane tu i we wcześniejszych rozdziałach kosmiczne figury geometryczne wydają się szczególnie mocno zakorzenione wyobraźniowo w kosmicznych obrazach Dantejskiego Raju, tak wyrazistych w nowym przekładzie Agnieszki Kuciak. O relacjach poezji Słowackiego i *Boskiej Komedii*: A. Kuciak: *Dante romantyków. Recepcja „Boskiej Komedii” u Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego i Norwida*. Poznań 2003.

³⁸ Zob. J.N.D. Kelly: *Początki doktryny chrześcijańskiej*. Przekł. J. Mrukówna. Warszawa 1988, s. 347—361; P. Evdokimov: *Prawosławie*. Przekł. J. Klinger. Warszawa 1986, s. 420—427; *Encyklopedia katolicka*. T. 1: A — *Baptyści*. Red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski. Lublin 1985, s. 755—757.

poezji Słowackiego także alternatywne, „piekielne” symbole końca świata (*Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list, Do cierpiącego*), przyjmujące czasem także postać sfery, okręgu³⁹. W świetle najważniejszych utworów genezyjskich owe symbole piekielne stanowią nie są ostateczną postacią bytu, choć mają w powstawaniu owej ostatecznej postaci swój udział. Krwawe i mroczne obrazy świata w *Królu-Duchu* i w dramatach mistycznych wyraźnie wskazują, iż *apokatastasis* nie wyklucza elementów rzeczywiście negatywnych (groteskowe obrazy ciała, śmierci). Jak pisałem w rozdziale o tragizmie, świat w dziele genezyjskim przybiera czasem postać krwawej, lecz świętej ikony Chrystusa. Idąc dalej tym tropem, można dostrzec sprawę jeszcze bardziej niezwykle — *apokatastasis* (i cała mesjańska przemiana świata) oznacza wielkie odnowienie, naprawę świata, ale ma ona nastąpić po stronie świata, to świat zostanie uleczony. Natomiast — tak być może wolno odczytać genezyjskie obrazy — inny wydaje się los tego, co Boskie. Ludzkie dzieje czynią bowiem trwałą ranę w *sacrum*, w ciele Boga. Ona pozostaje — święta i bolesna; jest trwałym śladem po Historii Świętej. Wskazują na to transcendentne, pasyjne wizerunki Chrystusa (i ludzi zbawionych) w *Samuelu Zborowskim*. Szczególnie przejmująco brzmią tu słowa o Chrystusie („Pierwszy... nie w duszę stworzon ożywioną,/Lecz bolesną i ożywiającą”). Byt Boga, zbawiający świat, jest „boleśny”.

Sfera, krąg — parmenidejskie, bytowe wyobrażenia ostatecznej postaci świata, zderzają się w dziele genezyjskim z drugą podstawową formą eschatologiczną — dynamiczną, heraklitejską. Jej wcieleńniami to obrazy lotu, strumienia ognia (ducha), światła, złotego łańcucha, girlandy żurawi... Lot prowadzi do „celu finalnego”, ale poeta ukazuje wyraźnie — po nakreśleniu „twardej” ostatecznej, formy świata — dalszy lot, dalszy łańcuch metamorfoz, którego ogniwem, punktem krystalizacji jest słońce czy Jerozolima.

³⁹ Właśnie te symbole negatywne są kontynuacją opisanych przez Marię Janion symboli „egzystencji zamkniętej” z przedmistycznego okresu twórczości (zob. M. Janion: *Mistyczna hipoteza rzeczywistości*. W: *Słowacki mistyczny*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 324—332). W okresie mistycznym udało się Słowackiemu stworzyć pozytywne symbole sferyczne, których wcześniej brakowało.

Linearny, dynamiczny symbol eschatologiczny ujawnia dwa podstawowe aspekty świata oglądanego w perspektywie apokaliptycznej. Obraz ten — substancjalny, prowadzący wyobraźniowo w nieskończoność — naocznie ukazuje fundamentalną właściwość ducha jako bycia, egzystencji nieskończonej, niewyczerpanej, niepoddawalnej znieruchomieniu, statyczności. Ale te materializacje ruchu, lotu, nieskończonej linearności pełnią inną jeszcze, istotną funkcję — zapewniają w przemieniającym się (skokowo — taki jest model źródła, rozwoju w mistycznej poezji Słowackiego) świecie ciągłość, swoistą dynamiczną stałość, nieskończone „dzianie się”.

Można w wizji genezyjskiej dostrzec, jak owe dwa antynomiczne, biegunowe wyobrażenia, symbole eschatonu (parmenidejski i heraklityjski), niepowstrzymanego wybuchu buntu i harmonijnego kręgu „ukochańców Bożych”, w niektórych momentach zbliżają się do siebie i przenikają. Z jednej strony widać dążność do materializacji wyobrażenia lotu, ruchu (tęcze, girlanda żurawi, złoty łańcuch), z drugiej — widoczne są działania dynamizujące od wewnątrz symbole statyczne (krąg). Tu podkreślić trzeba szczególnie wyraźną dążność do uruchamiania, dynamizowania wyobrażenia słońca. Widoczne jest to w obrazie kręcącego się wrzeciona (wizerunek Bogarodzicy w *Poecie i Natchnieniu*), wirujących słońc — warianty *Króla-Ducha* i liryk *Najpiękniejszy, najświętszy tron Boga...*, *Dzieje Sofos i Heliona*, a także w tekście głównym *Króla-Ducha*:

Słońce jakoby gaszona pochodnia,
Którą na niebie wichru Bóg zakreśli,
(*Król-Duch, Rap. III, P II, w. 432—433*)

Podkreślić tu należy centralną, podstawową rolę słońca w zespole wyobrażeń apokaliptycznych. Ono jedyne obecne jest (w tej lub innej postaci) we wszystkich właściwie symbolach eschatonu: solarnym obliczu Chrystusa, słońcu Niewiasty apokaliptycznej, słoneczności Jeruzalem Niebieskiego i przemienionej ziemi, a także w ostatecznych wyobrażeniach kosmosu. Tę centralną rolę słońce może odgrywać dlatego, iż znajduje się na przecięciu, w miejscu łączącym różne szeregi symboliczne i wyobraźniowe. Z jednej strony wiąże

symbole chrystologiczne z szeregiem symboli kosmicznych, z drugiej — znajduje się (z natury swego obrazu) na złączeniu wskazanych dwóch podstawowych szeregów wyobrażeń apokaliptycznych (dynamicznych i statycznych). Jako krąg wyobraża pełnię, doskonałość, wieczność. Ale nawet w zwykłych swoich wizerunkach — jako płonący ogień, źródło promieni przenikających całą rzeczywistość — jest w oczywisty, naocznie sprawdzalny sposób, dynamiczne.

W rodzajach dynamizacji obrazów sfery, kręgu dostrzec można wewnętrzną biegunowość samego symbolu „parmenidejskiego”. Niewątpliwie, najbardziej je dynamizują obrazy wybuchu (rozpryskiwania się, „rozlatywania”) zawarte w liryku *Patrz nad grotą...*, w *Królu-Duchu*, *Samuelu Zborowskim*, ekspresyjnie, gwałtownie unaoczniające ruch, przemianę bytów. Ale centralną rolę w eschatologicznej wizji genezyjskiej odgrywają obrazy przeciwstawne, wyrażające skupianie, scalanie, konsolidację — symbole Saturna i paęcyny. To w nich świat ostatecznie się przemieni.

Obrazy linearne i sferyczne łączą się i przenikają w konkretnych utworach. Girlanda żurawi przecina tarczę słońca (*Poeta i Natchnienie*), lot (i płynięcie) Dobrawny zmierza ku kręgowi Jerozolimy (*Król-Duch*). I wreszcie wyobrażenia najciekawsze — pierwsze w *Dziejach Sofos i Heliona*:

Głobem słonecznym — w święte ostateczne cele
Lecący, między słońca — wyżej błyskawicy
Świętojańskiej... ogromni tej ziemi sternicy.

(*Dzieje Sofos i Heliona*, rozdz. I, w. 82—84)

Drugie w scenie finalnej snu Dobrawny:

Jak się w słoneczną gwiazdę świat rozpada,
Jak drży i grozi ostatecznym końcem,
I ducha twego wylatuje słońcem.

(*Król-Duch*, *Rap. III, P. IV*, w. 166—178)

Tu lot i kulistość, dynamika ruchu i doskonałość kształtu tworzą sekwencję dwóch stale odnawiających się i powtarzających postaci bytu, dlatego utworzyły jedno nierozzerwalne wyobrażenie. W obu

tekstach widoczne jest także istotne dla eschatologii Słowackiego — uwewnętrznienie ruchu i metamorfozy.

Antynomiczność symboli apokaliptycznych jest niezwykle ważna dla rozumienia wizji genezyjskiej. Unaocznia istotową transcendencję „celu finalnego” poza każdą skończoną formę, każdy ziemski kształt. Zakorzeniona jest zresztą w pierwowzorze — *Biblii*, gdzie obecne są dwa całkowicie przeciwstawne symbole ostatecznej postaci bytu ludzkiego. Z jednej strony obrazy zmartwychwstania — życia wiecznego, jako przedłużenia życia ziemskiego, materialne, konkretne, dotykalne. Z drugiej — wizja spotkania Boga „twarzą w twarz”, obietnica „bogami będziecie”, absolutna transcendencja poza czasem i przestrzenią, poza znanymi nam sposobami bytowania. Antynomia uniemożliwia odczytanie symboli jako dosłownego „przedstawienia wieczności”.

W wizji genezyjskiej ta antynomiczność dwóch podstawowych symboli apokaliptycznych znajduje rozwiązanie w trzecim, „ostatecznym” symbolu. Jego opisanie wiąże się z pominiętym dotychczas przeze mnie centralnym elemencie wizji apokaliptycznej — obrazem Boga tronującego w niebie. Pisano już o nieobecności obrazów Boga Ojca w mistycznej poezji Słowackiego, które zastąpione są tu wizerunkami Chrystusa. Są wprawdzie teofanie z *Zachwyceń* i z wariantów *Króla-Ducha*, ale bliższy wgląd (analiza obrazów i języka) wskazuje, iż one również są raczej chrystofaniami. To wycofanie się z tworzenia wizerunku Boga jest świadomą decyzją, wyborem zgodnym z potężną, starą tradycją Wschodu do przedstawiania Boga transcendentnego wyłącznie w sposób apofatyczny — nie przez wskazywanie bytowych Jego cech, lecz przez negację, „odejmowanie” tych cech, które Go nie wyrażają⁴⁰.

Czy da się jednak wskazać takie „apofatyczne” obrazy Boga w poezji genezyjskiej? Jak się wydaje, przynajmniej dwa symboliczne wyobrażenia zmierzają w tym kierunku. Pierwsze, w liryku *Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...*, w którym nie ma

⁴⁰ O apofatyczności jako ważnym składniku dzieła mistycznego Słowackiego pisał (na szerokim tle religii Wschodu) Pawlikowski. Zob. też o apofatycznej tradycji wschodu: P. E v d o k i m o v: *Prawosławie...*, s. 33—37, 223—228.

wizerunku samego Boga, ale jego transcendencja dana jest pośrednio przez „trans-sakralne” cechy Bożego tronu:

Jest to duch ogromnego wieszca i człowieka,
 Wiatrak niby ze skrzydły jasno słonecznemi,
 Ciągłe porywający świat kamienny w górę [...]

(Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...)

Absolutne rozerwanie przez to wyobrażenie zwykłej, trójwymiarowej przestrzeni wizualnej stwarza tu ikonę Boga. Sam niezwykle wizerunek tronu uzupełnia skądinąd brakujący w moim „apokaliptycznym ikonostasie” obraz Boga tronującego. Drugi, jeszcze wyraźniej apofatyczny wizerunek Boga można odnaleźć w obrazie pajęczyny⁴¹:

[...] oczy moje utkwione były w ciemność... w kącie izby mojej... gdzie w odbłyśku słońca jesiennego świecił się krąg pajęczyny, podobny może i cieniowi wielkiego miesiąca... Śrzodek koła, opuszczony przez pająka i pusty, był mi punktem i celem widzenia.

W tym śrzodku, na zbiegu srebrnych promieni, wyobraziłem oczyma niewidzialny śrzodek ducha jakiego w spoczynku i w nieobjawieniu.

(List do Rembowskiego, w. 103—112).

Tu Bóg jest obecny w absolutnym mroku „nieobjawienia”. W obrazie genezy i apokalipsy. W kontekście symbolu Saturna obrazuje owa pajęczyna swym pustym centrum niebytową, niewyobrażalną już postać świata. Niebycie (tak bliskie później Leśmianowi) jako symbol Boga i jako ostatni, „apofatyczny” obraz metamorfozy świata, jego kresu. Obecny także w finale *Samuela Zborowskiego* — gdy znika Adwokat (wcześniej znikło już „Ja”), potem (nie dopowiadając wyroku) — Chrystus, wreszcie — Zamojski. Ten ostatni odzywa się w ostatnim zdaniu dramatu⁴², ale jego osoby już nie ma, nikt

⁴¹ Analizował ten obraz R. P r z y b y l s k i (*Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999, s. 169—200).

⁴² Dokładniej: koniec zachowanego tekstu dramatu.

go nie widzi — jest tylko głos. Nie ujawnia się, nie istnieje w żadnej możliwej do przedstawienia (i zobaczenia) postaci. A przecież cały Sąd dzieje się już w przestrzeni zaświatowej, transcendentnej, patrzą osoby-duchy i widzą jedynie apofatyczne niebycie. Takie jest ostatnie, apokaliptyczne słowo Słowackiego.

Zakończenie — ku Symbolowi genezyjskiemu

I. Symbol w tytule niniejszego zakończenia wskazuje oczywiście coś innego niż we wcześniejszym rozdziale, traktującym o konkretnych, jednostkowych symbolach. Zakres owego końcowego, nadrzędnego Symbolu jest o wiele szerszy, a sens bardziej globalny i metaforyczny. Próbuje wyrazić istotę tego ostatecznego, całościowego kształtu rzeczywistości genezyjskiej, którego wykrystalizowanie było najważniejszym celem późnej poezji Słowackiego. Symboliczność jest niezbywalną cechą owego globalnego kształtu — pozwoliła w jego stwarzaniu wymknąć się schematyzującym koniecznościom i antynomiom systemów pojęciowych, kreując nad-przestrzeń, przekraczającą ograniczenia rzeczywistości fizycznej, zachowującą jednak realność świata empirycznego. Umożliwiła wykorzystanie w pełni istotowych, wewnątrzpoetyckich właściwości tekstu artystycznego, najszerzej otwartych na kreacyjne zdolności wyobraźni — poszerzania granic wyrażalnego.

Zespoły konkretnych symboli, opisywanych na kartach niniejszej książki, wiążą się w większą, wielopoziomową całość — **konstelację symboliczną**. Ponieważ jednak połączenia wewnątrz owej konstelacji mają również naturę symboliczną, powstaje, jako ostateczny kształt genezyjskości, wspomniany uprzednio, nadrzędny Symbol genezyjski. Drogą do powstania owej finalnej, symbolicznej postaci Bytu (ujawniającą jego istotne, dynamiczne właściwości) była gło-

balna przemiana rzeczywistości, dokonująca się (jak próbowałem to ukazać) na wszystkich poziomach świata i tekstu. Myślę, że mimo różnorodności, bogactwa form owych metamorfoz, da się wskazać ich podstawowy wzorzec. Stanowi go **mit kosmogoniczny**, centralny mit naszej kultury. Uwewnętrzniając go i czyniąc zasadą istoczenia się rzeczywistości, Słowacki nadał jej ową, zaskakującą nieustannie w lekturze, dynamiczną, wielopoziomową postać.

Mit ten, opisany wielokrotnie na różnych płaszczyznach badawczych przez antropologów, badaczy religii i mitu, pojawiał się już w analizach poezji genezyjskiej, także w niniejszej książce. Zasadniczy przebieg mitu kosmogonicznego da się ująć w postaci schematu: pierwotny porządek — potem zachwianie ładu, będące przejawem chaosu — wreszcie, pojawiający się w zmaganiach z chaosem, nowy, boski porządek (stanowiący właściwe stworzenie świata). Oczywiście, ów schemat nie wyraża całego sensu mitu ani jego globalnej roli w modelowaniu obrazu kosmosu. Istotne jest bowiem rzeczywiste funkcjonowanie tego rdzenia mitu w powiązaniu z innymi elementami rzeczywistości symbolicznej. Kryzys i naprawa Bytu wywołwane są przez istoty boskie, lecz, co ważniejsze, istota, zagrażająca światu chaosem, jest pra-stworzycielką, pra-matką Bytu (Tiamat w mitologii babilońskiej) albo zrodzona zostaje przez ową prarodzicielkę dla dzieła zniszczenia kosmosu (giganci, Tyfon w mitologii greckiej). Pierwiastek chaosu tkwi u fundamentów Bytu.

Model ten (po przekształceniu) wykorzystywany jest również w *Biblii*. Tu kryzys (upadek) jest zdarzeniem wewnątrzświatowym, a Bóg, przywracający ład, jest absolutnie nadrzędnym i transcendentnym wobec świata Stwórcą. Kryzys w modelu biblijnym rozciąga się jednak na całość dziejów (kończy go dopiero apokalipsa), a Bóg, dokonując aktu uleczenia (zbawienia), poddaje się jako wcielony Zbawiciel, wewnętrznym prawom świata i przywraca ład Swoją śmiercią na krzyżu, powtórnym złączeniem nieba i ziemi w momencie kairotycznym. Słowacki posługuje się mitem kosmogonicznym zarówno w postaci archetypicznej (na poziomie mikro), jak i biblijnej (na poziomie globalnym). W obu przypadkach dokonuje jednak zasadniczej, genezyjskiej jego reinterpretacji.

II. Konkretny warianty stwórczego mitu stanowią rdzeń akcji większości utworów genezyjskich, szczególnie dramatów. Dostrzec to można już we wczesnych dramatach mistycznych: w *Księdzu Marku* (głównym, szatańskim destruktoem świata jest Kosakowski, a uzdrowicielem — ks. Marek) czy w *Śnie srebrnym Salomei* (destrukcji rzeczywistości dokonują „rzezuni” pod wodzą smokształtnego Semenki, a zasadnicza, przywracająca ład walka odbywa się w sferze ducha — znieważony duch babki Salomei przemaga ducha Wernyhory). Oczywiście, przy radykalnym rozszerzeniu modelu mitu obejmie on sobą każdy właściwie dramat (antyczne, klasycystyczne czy szekspirowskie tragedie i komedie). Takie nadmierne rozciąganie modelu (mimo że schemat mitu kosmogonicznego stoi u podstaw struktury dramatu) grozi jednak rozmyciem jego zasadniczego rdzenia. W dramatach genezyjskich ów rdzeń jest (mimo istotnych przekształceń) wyraźnie zachowany. Kryzys dotyka w nich nie tylko porządku społecznego, lecz obejmuje kształty całej rzeczywistości, sięgając również wymiaru sakralnego: dzuma i jej piekielne obrazy w II akcie *Księdza Marka*, wizerunki śmierci i groteskowe metamorfozy natury w *Śnie srebrnym Salomei*.

Szczególnie wyrazisty model mitu kosmogonicznego zawarty został w symbolicznych obrazach fabuły krzyżowej (bitwa pod Grunwaldem w relacji Cygalego — Red. C) w *Zawiszy Czarnym*. Widoczny jest kryzys (wywołany przez piekielne wojska krzyżackie), destrukcja bytu i stworzenie symbolicznego modelu kosmosu przez Czarnego Rycerza. Tu także (chyba po raz pierwszy) kształt mitu zostaje w tym stopniu przekształcony — przedłużony o nową fazę (mrok otaczający Rycerza, obejmujący całość). Oczywiście, aspekty przemiany mitu dostrzec można było już wcześniej (scalanie elementów szatańskiego i sakralno-chrystusowego w jedną dwustronną bytowość). Ta symboliczna metamorfoza stanie się podstawą, opisaną w części drugiej i trzeciej niniejszej książki, fundamentalnej reinterpretacji mitu kosmogonicznego w *Królu-Duchu*: następującej w *Popielu (Rapsod I)* kumulacji ról mitycznych (potwora chthonicznego, stwórcy i narratora) i dokonującej się w związku z tym eschatologizacji mitu — destrukcja materii przekształca jej postać i poddaje duchowi. Przedłużenie i dalszą przemianę mitu — rozciąg-

nięcie, rozszerzenie jego działania w nowej postaci na metamorfozę świata już o postaci sakralnej — zaobserwować można w *Rapsodzie IV*. Lecz najpierw w *Śnie Dobrawny (Rapsod III)* dokonuje się bardziej radykalna, funkcjonująca na wyższym poziomie mitologicznego skupienia, przemiana mitu kosmogonicznego, reinterpretująca globalny model Bytu i dziejów. Zgodnie z opisanymi przekształceniami symbolu bieguny Bytu zostają uwewnętrznione, przestają znosić siebie — dolny, negatywny biegun nie zostaje unicestwiony, lecz przemieniony. Staje się częścią rozwijającego się w nieskończoność dynamicznego modelu. Apokatastaza.

Ale w zdarzeniach dramatów mistycznych dostrzec można, że model mitu, kosmogonicznego, stanowiący przecież podstawę rytu przejścia (inicjacji) i mitologemu bohaterskiego, jest także kanwą procesu powstawania genezyjskiej osoby. Zgodnie z tym wzorcem (kształt ludzki — destrukcja kształtu — wyłanianie się z kenotycznego bezkształtu konturów nowego, transcendentnego kształtu) powstają chrystusowe postaci Gruszczyńskiego, Semenki, Zawiszy czy Agisa. Obecność tego mitycznego wzorca zauważyć można także na poziomie mikro: przedstawiony w części pierwszej model krystalizacji obrazu genezyjskiego (rozbitcie pierwotnego porządku, a potem stwarzanie z chaosu odłamków nowego, wielopłaszczyznowego kształtu) oparty jest też na zasadniczym schemacie mitu kosmogonicznego. Stanowi ów mit również główny model, ujmujący rozwój twórczości samego poety. Słowacki świadomie i odważnie przyjął (jako jedyny z naszych romantyków) kryzys całego kosmosu poezji romantycznej i związane z tym zagrożenie własnej tożsamości (ryzyko chaosu i rozpadu „ja”), dzięki czemu w okresie mistycznym potrafił z tego chaosu wywieść nowy kształt „ja” i nową postać poezji.

To drobiazgowe tropienie przejawów mitu kosmogonicznego na różnych poziomach dzieła genezyjskiego odśłoniło, że obraz świata w ruchu, podkreślany wielokrotnie w trakcie analiz, wiąże się z głębszym, mitycznym jądrem rzeczywistości, dynamizującym od wewnątrz każdą molekułę tekstu. Mit stwórczy stanowi wewnętrzny mechanizm owej dynamiki, a stwarzanie jest w poezji mistycznej podstawowym działaniem się, postacią Bytu. Podkreślić trzeba, iż mowa tu nie tylko o stwarzaniu jako początku, genezie, lecz o pro-

cesie, dokonującym się nieustannie. Szczególnie istotne wydaje się stwarzanie ukierunkowane na kres, na eschaton, dopełniające go. Ta ostateczna faza kreacji wydaje się szczególnie ważna dla poezji Słowackiego.

III. Ów wszechobejmujący ruch przemiany, którego mechanizm upatruję w uwewnętrznionym micie kosmogonicznym, stwarza, wspomnianą na początku niniejszego *Zakończenia*, globalną, dynamiczną całość — konstelację symboliczną. Da się ją — jak sądzę — w pewnym przynajmniej stopniu, opisać w postaci „przestrzennej”, synchronicznej. Zachowuje właściwości opisywanych wcześniej pojedynczych segmentów, molekuł: jest wielopoziomowa i wielościenna. Układa się w konkretny kształt w zależności od przyjętego punktu widzenia, którym może być cząstkowe skupienie (sytuacja metafizyczna „ja”, sakralny wymiar żywiołów, kosmiczna postać boskości) lub konkretny symbol — księżyc, krzyż, tęcza, ogień... Mimo zmienności istnieje jednak potencjalna całość, ustanawiająca pewien podstawowy model i wyznaczająca wszystkie cząstkowe kształty.

Samo to, iż symbole łączą się w większe grupy (kompleksy symboliczne), nie jest czymś nowym ani wyjątkowym. Na poziomie symboli archetypicznych opisał to już dawno Mircea Eliade w swym *Traktacie o historii religii*. W zakresie poezji Słowackiego zbadała to zjawisko Maria Cieśla-Korytowska w książce *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*. Wydaje się jednak, że wykorzystując niektóre późniejsze prace (szczególnie Marty Piwińskiej, Aliny Kowalczykowej i Włodzimierza Szturca) i perspektywę badań wyobraźni, można rozwinąć i ukonkretnić ów globalny, symboliczny obraz. W poezji genezyjskiej pojedyncze symbole nie tylko wiążą się w większe grupy, lecz łączą się także istotowo: scalają i przemieniają się, tworząc nowe, wieloogniskowe symbole. Wiąże się z tym, opisywany we wcześniejszych rozdziałach niniejszej książki, wewnętrzny ruch symboli — zagęszczanie kształtów i sensów, ich rozbudowywanie, uwewnętrznianie biegunów, budowanie symbolizowanego w odniesieniu do kilku przestrzeni semantycznych, także stwarzanie sensów symbolicznych na fundamencie energii ikonicznej obrazu gniazdowego. To wszystko dokonuje się w ramach

globalnego ruchu całej konstelacji, powodując jej nieustanną przemianę, prowadzącą do coraz bardziej niezwykłych zjawisk i jeszcze bardziej niesamowitego obrazu całości. A symbole w tym nieustannym ruchu dynamicznej sieci rzeczywiście „płoną”, uzyskując wieloistną, płynną, genezyjską postać.

Spróbuję, wykorzystując dotychczasowe badania (Poprzedników i własne), zarysować niektóre rejony konstelacji genezyjskiej i model ich powiązań. Magdalena Saganiak proponuje ująć zjawiska symboliczne w trzy podstawowe aspekty: jedności, wielości (podobieństwa i różnic) i transfiguracji. Tak można je uporządkować na płaszczyźnie pojęciowej, w oglądzie ogólnym. W rzeczywistej przestrzeni poetyckiej, w jej materii owe mechanizmy działają najczęściej łącznie, stwarzając opisywane uprzednio zgęszczenia symboliczne. Można wyjść, rozpocząć niemal od dowolnego symbolu i śledzić jego ruch, rozrastanie — „krzewienie się”. Saganiak w swych analizach symbolu wybiera tęczę. Idźmy tym tropem. Poza konkretną, ikonyczną treścią wielobarwnego półokręgu podstawowe jest biblijne i mityczne znaczenie tęczy jako łuku przymierza między niebem i ziemią, między Bogiem i ludźmi. Ale, jak Saganiak słusznie zauważa, tęcza wiąże się w poezji Słowackiego z symboliką światła — jest zjawiskiem granicznym między światłem przezroczystym jako boską jednością a wielobarwnością, reprezentującą wielość form stwarzanych; granica-symbol, wyrażająca istotę boskiej kreacji, dzięki ikonizacji jej momentu kluczowego: przejścia między niestworzonym a stworzonym. Jako fenomen ma także naturę arabski będącej (jak ukazał Schlegel) istotową cechą symbolu romantycznego — wiąże, zawiera w sobie dwa stany: pogodę i niepogodę, słońce i deszcz.

Do konstatacji tych dodać jednak trzeba, że tęcza — i to może jeden z najważniejszych aspektów tego symbolu — została przez Słowackiego włączona w ściśle genezyjskie istoczenie się. W jednym z analizowanych przeze mnie wierszy (*Całą potęgą ducha cię wyzywam...*) tworzy ona bowiem w zabiegu, opartym na kanwie mechanizmu metafory, skomplikowany, wieloaspektowy symbol genezyjski: „Tęczową [...] Oceanu pręgę”, sytuując się w kręgu zjawisk atmosferycznych (kosmicznych) „upasyjnionych” przez archim chrystusowy. Podobne przeistoczenie dostrzec można w liryku *Gdy*

noc głęboka... („zorzy pręga”) i w wielu innych utworach: czerwień i smutek, objawiający Boskie Narodziny (kosmiczną Pietę) w wierszu *Jest najsmutniejsza godzina...* czy „ciemna mgła” w utworze *Jak najcudniejsza jutrzienka...* Zorza, tęcza, będące zapowiedzią, odciskiem słońca, przez swe obrazowe właściwości uczestniczą w kenotycznym, pasyjnym aspekcie Narodzin. Ta symbolika rozwija się i krzewi dalej — słońce nie tylko wyraża ikonicznie świetlistość, ognistą kreacyjność, przekraczanie, w nasycaniu światłem, granic poznania i bytowości materialnej, uobecniając Boskość, lecz uczestniczy także w pasyjnym, ofiarnym aspekcie bytu Chrystusa. Słowacki ukonkretnia w jednym obrazie to scalenie: „Słońce wisiało na Golgoty ćwieku”. Odkrywa również, przez udział w tym wizerunku żywiołów i bytów kosmicznych, pewne zasadnicze rysy człowieka i samego genezyjskiego kosmosu.

To jedno z najważniejszych zjawisk w symbolice (poezji) genezyjskiej — chrystologizacja zjawisk kosmicznych i — będąca jej drugą stroną — kosmizacja symboli chrystologicznych. Uczestniczą w tym przeistaczaniu (jak wskazywałem wcześniej) także inne elementy. Po pierwsze mityczność, nie tylko ujmująca transcendentny pierwiastek kosmosu i człowieka genezyjskiego, lecz także, na eschatologicznym poziomie, wyrażająca graniczne, apofatyczne aspekty symboli chrystologicznych (teologicznych). Bierze udział w tym stwarzaniu genezyjskiej postaci również pierwiastek ludzki, egzystencjalny. Człowiek w swych kształtach egzystencji, lecz także, na innym poziomie, w swojej sytuacji metafizycznej, określany jest (stwarzany?) przez żywioły i byty kosmiczne, a z drugiej strony — przez symbole duchowe, teologiczne (*O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*, *Do pastereczki...*). Żywioły, często sakralizowane, uchrytusowane, kreują także przestrzenie przejścia człowieka i kształty jego bytowości pośmiertnej, transcendentnej. A człowiek, z kolei, okazuje się ważnym kształtem kosmosu. Uczestniczą w modelowaniu świata genezyjskiego różne aspekty jego bytowości, lecz także cały kształt człowieczy jako wzorzec.

W szeregu utworów (*Gdy noc głęboka...*, *O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...*, *Jak dawniej — oto stoję na ruinach...*, *Przez Furie jestem targan...*, *Jak najcudniejsza jutrzienka...*, *Do pasterecz-*

ki..., *Zawisza Czarny*, *Agezylausz*) w różnych postaciach zawarty został wizerunek człowieka kosmicznego — zawieszono go pomiędzy żywiołami, sferami kosmosu, zanurzonego w materii i żywiołach, scalonego z kosmosem. Symbol, znany z tradycji hermetycznej, obecny w utworach Mickiewicza (*Świtezia*, *Dziady*, *Widzenie*) tu przyjmuje genezyjską postać. Żywioły reprezentujące sfery kosmosu zostały przemienione — funkcjonują na kilku różnych poziomach, włączając się w stwarzanie rzeczywistości sakralnej. Człowiek, którego obraz również rozrasta się i komplikuje w wyniku powiązania z zespołem innych symboli, jako byt symboliczny istnieje na kilku odrębnych ontologicznie płaszczyznach. Jest teraz nie tylko istotą zawieszoną nad „otchłanią błękitu”, lecz kimś przemieniającym się i zdążającym ku eschatonowi. Wskazuje na to kształt symbolicznego okręgu kosmicznego, stającego się w poezji mistycznej Słowackiego tunelem przemiany.

W części liryków człowiek w kręgu kosmosu nie tylko ujawnia swój duchowy kształt, odsłania się także to, że na drugiej, wewnętrznej płaszczyźnie jego bytowości rzeźbiona jest jego postać chrystusowa. W niektórych utworach ukazane zostaje właśnie owo rzeźbienie, przemiana w postaci unaocznionego procesu. W *Zawiszy Czarnym* bohater ukazany jest w obrazach symboliki natury jako byt owocny (jabłoni), lecz także symbolika drzewa wyraża dynamikę kształtu ludzkiej bytowości, jej zdolność do przemiany w akcie ofiary (drzewo płonące), wreszcie inną jeszcze, fundamentalną metamorfozę, stwarzającą w samej materii bytu ludzkiego, opisywane przez mnie w teandrycznym modelu „ja”, chrystusowe jądro; tu owo ontologiczne uchrystusowanie skonkretyzowane zostało w obrazie drzewa usychającego, rozsychającego się, stającego się krzyżem.

Krzyż jest niewątpliwie jednym z centralnych symboli genezyjskich. Wyraża nie tylko chrystusowość (Wcielenie, ogołocenie, Ofiarę przywracającą boski kształt Bytu), lecz określa także egzystencję człowieka, jego drogę i sytuację ontologiczną. Krzyż, przez ukosmicznienie, wiąże się ze słońcem (zgodnie z tradycją chrześcijańską), lecz także, na innej płaszczyźnie, z księżycem i gwiazdą. To „nocne scalanie” wyraźne jest w *Zawiszy Czarnym*, gdzie w obrazach metamorfoz krzyż staje się bytem sakralnym, wymiennym

symbolicznie z księżycem, a w swej wędrówce do wojsk polskich (miecze!) scala się z kształtem gwiazdy w jeden kosmiczny symbol. Krzyż poprzez księżyc (Dyjannę) wiąże się z pajęczyną i dolną, telluryczną sferą Bytu. Pajęczyna wydaje się symbolem szczególnie ważnym i pojemnym semantycznie. Stanowi apofatyczne wyobrażenie Boga, lecz symbolizuje zarazem, związany z tą Jego pra-bytową postacią, świat Matek — najgłębszą pra-przestrzeń stwarzania.

Krzyż wiąże się także (w kręgu pasywnym) z koralem, perłą i krzakiem. Tu krzewienie się zdąża w dwie strony. W jednym z symboli palimpsestowych (będących minimodelami zjawiska krzewienia się symboli i powstawania większych, wielosymbolicznych całości), zawartym w początkowej fazie Snu Dobrawny (*Król-Duch, Rapsod III*), krzak okazuje się postacią węża-smoka, ujawniającą kształty dalszych jego metamorfoz, aż po stanie się bytem anielskim. Symbolika genezyjska ujawnia w krzaku jego wielopostaciowość: bycie zarazem Chrystusowym krzewem cierniowym (*Agezylausz, Samuel Zborowski*) i Krzakiem ognistym (*Zachwycenie*). Z tej drugiej, ognistej jego postaci mityczność wydobywa w dyptyku *Córka Cerery*, przejście w głąb, w przestrzeń telluryczną. Z krzaków bowiem wylatuje ogniem król Otchłani, porywając Korę, która dopiero w chthonicznej przestrzeni śmierci rozbłyskuje, rozświeca się jak księżyc (podobnie jak Popiel w *Królu-Duchu*).

Złożoność i skomplikowanie całej konstelacji wynika z tego, iż jej rozrost, tworzenie się powiązań między poszczególnymi symbolami odbywa się na wielu poziomach: kształtów, materii, żywiołów, bytów kosmicznych, matryc mitycznych, teologicznych powiązań symboli sakralnych... Więzy funkcjonują na zasadzie podobieństwa (analogii), lecz także metonimicznej bliskości. Uwzględnić trzeba również, że każdy element symboliczny działa na kilku płaszczyznach: kształt „nici żywota” w liryku *Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* wyraża graniczną postać egzystencji podmiotu (nieciągłość, punktowość ciała bólu), lecz jednocześnie kreuje w ten sposób obraz transcendentnego, pośmiertnego „ja”, a także wyobrażenie eschatologicznej postaci całego Bytu (owo drażnienie wewnątrz niego); wreszcie model obrazu genezyjskiego i wyobraźni poetyckiej Słowackiego.

Tę złożoność przestrzeni symbolicznej, stwarzającej prawdziwy, najważniejszy obraz genezyjskości (rzeczywistości genezyjskiej), znakomicie opisał Włodzimierz Szturc. Autor tekstu o semaforze precyzyjnie bada owo wielopoziomowe krzewienie się symboli, włączając w model ich działania także zakorzenienie obrazów w tekstach filozofów, teologów, poetów, a nawet w uzyskanej przez poetę, w bezpośrednim doświadczeniu, wiedzy o cechach bytów Ziemi Świętej, będących podstawą symboliki w Ewangeliach. Szturc, scalając to wszystko, stworzył bardzo interesujący, plastyczny obraz sieci symboli.

IV. Wewnątrz opisanej uprzednio konstelacji, szczególnie w głębi centralnych symboli (krzyża, pajęczyny, kosmosu, człowieka) zarysowuje się przejście i dalszy, uwewnętrzniony kształt ruchu. Jego stwarzanie odbywa się jako kolejna — genezyjska — faza mitu kosmogonicznego. Faza wyprowadzająca poza Byt, w absolutnie nieprzewidywalne. Wywodzi się ona w istocie z postaci Bytu w stanie kryzysu i chaosu, która zawiera w sobie nie tylko destrukcję, lecz także moc kreacji i przemiany. Teraz dokonuje się owa, nieskończona i zupełnie niedostępna bezpośrednio dla nas, metamorfoza na wyższym, sakralnym poziomie stwarzania. Prowadzi do niej ów przemożny ruch w głąb, odbywające się na różnych poziomach drażnienie Bytu. Wgłębianie się, czynienie miejsca na coś innego, już nie-bytowego.

Dostrzec to można w licznych utworach: jako drażnienie tunełu w przestrzeni fizycznej i miejsca w przestrzeni duchowej (*Gdy noc głęboka*), drażnienie nici życia (i Bytu zarazem — *Przez Furie jestem targan...*), wgłębianie się w byt sakralny i stwarzanie niebytowego, apofatycznego, boskiego okręgu (*Jest najsmutniejsza godzina...*). Lecz podobnym działaniem się jest opisana już archeologia (katabaza) w głąb „ja”, odkrywająca głębię i niezbadane wnętrza sakralności; potem wiodące jeszcze dalej (*Zawisza Czarny, Samuel Zborowski*). Także, jeszcze radykalniejsza wyprawa w głąb „ja” ponadjednostkowego w *Królu-Duchu*. To drażnienie, owa pajęczy-na-brama wyprowadzająca poza Byt, objawia się także na poziomie tekstu w postaci rozziwu, szczególnie ekstremalnie wyrywa-

jącego się z gramatyki, z języka (*I ujrzałem te bałwany...*, *Śni mi się jakaś wielka...*, *Agezylausz*). Na różnych poziomach tworzy się ów niezwykle tunel, wyprowadzający poza Byt. Jego model można — w pewnym stopniu — dostrzec w obrazie Boscha *Wzniesienie do Raju Niebieskiego*, w którym zbawieni po wniknięciu w głąb zawężającego się tunelu jakby roztapiają się w innym świetle Nieba. Tunel genezyjski Słowackiego jest jednak chyba jeszcze bardziej niezwykle. Tworzony równoległe ze stwarzaniem świata genezyjskiego, przenika go na wskroś; stanowi w istocie drugą, radykalniejszą postać kreacji. Dlatego postać, konkretność rzeczywistości genezyjskiej są niezwykle istotne dla Tunelu — ona stanowi jego ściany, formę tej najniezwyklejszej przestrzeni tworzenia, kolebki Niewyrażalnego. Ono nie jest nicością, lecz raczej bardziej intensywną postacią istnienia, uwolnioną od ograniczeń znanych nam postaci Bytu. Dostrzegaliśmy w niektórych utworach jego ślady — punktowość, nieciągłość, będące wynikiem przeistoczenia, transcendentnej ekstrapolacji egzystencjalnego doświadczenia ogołacania, nicestwienia siebie, zanikania znanej sobie postaci siebie, w którym to doświadczeniu nadal istnieje przeżywające je „ja”, egzystencjalne, konkretne, lecz doświadczające stwarzania siebie jako coraz bardziej Innego.

Indeks nazwisk

- Abrams Meyer Howard 32, 88
Adamowicz-Iglińska Bożena 93
Adelgeim Irina 15
Arystoteles 48, 98, 233
Axer Jerzy 202, 207, 208
- Bach Jan Sebastian 41
Bachelard Gaston 7, 74, 127, 179
Bachórz Józef 53
Bartoszyński Kazimierz 85
Beethoven Ludwig van 41
Bielik-Robson Agata 52, 58, 87,
148, 215, 218, 261
Bieńkowska Ewa 51
Bizior Magdalena 66, 194, 201
Bloom Harold 25, 87
Błońska Wanda 54
Błoński Jan 41, 54, 308
Boecjusz Seweryn 91
Boleski Andrzej 21
Borowczyk Jerzy 259, 291
Bronowicz Jerzy 236
Brzozowski Jacek 22, 126, 140,
159, 169
Brzostowicz-Klajn Monika 262
Bukowski Piotr 85
Byron George 146
- Campbell Joseph 263
- Cezanne Paul 25
Chudak Halina 127, 179
Chwedeńczuk Bogdan 86
Cichowicz Stanisław 51, 233, 262
Cieśla-Korytowska Maria 53, 97,
151, 172, 194, 197, 207, 216, 218,
255, 260, 261, 290, 319
Cirlot Juan Eduardo 47
Correggio 56
Crosby John 91, 92, 94, 98, 102
Cyboran Leon 220
Czarnowus Anna 16
Czyż Antoni 234
- Dancygier Józef 114, 200, 262
Dante Aligieri 122, 267
Dąbrowski Roman 211
Descartes René 86
Durand Gilbert 51, 282
Dybizbański Marek 262
- Eckhart Mistrz 222
Eco Umberto 58
Eliade Mircea 126, 176, 183, 261,
269, 319
Eska Donata 42, 308
Evdokimov Paul 45, 91—94, 100—
102, 147, 156, 190, 308, 312

- F**
 Falicka Krystyna 282
 Falk Maryla 94, 222
 Fedewicz Maria Bożenna 32
 Fichte Johann 86, 148
 Floryńska Halina 94
 Frankiewicz Maria 92
 Frauwallner Erich 95, 220
 Freud Zygmunt 87
 Frye Northrop 62, 262
 Fulińska Agnieszka 62, 262
- G**
 Gabriel Leo 220
 Gadamer Hans-Georg 52
 Gennep Arnold van 126
 Gilson Etienne 86
 Głowiński Michał 41, 53, 54, 262
 Goethe Johann Wolfgang 52, 53
 Grabowicz George 175
 Grabowski Wiesław 21, 24, 31, 34,
 36, 37, 40, 62, 64, 113, 138, 155
 Graczyk Ewa 181
 Gryglewicz Feliks 93, 308
 Guardini Romano 91—93, 147, 153,
 154, 159, 236, 237
- H**
 Hani Jean 53, 267
 Harrington Wilfrid 284
 Hegel Georg Friedrich 48, 86, 87
 Heidegger Martin 184
 Hertz Paweł 27
 Hlubek Herbert 16—17
 Hölderlin Friedrich 29, 30
 Hume Dawid 233
- I**
 Igalson-Tygielska Hanna 58
 Ingarden Roman 233
- J**
 Jagodzińska Joanna 200
 Jan Damasceński św. 102
 Janion Maria 44, 95, 148, 181, 234,
 235, 237, 261, 265, 308
 Jaspers Karl 126, 177, 233
 Jezierska-Krupa Barbara 16
- J**
 Jezus Chrystus 59, 60, 64—71, 77,
 78, 100, 101, 116, 117, 136, 154—
 157, 163, 178—182, 189—192,
 204—209, 237—244, 248—250,
 252—254, 268, 269, 281, 282,
 305—313
 Jurczyński Mateusz 222
 Juszcak Wiesław 36, 224
- K**
 Kaczmarek Wojciech 172
 Kalinowska Maria 15, 39, 43, 46,
 54, 56, 66, 89, 90, 97, 146, 187,
 191, 194, 216, 252—254, 261, 266,
 273, 280, 285, 290
 Kania Ireneusz 47, 271, 280
 Kaniewska Bogumiła 262
 Kant Immanuel 86, 88
 Kelly John 91, 102, 308
 Kerenyi Karl 67, 271, 274, 280
 Kępiński Zdzisław 115
 Kiślak Elżbieta 39, 90, 110, 174,
 217, 261
 Kita Beata 94
 Kleiner Juliusz 8, 22, 27, 66, 93,
 94, 181, 198, 205, 211, 213, 214,
 217, 222, 233, 234, 244, 248, 261,
 265, 284
 Klinger Jerzy 45, 91, 308
 Kłak Tadeusz 15
 Kłosińska Krystyna 15
 Kłosiński Krzysztof 15
 Kocjan Krzysztof 126, 176
 Kołakowski Leszek 269
 Korotkich Krzysztof 43, 87, 283
 Korzeniewicz Maria 148, 166
 Kotliński Andrzej 15, 74, 108, 180—
 182, 184, 198, 243, 245
 Kowalczyk Alina 24, 31, 37,
 39, 43, 53, 63, 70, 89, 90, 94, 119,
 149, 175, 192, 211, 240, 241, 250,
 260, 274, 299, 319
 Krasiński Zygmunt 27, 89
 Królikiewicz Grażyna 53, 54

- Krukowska Halina 234, 257, 267
Krupa Ditmar 16
Krysowski Oleg 43, 63, 201, 266, 291, 307
Kryzstofiak Anna 43, 47, 126, 270
Krzemieniowa Krystyna 86, 260
Krzyżanowski Julian 22
Kuciak Agnieszka 15, 308
Kucz Piotr 16
Kułakowska Joanna 120
Kupis Brygida 141
Kurek Krzysztof 89
Kuziak Michał 61, 126, 201, 266, 270
- Labuda Arkadiusz 29
Lang Candance 88
Langan Thomas 86
Laviqne Adam 53, 267
Lebioda Tomasz 257
Leeuw Gerardus wan der 126, 262
Leon-Dufour Xavier 93, 94, 137
Levi-Strauss Claude 61
Lurker Manfred 65, 75, 250
Lyszczyna Jacek 259
- Ławski Jarosław 15, 27, 38, 43, 54, 87, 89, 94, 184, 234, 257, 280, 283
Łebkowska Urszula 133
Łoski Włodzimierz 102, 156
Łukasiewicz Jacek 16, 116
Łukaszczyk Romuald 93, 308
- Maciejewski Marian 16, 49, 55, 112, 129, 134
Mahler Gustaw 41
Majchrowski Zbigniew 193
Majczyna Beata 91
Makowski Stanisław 55, 112, 221
Malczewski Antoni 53, 167
Man Paul de 29, 30, 41, 87
Markowski Michał Paweł 85
- Maryja 63—65, 163, 164, 168
Marzęcki Józef 284
Masłowski Michał 89, 126, 173—175, 194, 203, 208, 269
Maurer Armand 86
Mejor Marek 95, 220
Merleau-Ponty Marcel 25
Michalski Krzysztof 74, 184
Mickiewicz Adam 27, 30, 53, 119, 134, 151, 170, 258, 267
Mioletinski Eleazar 114, 200, 262
Mieszkowski Tadeusz 92, 162
Mrukówna Julia 91, 308
- Nagardżuna 220
Nasiłowska Anna 88
Nawarecka Lucyna 43, 46, 56, 87, 101, 207, 211, 213—215, 217, 218, 226, 256, 273, 285, 291
Nawarecki Aleksander 15, 37, 112, 129, 152
Neuger Leonard 55, 112
Nietzsche Fryderyk 74
Nowicka Elżbieta 152
Nowosielski Jerzy 43
Nycz Ryszard 32, 33, 85, 88, 103, 230
- Ochab Maria 25, 233, 262
Okopień-Sławińska Aleksandra 148
Olszewski Mikołaj 58
Opacka Anna 16, 23, 26
Opacki Ireneusz 16, 55, 112, 129, 130, 138, 148, 152, 158, 161, 236, 283, 284
Orygenes 99
Otto Rudolf 141, 263
Owczarski Wojciech 193
- Pachciarek Paweł 92, 162
Paluchowski Andrzej 21
Paprocka-Podlasiak Bogna 43, 56, 97, 216, 280, 290

- Pastoreau Michel 58
Paweł św. 93, 153
Pawlikowski Jan Gwalbert 45, 94,
211, 213, 261, 265, 312
Pawłowski Krzysztof 15, 221
Peirce Charles Sanders 52
Piasecka Marta 193, 301
Piechota Marek 15, 113, 213
Pilewicz Anna 280
Piwińska Maria 17, 23, 36, 40, 53,
61, 67, 89, 124, 198, 207, 211, 213,
218, 224, 226—229, 234, 237, 255,
261, 276, 294, 297, 319
Platon 94
Podraza-Kwiatkowska Maria 58
Podsiad Antoni 92
Pomian Krzysztof 61
Poprzecka Marta 36, 52, 224
Poulet Georges 7, 41—43, 47, 54,
308
Prokopiuk Jerzy 126
Proust Marcel 227
Próchnicki Włodzimierz 149, 197
Przyboś Julian 151, 221
Przybylski Ryszard 27, 28, 46, 47,
68, 93, 94, 97, 99, 167, 196, 261,
263, 264, 279, 313
Przybyśławski Artur 41, 263
Przychodniak Zbigniew 22, 169,
259, 274, 291
Pszczółowska Lucylla 129, 152
Pyczek Waclaw 302, 306
- Quispell Gilles 94
- Rahner Karl 91, 92, 94, 100, 162
Reszke Robert 67, 263
Ricoeur Paul 51, 52, 81, 233, 258,
261, 262
Rilke Rainer Maria 41
Romaniuk Kazimierz 93, 250
Rosner Katarzyna 51
Rouault Georges 43
- Rousseau Jan Jakub 30, 88
Rowiński Cezary 51
Rudziński Roman 126, 177
Rymkiewicz Jarosław Marek 34,
89, 148, 166, 173, 206, 211, 238,
263
- Saganiak Magdalena 54, 62, 73,
78, 116, 234, 247, 248, 254, 320
Schayer Stanisław 95, 220, 221
Scheler Max 233
Schelling Friedrich 53, 86, 260
Schlegel August Wilhelm 53
Schlegel Friedrich 53, 260, 320
Scholem Gerschom 94, 208
Schuman Robert 146
Sieczkowski Tomasz 263
Sinko Tadeusz 261
Siwiec Magdalena 24, 70, 274
Skowronek Alfons 92, 162
Skubalanka Teresa 54
Skuczyński Janusz 66, 194, 266
Skwarczyńska Stefania 21, 152,
198
Skwieciński Marian 126
Sławińska Irena 149, 172, 182, 184
Sokołowski Mikołaj 221, 225, 229
Stala Marian 44, 217
Starnowski Jerzy 205, 244
Starobinski Jean 7
Stwosz Wit 56, 99
Sudolski Zbigniew 27
Sułowski Zdzisław 93, 308
Szczeniecka Maria 102, 156
Szcuka Kazimiera 62, 190, 280
Szturc Włodzimierz 39, 47, 53, 61,
66, 68, 69, 90, 94, 115, 120, 138,
141, 151, 184 202, 203, 215, 218,
228, 261, 262, 279, 280, 319, 324
Szuster Marcin 25
- Śniedziewski Piotr 96, 123

- Tatara Marian 211, 261
Tatarkiewicz Anna 74, 127, 179, 183, 261
Tatarkiewicz Władysław 223
Taylor Charles 87, 88, 90
Tokarski Stanisław 269
Towiański Andrzej 90
Tretiak Józef 211, 213, 217, 261
Treugutt Stefan 89, 90
Trojnar Stanisław 293
Troszyński Marek 62, 109, 190, 198, 280
Tuczyński Jan 94
Tutowicz Maria 236
Tycjan 56
Tyrowicz Stanisław 233
- Vade Yves 96, 123
Vaux Roland 284
Vorglimler Herbert 92, 94, 100, 162
- Wierusz-Kowalski Jan 261
Więckowski Zbigniew 92
Wilkoń Aleksander 151
Witkowska Alina 193
Włodkowska Zofia 236
Wojnakowski Ryszard 65, 94
Wojtyła Karol 98
- Wolicka Elżbieta 147, 190
Wołkiewicz Anna 233
Wordsworth William 30
Woźniakowski Jacek 52
Wyka Kazimierz 40, 167
- Zabierowski Stanisław 234
Zabierowski Stefan 15, 23, 27, 266, 303
Zabłocka Magdalena 58
Zadrożyńska-Barącz Anna 126
Zalewski Sylwester 86
Zawadzki Adam 85
Zeler Bogdan 140
Zgorzelski Czesław 145, 149
Ziamba Kwiryna 15, 55, 66, 89, 99, 146, 194, 202, 207, 218
Ziołowicz Agnieszka 23, 53, 72, 151, 172, 192, 245, 255
Zuberbier Andrzej 91
Zychowicz Juliusz 208
Zwierzynska Bożena 16
Zwierzynska Joanna 16, 222
Zwierzynski Jan 16
- Żmigrodzka Maria 39, 44, 90, 95, 148, 172, 181, 194, 201, 205, 206, 211, 255, 265, 267, 297, 309
Żylicz Leon 95, 220

Indeks utworów

- Agezylausz* 37, 72, 78, 100, 186, 188, 191, 197, 217, 251—254, 275, 278, 322, 323, 325
- A jednak ja nie wątpię — bo się pora zbliża...* 65, 100, 156, 157
- Anhelli* 72
- Anioł ognisty — mój anioł lewy...* 138, 149, 151, 152, 158, 228
- Baranki moje* 152
- Beniowski* 39, 90, 146
- Bo to jest wieszca najjaśniejsza chwata...* 55, 112—113, 153
- Bóg duch, innego znać nie będziecie...* 139, 149
- Całą potęgą ducha cię wyzywam...* 36, 81, 115—117, 156, 165, 320
- Chór duchów izraelskich* 37
- Chwał Pana, duszo moja...* 152
- Córka Cerery I i II* 12, 22, 70, 123, 152, 162, 280—282, 323
- Dajcie mi tylko jedną ziemi milę...* 26, 100, 114—115, 149—150, 156, 157, 165
- Daję wam tę ostatnią koronę pamiętek...* 42, 46, 127, 149—150, 272
- Do Autora „Skarg Jeremiego”* 152, 272
- Do Autora trzech Psalmów (Odpowiedź na „Psalmy przyszłości”)* 110—111, 289
- Do Franciszka Szemiotha* 42, 111—112, 127, 149, 272—274
- Do Hr. Gustawa Olizara podziękowanie za wystrzyżynkę z gwiazdeczką i Krzemieńcem* 76, 111—112
- Do Ludwika Norwida* 26—27, 42
- Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list* 27, 110—111, 289, 309
- Do pasterczki siedzącej na druidów kamieniach w Pornic nad oceanem* 12, 65, 111, 143, 149, 150, 159—161, 169, 321
- Dialog troisty* 289
- Dusza się moja zamyśla głęboko...* 132—133, 272
- Dzieje Sofos i Heliona* 43—44, 46, 257, 289, 308, 310—311
- Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniemi...* 22, 24, 26, 37, 49, 65, 115—116, 149, 151, 165, 166, 321—322, 324

- Genesis z Ducha. Modlitwa* 9, 95, 98, 240, 257, 265, 284—285
- Horsztyński* 49, 54, 89, 184, 187, 223, 280
- I porzuciwszy drogę światowych omamień* 268—269
- I ujrzałem te bałwany...* 78—79, 107, 278—280, 325
- Ileż dni przejdzie mi dziecinnych na łowach motyli...* 132
- Jak dawniej — oto stoję na ruinach...* 134, 136—138, 150, 151, 158, 165—166, 321
- Jak najcudniejsza w kwiatach jutrzienka wstaje...* 68, 98, 116, 117, 134—136, 149, 151, 158, 165—166, 168, 189, 321
- Jest najsmutniejsza godzina na ziemi...* 10, 32, 37, 41, 63—69, 116, 149—150, 163—164, 169, 282, 321, 324
- Jeżeli ci Pan nie zbuduje domu...* 81, 152
- Jeżeli kiedy — w tej mojej krainie...* 133—134, 149, 158, 165, 168
- Kiedy pierwsze kury Panu śpiewają...* 26, 32, 36, 64, 138, 149, 155
- Kiedy prawdziwie Polacy powstaną...* 42
- Kiedy się w niebie gdzie zjedziemy sami...* 161—162, 272
- Król-Duch* 9, 13—14, 36, 38, 40, 44—45, 69, 74, 78, 97, 100, 110, 166, 169, 210—230, 247, 256—257, 265, 272, 276—278, 283, 288—301, 302, 304—305, 309—312, 317—318, 323—324
- Ksiądz Marek* 13, 15, 34, 40, 74, 107, 173—174, 237—240, 243, 248, 272, 286—287, 317
- Ksiązę Michał Twerski* 96—97, 216, 244
- Księżyc* 54, 66
- Lecz jednakowo, chociaż mu podłożą...* 22, 29, 60
- Lilla Weneda* 187
- List do Rembowskiego* 9, 28, 46, 97, 263—264, 313
- Listy poetyckie z Egiptu* 49, 54
- Los mię już żaden nie może zatrwożyć...* 108, 129—131, 165, 168, 272
- Matecznik* 109, 110
- Mazepa* 90, 173
- Młodości uwierz w sny czyste i złote...* 111
- Na drzewie zawisł wąż...* 152
- Na sprowadzenie prochów Napoleona* 72
- Najpiękniejszy, najświętszy Boga tron na ziemi...* 31—32, 34—35, 40, 45, 98, 310, 313
- Niedawno jeszcze wasze mogiły...* 26
- Nie używałem leków i lekarzy...* 81, 121—122, 128, 154—155, 270—271, 274
- O! Boże Ojców moich... Tobie chwala...* 80, 139, 142
- O! nieszczęśliwa, o! uciemżona...* 65, 100, 156—157
- O patrzcie, bracia, duchowy świat...* 107—108
- O Polsko moja! Tyś pierwsza światu...* 107, 109

- O! wielki Boże — o Panie wszechmocny...* 57—59, 81, 120—121, 139, 151—153, 155—156, 163, 168, 169, 267, 268, 270, 321
- Oto Bóg, który łąca tajemnic odmyka...* 110
- Panie! jeżeli zamkniesz słuch narodu...* 152
- Panie, o którym na niebiosach słyszę...* 56, 139, 145, 146, 267—270
- Paryż* 34, 283
- Patrz nad grotą...* 25, 27, 35, 45, 98, 107, 151, 160, 272, 311
- Piramidy* 49
- Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* 49, 89—90, 146
- Poema Piasta Dantyszka herbu Lełiwa* 72, 109, 198
- Poemat o tajemnicach genezyjskich* 65
- Poeta i Natchnienie* 44, 46, 287—289, 306—307, 310, 311
- Prąd sprawy idzie przez Boga zaczęty...* 109—110
- „Próby poematu filozoficznego”* 47, 67, 279
- Przemówił, strzelił i od kuli ginie...* 55
- Przez Furie jestem targan ja, Orfeusz...* 12, 22, 24—26, 28, 36, 41, 43, 70—71, 73, 123—125, 128—129, 151, 162—164, 166, 168—169, 172, 252, 274—277, 321, 323, 324
- Przy kościółku...* 37
- Radujcie się, Pan wielki narodów nadchodzi...* 110, 139
- Rozłączenie* 34, 49, 54
- Rozmowa z matką Makryną Mieczysławską* 40, 180, 243
- Rzym* 34, 49, 54, 131
- Samuel Zborowski* 12, 36, 45, 78, 80, 97—100, 110, 171—172, 192—210, 219, 221, 228—229, 255—259, 265, 277—279, 289, 295, 298, 302—307, 309, 311, 313, 323, 324
- Sen srebrny Salomei* 12, 14, 34, 69, 73, 74, 81, 107, 152, 173, 175—183, 190, 198, 217, 235, 240—244, 248, 272, 280, 286, 289, 317
- Słuchaj, młody człowieku...* 111
- Snycerz był zatrudniony Dyjanny lepieniem...* 65
- Sumnienie* 54
- Śmierć, co trzydzieści lat stała przy mnie...* 109—110
- Śni mi się jakaś wielka a przez wieki idąca...* 78, 113—114, 153, 278, 325
- Takiego ludów w sobie przerażenia...* 139, 140
- Tak mi Boże dopomóż* 129, 152
- Teraz pod żadną światową się władzę...* 131, 169
- Testament mój* 49, 129, 247
- Ty głos cierpiący podnieś — i niech w Tobie...* 42, 110, 139
- Uspokojenie* 35, 40
- W ostatni dzień — w ostatni dzień...* 149
- Zachwycenie* 36, 81, 139—145, 149, 165, 312, 323
- Zawisza Czarny* 12—14, 35, 37, 40, 72—78, 98, 100, 172, 182—192, 198, 223, 229, 243, 244—251, 263, 287, 317, 322, 324
- Związano wieniec z rzeczy przeklętych* 42

Leszek Zwierzyński

Existence and eschatology
A genesis imagination of Słowacki

S u m m a r y

The book is an attempt to understand the late poetry by Słowacki. Its perspective is defined by hermeneutics whereas its concrete shape is determined by a phenomenology of imagination. Part one concerns the genesis poetry as a lens, the way of shaping the genesis reality and the perspective making it available. The analyses of the poetical picture show how it receives a unique, discontinuous and multi-dimensional form as a result of the act of decomposition and new combination. It describes its theoretical model, types of construction (a multi-existential picture) and the phenomenon of the nest picture. Further on, it specifies the model of the genesis symbol, and archim, an internal symbolic mechanism in its functioning. Also, specific and complex types of genesis symbols, such as multifaceted and cobwebby were described.

The second part of the book treats about a genesis person, constituting the centre and source of the most important subject-matter of the late poetry by Słowacki. What was investigated was the way the poet created a modern "I" leaning towards the modernist future, reconstructing the subjectivity on the basis of a changed and dynamized model of a transcendental person destroyed at the stage of the crisis of Romanticism. The next subchapters (*Oblicza, Sytuacje metafizyczne*, among others) examined concrete shapes of the genesis "I", as well as reconstructed an intrapoetic model of a genesis person. On the basis of Guardini's theological model, the shape of a "teandric I", developing not on the basis of a simple metamorphosis of man into ghost, but a real and metaphysic inculcation of Christ's "another-I" into an existential nucleus of a human being was presented. The very changes, shown in the interpretations of "central" lyrics (*Przez*

Furie jestem targan ja, Orfeusz..., *Do pastereczki...*, *Córka Cerery*), are finalised in the last subchapter with a synthetic ontology of a living changeable person. The “I” model was complemented with a bit different shape of a genesis person in mystic dramas by Słowacki and his epic poem *King-Ghost*. Not only was the well-known Calderonian model described, but also more radical changes of “I” in *Samuel Zborowski*. In a deep destruction of the shape of the person and its borderlines (in synchrony and diachrony), ending in the last act with a global metamorphosis — a clearly presented mergence of individual characters into the Ghost — a super-person, joins the author’s “I”. The final and ultimate metamorphosis means going gradually beyond the Being, and the abandonment of being as the form of “I”. This radical direction of change, and the creation of “Super-I” which is difficult to imagine, was also investigated in *King-Ghost*, an epic poem written from the perspective of an individual “I”. The main feature of such a narrator is multi-perspectivity, and mergence of many voices — “I” of a given character-king, a superior “I-Ghost” (sculpturing its shape in subsequent characters of King-Ghosts) and the author’s “I” being one of his/her faces.

Part three deals with eschaton, the farthest horizon of the whole genesis poetry, specifying the image of the world, the sense of the symbols, and the shape of a person. First, the question on the possibility of tragedy in the genesis world was posed, thereby, considering its fundamental shape and ontological-theological bases. What may be considered the most striking here is a dissonance between a theoretical image of the philosophical system and a concrete shape of the world in poetry. The genesis poetry, though, reveals the deepest tragedy of the Being — the pain of creation engrossed in the matter itself, and the nature of creation which is the loss of oneself for each “I”, and the tragedy of God — painful marks on God’s face appearing as an imprint of the human history bound to remain even after the completion of *apocatastasis*. Next, the role of mythicness in a mystic poetry by Słowacki was outlined, as well as a telluric path of man’s transgression portrayed by mythic symbols. As a matter of fact, mythicness in the genesis poetry changes the theological and Christ symbols, radicalizing their sense and digging out the aspects slightly exposed in the tradition. The analysed lyrics show this dark pole of Being as an important shape of God and eschaton. The examination of images, apocalyptic symbols and specification of what apocalypticness is in the genesis work completes the third part of the book. What turns out to be the basic apocalyptic image is the tearing of the world border, and braking through the inside

of the transcendental being. Further on, it reads out Sen Dobrawny from the *III Rhapsody of King-Ghost*. Not only does it have a double (mythic-fictional) structure, but, in the epic poem, it also fulfills the function of an internal myth shaping the stem of genesis, defining the final image of the world history, and the form of estachon. Actually, it is a fundamental re-interpretation of the cosmogonic and central myth of our culture, functioning as a model also in the *Bible*. It expresses a peculiar variant of *apocatastasis* — difficult, gloomy and painful. It liquidates an opposition polarity of the Being though at the cost of immersing a bright and celestial particle in the Abyss, and exposing it to difficulties and risk of going through its dark side. That is the final horizon of the genesis work.

Leszek Zwierzyński

Existenz und Eschatologie
Genesische Vorstellungskraft von Słowacki

Z u s a m m e n f a s s u n g

Das Buch ist den späten Werken von Juliusz Słowacki gewidmet. Seine Betrachtungsweise wird durch Hermeneutik und eine konkrete Lektüre durch Phänomenologie der Vorstellungskraft bestimmt. Der erste Teil betrifft genesische Dichtung als eine Linse, in der die genesische Wirklichkeit abgebildet ist. Die durchgeführte Analyse zeigt, dass in Folge der Spaltung und dann der erneuten Vereinigung das poetische Bild eine sonderbare, unstetige, vielseitige Form annimmt. Der Verfasser befasst sich mit dem theoretischen Modell des poetischen Bildes, dessen Strukturtypen (mehrständiges Bild) und dem Phänomen eines Nestbildes. Weiter beschreibt er das Modell des genesischen Symbols, wobei er den inneren symbolischen Mechanismus *archim* in Rücksicht nimmt. Charakterisiert werden auch spezifische komplizierte Arten der genesischen Symbole: vielflächiges und spinnwebartiges.

Der zweite Teil des Buches handelt über eine genesische Person, welche zum Mittelpunkt und zur Quelle der meisten in Słowacki's Dichtung berührten Fragen wird. Es wird hier untersucht, auf welche Weise der Dichter ein modernes, die modernistische Zukunft hindeutendes „Ich“ erschaffen hat. Mit dem „Ich“ wird die zur Zeit der Romantikkrise zerstörende Subjektivität auf der Grundlage des veränderten und intensiveren Modells einer transzendenten Person wiederhergestellt. In weiteren Unterkapiteln (u. a.: *Die Gesichter*, *Metaphysische Situationen*) werden bestimmte Formen des genesischen „Ichs“ und das innerpoetische Modell der genesischen Person analysiert. Auf Grund des theologischen Guardini's Modells beschreibt man das „teandrische Ich“, das nicht durch einfache Verwandlung eines Menschen in einen Geist, sondern durch wirkliche und metaphysische Ein-

pflanzung eines „anderen Ichs“ des Christi in existentielles Wesen des Menschen entsteht. Solche in den Interpretationen von den wichtigsten Gedichten (*Von Furien bin ich zerrissen, Orpheus...; An eine Hirtin...; Cerera's Tochter*) zum Ausdruck kommenden Verwandlungen werden in dem letzten Unterkapitel durch synthetische Ontologie der polyexistentiellen Person bekränzt. In Słowacki's mystischen Dramen und in seinem Epos *König-Geist* wird das „Ich“ Modell durch ein bisschen unterschiedliche Formen der genesischen Person ergänzt. Berücksichtigt werden nicht nur das bekannte Calderon's Modell, sondern auch viel tiefer greifende Verwandlungen des „Ichs“ in dem Werk *Samuel Zborowski*: gründliche Destruktion der Person und deren Grenzen (in Synchronie und Diachronie), die in dem letzten Akt mit einer völligen Wandlung von den einzelnen Helden in eine Überperson — den Geist endet; an das Ganze wird auch das Autoren- „Ich“ angeschlossen. Die endgültige Metamorphose bedeutet allmähliches Hinausgehen außerhalb des Daseins, ein Aufgeben des Daseins als einer „Ich“- Form. Die radikale Verwandlungstendenz, die Entstehung des schwervorstellbaren „über-Ichs“ wurden auch im *König-Geist*, dem aus der Sicht des persönlichen Ichs geschriebenen Epos erforscht. Der Narrator ist mehrperspektivisch und besteht aus mehreren Stimmen — dem „Ich“ eines bestimmten Helden-König, dem übergeordneten „Ich-Geist“ (das durch einzelne Gestalten der Könige-Geiste zum Ausdruck kommt) und dem „Autoren-Ich“, eines der Gesichter des Narrators.

Der dritte Teil handelt über die Eschatonie, welche die weiteste Perspektive der genesischen Dichtung ist und das Bild der Welt, den Sinn von Symbolen und die Gestalt der Person näher bestimmt. Zuerst fragt man danach, ob in einer genesischen Welt eine Tragik auftreten kann; auf diese Weise werden deren Form und die ontologisch-theologische Grundlage diskutiert. Hier wird wohl am besten eine Diskrepanz zwischen dem theoretischen Bild des philosophischen Systems und der wirklichen in der Dichtung dargestellten Welt sichtbar. In der genesischen Dichtung kommt zwar die tiefste Tragik zum Vorschein: die Tragik des Daseins — der in der Materie steckende Schöpfungsschmerz, der ein Kern von Schöpfung ist; ein Schöpfungskern, der für jedes „Ich“ den Verlust von sich selbst bedeutet, und die Tragik des Gottes — die Tragik der schmerzhaften, die menschliche Geschichte widerspiegelten Spuren am Gottesgesicht, die sogar nach einer *Apokatastasis* erhalten bleiben sollten. Ferner bespricht der Verfasser die Rolle des Mythischen in mystischer Dichtung und des tellurischen, in mythischen Symbolen zum Ausdruck gebrachten Transgressionsweges des Menschen. Das Mythische verwandelt in der genesischen Poesie auch theo-

logische, mit dem Christi verbundene Symbole, indem es deren Sinn radikalisiert und ihre in der Tradition kaum hervorgehobene Aspekte ans Licht bringt. In den hier analysierten Gedichten erscheint der dunkle Pol des Daseins als eine wesentliche Gestalt des Gottes und des Eschatons. Man untersucht Vorstellungen, apokalyptische Symbole und erläutert die Rolle des Apokalyptischen in einem genesischen Werk. Zur grundlegenden apokalyptischen Vorstellung wird die Verletzung der Weltgrenze, das Eindringen ins Innere des transzendenten Daseins. Weiter wird der Dobrawna's Traum aus der *III. Rhapsodie* des Werkes *König-Geist* erforscht. Er hat eine dualistische Struktur (die mythische und die auf einer Erzählungsfabel beruhende) und übt in dem Epos die Funktion eines inneren Mythos aus, der den Kern des Genesischen bildet und über endgültiges Bild von der Weltgeschichte und über die Form des Eschatons entscheidet. Der Traum ist eigentlich die wichtigste Reinterpretierung des Hauptmythos unserer Kultur — des kosmogonischen Mythos, der als ein Modell auch in der Bibel vorhanden ist. Der Traum drückt eine spezifische — schwierige, düstere und schmerzhaft Art der *Apokatastasis* aus. Er beseitigt die oppositionelle Polarität des Daseins, wenn auch das helle, himmlische Teilchen in den Abgrund versunken, wenn es dem schwierigen und riskanten Übergang auf dunkle Seite des Daseins ausgesetzt werden müsste. So sehen auch endgültige Perspektiven eines genesischen Werkes aus.

Redaktor
Barbara Konopka

Projektant okładki i stron działowych
Piotr Kossakowski

Redaktor techniczny
Barbara Arenhövel

Korektor
Luiza Przełożny


Copyright © 2008 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1804-2

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 21,5. Ark. wyd. 21,0. Przekazano
do łamania w październiku 2008 r. Podpisano do druku
w grudniu 2008 r. Papier offset. kl. III, 90 g

Cena 32 zł

STUDIO NOA  Ireneusz Olsza
ul. Emerytalna 17c/48, 40-729 Katowice

Cena 32 zł

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-1804-2