

**UNIwersytet śląski
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej
im. Ireneusza Opackiego**

KAROLINA KAISER

**„Oko załśnione w ciągłym zachwycie”
O barokowych inspiracjach
w twórczości Juliusza Słowackiego
przed mistycznego przeżycia w Pornic**

Praca wykonana pod kierunkiem
prof. dra hab. Marka Piechoty

KATOWICE 2012

Spis treści

Kilka pytań – zamiast wstępu.....	3
Dlaczego romantyzm?.....	3
Dlaczego Juliusz Słowacki?.....	4
Dlaczego okres do 1842 roku?.....	5
Dlaczego barokowość?.....	6
Oko... ..	6
...załśnione... ..	7
...w ciągłym zachwycie.....	7
I. Twórczość lat 1825-1829.....	9
„Światy urojone”. Liryka młodzieńcza.....	11
<i>Księżyc</i>	12
<i>Melodia I</i>	26
<i>Nowy Rok</i>	31
„I wszystkie dźwięki toną w wielką ciszę”. Wczesne powieści poetyckie.....	39
<i>Szanfary. Ułamki poematu arabskiego</i>	39
<i>Lambro. Powstańca grecki</i>	54
II. Twórczość lat 1829-1842.....	79
„Pomiędzy ziemią a niebem...” Dojrzała poezja.....	80
Wiersze powstańcze (<i>Oda do wolności, Hymn, Kulig, Pieśń legionu litewskiego</i>).....	81
<i>Chmury</i>	87
<i>Ostatnie wspomnienie. Do Laury</i>	97
<i>Piramidy</i>	103
„Piekielna droga”. Epika.....	112
<i>Anhelli</i>	112
<i>Poema Piasta Dantyszka</i>	137
Barokowość poematów piekielnych.....	175
„Barwy tak zmienne jak motyle skrzydła”. Dramaturgia.....	176
<i>Mindowe</i>	177
<i>Balladyna</i>	203
Barokowy świat dramatów.....	236
Aspekty barokowych inspiracji – podsumowanie.....	238
Barokowość jako temat.....	238
Barokowość jako metoda konstrukcyjna.....	239
Barokowość jako żywioł wizualny.....	240
Barokowość jako zespół środków wyrazu.....	240
„Oko załśnione w ciągłym zachwycie”.....	241
Bibliografia.....	242
Literatura podmiotu.....	242
Literatura przedmiotu.....	243

Kilka pytań – zamiast wstępu

Myśl przewodnia tej pracy, w słowa poety ujęta, stanowi kwintesencję barokowości charakterystycznej dla literackiego obszaru, który wybrałam sobie na przedmiot badań. Nim jednak przedstawię zakres interesującego mnie zjawiska, nakreślę granice, w jakich będę się poruszać w swych literackich poszukiwaniach.

Dlaczego romantyzm?

Romantyzm zrodził się ze spazmów historii, na ruinach oświeceniowego ładu. W Polsce, a raczej w tym, czym Polska była przed rozbiorami, anulowanie państwowości, rozbitcie zintegrowanego społeczeństwa wywołało całkowite przeformułowanie światopoglądu, kanonu wartości i stylu życia narodu. Te czynniki zdecydowały o wyjątkowości literatury wyrosłej na tym gruncie nawet na niespokojnym tle ówczesnych dziejów Europy. Polski przełom romantyczny nie zakończył się na zmianie stosunku do świata, utracie epistemologicznego gruntu pod nogami i konieczności odkrycia nowych, nieempirycznych metod poznawczych. Nie zakończył się również na metamorfozach estetyki podążającej za nowymi postawami ontologicznymi. Nie poprzestał na indywidualizmie. Znalazł bowiem swą kontynuację w całkowitym przewartościowaniu pojęcia narodu, zrekonstruowanego w oderwaniu od kategorii państwa czy terytorium:

Niechaj naród raz tylko i choć na czas najkrótszy ma to uznanie samego siebie w swoim jestestwie, a już pamięć jego nie zaginie. Wyrazi się bowiem, wyjawi, zasłynie. Będzie miał poetów, sztukmistrzów, dziejopisarzy, mówców. Uczucie to bowiem, kiedy się naród w swoim jestestwie nierozdzielonym czuje, jak po tętnie, jest tak piękne, tak szlachetne, że koniecznie wszystek w nim wyjawić musi, wyrwać na jaw, wynurzyć – swoje „ja” na oko pokazać.¹

Ten pozornie niezwiązany z barokowością fakt jest kluczowy dla znaczącej części intertekstualnych zależności polskiej i obcej literatury tego okresu. Równie

¹ M. Mochnacki, *O literaturze polskiej w wieku XIX [fragmenty]*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowa, Wrocław 2000, s. 137.

istotny okazuje się dla powiązań przebiegających ponad granicami nie tyle przestrzennymi, co czasowymi – dla inspiracji epokami poprzednimi. Praktycznie wszystkie źródła literackich poszukiwań przenikają bowiem do wyobraźni polskich poetów przez pryzmat tematu najważniejszego – utraty niepodległości.

Z jakiej pozycji Słowacki startował ku europejskim doświadczeniom, jak przebiegała w jego przypadku percepcja europejskiej kultury, jaką miał wizję Europy, współczesnej mu i przyszłej? Nie sposób myśleć o tych sprawach w oderwaniu od sytuacji historycznej początku wieku XIX, od kataklizmów historycznych, które wstrząsały kontynentem i zdecydowały także o drodze życia poety.²

Dlaczego Juliusz Słowacki?

Juliusz Słowacki niewątpliwie wyróżniał się na narodowej arenie literackiej. Przez niepodzielnie królującego Mickiewicza początkowo dyskredytowany, a gdy okazał się już na to za dobry, po prostu ignorowany, Słowacki z uporem tworzył po swojemu, z nadzieją, że z czasem jego dzieła zostaną zrozumiane i przyjęte. Za życia „pogardzany przez cały wiek mój”, jak mówi, szerzej doceniony tylko raz – jako poeta powstańczy – nie dowie się już o spełnieniu jego dziecięcej modlitwy o „nieśmiertelną sławę po śmierci”³.

Jest nieco słuszności w mickiewiczowskiej opinii o kościele bez Boga, jednak raczej niezgodnej z intencją wieszczą. Nie zaskakuje, że Słowacki w pierwszym odruchu potraktował słowa starszego poety jako komplement⁴. Píše o tym do matki; jest rok 1832, kilka miesięcy wcześniej ukazały się dwa pierwsze tomy *Poezyj* – światło dzienne ujrzały powieści poetyckie i młodzieńcze dramaty. Poeta ukazał oczom czytelników „gmach piękną architekturą stawiony, jak wzniosły kościół” – i

2 A. Kowalczykowa, *Słowacki europejski*, [w:] *Słowacki współczesny*, praca zbior. pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 7.

3 To bardzo często przywoływane przez badaczy fragmenty jednego z pierwszych listów z Paryża: J. Słowacki, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIII, Wrocław 1959, s. 47.

4 Por. m.in. J.M. Rymkiewicz, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 239 (hasło: *Kościół bez Boga*).

cóż z tego, że „w kościele Boga nie ma”⁵, skoro w jego zadymionym wnętrzu witraże projektują postać anioła⁶, wysłannika *sacrum*, który do Boga zaprowadzi. Choć poetyckie kościoły Słowackiego – i te literalne, i te metaforyczne – najbliższe są strzeżoności gotyku, ich wystrój jest niewątpliwie barokowy.

Dlaczego okres do 1842 roku?

Chcąc zbadać jakieś zjawisko w wielu utworach przynależnych nie tylko różnym gatunkom, ale nawet rodzajom literackim (a genologiczne uporządkowanie literatury romantycznej jest zadaniem niezmiernie trudnym), warto spojrzeć na nie chronologicznie. Rozpoczęcie analizy jakiegoś składnika twórczości pisarza od końcowego okresu jego literackiej aktywności jest oczywiście możliwe i z pewnością potencjalnie wartościowe, jednak pozbawia badacza szansy prześledzenia narodzin i rozwoju danego zjawiska, ograniczając materiał analityczny jedynie do dojrzałej i skończonej już formy.

W centrum moich zainteresowań stoją zmiany, ustawiczny rozwój warsztatu poetyckiego od pierwszych prób literackich po w pełni dojrzałą literaturę. Przełom mistyczny to nowy początek, punkt wyjścia dla gruntownego przewartościowania dotychczasowej twórczości. Otwiera on okres odrębny, w którym dotychczasowe techniki literackie są nie tyle kontynuowane, co wskrzeszane w nowej formie, w służbie genezyjskiej prawdzie. Ciągłość rozwoju literackiego zostaje zachwiana, wpływ Towiańskiego i późniejsze przeżycie w Pornic rysują wyraźną granicę, za którą literatura pisze się od nowa.

Oczywiście badanie, co dzieje się z wypracowanym drogą poetyckiego rozwoju warsztatem literackim w tym nowym, odrębnym okresie twórczości, jest perspektywą niezmiernie kuszącą, jednak tak szeroko zakrojony zamysł znacząco przekracza objętościowe granice prezentowanych tu rozważań.

⁵ J. Słowacki, *Listy do matki...*, s. 87.

⁶ Por. J. Słowacki, *Mnich*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II: *Poematy*, oprac. E. Sawrymowicz, Wrocław 1959, s. 131.

Dlaczego barokowość?

Temat barokowości dzieł Słowackiego jest swoistym fenomenem badawczym. Katalog nazwisk badaczy, którzy dostrzegli barokowość tej literatury, jest obszerny. Perspektywy badawcze wyraźnie różnią się zakresem – część z monograficznym zacięciem pobieżnie i ogólnie prezentuje możliwie szeroki przegląd barokowych zabiegów czy nawiązań, część zaś skupia się na pojedynczych przejawach inspiracji dawniejszą epoką.

Część tej problematyki została przebadana bardzo gruntownie. Stan badań nad szekspiryzmem Słowackiego czy jego inspiracjami Calderonem jest imponujący, tym samym nie widzę potrzeby, by w ograniczonej objętościowo pracy rozszerzać tak dobrze rozpoznane już przestrzenie badawcze. Nie zamierzam skupiać się na tropieniu źródeł i wyłapywaniu literalnych nawiązań; bardziej interesują mnie techniki tworzenia poetyckich światów, inspiracje w zakresie konstrukcji (od całych motywów fabularnych po najdrobniejsze obrazy) oraz materiału poetyckiego (środków wyrazu).

W moim odczuciu brakuje rozpraw podejmujących temat barokowości nie w oderwaniu od tekstu, lecz wpisujących go w proces interpretacji. Taki jest cel pracy – nie tylko skatalogować i scharakteryzować poszczególne aspekty barokowości, lecz przede wszystkim wykorzystać wiedzę o nich do barokowej interpretacji utworów.

Oko...

Wizualne bogactwo literackich światów to podstawowa domena barokowości dzieł Słowackiego. Jej zakres jest praktycznie totalny – od dychotomicznej konstrukcji przestrzeni, przez zwielokrotnienia i kontrasty, przepych obrazów i motywów lub przeciwnie – ostentacyjną oszczędność, wydobywającą antynomie, po charakterystyczne środki wyrazu. Wizualnej natury barokowość przenika do innych warstw dzieła; jej aspekty konstrukcyjne nierzadko współgrają z przesiąkniętym duchem minionej epoki światopoglądem, zaś żywioł opisowy wydobywa z języka poetyckiego najdziwniejsze formy, które zostają oddane słowem kunsztownym, z wirtuozerską wprawą kształtowanym.

„Oko” – to kanał komunikacji, znak tej sfery wyobraźni, którą poeta stymuluje najsilniej: czy to w liryce, czy w epice, czy w dramacie. Specyfika rodzaju literackie-

go nie wpływa wyraźnie na ograniczenie żywiołu wizualnego. Pozostaje on dominujący, stając się głównym nośnikiem nie tyle barokowości – bo ta jest jedynie formą przekazu – co wyrażonych za jej pomocą sensów.

...załśnione...

Kunszt i wirtuozeria – te dwie cechy poezji Słowackiego zmusiły Mickiewicza, by nawet w dyskredytującej opinii o twórczości młodszego kolegi oddał sprawiedliwość najwyższemu artyzmowi jego języka poetyckiego. Maestria, z jaką Słowacki panuje nad słowem i obrazem, brawura w tworzeniu literackich przestrzeni, jednocześnie rozmach i perfekcja kreacji, przejawiająca się w dopracowanej konstrukcji i misternym wykończeniu nawet najdrobniejszych elementów – to istota poetyckich światów Słowackiego. Nawarstwiona, spiętrzona barokowość tworzy obraz migotliwy i złudny, jednak za mieniącą się, wielobarwną kurtyną iluzji kryje się brylantowy rdzeń prawdy, olśniewający i zdumiewający jeszcze silniej, niż okalające go łudząco piękne pozory.

„Oko załśnione” sugeruje po pierwsze sposób, a po drugie intensywność wizualnego oddziaływania na wyobraźnię. Imaginacja odbiorcy nie ma być ekranem, na który zostanie rzucony – niczym slajd – konkretny obraz poetyckiego świata. Pomyślana jest raczej jako nieokreślona siła kreatywna, dla której pożywką są wrażenia wzrokowe, impresje. Poetyckie światy nie są stworzone raz na zawsze – pozostają w ruchu, podlegają zmianom w ciągłym dialogu z odbiorcą, na styku sfer wyobraźni poety i czytelnika. Tak rozumiana komunikacja jest bowiem „drogą poznania i sposobem kreacji zarazem”⁷ – nie tylko w kontekście mistycznym.

...w ciągłym zachwycie

Oszołomienie misterną kreacją literackich przestrzeni również podlega barokowemu zwielokrotnieniu, gdy w akcie lektury, na styku dwóch imaginacji, rozstępują się zasłony barokowego świata, ukazując jego istotę – sens, jaki przestrzeni nadaje rozgrywający się w niej spektakl uczuć lub zdarzeń. Ta swoista literacka epifania stanowi o przyjemności płynącej z lektury – przyjemności odkrywania. Jednak kunsz-

⁷ R. Dąbrowski, *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja i dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996, s. 226.

towna konstrukcja „drogi poznania”, ścieżka barokowej lektury biegnąca przez poetyckie przestrzenie stanowi cel sam w sobie, gdy wyrafinowanie kreowanego świata pozostawia „oko zafascynowane w ciągłym zachwycie”.

Ów „ciągły zachwyt” stanowi określenie efektu, jaki wywołuje wizualna interakcja dwóch wyobraźni w finezyjnej przestrzeni literackiej. Odbiorca postrzega strukturę wyobraźni kreującej literackie światy statycznie (jako „wzajemny układ elementów, składających się na pewną całość, rządzącą się określonymi prawami”), jednak z perspektywy podmiotu twórczego jest ona dynamiczna (rozumiana jako „sposób uorganizowania pewnym elementom, wielorako ze sobą powiązanych, stanowiących harmonijną całość”⁸). W zetknięciu tych perspektyw tworzą się napięcia, które stanowią o kształcie „drogi poznania”.

8 M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 8.

I. Twórczość lat 1825-1829

Barokowość dzieł Juliusza Słowackiego dostrzegano niejednokrotnie, zazwyczaj jednak na marginesie innych rozważań. Nawet obszerna rozprawa Claude'a Back-visa¹ ujmuje tytułową kwestię dość ogólnie – choć w rozległej perspektywie. Kolejni badacze zwracali uwagę na różnorakie aspekty barokowości tekstów Słowackiego, ich źródeł dopatrując się w zupełnie odmiennych dziedzinach już nie tylko literatury czy nawet sztuki, ale szeroko rozumianej kultury. Spostrzeżenia Aliny Kowalczykowej² podnoszą kwestię wpływu architektury i malarstwa sakralnego barokowego Wilna na ukształtowanie wyobraźni poetyckiej Słowackiego. Halina Stankowska³ zwraca uwagę na rolę rekwizytorni i stylizacji sarmackiej w dwóch aspektach: idylli szlacheckiej i soczystego, rubasznego sarmatyzmu. Backvis podkreśla wielopoziomą barokowość języka Słowackiego (głównie w zakresie sensualistycznego obrazowania), sygnalizuje również wpływ siedemnastowiecznej myśli na twórczość poety. Rzetelny katalog literackich analogii pomiędzy barokiem i romantyzmem przedstawia Julian Krzyżanowski⁴. Antoni Czyż⁵ obok związków czysto literackich (sensualistyczne obrazowanie, kunsztowny język, inspiracje barokowymi twórcami polskimi i obcymi) silniej od Backvisa eksponuje mocno zakorzenione w barokowej kulturze dialektyczne postrzeganie człowieka i świata, postawę świadomie mistyczną i inne pokrewieństwa filozoficzne. Ten badacz dobitnie (a zarazem ryzykownie) określa rolę barokowości w tekstach Słowackiego, przypisując jej znaczenie fundamentalne, konstytuujące „wewnętrzną spójność twórczości Słowackiego, od zawsze i do końca wysnutej z wyobraźni barokowej [...]”⁶. Bardziej radykalny jest już tylko Backvis, gdy twierdzi, że „Słowacki tworząc ze świadomością epoki ro-

1 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.

2 M.in.: A. Kowalczykowa, *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki” 1987, R. XXVIII, z. 1.

3 H. Stankowska, *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, [w:] *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. Kaczmarek, red. I. Wyczółkowska-Nowik, Opole 1985.

4 J. Krzyżanowski, *Barok na tle prądów romantycznych*, [w:] *Od średniowiecza do baroku*, 1938.

5 M.in.: A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, [w:] *Nasze poje-
dynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995.

6 Tamże, s. 64.

mantycznej, w pierwszej połowie XIX wieku jest w perspektywie estetycznej największym poetą polskiego XVII wieku [...]”⁷.

Daleka jestem od tak czarno-białych tez; Słowacki jest przede wszystkim poetą romantycznym, mimo rozległości i wieloaspektowości inspiracji barokowych. Ich zarysowane wyżej aspekty nie ujawniają się zresztą od samego początku w pełnej formie i różnorodności. Wczesną twórczość Słowackiego najsilniej kształtują impresje monumentalnych wileńskich pejzaży: barokowa architektura, wspaniałe kościoły i ich wnętrza, których przepychu dopełnia siedemnastowieczne malarstwo sakralne⁸. Z tego źródła do wyobraźni poety przenikają pomysły kompozycyjne: wertykalny układ poetyckich obrazów, dynamizowany podziałami horyzontalnymi, kontrastowe oświetlenie wydzielonych sfer i planów, dialektyka ruchu i statyczności (częsta orientacja ku górze), eksponowanie głównego tematu na oddalonym, niewyraźnym, ciemnym tle, perspektywa... Wszystkie te elementy można odnaleźć na wileńskich obrazach Szymona Czechowicza, zdobiących tamtejsze świątynie⁹. Tak charakterystyczna dla wczesnej twórczości Słowackiego tendencja do wstrzymywania wydarzeń i ukazywania ich w malarskim ujęciu, w napięciu wynikłym z „zamrożenia” ruchu również potwierdzałaby silną inspirację barokowym malarstwem. Wśród nieliterackich źródeł natchnienia istotna jest również fascynacja pejzażem miejskim.

Natomiast liczne analogie na poziomie języka poetyckiego pozostają nieświadczone, jak konstatuje Backvis¹⁰. Można zaryzykować stwierdzenie, że barokowe spojrzenie i wynikająca z niego kompozycja samorzutnie pociąga za sobą adekwatne środki poetyckiego wyrazu: odważne operowanie światłem, dominujące nad innymi sposobami obrazowania, oszczędność i kontrastowość barw, a w warstwie czysto językowej: skłonność do odległych analogii, konceptualność, pointowość, tradycyjna metafora, oksymorony.

7 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 311.

8 Por. A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003, s. 41-43.

9 Obrazy tego barokowego malarza (m.in. *Św. Igancy Lojola, św. Rafał, św. Gertruda, św. Franciszka, św. Scholastyka, św. Benedykt*) znam głównie z opisów Lucyny Sławińskiej-Targosz: tejsze, *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem*, <http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html>, 25.09.2009, 12:15. Monochromatyczną reprodukcję obrazu *Zaślubiny św. Katarzyny* można zobaczyć w: A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki...*, s. 34.

10 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 311.

„Światy urojone”

Liryka młodzieńcza (*Księżyc, Melodia 1, Nowy Rok*)

Marzenia o twórczej aktywności, z początku nie do końca uświadomione, towarzyszyły Słowackiemu od wczesnego dzieciństwa. Józef Tretiak wskazuje na pierwsze bodźce, pobudzające rozwój kielkującego w chłopcu poetyckiego ziarna:

Więc naprzód wyobraźnia jego była olśniona i pociągnięta blaskiem obrzędów kościelnych i dzięki temu, jak zarówno zapewne dzięki sferze rodzinnej w Krzemieńcu, był on w pierwszych latach dzieciństwa, jak sam w pamiętniku powiada, «zapalenie nabożnym» (I, 18) i chciał się blaskiem pobożności, naturalnie zewnętrznej, odznaczyć. Potem trafiła do jego wyobraźni *Iliada* w przekładzie Dmóchowskiego i *Jerozolima wyzwolona* w przekładzie Piotra Kochanowskiego i zapaliły go żądzą bohaterskiej sławy i chciał on naśladować Achillesa w zapasach z nieznanymi nam rówieśnikami. Potem «wziął się do malarstwa», to jest zaczął roić o sławie malarskiej.¹¹

Część wymienionych wzorów jeszcze długo pozostanie poza granicami poetyckiej świadomości młodego twórcy. Jednak wrażenia nieliterackie, czysto wizualne, chłonięte z typową dziecięcą otwartością, dają o sobie znać już w najwcześniejszych próbach poetyckich.

„Przeżycia estetyczne doznawane w młodości najmocniej kształtują wrażliwość twórcy; wileński okres życia dał poezji Słowackiego ową wspaniałą barokowość, tak świetnie wyróżniającą go na tle romantyzmu. Wilno, miasto baroku, zdominowało jego poetycką wyobraźnię”¹² – to spostrzeżenie Kowalczykowej stało się dla mnie inspiracją, by na wczesną lirykę Słowackiego (wobec której nie można mówić o wpływach Tassa-Kochanowskiego, Szekspira, Calderona) spojrzeć przez pryzmat barokowości. W młodzieńczej poezji Słowackiego przez sentymentalną mgiełkę owiewającą salon matki daje się odczuć świetność i przepych monumentalnego baroku Wilna.

11 J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*, t. I, Kraków 1904, s. 17-18.

12 A. Kowalczykowa, *Słowacki i Wilno...*, s. 29.

Księżyc

Moją uwagę przykuł najwcześniejszy z zachowanych oryginalnych wierszy Słowackiego – *Księżyc*¹³. Tekst niespełna wówczas szesnastoletniego poety jest przez badaczy różnorako oceniany. Wcześniejsze analizy – Czesława Zgorzelskiego¹⁴, Stefana Treugutta¹⁵ – przynoszą ocenę negatywną, lekceważącą młodzieńczy wiersz. Kolejni badacze albo wstrzymują się od ocen (jak Ireneusz Opacki¹⁶), albo traktują utwór jako pełnowartościową poezję (najnowsze odczytania Leszka Zwierzyńskiego¹⁷ i Kwiryny Ziembys¹⁸). Prawda leży zapewne pośrodku.

Osobiście nie nazwałabym tego wiersza „wypowiedzią z wydzielonych fragmentów słabiutko sklejoną”¹⁹, ale też nie przekonuje mnie teza o jego „złożonej spójności” i „zamierzonej niezrozumiałości”²⁰. Według mnie jest to nieoszlifowany, miejscami nieporadny, ale mimo to piękny poetycki album z pejzażami – wszak „Słowacki często mówił o poezji tak, jakby była sztuką malowania, układania obrazów; ileż to razy nazywał malowaniem swą pracę poetycką”²¹. Są to jednak pejzaże nie w pełni romantyczne. Chcę przyjrzeć się tym z nich, które współtworzy barokowa wizyjność. O wadze zjawiska świadczy jego skala – naznaczone barokowością obrazy obejmują aż sto wersów tego studwudziestowersowego utworu, a i pozostałe dwadzieścia wersów, choć o odmiennej obrazowości, noszą znamiona barokowej myśli. Ów katalog barokowych zjawisk jest przy tym reprezentatywny dla zachowanej wileńskiej liryki Słowackiego.

13 J. Słowacki, *Księżyc*, [w:] tegoż, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 5-9. Wszystkie cytaty wierszy (w całej dysertacji) pochodzą z tego wydania. Dalej podaję w przypisie do tytułu wiersza numery stron w wydaniu, przy cytatach zaś numery wersów.

14 Cz. Zgorzelski, *Liryka młodzieńcza*, [w:] tegoż: *O lirykach Mickiewicza i Słowackiego. Eseje i studia*, Lublin 1961, s. 153-170 oraz wyd. późniejsze: tegoż, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 7-26. Zgorzelski traktuje wiersz Słowackiego za ledwie jako „elegijną wprawkę poetycką” [tegoż, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 8].

15 S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.

16 Por. I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, [w:] tegoż, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972, s. 35-36.

17 Por. L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003, s. 6-9.

18 Por. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia. Młody Słowacki i ciągi dalsze*, Gdańsk 2006, s. 47-93.

19 Cz. Zgorzelski, *Liryka młodzieńcza...*, s. 154.

20 K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 57.

21 A. Kowalczykowa, *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, [w:] „Pamiętnik Literacki”, R. LXXIII, 1982, z. 1/2, s. 214.

Pierwszy pejzaż w tym albumie przedstawia jasną, zimową noc przy pełni księżyca. Podmiot wiersza – poeta (w piątej części ukaże się z lirą w dłoni) – maluje krajobraz światłem, zalewa srebrem, bielą i błękitem:

Wstąpiłeś już, księżycu, na niebieskie szczyty
I niepewnymi śniegi powlokłeś błękity,
A twój promień niepewny, blady i srebrzysty,
Odbija się o kryształ lodu przezroczysty, [...]

[w. 1-4]

Poeta spogląda w górę, widzi, jak krajobraz zmienia się w księżycowym blasku – głęboki błękit nocnego nieba blednie, jakby pokryty „niepewnymi śniegi”. Stateczne, materialne wręcz sklepienie o konkretnej barwie – „niebieskie szczyty” – przeobraża się w nietrwały i migotliwy azur ulotnych blasków. Co więcej, światło załamuje się w kryształ lodu, co zniekształca obraz jeszcze bardziej. Cichy szept, imitowany spokojnym rytmem szumiących głosek zostaje złamany rozedrganym, sonantotwórczym ‘r’. Ten tajemniczy spektakl eterycznych blasków i nocnych szeptów tworzy pejzaż prawdziwie romantyczny. Dopelnia go figura poety, który „ukrywa się za swym monologiem [...] niemal stale”²², nie zakłócając krajobrazu swoją sylwetką. Człowiek stoi na marginesie romantycznego pejzażu, nikła, ciemna postać, zwrócona twarzą do krajobrazu, świadoma swojej małości wobec jego potęgi²³.

Skąd jednak taki pejzaż w wyobraźni młodego romantyka? Nie umiem oprzeć się wrażeniu uderzającego podobieństwa „architektury” powyższego obrazu do wnętrza jednej z barokowych świątyń Wilna – kościoła pod wezwaniem św.św. Piotra i Pawła na Antokolu. Jego wnętrze utrzymane jest w nieskazitelnej bieli. Proste, skromnie zdobione kolumny kierują wzrok na wysokie łukowe sklepienie o przebogatej ornamentyce. Rzeźbione na nim kręgi i półokręgi sprawiają wrażenie stabilności i stałości. Pokryte są jednak finezyjnymi wzorami, dzięki czemu całość sprawia wrażenie rozedrgania. W tej dialektyce ruchu i statyczności, eksponowanej na monochromatycznym tle, widzę inspirację dla wyobraźni Słowackiego²⁴.

22 K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 57.

23 Por. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 21.

24 Taka kolorystyka, zespolona z wertykalizacją przestrzeni, stanowi również figurę wyobraźni Salomei Bécu; na związek „sentymetu matki poety do księżyca” zwracają uwagę Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychoch w *Objaśnieniach wydawców: J. Słowacki, Wiersze...*, s. 703.

W poetyckim obrazie nieba zawartym w wierszu jeden element może być zaskakujący: skąd na niebie kryształ lodu? Odpowiedź jest prozaiczna – kontemplujący księżycowy blask poeta stoi pod drzewem:

Lub na gałęzie giętkiej i wzniosłej topoli,
Z którą szumny Akwilion lub Zefir swawoli
I opadłymi z liści gałęziami chwieje,
Twój promień to się skryje, to znów zajaśnieje.

[w. 5-8]

Jest to dość nietypowa perspektywa do kontemplacji nieba, jednak wybrana świadomie. Romantyczny obserwator chciał ujrzeć na niebie grę światła – wybrał więc miejsce, w którym będzie ona urozmaicona grą cieni. Taki rozedrgany widok najpełniej odpowiadał jego odczuciom; moment wyboru wskazuje ponownie na pejzaż romantyczny, będący przecież odzwierciedleniem stanu duszy kontemplującego. Ten punkt przestrzeni jest także znakiem konwencji – pod drzewem właśnie zasiadał sentymentalny kochanek i oddawał się zadumie. Miejsce to ma jeszcze jedno znaczenie – wysmukła topola tworzy *axis mundi*, łączy z Absolutem, ale jednocześnie jej korona, mimo że ażurowa, poruszona wiatrem, jest przeszkodą, czymś, co dzieli poetę od księżycowego blasku.

Każdy z tych sygnałów wytycza inną ścieżkę interpretacji: podmiot jest romantykiem, szukającym w uśpionej naturze odbicia swej duszy, jest także poetą, przywołującym i modyfikującym konwencje, jest w końcu człowiekiem poszukującym kontaktu z transcendencją, dla którego wysmukłe drzewo stanowi jednocześnie oś świata i jedyną przeszkodę w transgresji²⁵. Ścieżki te nie wykluczają się, przeciwnie, wzajemnie się dopełniają.

Warto także podkreślić dwudzielność strofy. Obraz, który się z niej wyłania, silnie podkreśla barokową dychotomię materialnej i duchowej sfery świata: pierwsza połowa zwrotki to opis nieba, druga zaś – opis ziemi. Oba fragmenty pejzażu łączy

25 Ziemia wytycza nieco inne płaszczyzny lektury; może ona być: „obiektywna, odnosząca sytuację z wiersza do losu ludzkiego w ogóle, subiektywna, pozwalająca rozpoznać związek tychże sytuacji z doświadczeniem samego autora, i metapoetycka, każąca widzieć w wierszu opowieść o poecie i marzycielu oraz pewną teorię marzenia i poezji” [tejże, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 57].

blask księżyca. Co więcej, poetycki obraz został odmalowany prawie wyłącznie światłocieniem, co jest cechą konstytutywną dla barokowego malarstwa.

Kolejna strofa jest opisem wciąż tego samego pejzażu, przynosi jednak nową jego interpretację. Konsekwentna dwudzielność strofy pozwala przenieść kolejne sensory na zaistniałą już dychotomię:

Gwiazd tysiące, na nieba jaśniejąc błękie,
Zdają się przyrodzeniu nowe wlewać życie;
Gdzieś pośrebrzone mijają się chmury;
Ty panem się zdajesz uśpionej natury.

[w. 9-12]

Pole widzenia poety rozszerza się. Nie obserwuje on już tylko refleksów księżycowego blasku w soplu lodu, lecz kontempluje cały nieboskłon. Powolny tok długich – niekiedy nawet czterosylabowych – słów, sugestia drżących szeptów nocy, oddaje spokój rozgwieżdżonego nieba. Obłoki majestatycznie suną w przestworzach. Obraz odzwierciedla bezkres nieba, sugeruje spowolnienie czasu, możliwość odnowy życiodajnych sił. Srebrzysty blask zalewa równomiernie cały nieboskłon, wyznacza przestrzeń panowania księżyca, strefę jego regenerującej mocy. Nie sięga ona jednak ziemi:

Lecz czemuż twoje drżące i blade promienie
Nie rozpędzą zupełnie czarne nocy cienie?

[w. 13-14]

Refleksy docierające „na dół” to już nie jednorodny blask rozlewający się w całej przestrzeni, a jedynie „drżące i blade promienie”, słabe okruchy niebieskich mocy. Wyraźnie zaznacza się horyzontalny „barokowy podział na pejzażową strefę ziemską i «zbudowaną» z rozświetlonych chmur strefę niebiańską”²⁶. Podział na sferę światła w górze i ciemności w dole umacnia barokową dychotomię nieba i ziemi oraz

26 W. Bałus, P. Krasny, *Wiek XIX wobec baroku. Dwie strony medalu*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3-4 XII 2004*, Kraków 2007, s. 28.

dopełnia ją znakami sfer *sacrum* i *profanum*. Taką interpretację potwierdzają zamykające strofę wersy:

Ty obrazem nadziei w smutnej jesteś duszy:

Otrze ona łez kilka, całkiem nie osuszy.

[w. 15-16]

Tak konwencjonalna wykładnia nocnego krajobrazu (ujęta w klasyczną apostrofę) wskazuje na tradycję sentymentalną, nie zmienia to jednak faktu, że poprzez tę konwencję pejzażowi zostają przypisane wartości duchowe. Powstają dwa przeciwstawne, trójczłonowe szeregi powiązanych pojęć: niebo – blask – nadzieja oraz ziemia – ciemność – smutek. Obie sfery, w tym momencie już jednoznacznie symbolizujące *sacrum* i *profanum*, dążą do połączenia: w dół spływają promienie księżyca, w górę pną się drzewa. Żadna z nich nie ma jednak mocy, by doprowadzić do połączenia²⁷.

Barokowość tego obrazu nie ogranicza się jednak do dychotomii nieba i ziemi. Zasadniczą semantyczną własnością przedlistopadowej liryki Słowackiego jest oksymoroniczność. Światłu przypisane są pewne atrybuty, z czego jasność wydaje się najbardziej oczywistym. Tego atrybutu częściowo pozbawiony jest blask tytułowego księżyca; powtórzę:

Lecz czemuż twoje drżące i blade promienie

Nie rozpędzą zupełnie czarne nocy cienie?

W *Księżycu* pojawia się światło... które nie świeci.

Niemożność transgresji podkreślają kolejne strofy. Pierwsza z nich opisuje przerwanie nici łączącej dwie sfery z perspektywy nieba:

Ale oto już widać nadchodzącą chmurę,

Ta wkrótce w cieniu całą pogrzeży naturę.

27 Czyż zwraca uwagę, że widoczne w analizowanym fragmencie „nakierowanie ku zagadnieniom metafizycznym, skłonność do dialektycznego ujmowania bytu, [...] postawy mistyczne” to również cechy wspólne baroku i romantyzmu, przy czym nie sposób określić, w jakim stopniu te zbieżności wynikają z „celowego przetworzenia barokowej tradycji”, w jakim zaś są tylko efektem „analogii”. [A. Czyż, *Barok*, (w:) *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 76.]

Nadeszła; już nie widać pięknego księżyca; [...]

[w. 17-19]

Niebo się zmienia. Już nie srebrzyste, łagodne obłoki, zwielokrotniające księżycowy blask, a ciemna chmura, przesłaniająca i pochłaniająca światło, jest dominującym elementem nieboskłonu. Władza cienia nie trwa jednak długo:

Lecz wiatr zawiał, znów niebo się rozjaśnia;

Wiatr burzliwy, gwałtowny przedarł obłok mglisty

I znowu w dawnym blasku błysnął księżyc czysty, [...]

[w. 20-22]

Zgodnie z barokowym obrazowaniem „wiatr burzliwy, gwałtowny” (w perspektywie *sacrum*) oznacza boską siłę, demonstrację potęgi Absolutu. Taki też był Bóg przedstawiany na obrazach Szymona Czechowicza (choćby na znajdującym się w wileńskiej katedrze *Św. Ignacym Lojoli*): zasiadający na obłoku, wśród skłębionych chmur i promieni światła, unoszący się nad ziemią pogrążoną w cieniu. Taka sama barokowa wizja przysłania sklepienie nad ołtarzem w uniwersyteckim kościele św. Jana.

Jednak w tym poetyckim obrazie dynamika jest pozorna. Jak zauważa Leszek Zwierzyński, „mimo gwałtowności wiatru, ruch, zmiana, jakie mogą tu zajść, są ograniczone – to świat bytujący w stanie delikatnej równowagi. Nie grozi mu trwałe pogrążenie w całkowitym mroku, ale nie ma też szans na pełne światło, całkowite przegnanie ciemności”²⁸. To jakby przebłysk barokowej wizji, chwilowe zakłócenie rytmu (wyróżniający się wers jedenastozgłoskowy o rymie niedokładnym²⁹), służące jednak przywróceniu odwiecznego porządku, równowagi między światłem i ciemnością. Potwierdza to zamykający strofę dwuwiers:

28 L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, s. 7. Dla takiej interpretacji nie ma znaczenia wynik dyskusji wokół zamykającego w. 20 słowa „rozjaśnia”; proponowane bardziej konkretne określenie „rozświeca” czy metaforyczne, antropomorfizujące – „rozjaśnia lica” [por. J. Słowacki, *Wiersze...*, s. 5-6 (przypis)] nie zmieniają w znaczącym stopniu sensów wizji.

29 Wersyfikacyjny dysonans w klasycznym trzynastozgłoskowcu zauważa już (za Ujejskim) Treugutt [tegoż, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 16].

Jak cnota i pocziwość, czernione potwarzą,
Prędzej czy później zawsze w blasku się okażą.
[w. 23-24]

Wprowadzając znów konwencjonalną wykładnię odmalowanego słowem pejzażu, obserwator sygnalizuje pewien z góry ustalony porządek, którego gwarantem jest sakralna moc. Nie stoi to w sprzeczności z barokową metafizyką, w Bogu upatrującą jedyną pewną wartość, nie musiała ona jednak być w tym przypadku przedmiotem inspiracji.

Owe sentencje, zamykające kolejne odsłony pierwszego pejzażu, mogą mieć inne niż sentymentalne źródła. Przytoczę tu uwagi Kwiryny Ziembey, podsumowujące analizowany fragment:

Podmiot ma cały czas wzrok skierowany ku niebu i nocne niebo opisuje, zarazem jednak zwrócony jest ku wnętrzu i świadom ciemności wewnętrznych człowieka. Makrokosmos okazuje się więc powiązany z mikrokosmosem, wszechświat z duszą, na co wskazuje refleksja rozwijana w porównaniach, które prowadzą do alegoryzacji, a nawet emblematyzacji znaczenia księżyca.³⁰

Choć „figurę analogii zjawisk przyrody i ludzkich doznań”³¹ Teresa Kostkiewiczowa uznała za „uniwersalny zabieg konstrukcyjny”³² wyzyskiwany przez romantyków z tradycji sentymentalizmu (skutkujący skądinąd niespójnością obrazów), to jednak efekt tego zabiegu, zaobserwowany przez Ziembę – alegoryzacja lub emblematyzacja – wskazuje na jego barokowe źródło. Co prawda niezwykła popularność emblematów w epoce baroku nie mogła mieć wpływu na młodego Słowackiego, ale znane mu malarstwo sakralne tego okresu, które pod wpływem kontrreformacji uległo silnej alegoryzacji, mogło stanowić inspirację dla emblematycznej formy³³.

30 K. Ziembę, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 58.

31 T. Kostkiewiczowa, *Tradycje sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 3, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981, s. 147.

32 Tamże, s. 155.

33 Ziembę za dominantę kompozycyjną strof uznaje porównanie, Kostkiewiczowa mówi zaś o analogii. Tezy, jakoby kompozycję wiersza determinowało nie porównanie, a analogia, przekonująco dowodzi Opacki [tegoż, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”...*, s. 35-36].

Skłonna jestem przychylić się do tezy o podwójnym źródle takiej konstrukcji. Kolejna strofa bowiem (licząca aż dwadzieścia dwa wersy, podwajająca więc niemal dotychczasową objętość wiersza), przedstawiająca niemożność trwałego zjednoczenia ludzkiej myśli z *sacrum*, jest ujęta nie w barokową konwencję *theatrum mundi*, a w schemat sentymentalny. Obrazowanie jednak, światło i kolorystyka, noszą ślady barokowej wizyjności. Sentymentalna heroina o „imaginacji [...] żywej” [w. 25] oraz „duszy [...] tak czulej, tak tkliwej” [w. 26] roni łzy i wzdycha do księżyca „w wiejskiej samotna ustroni”³⁴ [w. 29]. Jej postać odmalowana została jednak jak na barokowym obrazie: sylwetka kobiety, umieszczona na pierwszym planie, mieści się w snopie księżycowego blasku, a daleki, nieokreślony krajobraz pogrążony jest w cieniu (podobnie *Św. Franciszka*, *Św. Scholastyka* Szymona Czechowicza, kościół św. Katarzyny³⁵). Zwrócona w niebo jasna twarz i białe dłonie odbijają blade światło (niczym twarze aniołów na płótnie Czechowicza *Św. Benedykt* w jednym z ołtarzy kościoła św. Katarzyny), ale włosy i suknia zlewają się z ciemnym tłem pejzażu (zabieg wykorzystany przez Czechowicza w obrazie *Św. Ignacy Lojola*, katedra wileńska):

Wsparłszy głowę na białej jak alabastr dłoni
I wpół okryta ciemnym swych włosów pierścieniem,
Przeglądałaś sklepienie nieba z zachwyceniem, [...]
[w. 30-32]

„Czarne oczy i usta z koralu” [w. 27] na białej twarzy podkreślają silny kontrast barw i światła. Barokowe obrazowanie dominuje nad sentymentalną sytuacją, modyfikuje jej znaczenie. Konwencjonalne zamyślenie, dzięki kontrastowi światła i ciemności, symbolizującemu sfery *sacrum* i *profanum*, staje się próbą transgresji ludzkiej myśli, oderwania od ziemskich spraw i wznoszenia w rzeczywistość duchową. Obie tradycje służą jednak myśli w pełni romantycznej:

34 Treugutt w heroinie widzi Ludwikę Śniadecką (opierając się na słowach Ujejskiego), zaś Kwiryna Ziemia przedstawia argumenty na rzecz rozpoznania w tej postaci matki poety. W moim wywodzie istotna jest jednak kwestia, w której badacze są zgodni – stylizacja sentymentalna tego portretu.

35 Te i następne obrazy znam jedynie z opisów Sławińskiej-Targosz [też, *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem...*].

Ty doznałaś, ty pojdziesz, jak nasza myśl tkliwa
Mimowolnie się z więzów ciała wydobywa
I gdy pomiędzy światy urojone wzleci,
Tysiące miłych myśli w naszym sercu wznieci.
Wtenczas drżąca, jak w wodzie drży promień księżyca,
Długo nieznana w duszy nadzieja zaświeca.

[w. 35-40]

Próba kontaktu z transcendencją podjęta zostaje za pośrednictwem wyobraźni. Marzenie „światów urojonych” pozwala wyzwolić się z ograniczeń związanego z ziemią ciała i wznieść się w dziedzinę światła i nadziei. Tak niezwykle rola wyobraźni sygnalizuje myślenie romantyczne, nawet ono jednak przegrywa:

Lecz jak po tych marzeniach straszne jest ocknienie!
Znów dusza w czarne smutku pogrąża się cienie, [...]

[w. 41-42]

Jak twierdzi Leszek Zwierzyński, „zanik światła naocznie ukazuje nietrwałość marzenia, iluzoryczność przestrzeni transcendencji księżycowego świata”³⁶. Odrębność sfer światła i ciemności nie może być złamana z perspektywy ani nieba, ani ziemi.

Ów drugi w poetyckim albumie obraz, podobnie jak pierwszy, „podpisany” jest sentencją, na zasadzie analogii przenoszącą sensy obrazu na płaszczyznę ludzkiego życia:

Równie straszna, jak tego nieszczęsnego człeka,
Któremu gdy się zamknie zdjęta snem powieka,
W lubym śnie ukochane ogląda osoby:
Przebudza się – cóż widzi? niestety, ich groby.

[w. 43-46]

Oba księżycowe obrazy pokazują, że jednostki szczególnie wrażliwe są świadome wyjątkowej roli wyobraźni jako formy kontaktu z Absolutem. Oboje, poeta-podmiot

36 L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, s. 8.

i dziewczyna, aranżują sytuację marzenia, wypełniając swoisty rytuał gestów i okoliczności. Wyraźnie widać to w trzech odsłonach pierwszego pejzażu, gdy poeta szuka odpowiedniego miejsca do kontemplacji. Wspólnotę doświadczeń z dziewczyną sygnalizuje, mówiąc: „ty doznałaś, ty pojmiesz” oraz posługując się wyrażeniami „nasza myśl tkliwa”, „nasze serce”. Poprzez analogię daje się odczytać i inna prawda: również nieświadomym, zwykłym ludziom dostępna jest namiastka takiego kontemplacyjnego marzenia – sen. Idea zdaje się być zaczerpnięta wprost z *Romantyczności*; poeta od ludu różni się wyłącznie świadomością kontaktu z „prawdami żywymi”.

Analogia działa jednak obustronnie, nie tylko sensy obrazu uogólniają się w sentencji, także sentencja modyfikuje szczególne znaczenie pejzaży. Sen okazuje się ułudą, ulotnym wspomnieniem, rozwiewającym się w chwili przebudzenia, tym samym i marzenie jest jedynie bezskutecznym zrywem ku transcendencji, pozwalającym ją zobaczyć, ale nie doświadczyć. Znakiem owej bezskuteczności staje się zestawienie zarówno marzenia (co zostanie jeszcze silniej podkreślone w ostatnim pejzażu albumu), jak i snu ze śmiercią. Ta antyczna myśl przenikała także siedemnastowieczny światopogląd.

Po tych pejzażach następują zgoła odmienne – krajobrazy wspomnień. Otwiera je fragment, zdawałoby się, nienaznaczony barokowością:

Płyn, płyn, gwiazdo, spokojnie przez nieba obłoki!
A póki ty przebiegniesz horyzont wysoki,
Lub nim znikniesz, gdy zorzy nadejdą promienie,
Moją lirę tymczasem zajmie przypomnienie
Chwil, na które ty patrząc z nieba wysokości,
Widziałś mnie w rozkoszy, smutku lub radości.

[w. 47-52]

Obraz przesiąknięty jest raczej sentymentalnym smutkiem niż metafizycznym niepokojem, o czym świadczy skonwencjonalizowany sztafaż: spokój przemijającej nocy, czasu wspomnień i poezji („lira”), zadumy nad upływającym czasem. Jeden element tego pejzażu naznacza go jednak barokowością: wizja księżyca-obserwatora. Personifikacja elementów przyrody stanowi co prawda niewątpliwy sygnał sentymentalnej

konwencji, odzwierciedlając przenikanie się losu człowieka i podporządkowanego mu otoczenia – otoczenia przyjaznego, odbijającego ludzkie uczucia. Tu jednak zabieg nie jest tak jednoznaczny. Księżyc nie jest bliski człowiekowi – przynależy do innej sfery. Jest obserwatorem obojętnym, zdystansowanym wobec ludzkiego losu:

[...] przypomnienie

Chwil, na które ty patrząc **z nieba wysokości**,
Widziałś mnie w rozkoszy, smutku lub radości³⁷.

Życie ludzkie splecione jest z dobrych i złych wydarzeń, naprzemiennie i od człowieka niezależnie. Ten barokowy splot wzmacnia wrażenie *theatrum mundi*; księżyc – znak transcendencji z daleka obserwuje spektakl życia, w którym bezsilny aktor – człowiek może jedynie – niczym kolejny obserwator – wspomnieć i opisać swój los, nie mając na niego żadnego wpływu.

W ten sposób unaocznia się „mechanizm marzenia”, a tym samym „mechanizm poezjotwórczy”³⁸. Poeta-obserwator-aktor ujawnia również, że dzieli duchową wspólnotę nie tylko z sentymentalną dziewczyną; grupa wspominająca dawne chwile kontemplacji jest większa:

Siostry, na tę wspomnijcie!... przy szerokim stawie
Siedliśmy przy księżycu na pięknej murawie;
Pod nogami wód czystych spokojne przestrzenie;
W nich tysiąc gwiazd wzruszało jedno wiatru tknienie; [...]

[w. 53-56]

W tej scenie znów daje się zaobserwować ów moment wyboru miejsca kontemplacji, świadomego „wykadrowania” pejzażu, jego zwielokrotnienia i otwarcia na nieskończoność (ulubione romantyczne dwa nieba, w górze i w dole). Sam obraz zaś znów jest dwudzielny, nie symbolizuje jednak sfer *sacrum* i *profanum*, lecz dwie opozycyjne wartości, pomiędzy którymi rozpięty jest ludzki los: życie i śmierć.

Pierwszy plan jest zalany księżycowym światłem, monochromatyczny jak wcześniejsze lunarne pejzaże nieba: na brzegu jeziora stoi kościółek porośnięty

37 Podkr. moje – K.K.

38 Por. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 60.

mchem, osrebrzony światłem księżyca, będący zarazem grobem pana i pustelnią jego sługi. Blade światło czyni obraz niewyraźnym. Romantyczny sztafaż³⁹ służy zbudowaniu obrazu mogiły. Jednak poza tym pejzażem śmierci i zapomnienia tętni życie: ciepły blask ognisk domowych, dziewczęta i dzieci, a w tle tego sentymentalnego obrazka potęga żywiołów, powietrza i wody. Wszystko to stoi po stronie życia, młodości, siły. Harmonia dźwięków natury i ludzkich siedzib wprawia w zachwyt. Nie wydaje mi się jednak, by był to wyraz postawy epikurejskiej podmiotu, jak twierdzi Ziemia⁴⁰. Na pierwszym planie bowiem wciąż tkwi kapliczka, barokowe znamię świata, znak przemijania, wszechobecnej *vanitas* – tym wyraźniejszy, gdy skonstruowany z urodą i barwnością życia. Choć wicher i ludzki gwar zagłuszają nocną ciszę, a złoty blask domowych ognisk ćmi srebrne światło księżyca, lunarna poświata wciąż istnieje w świecie barw i dźwięków, będąc znakiem zarówno śmierci, jak i – dzięki zawieszeniu ludzkiego świata między dwiema nieskończonościami, niebem i jego drżącym odbiciem – „możliwej transcendencji”⁴¹.

Świadczy o tym kolejny wspomniany pejzaż – rozświetlone Wilno. Miasto ukazane zostaje w potęgde iluminacji, wznoszące się w powietrze, bogate w pyszne ogrody i świetliste fontanny, w całym swym barokowym przepychu – takim je widział poeta. Warto podkreślić sposób odmalowania tego pejzażu:

Lecz jakimiz światłami gmachy Wilna tleją?
Tysiącznymi lampami ulice jaśniejają,
Ogniami oświecony szczyt góry wysoki,
Niosąc zamek na barkach, wznosił się w obłoki
I jakby na powietrzu zawieszony sztuką,
Czarnoksiężską się zdawał być stawian nauką.
Bulwary jak arabskie świetniały ogrody,
Oświecone w fontanny wytryskały wody – [...]

[w. 77-84]

Tok hiperbolizacji, wyliczeń, porównań, personifikacji, metafor odzwierciedla natłok wizualnych wrażeń, zwielokrotnia obraz, prowadzi do przesady i przesytu, operując

39 Backvis takie obrazy traktuje również jako przejaw barokowości, wpisując je w „nurt makabrycznej grozy” [tegoż, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 356].

40 Por. K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 76.

41 L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, s. 8.

przy tym jedynie światłem i kształtem. Całość tworzy obraz w pełni barokowy. Potwierdza to także unieruchomienie dynamicznej wizji, zamknięcie jej w jednym malarskim momencie; choć zamek „wznosił się w obłoki” – efekt jakby wprost z ekstatycznego malarstwa sakralnego XVII/XVIII wieku – to jednak jest „zawieszony” i „stawian”. Również dobór światła zdaje się mieć swoje źródło w barokowym malarstwie. Miasto przypomina tlejący żar pogorzeliska, z mnóstwem drobnych rozbłysków, oświetlony lejącym się ze skłębionych obłoków ogniem.

Barokowości wizji dopełnia silny kontrast. Balansującemu na granicy apokalipsy miastu wznoszącemu się w ogniste obłoki przeciwstawiony zostaje obraz nieruchomej, srebrnej tarczy w chłodnych błękitach:

I ty wtenczas, księżycu, wzniesion z miną hardą,
Na palające światła patrzałeś z pogardą;
A gdy tylko się wzniosłeś na nieba lazurze,
Każden przyznał, że sztuka nie zrówna naturze.

[w. 85-88]

Ten jedyny w wierszu obraz czysto barokowy jest wizerunkiem Wilna. Myślę, że to mocny argument, by pejzaż miejski uznać za bogate źródło wyobraźni poetyckiej Słowackiego.

Barokowość współtworzy także nastrój ostatniego obrazu poetyckiego albumu, przedstawiającego scenę pogrzebu. Poprzedza go sentymentalne wspomnienie nocy spędzonej nad Wilią (konwencję jasno wskazują atrybuty: „grusza” [w. 92], „zefir przyjemny” [w. 94], „kwiatów [...] wonie” [w. 94], wiejska sielanka), pozornie wolne od barokowości. Jej wyraźnym znakiem jest jednak kontrastowe złamanie sielankowego nastroju gwałtownym i niespodziewanym nieszczęściem. Barokowy jest zarówno sam kontrast, jak i wizja „losu okrutnego” – nieprzewidywalnego i zmiennego. Tak skonstruowany fragment wprowadza ostatni obraz – scenę pogrzebu. Jej tło stanowi niezindywidualizowany tłum w czarnych strojach („smutne [...] odzienia” [w. 104]), snujący się za trumną. Na tym tle zostaje wyraźnie wyeksponowany pierwszy plan:

I ty wtenczas, księżycu, przyjemnie jak zorza
Zabłysnąłeś wśród nieba pysznego przestworza:
Chmury się rozstały na twoje skinienie,
Zdawało się, że nieba otwarłeś sklepienie,
A oświeciwszy trumnę srebrzystym promieniem,
Zdałeś się w niebo wznosić jego duszę z drzeniem.

[w. 113-118]

Po raz kolejny dynamiczny proces zostaje zamknięty, niczym na obrazie, w jednej chwili. Snop księżycowego światła wyodrębnia z ciemnego, monotonnego tła główny temat obrazu. Nie ma wątpliwości – to scena wniebowzięcia. Jej kompozycja i sposób operowania światłem znów wskazują na inspirację barokowym malarstwem sakralnym. Promienie padające z nieba (często spomiędzy skłębionych chmur) na postać świętego pogrążonego w ekstatycznym rozmodleniu stanowią cechę charakterystyczną tego malarstwa, sposób ukazania kontaktu z Bogiem. W poetyckim obrazie pogrzebu sakralizacja dotyczy obu sfer: z jednej strony uświęcony zostaje zmarły, z drugiej – zdaje się potwierdzać „synkretyczna świętość i boskość księżycy”⁴². Podkreśla to moment rozsuwania chmur, demonstracji panowania nad sferą niebieską. Jest to jednak jedynie przeblask siły:

Lecz księżyc zaszedł, struna zerwała się z brzękiem,
Ostatnim konającym żegnając mnie jękiem.

[w. 119-120]

W tej krótkotrwałości przejawia się iluzoryczność, złudność jakiegokolwiek mocy księżycy. Zamiast przestrzeni otwartej na transcendencję, przed oczyma obserwatora staje „świat półmroku, półzycia”⁴³. Dla podmiotu ta chwila oznacza nie tylko „pęknięcie struny poezji”⁴⁴, ale także ostateczną niemożność transgresji. To moment klęski człowieka romantycznego. Wpisał on w pejzaż swoje oczekiwania i poszukiwania, siłą wyobraźni chciał przydać lunarnemu światłu moc boską. Kształtował pejzaż przed swoimi oczyma tak, by w księżycowym blasku ujrzeć

42 K. Ziemia, *Wyobrażenia a biografia...*, s. 73.

43 L. Zwierzyński, *Metamorfozy świata...*, s. 7.

44 Tamże, s. 9.

drogę ku transcendencji, jego działanie okazało się jednak nie budowaniem prawdziwej ścieżki ku Bogu, a jedynie iluzją.

Młodzieńczy wiersz Słowackiego ujawnia fascynację twórcy konwencjami. Poeta tworzy swoisty „koktejl literacki”⁴⁵; romantyczne sensory ubiera w sceny i schematy sentymentalnego kanonu, płynnie łącząc je z barokową kompozycją i obrazowaniem. W konstrukcji „unika tego, co proste, szuka różnorodności i wielości”⁴⁶. Kreuje obrazy monumentalne, zamraża je w ruchu, wywołując dramatyczne napięcie między ich dynamiką a statycznością malarskiego ujęcia. Tworzy pejzaże synkretyczne, uzupełniając wyostrażające kontrasty światłocienie symfonią dźwięków. W istocie rzeczy nie ma większego znaczenia, czy Backvis ma rację, mówiąc, że to jedynie „nieświadoma barokowość”⁴⁷. Specyficzna wizyjność pejzaży tego poetyckiego albumu, będąca pierwszym znakiem niegasnącej fascynacji Słowackiego, pozwala powtórzyć za Kowalczykową: „Późnobarokowa uroda Wilna ukształtowała jego gusty na całe życie”⁴⁸.

Melodia 1

Obrazowość zdominowana barokowością cechuje również o rok późniejszą *Melodię I*⁴⁹. Wiersz, którego sam tytuł przywołuje sentymentalną konwencję, łączy w sobie romantyczne spojrzenie, sentymentalną czułościowość i barokową antytezytę. W warstwie wizualnej jednak liryk płynie już tylko barokowym nurtem. Aktualne pozostają wpływy wileńskiej architektury i malarstwa zdobiącego tamtejsze świątynie, równolegle rozwija się jednak barokowość innego rodzaju. Do głosu dochodzi siedemnastowieczna myśl filozoficzna⁵⁰, której towarzyszy obrazowość coraz bardziej niezależna od sztuk wizualnych, coraz bardziej literacka.

Tekst zaczyna się, zgodnie z wynikającą z tytułu konwencją, sielankowym dwuwersem:

45 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 328.

46 Tamże, s. 363.

47 Tamże, s. 342.

48 A. Kowalczykowa, *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003, s. 41.

49 *Melodia I*, s. 15-16.

50 Ponownie przywołam cytowanego już Czyżę, który akcentuje ryzyko związane ze śledzeniem barokowej myśli w utworach romantycznych ze względu na podobieństwa światopoglądowe obu epok, wynikające nie ze świadomego nawiązania, lecz z zasad rządzących procesem historyczno-literackim.

Duszę mą blask nadziei i szczęścia oświeca,
Uśmiech szczerej radości na mej twarzy błyska; [...]

[w. 1-2]

Obrazowanie zdominowane jest łagodnym, czystym światłem („blask”, „oświeca”, „błyska”) o zdecydowanie pozytywnym walorze. Wzmacnia ono przywołaną na początku sielankowość, ewokuje uczucia pozytywne i łagodne, mało intensywne – przez co nieromantyczne.

Nastrój ten szybko zostanie przełamany:

Nie taki uśmiech zwykle krasi moje lica,
Gdy chcę ukryć tęsknotę, co mi serce ściska.

[w. 3-4]

Kontrastowy dwuwiers (zwraca uwagę paralelna budowa strofy) przenosi czytelnika na antypody zarysowanej nastrojowości. Poetycka przestrzeń zostaje rozpięta na równoważących się, antytetycznych biegunach. Ślady siedemnastowiecznej myśli można również znaleźć w znamienych słowach o fałszywym uśmiechu skrywającym tęsknotę. Pozorność obserwowanych znaków, zafałszowanie odbioru świata towarzyszące dualizmowi sfery uczuć, choć jest tropem odległym, to jednak współgrającym z wyłaniającą się wizją poetyckiej przestrzeni.

Paraleliczna jest również kolejna strofa, organizuje ją jednak nie kontrast, a analogia:

Radość wtenczas niedługo bawi na mej twarzy,
Gaśnie, a w sercu smutki zostawia ponure;
Tak zachodni blask słońca w obłoku się żarzy,
Chociaż zimną i smutną zdobi tylko chmurę.

[w. 5-8]

Pierwszy dwuwiers stanowi rozwinięcie poprzedzającej go strofy, drugi zaś na zasadzie sentymentalnej analogii opisuje odpowiadające przedstawionym uczuciom zja-

wisko przyrody⁵¹. Barokowość kryje się w wizualnej warstwie tekstu. Obrazowość wciąż jest zdominowana przez efekty światła, brak jej przy tym waloryzacji kolorystycznej. Światło nosi wiele istotnych dla ukształtowania barokowej wizji cech. Po pierwsze, jest to „zachodni blask słońca” – promienie ukośne, deformujące oświetlane obiekty, ale także oślepiające obserwatora. Po drugie, światło „w obłoku się żarzy” – częściowo wytłumione, dodatkowo zniekształcone, zyskuje kolejny zmysłowy walor – ciepła, ognia. Na ten szereg wrażeń zdominowanych przez odczucie deformacji, pewnego oszustwa zmysłów, nakłada się obraz rzeczywisty – chłodnego obłoku. Skutkuje to deziluzją ognistej feerii blasków, która „zimną i smutną zdoła tylko chmurę”. Ów zabieg ma tym większą siłę poetyckiego oddziaływania, że opiera się na kontraście, co więcej, kontrast przebiega dwupłaszczyznowo. Pierwsza – bardziej oczywista – to płaszczyzna wizualna, obejmująca sferę zjawisk przyrody; pozornemu rozognieniu obłoku zostaje przeciwstawiony jego rzeczywisty chłód. Druga płaszczyzna nawiązuje do obrazowania zarysowanego w pierwszej strofie: blask oznacza „radość”, „szczęście”, „nadzieję”, tym samym iluzyjność „zachodniego blasku słońca” odpowiada realnemu smutkowi podmiotu.

Potwierdza się więc znaczenie pierwszego dwuwiersu strofy. Radość jawi się nie tylko jako zjawisko przejściowe i ulotne (niczym ostatecznie promienie zachodzącego słońca), przede wszystkim okazuje się złudna, jej „żar” – intensywność, szczerość jest jedynie pozorem, skrywającym smutek. W sentymentalnej konstrukcji, za pomocą barokowych zabiegów wizualnych dokonuje się równie barokowa w swej naturze deziluzja.

Na tym samym sentymentalnym schemacie analogii ludzkich doznań i zjawisk przyrody oparta jest kolejna strofa. Rozpoczyna się ona dwuwersem o silnie uogólniającym charakterze, co upodabnia go do puenty:

Szczęście musi być często kupione cierpieniem,
Sercem naszym miotają uczucia niezgodne; [...]

[w. 9-10]

51 Jak wcześniej pisałam, przywołując sądy Kostkiewiczowej, figura analogii zjawisk przyrody i ludzkich doznań jest stałą pozycją w sentymentalnym repertuarze środków wyrazu; we wczesnej poezji Słowackiego często przybiera jednak formę emblematyczną – barokową. Cytowana strofa, analizowana w ten sposób, byłaby emblematem odwróconym: najpierw pojawia się część interpretacyjna (ze sfery ludzkich doznań), potem dopiero obrazek z natury. Barokowy trop sprowadza więc na manowce – paralelna strofa jest w swej formie sentymentalna.

Oba ogólniki, mimo sentymentalnej formy, w warstwie tematycznej doprawione są szczyptą barokowości: oba podkreślają rozdarcie, antytetyczność, czy to poprzez zestawienie przeciwieństw („szczęście” – „cierpienie”), czy poprzez bezpośrednie wskazanie („uczucia niezgodne”). Z sentymentalną formą nie współgra również sygnalizowana intensywność uczuć („miotają”). O ile pierwszy ogólnik niesie sugestię waloryzacji: szczęście jest wartością pozytywną, cierpienie zaś negatywną (deprecjujący wydźwięk mają czasownikowe formy: „musi”, „kupione”), drugi wprowadza znak równości, anulujący wszelkie wartościowanie.

Ową nierozstrzygalność pomiędzy równoważnymi uczuciami podkreśla kolejny obrazek z natury:

Kwiat, wypalony słońca gorącym promieniem,
Z większą rozkoszą pije krople rosy chłodne.

[w. 11-12]

Światło, będące w tekście znakiem szczęścia, z łagodnego blasku przemienia się w „słońca gorący promień” (zapowiedzią zmiany wizualnego charakteru światła są „ogniste” metafory drugiej strofy, wcześniej jednak nie tylko pozbawione mocy spalania, ale tę niemoc podkreślające). Blask traci tym samym pozytywny walor, nadany mu na początku strofy. Zostaje mu przydana moc destrukcji. Pozytywnego charakteru nabiera natomiast uczucie smutku; towarzysząca mu metaforyka przechodzi od „zimnej [...] chmury” do „kropli rosy chłodnych” – rekwizytu sielankowego. Wizualny kontrast wzmacnia barokowość, której głównym nośnikiem są metamorfozy kolejnych obrazów – skutkuje to deformacją dotychczasowej metaforyki, odwróceniem nakreślonych wcześniej analogii i sensów.

Wrażenie chaosu, niepewności i braku zaufania do świata pogłębia kolejna, przedostatnia już zwrotka:

Och, ten najlepiej świata rozkoszy użyje,
Kto młody chwyta szczęście, które mu los zdarza,
A gdy starość siwizną włosy mu okryje,
Niechaj w przeszłości żyje!... przeszłość wyobraża.

[w. 13-16]

Słysząc w tym fragmencie echa *Ody do młodości*, nad nimi górują jednak nowe sensy: poczucie przypadkowości zdarzeń, braku wpływu na własne życie; człowiek może co najwyżej „chwycić szczęście, które mu los zdarza”, o ile ma jeszcze energię młodości. Silnie daje się odczuć wanitatywna aura tego fragmentu, wyłaniająca się zarówno z wizji ślepego, przypadkowego losu, jak i nieuniknionego przemijania, prowadzącego ku beznadziejnej i bezsilnej starości. Sformułowanie „świata rozkosze” przesądza o barokowym charakterze strofy.

Kontynuację siedemnastowiecznej myśli stanowi dwuwiersz otwierający kolejną zwrotkę:

Po nim przyszłość już pomnik zasłania grobowy,
A szczęścia nie dozna, tak jak czuł za młodu.

[w. 17-18]

Przeszłość i przyszłość, przeplatające się w dwóch ostatnich strofach, nie są sobie przeciwstawione – zlewają się w nurt czasu, niezróżnicowany, nieubłagany i niezmiennie płynący naprzód. Taki zabieg tym wyraźniej podkreśla nastrój przemijania. Najpierw – za życia jeszcze, na starość – zanika zdolność do głębokich i szczerych uczuć: „szczęścia nie dozna, tak jak czuł za młodu”. Nikła siła przeżyć starca zobrażowana zostaje za pomocą znanej już metaforyki:

Jego radość jak słońce, które w dzień zimowy
Rozjaśni mgliste niebo, lecz nie stopi lodu.

[w. 19-20]

Ta w pełni barokowa metafora powtarza się często we wczesnej twórczości Słowackiego. Jej wariant pojawia się wcześniej, w drugiej strofie. Opierając się na rozszyfrowanych już znaczeniach, można jasno stwierdzić, że radość starca jest tym samym, co pozorny uśmiech młodego człowieka skrywającego smutek; ta radość okazuje się nieszczerą, a szczęście – pozorne. Jedynie młody potrafi przeżywać „uczucia niezgodne”: prawdziwy smutek, „tęsknotę, co [...] serce ściska” przemieszane ze szczęściem spalającym niczym „słońca gorący promień”. Starcowi pozostaje jedynie

wspominanie dawnych namiętności rozpiętych na antypodach uczuć, prawdziwe przeżycia nie są już jednak dla niego dostępne. Jest zdolny jedynie do ich pozoru, namiastki równie autentycznej, co dawne uczuciowe oszustwa. Zamykający wiersz jednoznaczny obraz pozoru potwierdza wanitatywny wydźwięk ostatnich strof.

Barokowość *Melodii I* nie jest radykalnie odmienna od tej kształtującej obrazy *Księżycy*, wyraźnie jednak zmienia się jej punkt ciężkości. O ile w pierwszym liryku dominują inspiracje architektoniczne i malarskie, tak *Melodia I* zdecydowanie silniej przesiąknięta jest myślą siedemnastowieczną, wzmacnianą przez obrazowość już bardziej literacką niż malarską. Wciąż światło dominuje nad barwą, powtarzają się stałe motywy (choćby blasku księżyca kojarzonego z lodem czy zapalającej mocy promieni zachodzącego słońca), są to już jednak tylko pojedyncze elementy zaczerpnięte z malarskich wizji. Znikają również pierwotne znaczenia obrazów, nowe sensy wynikają z zawartości myślowej utworu – również inspirowanej barokiem, zdominowanej przed odczucie niezgodności i chaosu oraz wszechogarniającego przemijania. Co istotne, z tematyką współgra konstrukcja utworu – częste paralele oparte na analogiach lub kontrastach.

Nowy Rok

Podobna zależność w znacznie pełniejszej formie ujawnia się w wierszu *Nowy Rok*⁵². Tekst jest oparty na kontraście wzmocnionym silnie zarysowaną osią czasu. Już tytuł sugeruje moment przełomowy, rozgraniczający dwie przestrzenie czasowe: przeszłości i przyszłości. Na tej opozycji nawarstwiają się kolejne, już obrazowe:

Minął rok tak jak lekkie naszych snów marzenie
Lub jak złote, błyszczące nadzieje młodości;
Gdy nas ponure okrywają cienie,
Cóż nam po zgasłej lampie, cóż nam po przeszłości?

[w. 1-4]

Czas miniony określany jest samymi pozytywami. Grupują się one w cztery kręgi skojarzeń: pierwszy oscyluje wokół snu, marzenia, drugi przywołuje wrażenie lekko-

⁵² *Nowy Rok*, s. 28-29.

ści, trzeci zwraca uwagę na wizualne walory złota i blasku, czwarty zaś aktualizuje młodość i związaną z nią nadzieję. Te różnorodne pozytywne sensory zostają unieważnione krótką i dobitną metaforą zgasłej lampy. Mimo wizualnej oszczędności tego obrazu, konsekwentnie i w sposób pełny przekreśla on wszystkie wcześniejsze pozytywne sensory. „Ponure [...] cienie” zwracają uwagę na negatywny aspekt nocy, czasu marzeń sennych. Wyrażenie „ponure **okrywają** cienie” [podkr. moje – K.K.] ma walor ciężkości, nieprzejrzystości, bezwładności, przekreślający wcześniejsze odczucie lekkości marzeń. „Ponure [...] cienie”, „zgasła lampa” stanowią wyraźne zaprzeczenie blasku. „Nadzieje młodości” wybiegające w przyszłość zostają zamknięte w przeszłości, pozbawione sensu. W warstwie leksykalnej zwraca uwagę „**zgasła** lampa” [podkr. moje – K.K.] – językowe skojarzenie prowadzi do zgasłych nadziei.

Wyraźny, wielowarstwowy kontrast zarysowany w początkowych wersach zostaje niespodziewanie zachwiany:

A jednak w tej przeszłości chwila szczęścia błyska,
Jej pamięć się nie zatrze w nudnych chwil potoku...

[w. 5-6]

Utrwała się barokowa wizja bezpowrotnie (i bezpłodnie) upływającego czasu, nosi ona jednak znamię romantyczne – pamięć. Pamięć, wspomnienie, są nacechowane pozytywnie, stanowią sposób powrotu do szczęśliwej przeszłości, chwilowego zatrzymania „nudnych chwil potoku”. Początkowe antytetyczne, pełne rozgraniczenie przeszłości i przyszłości (teraźniejszości) nie ulega unieważnieniu, zarysowują się jednak punkty styku tych dwu sfer, jest możliwe chwilowe zawieszenie czasu, które pozwala podmiotowi powiedzieć:

I choć teraz tęsknota serce moje ściska,
Winszuj mi chwili szczęścia w upłynionym roku.

[w. 7-8]

Zarysowana w początkowej strofie antyteza (realizowana w równoległych, parzystych częściach) determinuje konstrukcję całości – układ kolejnych zwrotek. Trzecia i czwarta strofa odnoszą się do przeszłości (anaforyczne „Pamiętam...” [w. 9]), dwie

ostatnie zaś stanowią zwrot ku przyszłości. Tak jak pierwsza, kolejne zwrotki również są dwudzielne. Ten paralelny układ często sięga głębiej – czterowersy również bywają dwudzielne, ale ta konstrukcja nie jest już powtarzalna.

Druga strofa jest wspomnieniem widoku dziewczyny:

Pamiętam... nad strumieniem na schylonym drzewie
Siedziała zadumana, wznosząc czarne oczy.
I wrzos krasił uploty jej ciemnych warkoczy,
Woń kwiatów upajała w wietrzyka powiewie...

[w. 9-12]

Sentymentalny obrazek pod wieloma względami przypomina portret dziewczyny z *Księżycy*: obie postaci siedzą zadumane, w oddalonym od ludzi ustroniu, obie w zamyśleniu wznoszą oczy ku niebu – oczy czarne, których kolor podkreślają także włosy. Ubogą, acz silnie kontrastową kolorystykę uzupełnia czerwień: w *Księżycu* ust („usta z koralu”), tu „wrzосу”. Te same konwencje uwikłane są w podobną grę: na czysto sentymentalny obrazek nakłada się barokowe obrazowanie, choć w *Nowym Roku* dzięki większemu nagromadzeniu rekwizytów sentymentalnych („strumień”, „schylone drzewo”, „woń kwiatów”, „wietrzyka powiew”) efekt jest łagodniejszy – stylistyka zdecydowanie bliższa jest sentymentalnej, barokowość jest jedynie jej wyraźniejszym wykończeniem.

Druga część strofy przenosi uwagę z obiektu – dziewczyny na podmiot – obserwującego ją kochanka:

Widziałem ją... Patrzałem... Zabijałem siebie
I serce moje drżało w podwojonym biciu.
Odchodziłem od zmysłów, byłem... byłem w niebie.
Winszuj mi chwili szczęścia jedynej w mym życiu...

[w. 13-16]

Gwałtownie zmienia się rytmika tekstu – z powolnych, rozlanych zdań zdominowanych przez rzeczowniki i przymiotniki (przez co uwaga skupia się na statycznym obrazie) w urwane fragmenty zdań ze zdecydowaną przewagą czasowników (statyczny

obraz zastępuje gonitwa uczuć). Nie aktualizuje się tu jednak nieustępliwie i bez nadziejnie płynący do przodu czas barokowy, lecz w pełni romantyczny kalejdoskop gwałtownych emocji – czas biegnący bardzo szybko, wypełniony przy tym przeżyciami o skrajnej rozpiętości: od samoudręczenia i utraty zmysłów po bezgraniczne szczęście. Choć uczucia te są niewątpliwie sprzeczne, nie może tu być mowy o barokowej inspiracji: obraz w pełni wpisuje się we wczesnoromantyczny schemat nieszczęśliwej miłości (sama sprzeczność nie stanowi o barokowości).

Barokowe rysy nosi natomiast konstrukcja całej strofy. Wspomniawszy jedynie opisany już paralelizm opozycyjnych członów, zwraca uwagę refrenicznie powtarzany ostatni wers. Tendencja do powtórzeń i puentowości może mieć siedemnastowieczną proveniencję.

Kolejna strofa zachowuje dwupoziomowo paralelną konstrukcję. Poziom pierwszy obejmuje opozycję wydarzenia z przeszłości i późniejszych (sięgających terazniejszości) jego konsekwencji – opozycję rozłożoną na dwa czterowersy. Każdy z nich jest rozbity na równoległe dwuwersy: pierwszy dotyczy kobiety – obiektu uczuć, drugi – podmiotu i wpływu zachowania kochanki. Owa opozycja ona – ja rozdzielająca całą poprzednią zwrotkę na czterowersy, w tej strofie organizuje drugi poziom paraleli – równoległe dwuwersy. Całość zaczyna się jednak tak samo, anaforycznym „Pamiętam”:

Pamiętam: potem na mnie zwróciła swe oko,
Splonąłem tak jak księżyc w gęstym mgły tumanie...
[w. 17-18]

Zastosowana metaforyka nosi znamiona niewątpliwie barokowego obrazowania. Pierwszym, co zwraca uwagę, to spojrzenie kobiety, które ma moc spalania, spiekania męskich serc. Jednak o pełnej barokowości obrazu świadczy porównanie wizualizujące efekt tej kobiecej mocy, łączące żywioł ognia („splonąłem”) i wody („gęsty mgły tuman”) w obrazie zamglonego księżyca. Księżyc – nieodłączny element sentymentalnego obrazka (a tę tradycję przywołuje inicjalne „Pamiętam”) – z pustego rekwizytu staje się dynamiczną, nośną znaczeniowo, paradoksalną metaforą w czysto barokowym stylu.

Kolejny dwuwiers uzupełnia i potwierdza inicjalną wizję niszczącej mocy kobiecego spojrzenia:

Ach, to spojrzenie nadto utkwilo głęboko
I do śmierci w zniszczonym sercu pozostanie.
[w. 19-20]

Tematyczny podział w dwu dwuwiersach na działanie (spojrzenie) kobiety i jego efekt został zakłócony: już druga linijka pierwszego z nich opisuje odczucia podmiotu. Zachwianą równowagę podtrzymuje konsekwentny podział czasu: pierwszy dwuwiers opisuje jedną chwilę z przeszłości, wydarzenie momentalne, zaś drugi wyraźnie przenosi akcent na długofalowe skutki, obejmujące przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – od owego inicjalnego punktu w czasie.

W drugiej części strofy podział czasowy jest niewyraźny, dominuje natomiast opozycja ona – ja (spojrzenie – efekt):

Niestety, wzrok ten luby, droższy mi nad życie,
Zimny był tak jak promień zimowego słońca –
A ja jak lód tajałem i niszczałem skrycie:
Winszuj mi zbliżonego cierpień moich końca.
[w. 21-24]

Utrzymuje się barokowa fuzja płomienia i lodu. Zostaje uruchomiona migotliwa gra znaczeń. Zimowe słońce świeci, lecz nie grzeje⁵³. Z tym obrazem interferuje pole se-

53 Ten walor został już wykorzystany w *Księżycu*. Podobne obrazowanie pojawia się w *Melodii 1*, gdzie światło „pozorne”, pozbawione waloru ciepła ilustruje płytkość, niepełność, wręcz fałszywość uczuć. Nie sposób w tym miejscu pominąć metaforykę ognia w barokowych erotykach (w stylu morsztynowego *Do kanikuły* [J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. 9]): ognia zimnego, który nie potrafi stopić lodowatego spojrzenia i ogrzać oziębłego serca, przy czym ogień miłości towarzyszy mężczyźnie, lód zaś skuwa serce kochanki. U Słowackiego ten schemat jest odwrócony – to kochanka (mimo mrozącego spojrzenia) spala, topi zlodowaciałe męskie serce. Oczywiście nie sugeruję tu bezpośredniej inspiracji i świadomego przetworzenia pomysłu Morsztyna – jest bardzo mało prawdopodobne, by Słowacki miał możliwość zetknięcia się z poezją tego autora. Dopiero w roku powstania analizowanego wiersza „Hipolit Kownacki ogłosił w dwóch numerach «Rozmaitości Dodatkowych» do «Gazet Korespondenta Warszawskiego» cztery jego liryki” [W. Weintraub, *Wstęp*, [w:] J.A. Morsztyn, *Wybór poezji*..., s. LXXVII]. Pierwszy większy zbiór utworów Morsztyna (w dodatku okrojony) wydano w Poznaniu dopiero w 1844 roku... jako *Poezje Zbigniewa Morsztyna* [por. tamże]. Jan Andrzej Morsztyn korzystał jednak swobodnie z bogatego arsenału środków nie tylko z dawnych epok, ale głównie z twórczości mu współczesnej [por. tamże, s. XLVIII-L], dlatego traktuję jego liryki jako swoistą skarbnicę motywów, obrazów, konstrukcji, metaforyki, stylistyki, słowem – jako ogólny wzór, „wypadkową” ówczesnych erotyków.

mantyczne wyrażenia „zimny wzrok”, konotujące na przykład podobne „mrożące spojrzenie”. Zgodnie z oczekiwaniami obdarzony takim spojrzeniem zamienia się w bryłę lodu („A ja jak lód”) – efekt zostaje jednak natychmiast przełamany słowem „tajałem” – spojrzenie więc paradoksalnie i zmraża, i topi (ma wszak moc spalania). Iście barokowa gra.

Ostatnie dwie strofy stanowią część zorientowaną na przyszłość w „skali makro” utworu: „Już Nowy Rok nadchodzi...” [w. 25]. Zachowany zostaje ich wewnętrzny dwupoziomowy podział na opozycyjne czterowersy, będące z kolei zestawieniem tematycznie rozgraniczonych dwuwersów. Pierwszy z czterowersów stanowi opis „ustronia” z dwóch perspektyw:

[...] odwiedź to ustronie,
Gdziem poznał radość, smutek i miłości ciosy;
Ujrzysz te same srebrne wód przejrzystych tonie,
Ujrzysz posępne jodły – i kwieciste wrzosa.
[w. 25-28]

Najpierw (pierwszy dwuwers) miejsce zostaje przedstawione z perspektywy podmiotu – cała charakterystyka zamyka się w wyliczeniu uczuć kojarzących się podmiotowi z „ustroniem”, pozbawiona jest natomiast jakichkolwiek elementów wizualnych⁵⁴. W pełni wizualny jest natomiast obraz, który podmiot „widzi” oczami kochanki (drugi dwuwers). Nie jest to pejzaż sentymentalny, odbijający uczucia obserwatora. To natura niezależna i samowystarczalna, obojętna wobec człowieka, łącząca w sobie piękno, spokój – i ukrytą groźbę. W warstwie obrazowej zwraca uwagę oszczędna, kontrastowa kolorystyka – biel/srebro, czern i czerwień to zestawienie wykorzystane choćby w *Księżycu* czy w drugiej strofie *Nowego Roku*, będące znakiem barokowej inspiracji.

W kolejnym czterowersie spojrzenie podmiotu przenosi się z pejzażu na jego efekt:

⁵⁴ Na marginesie, warto zwrócić uwagę na wyrażenie „miłości ciosy”, łączące pola semantyczne miłości i walki (wojny) – to zestawienie bardzo popularne w erotykach siedemnastowiecznych, mające jednak znacznie dłuższą historię, sięgającą antyku.

Ujrysz – ach, wtenczas czule serce zadrzy w tobie –
Ujrysz krzyż i mogiłę z grobowym kamieniem – [...]
[w. 29-30]

Krajobraz nie stanowi ekranu, na który projektowane są emocje człowieka – wręcz przeciwnie. To natura, niezależnie od intencji obserwatora, oddziałuje na niego, czynnie wywołuje określone uczucia. W tym wypadku elementem uruchamiającym psychiczną reakcję jest „krzyż i mogiła”. Grób nie jest stanowi jednak barokowego *memento mori* wśród pięknej natury; przyroda nie jest idylliczna, śmierć nie funkcjonuje w niej na zasadzie kontrastu, lecz uzupełnienia. Z perspektywy podmiotu – romantycznego samobójcy – jest formą ucieczki, ulgi w cierpieniu, szokującą i poruszającą sentymentalną kochankę.

O teatralizacji śmierci świadczy uczynienie z niej przekazu, komunikatu, mającego wywołać u adresata (kochanki) konkretny efekt:

Ach! wtenczas winszuj szczerze, winszuj choć na grobie
Temu, co się już rozstał z życiem i cierpieniem.
[w. 31-32]

Przekaz ten jest wzmocniony eksponowaniem jego ostateczności i nieodwołalności („się **już** rozstał z życiem i cierpieniem” [podkr. moje – K.K.]) – to ostatnia szansa rehabilitacji dziewczyny („winszuj choć na grobie”). Jednocześnie ów ostateczny gest pozostaje w sferze przyszłości, jest jedynie zapowiedzią.

Rozwinięcie tej wizji stanowi ostatnia strofa. Zarysowana sytuacja zawiera także wzorzec zachowania, jakiego podmiot oczekuje od wybranki:

Może... lecz cóż się snuje w mojej wyobraźni!
Może w to miejsce przyjdzie samotna dziewczica,
Choćby wiedziona samym natchnieniem przyjaźni...
Wtenczas pilnie się wpatrz w jej prześliczne lica:
Może przy skromnym grobie zatrzyma się chwilę,
Może nawet łza czysta w oku zajaśnieje...
[w. 33-38]

Wzorzec ten prezentuje sylwetka „samotnej dziewicy” zasmuconej śmiercią przyjaciela, stojącej nad jego grobem i oplakującej stratę. Jej postaci towarzyszy charakterystyczny atrybut czystego światła („łza czysta w oku zajaśnieje”). Całość ponownie zamknięta jest puentą-apelem:

Ach! wtenczas winszuj jeszcze, winszuj na mogile
Spełnionych moich życzeń, wyższych nad nadzieje.

[w. 39-40]

Ten apel wypowiedziany jest już z perspektywy pośmiertnej – stanowi podsumowanie życia, jedyne marzenia bez nadziei na jego spełnienie. Siła nieszczęśliwej miłości zostaje spotęgowana kontrastem zawartym w tym właśnie marzeniu – chwila zadumy, szczerego smutku, jedna łza są nadmiarem względem oczekiwań całego życia.

Wiersz *Nowy Rok* jest zdominowany przez kontrasty, które determinują jego budowę. Równoległość, wielopoziomowa parzystość konstrukcji jest silnie powiązana z organizacją czasu w utworze. Pierwsza strofa zapowiada charakter tego uporządkowania, wskazując na moment przełomowy (zaznaczony już w tytule) i nakreślając opozycję przeszłości i przyszłości, organizującą materię tekstu zarówno w skali makro (strofy w układzie: 1+2+2), jak i mikro (wewnętrzne podziały zwrotek). To wyraźne rozgraniczenie czasu zostaje uzupełnione ciągiem puent zamykających kolejne strofy. Ów ciąg spaja rozbitą w wielopoziomowych podziałach konstrukcję – obrazuje płynący czas, nieprzerwany strumień, nie zaś wyraźnie rozgraniczone przestrzenie: pierwsza puenta podsumowuje „upłyniony rok”, kolejne: „całe życie” (druga), zbliżającą się śmierć (trzecia), moment niedługo po śmierci (czwarta) i już dłuższy czas po niej (piąta). Zabieg jest nośnikiem treści przemijania, unaocznia nieodwołalne zmierzanie do kresu życia. Mortalnie naznaczone są aż trzy z pięciu puent, wszystkim zaś towarzyszy aura wanitatywna. Tak ciężka nastrojowość, przesiąknięta śmiercią, przekształca sentymentalny obrazek odrzuconego kochanka (wraz z atrybutami: „strumieniem”, „drzewem”, „wietrzyka powiewem”, „księżycem”, „mogiłą” itd.) w barokowe przedstawienie nieubłagane przemijającego czasu, marności ludzkich działań i zamierzeń, przemijalności wszystkiego, nawet uczuć.

„I wszystkie dźwięki toną w wielką ciszę”

Wczesne powieści poetyckie (*Szanfary, Lambro*)

Wczesna twórczość Słowackiego obejmuje nie tylko lirykę – młody poeta sięga w tym okresie także po odmienne gatunki – szczególnie chętnie, na fali bajronizmu, po powieść poetycką. Kleiner stwierdza, że „czysta liryka rozwija się u niego najpóźniej”; w powieściach poetyckich widzi prawdziwy początek artystycznej aktywności, konstatując: „Historia jego twórczości zaczyna się właściwie – od *Szanfarygo*”⁵⁵.

Szanfary. Ułomki poematu arabskiego

Wileński *Szanfary. Ułomki poematu arabskiego*⁵⁶ wyraźnie czerpie z barokowych źródeł, jednak charakterystyka inspiracji znacząco różni się od tej zaobserwowanej w analizowanych wyżej lirykach⁵⁷. Utwór stanowi urozmaiconą mozaikę barokowych okruchów różnego rodzaju i skali; migoczą w niej zarówno drobne oksymorony, jak i rozbudowane koncepty oparte na kontrastach, całość zaś jawi się przez pryzmat siedemnastowiecznego spojrzenia na świat. Fragmentaryczna, luźna konstrukcja (mająca wiele wspólnego z „barokową asymetrią kompozycji”⁵⁸, ale wynikająca raczej z wyznaczników powieści poetyckiej) skłoniła mnie do swobodnego, wy-

55 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 60.

56 Poza wersją, która mnie tu interesuje ze względu na znacznie silniej zaznaczone inspiracje barokowe (*Szanfary. Ułomki poematu arabskiego* – 334 wersy, podpisany „Wilno 1828 rok, 10 luty”), istnieje także wersja druga: *Szanfary. Poemat arabski* – 169 wersów, podpisany „Warszawa 1829 r. 16 maja” [J. Słowacki, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. I: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. 3–16 i 19–26]. Wszystkie cytaty poematów (w całej dysertacji) pochodzą z tego wydania. Dalej podaję w przypisie do tytułu utworu numery stron w wydaniu, przy cytatach zaś numery wersów.

57 „*Szanfary* należy chronologicznie do najwcześniejszego, wileńskiego okresu twórczości. Należy nie tylko chronologicznie. Skupiły się w nim i wystąpiły wyraźnie [...] cechy warsztatu poetyckiego początkującego autora. Występują w nim jednak i elementy nowe, elementy takiej postawy, jakiej pełniejszą realizację przyniesie następny, warszawski okres twórczości.” [S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 52]

58 J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980, s. LXIX. Ten rodzaj kompozycji zakłada brak „jednolitej i konsekwentnie przeprowadzonej akcji” [tamże], którą zastępuje konstrukcja epizodyczna oraz towarzysząca jej starannie budowana „dramaturgia i dramatyzm wydarzeń” [tamże].

biórczego, nie zawsze linearnego przenoszenia uwagi z obrazu na obraz – kierowałam się przy tym barokowym kształtem poszczególnych epizodów.

Już otwierający poemat obraz zawiera istotną wskazówkę dotyczącą przestrzeni, w której rozgrywają się wydarzenia:

Szczęśliwe stepy, ziemia ta szczęśliwa,
Gdzie dniem tak cicho jak w północnej dobie;
Tu jeśli serce snów mych nie przerywa,
Z dala od ludzi zasypiam jak w grobie; [...]

[w. 1-4]

Kluczowe słowa: „sen” i „grób” pozwalają bez cienia wątpliwości rozpoznać częstą w literaturze staropolskiej antyczną metaforę snu – brata śmierci. Mimo szczególnej popularności motywu w siedemnastowiecznej poezji nie można wnioskować o barokowości tego obrazu. Jednak step, pozornie cichy i „szczęśliwy”, pełen jest napięcia (zasugerowany targający serce niepokój). Coś dziwnego dzieje się z czasem: dzień zostaje zrównany z nocą, zakłócony rytm świata zaburza rytm ludzkiego życia – pora czuwania staje się porą snu. Samotność i ukryte napięcie człowieka w bezkresnej przestrzeni stepu dopełniają atmosfery metafizycznego niepokoju.

W otwierającym się coraz szerzej pejzażu zarysowują się stopniowo opozycje:

Spojrzę po stepie – widzę, jak przez piaski
Tak jak po morzu płyną karawany –
Patrzę i w sercu dawna chęć odżywa.
Dawniej z Araby ścigałem je zbrojnie,
Dziś już Szanfary nad grobem spoczywa
I karawany wędrują spokojnie.

[w. 7-12]

Życie Szanfarego rozpięte jest na opozycji: krwawa, zbrojna młodość ustąpiła cichej starości. Podkreślają to krzyżowe rymy: odżywa – spoczywa, zbrojnie – spokojnie. W dalszych fragmentach opozycję tę wzmocni druga – młodzieńczej miłości (pod znakiem światła i barw) wobec późniejszej goryczy i nieprzemijającego bólu zdrady (ciemność). Kleiner przeciwstawia sobie te dwie opozycje, tworząc oś: „rycerz” –

„zrozpaczony kochanek”; co ciekawe, w „zgnębieniu ideału rycerskiego przez miłość”⁵⁹ badacz widzi odrzucenie jednego z typów barokowości – sylwetek bohaterów Tassa. Ten rodzaj inspiracji uaktywni się dopiero w późniejszej twórczości Słowackiego.

Tymczasem barokowość realizuje się w warstwie obrazowej. Śladów wewnętrznego napięcia można doszukiwać się w porównaniu (zapewne zaczerpniętym ze *Stepów Akermanskich* Mickiewicza) stepowych piasków do morza. Intencja wydaje się jednak daleka od barokowej – porównanie, choć będące zestawieniem przeciwieństw, ewokuje raczej efekt płynności niczym niezakłóconego ruchu niż niepokój świata opartego na sprzecznościach.

Poetyka coraz ostrzejszych kontrastów rozwija się jednak w kolejnych wersach. Z pamięci Szanfarego wyłania się obraz, są to „ostrych Medyny minaretów szczyty” [w. 14] – miejsce religijnego oczyszczenia, cel karawan. Świętemu miastu bohater przeciwstawia pusty step („Lecz Arab prędko tymi modły syty / W swoje pustynie i skały ucieka; [...]” [w. 17-18]). Przyczyna tego przeciwstawienia leży w paradoksalnej naturze samego miasta, gdzie z jednej strony:

Tam na nich rozkosz i zbawienie czeka,
Tam każdy z grzechów zostaje obmyty.
[w.15-16]

a z drugiej:

Bo tam choć ludzie dążą dla pokuty,
Lica ich zradne i oddech zatruty;
Tam człowiek nędzny bardziej nikczemnie [...] [w. 19-21]

Kontrast wzmacnia powtarzające się inicjalne „tam”, implikujące jednocześnie opozycję wobec „tu” – stepowych piasków, ojczyzny Araba.

⁵⁹ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 62.

Na tle tych nawarstwiających się i coraz bardziej skomplikowanych opozycji poeta zarysowuje intrygującą sylwetkę „człowieka nędznego” [w. 21]. Już sam dobór słów (z obszaru leksyki siedemnastowiecznej) rodzi barokowe konotacje:

Tam człowiek **nędzny** bardziej **nikczemnieje**
I czołem **prochy** meczetów zamiata,
Prosi Proroka o **rozkosze świata**,
Bo wyżej sięgnąć nie śmieją nadzieje.

[w. 21-24; podkr. moje – K.K.]

O ile słowa „nędzny”, „nikczemnieje”, „prochy” mogą odsyłać do cyklicznie powracającej w kulturze pogardy dla ciała (obecnej i w baroku, ale będącej dziedzictwem średniowiecza), jednak zestawione z nimi „rozkosze świata” tworzą już silnie barokowy obraz, przesiąknięty wanitatywną aurą.

Zarysowana tu sylwetka człowieka wpisuje się w poreniesansowy kryzys światopoglądowy. Kondycja ludzka rozpięta jest między dążeniem do religijnych uniesień, kontaktu z transcendencją, oczyszczenia duchowego a ograniczeniami własnej cielesności, zatrzymującymi modlitwę na poziomie przyziemnych prośb.

Podobny stan niemożności dotyka również tego, kto miał być widowym znakiem transcendencji na ziemi – Proroka:

W tym grobie ciało Proroka spoczywa,
A trumna jego, z ciężkiej kuta stali,
W lekkiej powietrza unosząc się fali,
Wśród nieba, ziemi waha się i pływa.

[w. 29-32]

Temu obrazowi towarzyszy zupełnie inne wartościowanie, odwraca się bowiem kierunek dążenia. O ile modlący się człowiek nie potrafi wznieść się modlitwą, pogrążony w „prochach meczetów”, o tyle Prorok przeznaczony niebu („anioł niósł trumnę do nieba” [w. 35]) nie potrafi wrócić na ziemię, gdzie „modły wiernego wstrzymały ją [trumnę Proroka] ludu...” [w. 36].

Te obrazy mogą mieć źródło w barokowej myśli filozoficznej, eksponującej dualizm świata i bytującego w nim człowieka, który – rozdarty między cielesnością, tyleż rozkoszną, co grzeszną a nieosiągalną czystością duchową – miał dwie drogi postępowania. Mógł odrzucić swoją niedoskonałą duchowość i oddać się bez reszty hedonistycznym rozkoszom. Mógł także – jak przedstawiony tu pielgrzym – poniżyć ciało, poświęcić się pokucie, spróbować sięgnąć nieosiągalnego.

Jednak na tę barokową interpretację koniecznie nałożyć trzeba cudzysłów, jakim całą tę świątobliwą pielgrzymkę opatruje Szanfary. Tym bowiem, co przytrzymuje pielgrzyma w prochu, jest jego własna hipokryzja i wynikła z niej nieszczerza modlitwa: „lica [...] zdradne i oddech zatruty”, nie zaś ciężar cielesności. Ciało Proroka zaś, przez Szanfarego traktowane jako świątynia czystego ducha, trwa w zawieszeniu nie przez jego wynikłą z dualizmu świata niemożność (trumna nie jest tu więzieniem), lecz z łaski (bezcielesnego) anioła.

Co najbardziej zaskakujące – i w tym zaskakiwaniu najsilniej barokowe, choć na zupełnie innym, bo stylistycznym, poziomie – to niespodziewana analogia lewitującej trumny Proroka do... romantycznych kochanków. Jednak na efekcie zaskoczenia barokowość tej analogii się kończy. Poza ogólną wizją zawieszenia między ziemią a niebem nie ma żadnych innych pokrewieństw. By analogia stała się konceptem, trzeba skomplikowanej, zadziwiającej siatki zależności jak najbardziej odmienionych obrazów, wykazującej jedność przeciwieństw, *discors concordiam*⁶⁰.

Takie cechy wykazuje kolejny „obrazek” poematu. Dla zaznajomionego z barokowymi konwencjami czytelnika koncept Słowackiego nie będzie zaskakujący – co też najlepiej dowodzi inspiracji. Fragment ma konstrukcję paralelną; pierwsza część przywołuje obraz motyla pijącego truciznę z kwiatu:

Motyl błyszczący skrzydłami bławatu
Pierwszy dzień, pierwszą godzinę na świecie,
Usiadł na łąki najpiękniejszym kwiecie,
Usiadł – i nigdy nie uleciał z kwiatu.
Krótka niestety jego szczęścia chwila,
Zatruty napój pije z kwiatów łona;

60 Por. B. Otwinowska, *Koncept*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 389-393.

Pierwszy raz stałym widziano motyla,
I wiecznie stały – bo na kwiecie kona.
[w. 45-52]

W tej scenie pojawia się bogaty katalog barokowych tematów, charakterystycznych głównie dla erotyków tej epoki. Szkieletem poetyckiego obrazka porządkującym pozostałe motywy jest współzależność miłości i śmierci. Wokół tej osi narastają pomniejszych obrazy: delikatnego, ale i niestałego motyla, pięknego kwiatu, kryjącego truciznę, ulotności życia, zwodniczego piękna... Wszystkie one mają niewątpliwie barokowe źródła⁶¹, wszystkie cechuje wewnętrzna sprzeczność, napięcie między wartością pozytywną i negatywną (kwiat – trucizna, motyl – niestałość), oczekiwaną i niespodziewaną (nektar – trucizna, niestałość – stałość).

Barokowe jest również samo spojrzenie na przedstawiane obrazy, skutkujące ich charakterystycznym uporządkowaniem; tego rodzaju konstrukcję Backvis wpisuje w „tonację *préciosité*”⁶² („sztuka i sztuczność formy”⁶³, narzucająca się wyszukana „dziwność”). Towarzyszące temu efekty światła i barwy wzmagają efekt siedemnastowiecznej stylizacji. Istotne jest malarskie ujęcie tematu – zatrzymanie ruchu, w tym wypadku współgrające z sytuacją (motyl już nie uleci – umiera).

Po ostentacyjnie barokowej scenie następuje jej interpretacja, oparta na charakterystycznej dla przywołanej poetyki odległej analogii. Na mocy zaktualizowanej tu konwencji nie dziwi, że właściwym znaczeniem obrazka jest odrzucenie ze strony nieczulej kochanki:

Ty, co jak motyl nad kwiatów kobiercem
Do jednej przyłgniesz i duszą, i sercem,
Strzeż się; bo ona, choć ma lica cudne,
Nie mając duszy ma serce obludne,
A okiem swoim tak prędko zabija,
Tak prędko truje ustami z koralu,

61 Mistrzem tego rodzaju metaforyki był Jan Andrzej Morsztyn. Ponownie zastrzegę tu jednak, że jego twórczość traktuję jako wzór barokowej poezji, źródło funkcjonującego ówczesnie obrazowania, nie zaś jako materiał do jednostkowej analizy porównawczej.

62 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 350.

63 Tamże.

Że życie twoje jak chwila przemija,
A potem wieczność pełna mąk i żalu.
[w. 53-60]

Analogia to niezbyt skomplikowana, wydawałoby się, że dopasowanie członów nie sprawi problemu. Nieczuła kochanka to ów piękny i trujący kwiat, jadem oczu i ust (z dwóch opcji – słów i pocałunków – prawdopodobniejsza wydaje się śmielsza obyczajowo, nieco wampiryczna wizja trucizny sączonej w namiętym pocałunku) pozabawiająca wiernego kochanka życia. Odwróceniu – raczej przypadkowemu, niezamierzonemu – ulega natomiast drugi element analogii: motyl staje się wierny, stały w efekcie otrucia, kochanek zostaje otruty w efekcie wierności.

Ten fragment wyraźnie przywołuje schemat barokowego erotyku, choćby poprzez silnie skonwencjonalizowany obraz kochanki (jej opis ogranicza się do „lic cudnych”, „ust z koralu” i wymownych oczu⁶⁴). Jednak zadziwiające analogie barokowych konceptów ściśle ze sobą korespondują – ich wirtuozerski efekt opiera się na precyzji, na doskonałej przyległości najdrobniejszych szczegółów zjawisk bardzo od siebie odległych. Tymczasem znaczeniowe rozbieżności „konceptualizowanego” obrazka przy dość ogólnym charakterze elementów analogii degradują całość do roli co najwyżej przywołania konwencji.

Inaczej oceniłabym kolejną próbę konceptu. Również wykorzystuje ona skonwencjonalizowane motywy barokowe, po raz kolejny aktualizując sztafaż ówczesnych erotyków. Fragment ma podobną do poprzedniego kompozycję, rozpoczyna go element „z natury”:

Patrz, jakie bole z przyrodzenia ręki
Ponosi ślimak w muszli swej zamknięty:
Owocem cierpień, owocem tej męki
Są drogie perły, dla dziewic ponęty.
Skoro im w oczach perła zajaśnieje,
Oddadzą za nią i cnotę, i serce,

64 To sposób charakterystyki znany z *Księżycy* czy *Nowego Roku*, tu jednak nie służy on sentymentalnej, lecz już barokowej konwencji kochanki.

Byle dogodzić tej dumy iskierce,
Co wiecznie skryta w sercach kobiet tleje; [...]
[w. 69-76]

Tym razem jednak osią analogii nie jest scenka sytuacyjna, lecz szczegół obrazka – perły. W oparciu o stosunek kobiet do pereł kondycję płci niewieściej określają konstatacje rodem z *Raków* czy *Na łakomą*⁶⁵. Ważnym elementem jest też naturalna geneza pereł – stan chorobowy „ślimaka” związany z bólem i cierpieniem. W oparciu o te relacje rozłożone zostały elementy zasadniczego sensu porównania:

Ale są jeszcze, są pereł rodzaje,
Które dziewica zręcznie ludzić umie;
Perły te równie cierpienie wydaje
I równie dziewic pochlebiają dumie:
Są to łzy, które leje nieszczęśliwy,
Gdy sercem w sercu dziewicy utonie [...]
[w. 77-82]

Na mocy tej analogii wyłania się nietypowa (nieromantyczna!) definicja miłości do kobiety jako choroby skutkującej bólem i cierpieniem, czego widocznym objawem są „perły” – męskie łzy. Całość zdecydowanie bardziej konsekwentnego niż poprzedni pomysłu poetyckiego zamyka obraz nierozzerwalnego łańcucha łączącego serce mężczyzny z wybranką. Co prawda metaforyka wojny i niewoli w odniesieniu do miłości ma bogatą barokową tradycję⁶⁶, w tym miejscu burzy jednak jednolitą jak dotąd analogię.

Również wizja kobiety odbiega od romantycznych wyobrażeń subtelnej, uduchowionej kochanki połączonej z wybrankiem więzami duszy, a rozdzielonej bezlitosnymi granicami pochodzenia i majątku. Z tekstu wyłania się jej zupełne przeciwieństwo – kobieta pusta, próżna, chciwa bogactw, dumna i obłudna, nieszczerza i nieczuła, słowem – bohaterka siedemnastowiecznych salonowych erotyków.

65 Jak już wspomniałam, bezpośrednie zapożyczenie z Morsztyna wydaje się mało prawdopodobne, jednak pokrewieństwo myślowe – tak sprzeczne z romantycznym wzorem kochanki – jest uderzające.

66 Choćby Morsztyna *Oczy wojenne* czy znany sonet *Do trupa* [J.A. Morsztyn, *Wybór poezji...*, s. 76-77 i 148].

Na tle tak zarysowanej sylwetki pojawia się Zara, niewierna ukochana Szanfarygo. Już pierwsze wspomnienie o niej ubrane zostaje w typowo barokowy oksymoron: „czarnych oczu jasne błyskawice” [w. 100] (pośród innych słabiej zaznaczonych kontrastów czystego blasku i tłumiącej ciemności). Ta opozycja zostaje rozbudowana do malarskiego wręcz obrazu:

Brylant największy w koronie Mogola
Świetnie jaśnieje, pali się i błyska;
Rzekłbyś, że z łona te płomienie ciska,
Których śmiertelne oko znieść nie zdoła.
Jednak pomimo takiej ognia mocy,
Pomimo tego, że świeci tak jasno,
Gdy słońce zgaśnie, gdy pochodnie zgasną,
I brylant niknie tonąc w cieniach nocy.

[w. 109-116]

Wyraźne jest wizualne rozbitcie obrazu na sferę światła i ciemności. Praktycznie brak tu walorów barw – jedynym śladem jest wciąż raczej świetlne niż barwne skojarzenie ognia. Na „nieskończoność wariacji na temat światła i odbłasków”⁶⁷ jako charakterystyczny barokowy rys młodzieńczej poezji Słowackiego zwrócił już uwagę Back-vis. Ta cecha jest inspirowana barokiem w kilku płaszczyznach. Pierwszą, dość oczywistą są duże kontrasty charakterystyczne dla siedemnastowiecznego obrazowania i – co za tym idzie – ubóstwo barw, u Słowackiego nierzadko (jak choćby w tym fragmencie) posunięte do całkowitej recesji koloru na rzecz walorów światła i związanych z nim sensualnych skojarzeń, na przykład ciepła i zimna. Podobny zabieg zostaje wykorzystany w *Księżycu* – wynika z inspiracji architekturą sakralną Wilna (monochromatyczną ornamentyką świątyni św.św. Piotra i Pawła na Antokolu). Kolorystyka *Księżycy* w całości zdominowana jest przez tonację srebrno-błękitną, co pozwala skupić uwagę na grze światła (na przykład w kryształach lodu). Tak samo w *Szanyfarym* barwy okazują się zbędne – wyobraźnia ma zająć się spektaklem blasków brylantu, nie rozpraszając się percepcją kolorów.

67 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 315.

Tym razem misterne efekty świetlne pozostają jednak w domyśle, ledwo zasygnalizowane zdawkowym „jaśniej, pali się i błyska”. Znaczenie obrazu zostaje zbudowane wokół wtórności blasku brylantu – „taka ognia moc” okazuje się pozorna, skradziona słońcu lub pochodniom i od nich zależna. Nietrudno w tej rzeczywistej nicości pozornie pełnego światła klejnotu odnaleźć echa marności bogactw i ułudy świata mamiącego blaskiem, a faktycznie pustego. Nie można również pominąć metaforyki ognia w barokowych erotykach – ognia zimnego, który nie potrafi stopić lodowatego spojrzenia i ogrzać oziębłego serca⁶⁸.

Cały barokowy arsenał przywołany w obrazie brylantu służy kolejnej analogii:

Tysiącnym ogniem oko Zary świeci
I blaskiem całe olśniło oblicze;
Rzekłbyś, że z serca ten ogień się nieci,
Lecz spojrzysz w serce, a serce zwodnicze.

[w. 117-120]

Kompozycja ma dość zwartą strukturę. Brylantem – pięknym, zwielokrotniającym blaski – okazuje się „oko Zary”, źródłem światła zaś – jej serce. Na mocy analogii wyłania się przyczyna, dla której Szanfary dał się zwieść – podziwiając brylant, nikt nie patrzy w słońce czy ogień, nikt nie szuka źródeł zwielokrotnionego blasku; tak samo Szanfary patrzył Zarze w oczy, nie spojrzał zaś w serce. Cóż z tego, że „Brylant, co błyszczy tak silnym płomieniem / Musi być czysty i bez żadnej skazy” [w. 131-132], skoro „zwodnym blaskiem żrzenica się lśniła” [w. 122]. Blask kobiecych oczu okazuje się pozorem światła, ułudą, zwodniczą błyskotką odwracającą uwagę od istoty – rzeczywistego ognia serca... o piekielnej proveniencji (za czystym blaskiem oczu „w łonie piekielne skrywały się jędze” [w. 121]). Taka droga rozpoznania to zabieg czysto barokowy: „oddać nie to, co trwa, lecz zmienne i przelotne pozory, osiągnąć to, co nieuchwytnie, mgliste, nieokreślone w świecie zmysłów [...]”⁶⁹. Poetycki portret Zary jest przesiąknięty barokowością zarówno w warstwie tematycznej (jest bliski portretowi obłudnej i niewiernej zalotnicy z barokowych erotyków), jak i konstrukcyjnej, a nawet – ideowej.

68 Przykładem może być wspomniany już erotyk *Do kanikuły*, w którym ogień miłości nie potrafi pokonać kamienia i lodu wokół serca dziewczyny [J.A. Morsztyn, *Wybór poezji...*, s. 9].

69 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 310.

Potwierdza to jeszcze jeden barokowy obraz poświęcony Zarze, już pod koniec poematu – obraz róży⁷⁰:

Nie płonie ona tak, jak miłość płonie,
Ani niewinność białym znaczy kwiatem,
Lecz tak jak ogień przy Eblisa tronie,
Błyszczący na przemian złotem i szkarłatem.
Śrzodek tej róży, pozbawiony liści,
Tak czczy i próżny jak serce dziewicy;
[...]
Chociaż ta róża tak świetnie się płoni,
Nikogo do niej nie zwabią jej wdzięki,
Bo każdy pozna, że róża bez woni
Kolce nadstawia dla przyjaznej ręki;
[...]
To godło serca, co serce zdradziło,
Nad smutną Zary błyszczący się mogiłą.

[w. 291-296, 303-306, 309-310]

Obraz powtarza właściwie znaczenia poprzedniego, odmalowany jest jednak z innej perspektywy – już nie łudzonego kochanka, lecz świadomego zdrady mężczyzny, nie uczestnika iluzji, lecz zewnętrznego wobec niej obserwatora, demaskującego jej chwyt. Zamiast brylantu, koncentrującego uwagę na iluzorycznych efektach, pojawia się róża, kierująca wzrok w swoje puste wnętrze. Barokową poetykę ułudy uzupełnia metaforyka ognia, przy czym zaktualizowane wcześniej sensy zostają wyostrzone poprzez kontrast czystego ognia miłości i ognia piekielnego.

Zwraca uwagę również zaskakujący wybór przedmiotu analogii – czerwona róża jest znakiem miłości (tak jak i ogień), tu zaś zostaje wykorzystana jako znak niewierności i zdrady. U podstaw takiego poetyckiego posunięcia tkwi barokowe dążenie do porzucania utartych znaczeń i zaskakiwania nowymi skojarzeniami⁷¹.

70 Na marginesie tego obrazu warto zwrócić uwagę na emblematyczny kształt całości.

71 „[...] przykłady odświeżania znaczenia utartych zwrotów metaforycznych potocznego języka uderzają nas jako próby wyciągnięcia z nich nieoczekiwanych i przez to zaskakujących konsekwencji” [W. Weintraub, *Wstęp...*, s. XLIII]. Uwaga ta dotyczy miłosnej metaforyki ognia.

Szukając barokowych śladów w *Szanfarym*, nie można pominąć odmalowanych w nim miejskich pejzaży otwierających i zamykających scenę zabójstwa niewiernej Zary i jej kochanka. Pierwszy z nich przedstawiony zostaje na tle monochromatycznego (błękitnego) nocnego nieba, usianego gwiazdami, porównanego do pustyni roziskrzonej ogniskami karawan⁷²:

[...] – palmy się kołyszają,
A mgły srebrzyste na ich szczytach wiszą;
Pomiędzy palmy dwie meczetu wieże
Aż pod szczyt nieba sięgają wysoki,
Tak jak modlitwy, jak wiernych pacierze,
Rzucając ziemię lecą pod obłoki.
Księżyc oświeca złoty szczyt meczetu;
Patrz na tej gwiazdy migające lica;
Widząc ją sądzi złudzona żrzenica,
Że tkwi na ostrym szczycie minaretu.

[w. 179-188]

W pejzażu dominują dwa kontrastowe walory światła – chłodna srebrzystość nieba, księżyc i mgły oraz złote błyski minaretów. Blask dominuje w górnej części obrazu, dolna domyślnie pozostaje w cieniu nocy. Złudzenie ruchu wzwyż na tym nieruchomym przecież obrazie wprowadza barokową dialektykę dynamiki i statyczności; podkreślają ją użyte czasowniki: z jednej strony – „wiszą”, „tkwi”, a z drugiej – „sięgają”, „leczą”. Taka konstrukcja ma swoje źródła w siedemnastowiecznych ekstazach świętych (których malarskie przedstawienia, jak już wspominałam, Słowacki mógł podziwiać w wileńskich kościołach). Wertykalne uporządkowanie (współgrające z tematem sakralnym) i uzupełniający je podział horyzontalny (mgła nad palmami oraz rozmieszczenie nad nią światel – księżyc, gwiazd, szczytów wież) potwierdza tę obserwację. Dodatkową wskazówkę mogą stanowić modlitwy kierowane „pod obłoki” – w obłoku zalanym blaskiem, nad pogrążoną w cieniu ziemią zasiadał Bóg czy to w

⁷² Pejzaż ten jest „skrótom” nocnego nieba z wiersza *Księżyc*, z użyciem tych samych elementów: czystego błękitu nieba, księżyc w pełni, miriadów gwiazd i mgły/chmury, a nawet tych samych metafor: „szczyt nieba” [*Szanfary*] i „niebieskie szczyty” [*Księżyc*].

malarskiej koncepcji Czechowicza⁷³, czy w barokowej wizji zdobiącej sklepienie uniwersyteckiego kościoła św. Jana.

Jeśli szerzej spojrzeć na przedstawiony tu pejzaż, można dostrzec jeszcze jedną jego cechę. Obraz miasta okalają bowiem opisy ogrodu, w którym przebywa Szanfary. Jego spojrzenie błądzi najpierw po ziemi (zauważa rosę: „Czyste łązy nocy leją się na ziemię” [w. 168]), potem po niebie („w pełni rozwity / Fingari niebios przebiega błękity” [w. 169-170]), wraca do ogrodu i skupia się na palmach, za którymi dostrzega miasto. Po kontemplacji jego wież kieruje się z powrotem do haremu i zatrzymuje na kwiatach. Odmalowanych więc zostaje kilka planów, zarysowuje się głębia. Można w tej kompozycji doszukiwać się inspiracji malarskich. Podobny zabieg stosuje Czechowicz: główny temat wyraźnie odcina się od dalszego, zacienionego, niewyraźnego tła (*Św. Franciszka, Św. Scholastyka*), często obramowany jest postaciami aniołów czy (jak na przywołanych obrazach) pojedynczą kolumną. W *Szanfarym* głębia jest inaczej zorganizowana. Pierwszy plan – ogród stanowi ramę kompozycyjną (trudno zaprzeczyć jej malarskiemu charakterowi), jednak główny temat poetyckiego obrazu zostaje przedstawiony w miejscu Czechowiczowskiego tła.

Poza konstrukcją i obrazowaniem czerpiącym z barokowego malarstwa sakralnego, uwagę zwraca samo miasto. Różnorakie wariacje na temat pejzażu miejskiego (inspirowanego Wilnem, bardzo często jego iluminacją) odnaleźć można w wielu tekstach Słowackiego, od tych najwcześniejszych po ostatnie, w tym *Króla-Ducha*. Towarzysząca temu nieodmiennie barokowość – choć nie zawsze w tak pełnym kształcie jak na przykład w *Księżycu* – potwierdza tezę Kowalczykowej o silnym wpływie architektury tego „miasta baroku”⁷⁴ na wyobraźnię poetycką Słowackiego. Tym samym temat miasta młodości poety można uznać za jeden ze stałych sygnałów barokowości.

Warto wydobyć jeszcze jeden drobiazg malarskiego tła – gra światła znów wywołuje iluzję, pozór („sądzi złudzona żrzenica, / Że tkwi na ostrym szczycie minaretu”). Być może to ślad lektury Mickiewiczowskich *Ballad i romansów* – iluzji nad jeziorem Świteż⁷⁵, jednak aktualizują się tu także sensy wcześniejszych fragmentów

⁷³ Na przykład *Św. Ignacy Lojola*.

⁷⁴ A. Kowalczykowa, *Słowacki i Wilno...*, s. 29.

⁷⁵ „Zdajesz się wisieć w środku niebokręga, / W jakiejś otchłani błękitu.” [A. Mickiewicz, *Świteż. Ballada*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. 1, Wrocław 1974, s. 107.]

o złudności blasku kobiecych oczu. W spokojne, choć smutne piękno nocy wkrada się ów wanitatywny nastrój, podając w wątpliwość prawdziwość kojącego pejzażu.

Idąc za myślą Zgorzelskiego, który postawił tezę o „starcie poetyckim Słowackiego [...] z pozycji sentymentalnych”⁷⁶, można by spodziewać się współzależności między nostalgiczną scenerią a nastrojem bohatera. Sentymentalny schemat, wyrażnie obecny we wczesnych lirykach, w *Szanfarym* zostaje jednak porzucony na rzecz barokowego: „Tej nocy!... Rozpacz porywa mnie wściekła! –” [w. 201]. Urwane zdania, wykrzyknienia oddają emocje diametralnie różne od sugerowanych przez pejzaż, zaskoczenie zaś zwielokrotnia siłę kontrastu. Samo zaś erotyczne uniesienie kochanków przedstawione jest za pomocą tradycją utrwalonej metaforyki ognia: „Widzę, jak ogniem palą się ich lica, / Widzę, jak usta łączą się i płoną –” [w. 207-208]. To obrazowanie zmusza do przypomnienia, jakiego rodzaju ogień płonie w sercu Zary – ogień podsycany przez „piekielne [...] jędze” i otaczający tron Eblisa (w kulturze arabskiej – władcy złych duchów).

Niepostrzeżenie miłosna rozkosz przechodzi w agonię – takie złączenie Erosa i Tanatosa (w coraz silniej akcentowanej piekielnej scenerii – strzałą „siła kieruje piekielna” [w. 216]) nasuwa niewątpliwie barokowe skojarzenia⁷⁷. Ostatecznym potwierdzeniem połączenia tych dwóch stanów jest rozpaczliwa konstatacja Szanfarego: „Chcąc ich rozłączyć jam ich silniej złączył, / Dwa serca jedną przeszywając strzałą...” [w. 219-220]. Bohater paradoksalnie występuje tu w roli Kupidyna, który na wieki łączy strzałą serca kochanków. To chyba najbliższa barokowi metafora w utworze. Figura Kupidyna jest wyraźnym znakiem konwencji siedemnastowiecznego erotyku, tak jak towarzyszący jej nieodmiennie motyw ognia miłości. Tę „lekką” salonową barokowość nagle przesłania barokowość „ciężka”, filozoficzna. Świat gwałtownie ulega odwróceniu, dezorientującej deformacji: rajski ogród zmienia się w piekło, miłość okazuje się śmiercią, jej płomień – płomieniem piekielnym, a mściciel – Kupidynem. Świat w jednym momencie zrozumiały (nie tylko piękny w swym spokoju, ale i przewidywalny – w „tamtym” świecie strzała niesie śmierć, rozłączenie), w następnym staje się przestrzenią *à rebours*, nieznaną i groźną. „Świat ów wysnuty

76 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 8.

77 Podobne dysonansowe zestawienie więzów śmierci i miłości – choć w odmiennym kontekście (prawdziwej i wzajemnej miłości, nie zaś – jak w *Szanfarym* – nieokreślonej, bliższej żądzy ciała niż szczeremu uczuciu) – znaleźć można w *Gofredzie*, w dialogu Zofroniji i Olinda, szykujących się na wspólną śmierć na stosie [T. Tasso, *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Kraków 2002, s. 38-39].

z marzeń jest, owszem, brylantowy, równocześnie jednak dziki, skrajny, straszny, mroczny, krwawy, kuszący i porażający. Jest to świat barokowy⁷⁸.

Szanfary rozpoznaje pejzaż, którym jeszcze moment wcześniej sentymentalnie się zachwycił – zostaje on bezpośrednio nazwany⁷⁹: „Piekła na ziemi doświadczył Szanfary” [w. 226] i opisany „Patrz, jak ogniowej podobne kolumnie / W tysiącznych światłach błyszczą minarety; [...]” [w. 227-228]. Nie sposób określić porę dnia, w jakiej rozgrywa się sąd nad mordercą. Kolorystyka przechodzi ze „światłości błękitnego płomienia” [w. 199] (świata przed przemianą) we wszechobecny ogień (świata po przemianie)⁸⁰. W tej przestrzeni „na opak”, w obliczu śmierci („Hymn śmierci głoszą usta muzeina / I na zabójcę miotają przekleństwa.” [w. 241-242]) Szanfary próbuje przewidzieć kolejne deformacje. Woła: „ja nie żądam raju” [w. 243], „Nie chcę ja raju” [w. 247], spodziewając się, że rajskie „grono hurysk” [w. 244] również da mu tylko zdradę i ból⁸¹.

Podsumowując te rozważania, warto byłoby dojść przyczyny, dla której Szanfaremu nie jest dany wgląd w istotę świata. Swoją interpretację otaczającej go rzeczywistości opiera on wyłącznie na przejawach zewnętrznych. Dotyczy to także Zary; pozostaje ona niejako za zasłoną własnych gestów, mowy ciała, wyrazu oczu, ust. Takie ujęcie postaci stanowi kolejny ślad barokowości tego kobiecego portretu:

Literatura wieku XVII nie знаła jeszcze metod psychologicznych. Natomiast mimika, gesty, owe «znaki zewnętrzne» rzeczy, zdobyły sobie – w ślad za reto-

78 A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń...*, s. 60.

79 Trudno jednoznacznie ocenić, czy mówi tu narrator, czy Szanfary. Treugutt twierdzi, że fragment jest „w zupełnie oczywisty sposób mówiony jednak przez samego Szanfarego, zamyka bowiem ustęp w całości podany w pierwszej osobie – ma takie uroczyste, obiektywizujące zamknięcie niewątpliwego walor stylistyczny” [S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 67]. W moim odczuciu uogólniająca pointowość, wykorzystanie konkretnej sytuacji do sformułowania abstrakcyjnej reguły życia nie pozwala na tak jednoznaczną interpretację.

80 Owo zwielokrotnienie płomienia przy zachowanym wertykalnym układzie najsilniej odsyła do miejskiego pejzażu z *Księżycy*, jednocześnie zbliżając się do barokowego malarstwa ekstatycznego.

81 Pominięty tu (ze względu na słabe wysycenie barokowością) fragment uznawany jest za najpiękniejszy w całej powieści poetyckiej. Przyznaje to nawet Treugutt [tegoż, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 71], który tak nisko ceni utwór, stwierdzając jedynie, że „*Szanfary* jest świadectwem bardzo ważnym dla ustalenia punktu wyjścia dalszej drogi Słowackiego”, ale asekurując się od razu, że wartości dzieła jako ogniwa rozwoju „nie należy w żadnym wypadku przeceniać w ocenie autonomicznej” [tamże, s. 73]. Ślad barokowości poematu, najsilniej rysujący się w pominiętym przeze mnie fragmencie, dostrzega Kleiner w sylwetce Szanfarego, widząc „akord dwu przeciwieństw”: „echa marzeń rycerskich” i „pragnienia spokoju” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 63].

ryką Kwyntyliana – niezwykle istotne miejsce w barokowej teorii sztuki, jak również w praktyce poetyckiej.⁸²

Świadczy również o pewnej teatralizacji świata, która doskonale współgra ze zmiennością, złudnością, nieprzewidywalnością, migotliwością przedstawionej rzeczywistości, nieokreślonością i dwuznacznością działających w niej ludzi, a nawet „duchem hispanizmu i orientalizmu”⁸³ oraz innymi tematycznymi nawiązaniem do literatury (czy szerzej – kultury) XVII i XVIII wieku. Wszystko to pozwala jednoznacznie skonstatować: barokowość nie jest tu jedynie ornamentem – stanowi zasadę poetyckiego świata.

Lambro. Powstańca grecki

*Lambro. Powstańca grecki. Powieść poetyczna w 2 pieśniach*⁸⁴ powstała już po powstaniu listopadowym, co w dużej mierze tłumaczy jej tematyczną odmienność od zanurzonego w bajronicznym klimacie *Szafarego* czy uwikłanych w sentymentalne konwencje wczesnych liryków. Jak zauważa Kleiner, Słowacki dojrzewał do poważnego potraktowania tematu patriotycznego, zaś jego przemyślenia napędzają trzy aspekty: „tęsknota za krajem, poczucie winy osobistej, nieszczęście ojczyzny”⁸⁵. Barokowe inspiracje nie tracą na znaczeniu, wyraźnie zmieniają się jednak, służąc nowym poetyckim celom.

W *Lambrze* największe znaczenie spośród „barokizmów” zdobywa kolorystyka i towarzyszące jej efekty światła. Główną zasadą tworzenia pejzaży jest „wydobycie kilku równorzędnych, silnie zaznaczonych szczegółów o wartości malarskiej i uczuciowej”⁸⁶. Paleta barw pozostaje niezmiennie oszczędna i konsekwentna, jak w otwierającym powieść obrazie księżycowym blaskiem malowanych „ścieżek obłądnych” [I, w. 3] na „fali błękitnej” [I, w. 1] morza, prowadzących „w Archipelagu [...] ostrowy” [I, w. 10]:

82 J. Okoń, *Wstęp...*, s. LXXI.

83 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 385.

84 *Lambro*, s. 183-247. Dalej przed numerami wersów podaję numer pieśni.

85 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 176.

86 Tamże, s. 195.

Tam góry chmurą owiane błękitną,
Na górach kolumn potrzaskane głowy;
Nad nimi wiecznie kwitnie laur różowy,
Pomarańczowe drzewa wiecznie kwitną
I śniegiem kwiatów zasypują gruzy.

[I, w. 11-15]

W pejzażu wysp dominuje błękit i biel, urozmaicone różem lauru. Zwraca uwagę malarskie ujęcie całkowicie nieruchomego pejzażu. Dominuje w nim układ wertykalny (spiętrzenie – także dosłowne – wyniosłych gór i kolumn), znany z malarstwa sakralnego Czechowicza⁸⁷. Również żywi ludzie zastygają w bezruchu i odwiecznym (takie odnosi się wrażenie) bólu. Efektowi petryfikacji towarzyszy temat Laokoona, podkreślający sztuczność obrazu przez analogię do dzieła malarskiego czy rzeźbiarskiego. Nie bez znaczenia jest również sama mitologizacja obrazu. Owa sztuczność jest wyraźnym sygnałem barokizacji – teatralizacji rzeczywistości, w której nawet żyjący ludzie stają się pomnikami, elementami scenicznej dekoracji.

Jedynym aktorem w tej scenografii śmierci jest księżyc – „Laokon” [I, w. 21] (w wersji Słowackiego). W jego „postaci” aktualizuje się charakterystyczne światło i kolorystyka:

Gdy góry światłem błękitnym przeniknął,
Mgły zasłonami doliny ośnieżył, [...]

[I, w. 24-25]

Nie ma już różu kwiatów, zostaje jedynie biel i błękit rzucone na martwy kamień (górskie skały, mogiły, pomniki). Wanitatywna, mortalna aura dotyka także jednego „aktora” tej sceny – księżyc o martwej twarzy:

Błady – jak starzec, co na ziemi przeżył
Zagasłe, mrące co dnia dzieci koło;
Gdy wszyscy padną, gdy ostatni padnie,
Tak ma wiekami wyniszczone czoło,

87 Motyw kolumny wzmacnia prawdopodobieństwo tego właśnie źródła inspiracji.

Że się nie chmurzy żalem ani bladnie,
I nikt cierpienia z twarzy nie odgadnie.
[I, w. 28-33]

W innej tonacji utrzymany jest kolejny pejzaż – miejski (na wyspie Ipsara, w pobliżu Chios):

Ipsarskie miasto, jak dłutem snycerza
Ze skał ciemnego łona wydobyte,
Barwy ma szare, o tła nie odbite,
I lasem masztów na poły schowane.
Gdzieniegdzie lekka minaretów wieża
Niesie pod niebo szczyty ołowiane.
[I, w. 46-51]

Sposób konstrukcji obrazu jest podobny do poprzedniego – księżycowego. Utrzymana zostaje metaforyka rzeźby – dekoracji, sugerująca teatralizację przedstawianej przestrzeni. Wciąż dominuje uporządkowanie wertykalne, lecz monochromatyczny obraz (szary – „ze skał ciemnego łona” jak poprzedni krajobraz wyspy) ożywia innego rodzaju światło:

Tam rzędy okien, od łuny zachodu
Jak mnogie lampy rozpalone, drzące,
Co chwila bladsze, co chwila gasnące,
Już zaszły mrokiem – ale szczyty grodu
Długo złociste miały słońcem dachy.
[I, w. 52-56]

Już nie zalewający bielą i błękitem chłodny blask księżyca, lecz ciepłe, złote światło rozpala miejski pejzaż. Powtarzająca się płomienna iluminacja miasta stanowi zapewne wizualny ślad pamiętnej iluminacji Wilna, wskazując tym samym na niegasnący wpływ barokowej architektury na kształtowanie krajobrazów utworu. Barokowa jest także charakterystyka światła, niezwiązana bezpośrednio ze wspomnieniem

Wilna. Złoty blask silnie kontrastuje z ciemną barwą i matową fakturą ołowianych kopuł wież.

Istotną różnicą pomiędzy rodzajem oświetlenia obu pejzaży jest odczucie czasu, jakie wywołuje. Księżycowy, chłodny blask nie tylko nadaje scenerii aurę mortalną czy współtworzy efekt jej teatralizacji, determinuje również przypisany jej czas – w tym przypadku trafniej byłoby powiedzieć „bezczas”, zawieszony, odwieczny. Złote światło zachodu jest natomiast przyczyną zmienności obrazu miasta: ilustracją stałości jest – spójna z księżycową iluminacją – rzeźbiarska metaforyka (miasto wykuto w skale, jego kształt i barwa są niezienne), natomiast powoli skrywające się za horyzontem słońce wnosi w ten spetryfikowany krajobraz element czasowości, oświetlając coraz to inne jego detale, przemieszczając się, zmieniając natężenie – to jeszcze mieści się w poetyce nieruchomej malarskiej wizji – czasowość najsilniej ujawniając jednak w postępującym zanikaniu. Oba rodzaje oświetlenia pejzażu są barokowe, każde jednak na swój sposób.

Odmienne światło tych obrazów ma jednak cechę wspólną, również znamioną dla barokowej wizyjności. Jest to blask deformujący, tworzący iluzje: czy to zmieniając ludzi w kamienne pomniki, czy to stawiające miasto w płomieniach. Światło pełni w tych pejzażach rolę dominującą, kształtuje scenografię teatru świata, aktualizując nieprzypadkowo wybrane aspekty barokowej przestrzeni bądź czasu.

Świadczy o tym gwałtowna zmiana płomiennego pejzażu miasta w księżycowy cmentarz wraz z zapadnięciem nocy:

Ostatnie światło z ciemnością się starło...
Chociaż to miasto na pół obumarło,
Gwar słychać w mieście – bo bezludne gmachy
Głośniejszym odgłos odbijają echem;
Gwar smutny – rzadko pomieszany śmiechem,
I tajemniczy jako te odgłosy,
Które wiatr z martwej muszli wydobywa.

[I, w. 57-63]

Wraz z zachodem słońca i zgaśnięciem ostatnich złotych blasków płomienne miasto wyraźnie nabiera cech wcześniejszej księżycowo-cmentarnej scenografii, co raz jeszcze potwierdza pejzażotwórczą rolę światła.

Nie jest to jednak krajobraz identyczny, jedynie „na pół obumarły”, wciąż jednak ożywiony echem ludzkich głosów. Nowa scenografia pełna jest kontrastów, ilustruje stan zawieszenia między życiem a śmiercią, między ludzkim gwarem a ciszą, między blaskiem a ciemnością. Początkową walkę o zachodzie światło przegrywa, ale już w mroku:

W głębiach haremów **lśnią**ce perlą rosy

Pał się róże – [...]

Czasem pochodnia **błyś**nie spoza kraty;

Księżyc turbanu **o**lśni bawełnicę.

[I, w. 64-65, 68-69; podkr. moje – K.K.]

Spektakl niepewnych odbłasków, tajemniczych dźwięków i zapachów („wonných akacji zwieszają się kwiaty” [I, w. 67]) tworzy świat bardzo zmysłowy, migotliwy i niepokojący, bo przez swą zmysłowość nierozpoznawalny w pełni. Większość błysków światła pochodzi od „cmentarnego” księżycy, echa („gwar smutny”) również noszą piętno śmierci, będąc „jako te odgłosy, / Które wiatr z **martwej** muszli wydobywa” [podkr. moje – K.K.].

Sytuacja poznawcza obserwatora również jest barokowa – skazany na niedoskonałe zmysły, nie potrafi odnaleźć się w natłoku sprzecznych wrażeń. Wyczuwa ukrytą w pozornym spokoju i bezruchu walkę. Pejzaż staje się źródłem metafizycznego niepokoju, poczucia zagrożenia, zawieszenia przestrzeni między życiem a śmiercią.

To już nie tylko ślady pokrewieństw światopoglądowych myśli siedemnastowiecznej i romantycznej⁸⁸, lecz typowo barokowy niepokój świata – zmysłowego i przez to niepoznawalnego w pełni. Nie ma tu romantycznego oka duchowego, pozwalającego przeniknąć materialną otoczkę świata i dotrzeć do jego istoty, rozpoznać

⁸⁸ Por. przywoływane już sądy A. Czyża: *Barok*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 76.

ją. Jest jedynie zagubiony w zmysłowej iluzji człowiek odczuwający niepokój wobec zmiennej, na antytezach rozpiętej rzeczywistości.

Podobna mieszanka zmysłowości i metafizycznego niepokoju emanuje z obrazu łaźni, której marmurowe pomieszczenia są „kłamane dalej w zwierciadeł kryształ” [I, w. 81]. W iluzorycznie zwielokrotnionym ciągu sal zmysłowe wrażenia nabierają dezorientującej dynamiki:

Gdzie wielkie kotły wrącą źródeł wodę
Leją w kanały złotym dziwotworem;
Ta z kłębem pary wytryska w fontanny
I wieczną walkę z zimną siostrą toczy,
Opryska warem, parą ją omroczy, [...]
[I, w. 72-76]

Buchające kłęby pary, „wonie arabskie” [I, w. 78], lustra potęgują wrażenie oszołomienia⁸⁹. Obraz „w półowie wychylonej róży” [I, w. 93] mieszający się ze „sztyletów głowicami” [I, w. 94] „w dymu stambulskiego chmurze” [I, w. 91] wprowadza odczucie ledwo uchwytne zagrożenia.

Chaos i natłok dezorientujących, niepokojących wrażeń staje się tłem rytuału o diametralnie różnej nastrojowości:

Napój z makowej tłoczony rośliny,
Co śmierć sprowadza – jak cień tego drzewa,
Które usypia snem głębokim zgonu.
[I, w. 88-90]

Mrok – śmierć – cień – sen tworzą łańcuch mitologicznych skojarzeń, nierozzerwalnie połączony i utrwalony w siedemnastowiecznej poezji metafizycznej⁹⁰. W nawale zmysłowych wrażeń, nierozpoznawalnych zagrożeń, niepokojących iluzji jedna wartość jawi się w atmosferze spokojnej pewności – śmierć.

89 Obraz wpisuje się w backvisowską „tonację *préciosité*” [C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 350].

90 Kopalnią przykładów są kolejne wydania antologii poezji angielskiej tego okresu w przekładzie Stanisława Barańczaka, podaje najnowsze: *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. St. Barańczak, wyd. 3, Kraków 2009.

W klasycznie zawężającej się przestrzeni opisu nasila się jej barokowość. Widok wyspy ma jedynie kilka barokowych rysów: malarskie ujęcie, oszczędność barw, kontrasty świetlne, układ wertykalny, mitologiczny temat, wanitatywny nastrój. To raczej sugestie barokowości niż bezpośrednia inspiracja, dotyczące głównie warstwy wizualnej (wykraczający poza nią i najciekawszy chyba aspekt barokowości tego obrazu to czas). W pejzażu miasta nasila się zarówno barokowy sposób obrazowania (krajobraz synestezyjnie oddziałuje na znacznie szerszą paletę zmysłów), jak i odczucie metafizycznego niepokoju. Kulminacją tej tendencji jest obraz łaźni. Barokowość stanowi podstawową zasadę tego miejsca; barokowa estetyka, choć bardzo wyraźna, pełni rolę służebną wobec takiejże ontologii i epistemologii przestrzeni, która staje się także „miejscem początku” opowieści – „Powieści Greka”.

Śpiewak, „młody Ipsariota” [I, w. 98], rozpoczyna swoją opowieść od rozpoznania kondycji swoich słuchaczy:

Tu żółkłe twarze – może serca zwiędły?
Miałem tu znaleźć ludzi – widzę trupy.
Niezdolni z życia wybić się skonaniem,
Wyście odważni – lecz na pół otrucia,
Wyście przywykli zabijać pół czucia,
I zmartwychwstawać, lecz półzmartwychwstaniem,
Wiecznie okuci w żelazne ogniwa.

[I, w. 116-122]

Diagnoza ludzi jest taka sama jak przestrzeni, w której funkcjonują – to stan zawieszenia między dwoma biegunami: życia i śmierci, odwagi i niezdecydowania, wolności i niewoli. „Więc nie bezwzględny brak wielkości jest klątwą Greków, ale – połówiczność”⁹¹. Różnica dotyczy podmiotu obserwacji. Ipsariota ma moc rozpoznania świata, zdiagnozowania jego autentyczności. Nie jest już, jak obserwator patrzący na poprzednio opisane przestrzenie (obserwujący również śpiewaka) zanurzony w świecie barokowym. Jest poetą romantycznym, posiada nowe, romantyczne już oko ducha, którym przenika chaos i iluzoryczność materialnej przestrzeni, dociera do duchowej istoty świata, rozpoznaje ją – i ma moc na nią wpływać:

91 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 184.

Pieśń często z kajdan iskry wydobywa,
Więc będę śpiewał i dążył do kresu;
Ożywię ogień, jeśli jest w iskerce.

[I, w. 123-125]

Pieśń – magiczne narzędzie kształtowania istoty świata – nie jest wszechmocna. Moc zmian wymaga istniejącej już w świecie potencji, możliwości przekształcenia. Pieśń wydobydzie ludzi z zawieszenia, przeciągnie na klarowną stronę życia – odwagi – wolności, jeśli zachowała się w nich choć iskra świadomości, jeśli nie pograżyli się zupełnie w nierozpoznawalności chaosu barokowego świata. Bowiem, jak mówi Kleiner „bezowocność powstania nie jest spowodowana fatalizmem. Jej powód tkwi – w narodzie greckim”⁹².

Marek Bieńczyk, interpretując *Marię* Antoniego Malczewskiego, również uważa podobną niemoc poznawczą, zagubienie w chaosie i iluzoryczności przestrzeni, jej dotkliwą nierozpoznawalność. Stan ten nazywa melancholią romantyczną. Spojrzeniu melancholijnemu przeciwstawia spojrzenie kontemplacyjne:

Melancholia w rzeczy samej «próżno błądzi», porzuca bowiem przedmioty swego oglądu, nie widzi tego, co przeszywa jej spojrzenie; odwrotnie, widzi przedmioty swego oglądu w przelocie, który, nieciągły, nie prowadzi do żadnego prawdziwego «poza» – w przeciwieństwie do kontemplacji dostrzegającej przejrzyste prawdę i sens rzeczy i kierującej się dążeniem transcendentnym, gdyż przenika swym wglądem widzialne, by dojść do niewidzialnego, łączy ze sobą widzialne i niewidzialne; przejście spojrzenia melancholijnego przez to, co widzialne i skończone, jest natomiast zwykłym przejściem «przez», jest odchodzeniem w bok spojrzenia, którego nic nie ukierunkowuje.⁹³

Postawę melancholijną reprezentują w *Lambrze* Grecy (których uśpione serca spróbuje obudzić śpiewak), ta sama dezorientacja w przestrzeni dotyczy narratora.

⁹² Tamże, s. 183.

⁹³ M. Bieńczyk, „*Wszystko w świecie tracić*”. (O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 43-44.

Spojrzenie kontemplacyjne jest dostępne jedynie „młodemu Ipsariocie”, docierającemu do istoty obserwowanego świata i funkcjonujących w nim ludzi.

Na trop *Marii* naprowadza sam tekst *Lambra*, nie tylko jego interpretacja; częsty w poemacie jest wizualny efekt skamienienia. Za jego pomocą opisana jest między innymi moc pieśni:

Myśl syna pieśni ciemna, niezgłębiona,
Jest jako fala umarłego morza;
Co jej powierzysz, wnet wyrzuca z łona,
Lecz barwą ciemnych głębi przyodzieje,
Da nieśmiertelność kamiennego łoża,
Kwiat w niej nie tracą barwy kamienieje.
[...]

A pieśń, co ledwo dopłynie półowy,
Jak mórz zamarłych owoc rubinowy
Bezpłodne w sobie zamyka popioły.

[I, w. 134-139, 145-147]

Nie sposób zignorować podobieństwo tego obrazu do jednego z porównań charakteryzujących Marię:

Podobna do owoców umarłego morza,
Pod których śliczną farbą, wśród trudu, mozoły,
Podróżny widzi nektar, znajduje – popioły.⁹⁴

94 A. Malczewski, *Maria. Powieść ukraińska*. Oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976, s. 58. Pierwszy z przytoczonych tu wersów autor opatruje obszernym przypisem objaśniającym, że: „Wiele pięknych przyrównań czytać można w angielskich poetach do tych szczególnych owoców, które rosnąć mają nad brzegami jeziora Asphaltes, znanego pod imieniem Morza Martwego” i przytacza cytaty z powieści poetyckiej *Wędrowni Childe Harolda* George’a Byrona oraz poematu *Lalla Rookh* Tomasza Moore’a [tamże s. 101]. Autorzy *Kalendarza życia i twórczości Juliusza Słowackiego* podają, że w liście Aleksandry Bécu do Antoniego Edwarda Odyńca z 9/21 grudnia 1927 r. pojawia się „wiadomość, że niedawno Julek z zapalem deklamował u Jędrzeja Śniadeckiego fragment *Childe Harolda* Byrona w przekładzie Mickiewicza” [*Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960, s. 65–66]; w pierwszej połowie 1826 r. Słowacki napisał przynajmniej dwa wiersze inspirowane poezjami Tomasza Moore’a [tamże, s. 43].

Powtarzają się, często nie tylko w warstwie wizualnej, ale nawet leksykalnej, te same elementy: martwe (umarłe) morze, wyraźna barwa koralowców i kryjące się pod nią chyba najbardziej charakterystyczne „popioły”. Powtarza się również skojarzenie z mogiłą: „nieśmiertelność kamiennego łoża” w *Lambrze* i „nadziei grobowiec spokojny” w *Marii*.

Interpretacja melancholijna i barokowa nie wykluczają się, lecz uzupełniają, stanowiąc różne perspektywy spojrzenia na przestrzeń poematu. *Lambro* ma oczywiście znacznie więcej miejsc wspólnych z melancholijnie interpretowaną *Marią* – choćby wyraźne analogie morza i stepu. Świat *Lambra* jest tyleż melancholijny, co świat *Marii* barokowy (wystarczy przypomnieć pieśń Masek, jakby wyjętą spod pióra księdza Baki⁹⁵) – innymi słowy, melancholia romantyczna jest w dużej mierze nacechowana barokowością. Fakt ten komplikuje nieco stosunkowo jednoznaczny dotąd ogląd barokowości tekstów Słowackiego.

Właściwy początek pieśni Ipsarioty, początek historii Lambra, wprowadza charakterystyczną wizualną opozycję, zarysowującą się w poezji Słowackiego już w okresie przedlistopadowym, zaś w dojrzałej twórczości konstytuującą się jako istotny (i stały) klucz interpretacyjny:

Powietrze chmura proporców krajała,
W tureckich szykach lśnił księżyc bogaty,
Nad nim dym srebrny wyrzucały działa,
Stamtąd huk leciał, stamtąd ziemia grzmiała
I grad pocisków wyrzucały spiże;
A stąd, zachodnim złocone promieniem,
W ten dym ognisty szły błękitne krzyże
Z upornym, z głuchym rozpaczy milczeniem.
Potem je dymy spiżowe pożarły,
Mignęły w ogniu złote – i pobladły.

[I, w. 153-162]

95 Barokowe jest również wykraczające poza poetykę melancholii „zachwianie proporcji” – „każda wartość pozytywna zyskuje swoje zaprzeczenie, negatywne odbicie, które znosi jej «dodatknie» znaczenie” [A. Stasikowska, *Pejzaż w powieści poetyckiej*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Część trzecia: Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2009, s. 30].

Scena przedstawia bitwę wojsk greckich z Turkami. Ścierające się siły przeciwstawione są sobie także wizualnie; Turków opisuje szereg: Księżyc – srebro – dym – ogień, Greków zaś: słońce – złoto – blask – błękit. Zwraca uwagę zrównoważenie liczbowe elementów składowych owych obrazów. Te dwa skonstrastowane szeregi walorów światła i barwy, nieco zmodyfikowane, będą nośne semantycznie przez całą twórczość Słowackiego, największe znaczenie uzyskując w okresie genezyjskim. We wcześniejszej twórczości owa wizualna opozycja jest wciąż stosunkowo płynna, pozbawiona także stałych znaczeń, przez to niesamodzielna, wymagająca uzupełnienia.

W scenie bitwy rolę dookreślenia wizualnych sensów pełni dźwięk. Po stronie Turków dominuje „huk” – „ziemia grzmiała”, natomiast Grecy walczą z „głuchym rozpaczą milczeniem”. Sensualizm opisu starcia⁹⁶, hiperbolizacja, dynamika obrazu, kontrasty dźwiękowe i wizualne świadczą o barokowej inspiracji konstrukcji tej sceny. Przesądza o tym jednak dopiero perspektywa – zniekształcona, kłamana:

Widziałem walkę – widziałem to błonie,

Gdzie siła naszych rycerzy poległa.

Ja byłem dzieckiem i patrzałem z chaty...

[I, w. 150-152]

Małe dziecko obserwuje bitwę z perspektywy horyzontalnej, sprzed chaty. Pole bitwy jest natomiast przedstawione z góry – jakby z lotu ptaka. Tylko z takiej perspektywy można zaobserwować „chmurę proporców”, „tureckie szyki”, „dym srebrny” i idące im naprzeciw „błękitne krzyże”.

Spojrzenie horyzontalne – prawdziwe, fizycznie możliwe – również jest obecne. Ono pozwala obserwatorowi mówić „stąd” o greckim wojsku i „stamtąd” o tureckim. Z tego punktu widzenia wrogie oddziały nie są już rozpoznawane w szyku, oko nie rozróżnia „proporców”, „księżycy bogatego” i uchodzącego w górę „dymu srebrnego” – widać tylko „grad pocisków” i „dym ognisty”, zabarwiony czy to blaskiem zachodzącego za plecami Greków słońca, czy – co bardziej prawdopodobne – płomieniem wylotowym oglądanych od przodu dział (w odgórnym spojrzeniu ognia już nie widać, nad działami rozwiewa się „srebrny dym”).

96 Oddziaływanie na zmysły wydaje się zbyt silne, by zgodzić się z tezą Kleinera, że ów „zarys bitwy” jest „pozbawiony plastyki realnej”, a siła jego oddziaływania opiera się na „wizyjnym niemal charakterze” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 195].

Spojrzenie z góry jest możliwe dopiero po bitwie – dopiero wtedy Lambro wspina się wyżej:

Lambra tureckie ominęły gromy,
Wdarł się na skałę – całą noc na skale,
Patrzył na groby, na groby bez końca!

[I, w. 166-168]

Scena bitwy nie jest więc reporterską relacją naocznego świadka (co mogłaby sugerować narracja pierwszoosobowa), lecz wizją rekonstruowaną częściowo z pamięci, częściowo z poetyckiej wyobraźni, twórczym przedstawieniem współkształtowanym przez barokowy język hiperbol, antytez i zniekształceń. Na marginesie warto zwrócić uwagę, że wraz z werbalnym określeniem zmiany perspektywy („wdarł się na skałę”) zmienia się również narracja – na trzecioosobową. Ten zabieg współtworzy także teatralizację postaci Lambra, który staje się aktorem w teatrze własnego życia, „pozuje”⁹⁷, by użyć określenia Kleinera. Trudno jednak zgodzić się z odczytaniem badacza, który w tej pozie widzi „kłamstwo, zakrywające pustkę i ból duszy”⁹⁸. Sylwetka Lambra jest bowiem oświetlona w charakterystyczny sposób: „Błyszczał w promieniach wschodzącego słońca...” [I, w. 170]. Ten typ oświetlenia – jasnego, przejrzystego – jak się dalej okaże, nie towarzyszy kłamstwu, lecz prawdzie.

Nim narrator rozpocznie opowieść o losach dorosłego już Lambra, jego spojrzenie zatrzymuje się na klasztorze:

Na dzikich brzegach skalistej Ipsary
Wznosi się klasztor wysoko nad morze;
Krzyż jego pierwszy wita ranne zorze,
Ostatnie słońcem złocą się filary.

[I, w. 187-190]

Pojawiają się stałe elementy opisu architektury, pierwszy raz wykorzystane w *Księżycu*. W obrazie miasta dominuje porządek wertykalny: klasztor jest umiejscowiony

97 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 191.

98 Tamże.

wysoko na skalistym klifie, pionowe uporządkowanie podkreśla otaczająca go kolumnada:

Koło klasztoru bez czoła kolumny
Stoją jak palmy pozbawione liści.

[I, w. 191-192]

Układ wertykalny to ślad wpływu barokowego malarstwa na wyobraźnię poetycką Słowackiego. Charakterystyczny jest jeszcze jeden detal – oświetlenie. Nie tylko w *Lambrze*, ale w każdym dotychczas tu analizowanym tekście, jeśli tylko pojawia się w pejzażu bezpośrednio nazwane światło dnia, jest to zawsze wschód lub zachód słońca. Nie moment przełomowy w dobowym rytmie ma tu jednak największe znaczenie, lecz wizualny walor oświetlenia: światło ukośne, deformujące, bardziej oślepiające niż oświetlające, tworzące cienie, rozbłyski, iluzje, kontrastujące, nieneutralne kolorystycznie – nadający ciepłą, złotą lub ognistą barwę oświetlanym przedmiotom⁹⁹. Takie oświetlenie ludzi, tworzy mamiące efekty. Nie pomaga odkryć natury świata, nie ukazuje go takim, jakim jest naprawdę, lecz go zniekształca, fragmentaryzuje. Owa fragmentaryzacja przestrzeni może skutkować wizją świata nierozpoznanego, chaotycznego – barokowego w swej zasadzie. Może jednak mieć inny walor – wydobywać z ciemnego (zaciemnionego) tła istotne szczegóły, znów – wzorem Czechowicza. Ten zabieg konstytuuje przelotną wizję obrony klasztoru:

Nieraz od Turków okrążone wieże
Czoła dział srebrnym uwieńczają dymem,
Z tych okien błyszczą spiżu paszcze złote
I mnich pokorny staje się olbrzymem.

[I, w. 197-200]

Obraz jest praktycznie pozbawiony opisów, konstytuuje się w wyobraźni dzięki barokowo naświetlonym, wyodrębnionym z tła szczegółom: srebrnemu dymowi i spizowanym działom. Barokową proveniencję obrazu podkreśla niespodziewana metamor-

⁹⁹ Dobrym przykładem tworzenia iluzji za pomocą takiego właśnie oświetlenia jest fragment XI Pieśni I [I, w. 448-484]. W tym wypadku światło odmienia pejzaż, czyniąc z niego scenografię dla kolejnych wydarzeń. Barokową teatralizację podkreśla silny kontrast sielankowej scenografii i mortalnego nastroju.

foza: „mnich pokorny staje się olbrzymem”. Migotliwość i zmienność – oto zasady tego świata.

Obraz klasztoru stanowi swoiste wprowadzenie do scenerii jednej z kluczowych rozmów poematu – „klefta [tj. partyzanta – K.K.] i Greczynki młodej” [I, w. 213]. Rozgrywa się ona na cmentarzu:

Na niższych skałach cmentarz muzułmanów,
Czarowny, cichy; pełny drzew i kwiatów,
I dłutowanych w marmurze turbanów,
Jak odłam z rajskich oderwany światów
I przesadzony na skalne urwiska.

[I, w. 205-209]

Barokowość pejzażu jest nieoczywista. Sugestią naprowadzającą na taką inspirację jest sam temat cmentarza, miejsca śmierci – ten temat jest głównym nośnikiem barokowości obrazu, ale nie bezpośrednio, lecz *à rebours*. Cmentarz zostaje opisany jako pełen życia rajski ogród, cichy, ale raczej zaczarowany niż umarły, pełen pięknej roślinności i rzeźb. To rysująca się wyraźnie antynomia życia i śmierci stanowi o barokowości tego obrazu – nie sam cmentarz. Co jednak o inspiracji przesądza, to konstrukcja – nekropolia okazuje się fragmentem, odłamkiem innego świata „wrzuconym” w nowe miejsce, odmiennym, dziwnym. Dziwność, efekt odrealnienia pejzażu wzmacnia oświetlenie: „Słońce zachodziło...” [I, w. 210]. Z jednej strony, to oświetlenie pomaga się skryć pieśniarzowi („za marmurowe skryty grobowiska” [I, w. 211]), z drugiej, odrealnia krajobraz i przebywające w nim postaci, tworząc rozmaite iluzje:

Miała na twarzy smutek – lecz nie żalność,
Barwę koralu łą nie opłukaną;
Rumieniec tonął w bezpromienną białość,
I w białych szatach stała między drzewa
W pół przeświecona blaskami zachodu,
Podobna srebrnej fontannie ogrodu,
Z której wiatr mgliste warkocze odwiewa.

[I, w. 222-228]

Postać Greczynki jest opisana wyłącznie dwoma kolorami: bielą i czerwienią. Od bladej (niby księżyc: „długo patrzyłem w jej lica, [...] Jak gdybym długo patrzył w twarz księżycy” [I, w. 216, 219]) twarzy odcinają się czerwone usta i rumieńce, reszta postaci tonie w bieli. Prześwitujące przez nią słońce nie nadaje jej barw płomienistych i złotych, lecz mgliste i srebrne, skojarzone z żywiołem wody („fontanna ogrodu”). Sakralizacja przestrzeni cmentarza jako odłamek raju i postaci stojącej między drzewami (co wpisuje ją w porządek wertykalny) każe doszukiwać się w Greczynce anioła, jednak jej smutek i beznadzieja, „bezpromienna białość” jej twarzy i ciała, które nawet przeświecone słońce stoi po stronie wody, nie blasku, zaburza tę sugestię. Jeśli Greczynka miałaby być aniołem, to aniołem tego odłamek raju strąconego na ziemię, aniołem iluzji raju – a więc także iluzją.

Zupełnie inny rodzaj barokowości konstituuje postać klefta – już nie migotliwość, iluzoryczność, eteryczność, lecz sensualizm:

Kleft, znać z ubioru, był kiedyś rycerzem
I wierne rysom członków nosił szaty,
Piersi jedwabnym zamknięte pancerzem,
Co się od słońca w różne barwy łamie,
Wypukło w złote wyszywany kwiaty.
I miał kapotę rzuconą na ramię,
Białą jak śniegi – i pas złotolity,
Nogę złożonym wiązaną rzemieniem,
Małą misiurkę, której aksamity
Pod kruczych włosów tonęły pierścieniem,
Na niej w misternie ułożonej zwici
Węzeł w złociste rozpadał się nici.

[I, w. 229-240]

Mieniący się różnorako jedwab, wielość barw, bogactwo faktur, szczegółowość opisu poszczególnych elementów stroju (opisywane i rozumiane w ten sposób szlachectwo, też uznawane przez badaczy za przejaw barokowości¹⁰⁰, nasuwa dość odległe skojarzenia z sarmatyzmem) – to wszystko składa się na drobiazgowy opis stroju olśniewającego istic barokowym bogactwem. Istotne w konstrukcji opisu jest widze-

100 Por. H. Stankowska, *Rekwizytoria barokowa...*

nie w szczegółach – barokowy jest sam sposób patrzenia, nie ogólny, lecz od fragmentu do fragmentu, od szczegółu do szczegółu, bez oglądu całości¹⁰¹.

W odniesieniu do klefata pojawia się skojarzenie z aniołem – choć diametralnie odmienne od współtworzącego postać Greczynki:

Mój obraz kształty przybierze olbrzymie
W głębi twej duszy – jak anioł upadły
We krwi skalany – w dział omglony dymie,
W blasku brylantów i złota wybladły.

[I, w. 293-296]

Wizja ta nie stanowi przekształcenia obrazu anioła z chóru niebieskiego, lecz anioła-mściciela, oczyszczającego krwią i ogniem. Jednak zamiast nieść oczyszczenie we krwi, anioł jest nią zbrukany, zamiast świętego ognia towarzyszy mu brudzący dym, zamiast emanować blaskiem, ów anioł wyblakł od nadmiaru sztucznego blasku bogactw. Jego błądliwość nie świadczy (jak w przedstawieniu „anielskiej” postaci Greczynki) o iluzji, chwilowej grze światła, stwarzającej pozory sakralizacji. Tu szereg cech przeciwnych do oczekiwanych tworzy antytezę anioła – „anioła upadłego”, szatana. Barokowy jest nie tyle sam dobór środków wizualnych, co sposób ich wmontowania w konstrukcję postaci – zawsze wbrew oczekiwaniom, zaskakująco, na opak. Nawet brylant, kryształ, konsekwentnie w całej powieści sygnalizujący czystość, prawdę¹⁰², w tym obrazie staje się synonimem bogactwa przesłaniającego prawdziwe cele.

Z perspektywy konstrukcji to czytanie z przesłanek, fragmentów wrażeń, choć zgodne z barokowym postrzeganiem świata, w pełni wpisuje się w romantyczne czytanie z ruin, traktowanie ich jako znaków, fragmentów opowieści; w tym wypadku chodzi o „ruinę człowieka” – bohatera pogrążającego się w autodestrukcji (świadczą

101 Cała scena spotkania na cmentarzu ma w sobie coś z widowiska operowego; por. A. Czyż, *Dobra przemoc marzeń...*, s. 58.

102 Tę zależność obrazują choćby oczekiwania Greczynki:

Serce jak brylant chociaż się rozkruszy,
W każdym odłamie iskra się zawiesza,
A każda czystym lśni tęczy promieniem: [...]

[I, w. 248-250]

Dziewczyna spodziewa się krystalicznie czystych zamiarów płynących ze szczerego serca, a rozpoznaje obłudę: „Blask twego oka nie odbłyśka z duszy” [w. 247]. Zamiast przejrzystości zamieżeń na twarzy klefata wypisany jest szatańskiej proveniencji chaos.

o tym towarzyszące mu obrazy chaosu i upadku)¹⁰³. To romantyczne poznanie zostaje jednak ukazane czysto barokowymi środkami: specyficznym operowaniem światłem (kontrastowe i deformujące światłocienie, efekty świetlne i barwne, kreujące iluzje), antytetycznością obrazów, synestezyjnym nadmiarem. Dobór tych środków stanowi nośnik sensów utworu, a ich rozpoznanie – jeden z kluczy interpretacyjnych.

Obie przedstawione postaci noszą jeszcze jedną barokową cechę, jak dotąd służącą przedstawieniu pejzażu – ich opis służy teatralizacji przestrzeni. W przypadku Greczynki ma zastosowanie zabieg konstruujący wcześniej pejzaż otwierający powieść; jej postać, początkowo charakteryzowana migotliwością blasków i barw, zmiennością mimiki, ulega petryfikacji:

A gdy ten uśmiech gasiła zgryzota,
Gdy obumierał zadumaniem senny,
Podobną była do niewiasty Lota,
W chwili, gdy tonie ostatnim uśmiechem
W nieodgadnioną boleść, w sen kamienny,
I jeszcze słucha w przeszłość odwrócona...
I tak posągów brała kształt nieżywy,
Tak opuściła bezwładnie ramiona,
Że z ramion szata płynąca do ziemi
Jakby w kamienne łamała się spływy.

[I, w. 342-351]

Kobieta żywo reagująca na każde słowo kochanka stopniowo kamienieje, zamienia się w rzeźbę, marmurową alegorię rozpacz, element scenografii.

W odmienny sposób teatralizacji podlega postać Lambra. Nie kostnieje on w jednej postawie, nie staje się tłem, scenografią – jest aktorem:

Często przed ludźmi w kajucie ukryty,
Jak dziecię trefię przed zwierciadłem włosy,
Szaty poprawiam – brylantami stroję,

103 Lambro zarzuca kochance, że nie potrafi czytać z jego postaci niczym z gruzów człowieka-pomnika, którym był:

Tak jak wędrowiec wśród grobowych głazów
Nie umiesz czytać napisów cmentarza?

[I, w. 279-280]

Bo widzę jasno – widzę w twych marzeniach
Mój własny obraz wyraźnie odbity,
Więc podobieństwa szukam w ukraszeniach
I póty śmiechem rozjaśniam jagody,
Aż póki czyste wróci mi zwierciadło
Obraz twych wspomnień w twarzą mniej pobladłą
I mniej posępny i smutny – i młody.

[I, w. 377-386]

Zmienność Lambra to nie tylko chaos uczuć, nieuporządkowane zachowania, sprzeczne zamierzenia – to także ciągła zmiana ról, zmiana stroju i charakterystyki. Raz jest rycerzem (w rozmowie z kochanką), raz korsarzem, raz Turkiem (podstęp w celu spalenia łodzi sułtana, na której powieszono Rygę), a raz – samym sobą, lecz z przeszłości. Te ustawiczne teatralne przebieranki są próbą wypełnienia życiowej pustki, na którą składa się szereg pozbawionych sensu elementów: „egzystencjalna i moralna nuda; desperacki akt terrorysty; opium; piekło na ziemi, życie bez celu”¹⁰⁴.

Jednak Lambro także podlega skamienieniu, wtopieniu w scenografię:

Korsarz długo ze światłem godził rysy czoła,
Twarz jego jakby z kruszcu łamała się twardo,
Malowana na przemian śmiechem, bolem, wzgardą,
A potem się w bezwładną spokojność przybrała;
Jeśli twarz może skonać, twarz Lambra skonała.

[II, w. 27-31]

Sceną okazuje się twarz Lambra, wydarzeniami – walka sprzecznych uczuć. Po jej zakończeniu pozostaje tylko scenografia – pusta, martwa twarz. Owa zmiana, przejście z roli aktywnej – aktora do pasywnej – sceny, scenografii wyznacza moment przełomowy (wyraźnie zaznaczony podziałem konstrukcyjnym – rozpoczyna się *Pieśń druga*). Barokowy w swej naturze jest czynnik, który wywołuje najpierw walkę

104 J. Brzozowski, *Notatki do ironii u Słowackiego*, [w:] *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999, s. 38.

sprzecznych uczuć na scenie-twarzy, a potem ich beznadziejny zgon – bez rozstrzygnięcia; to czyste światło „lampy kryształowej” [II, w. 22]¹⁰⁵.

Blask kryształowej lampy kontrastuje z oświetleniem kabiny:

Już noc zapada w korsarza kabinie,
Zalana falą szyba bursztynowa
Coraz ciemniej; jak w piekła krainie
Mrok był ognisty i cisza grobowa,
Piekło to było... [...]

[II, w. 1-5]

Lampa, co przed nim płonie, zdjęta sprzed ołtarza,
Świeci zbrodni, jak niegdyś przyświecała Bogu.
Tam dalej blask księżyca rzucony na progu
Odbłyśka jakby kawał śniegu błękitnawy.

[II, w. 36-40]

Ciężki mrok rozprasza jedynie czerwony blask czy to resztek światła zewnętrznego, barwionych przez „szybę bursztynową”, czy czerwonej lampki wykradzonej z nad tabernakulum. Skojarzenie z płomieniem piekielnym (literalnie nazwane dantejskie piekło¹⁰⁶) oraz ciemnością grobu wzmacnia efekt mortalności i grzeszności tej przestrzeni. Także światło księżyca, począwszy od początkowych pejzaży ma charakter „cementarny”.

Czysty blask kryształowej lampy ma w tej scenografii jeszcze jedną antytezę – zwierciadła:

A sumnieniem kajuty są ściennie zwierciadła,
Których powierzchnia parą wilgoci pobladła,
I – co dnia zasłonami grubszymi ciemnieją,
I co dnia, na co patrzą, spowiadać nie śmieją.

[II, w. 52-55]

¹⁰⁵ Jak już nieraz wspominałam, kryształ skojarzony jest w *Lambrze* z czystością, blaskiem, prawdą.

¹⁰⁶ Kleiner widzi niekonsekwencję, przełamanie „kolorytu dantejskiego” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 182] poprzez wytłumienie dźwięków: „«cisza grobowa» niezupełnie odpowiada dantejskiemu pojęciu piekła” [tamże, przypis 5].

Zwierciadło nie tylko mami, pozornie zwielokrotnia, tworzy iluzję, wywołuje poznawczy chaos, ale także stoi po stronie prawdy – skojarzone z czystością kryształu. Tu jednak owa krystaliczność, możliwość zwielokrotniania blasku ulega grzesznej aurze kajuty – gładka powierzchnia zaparowuje, matowieje i ciemnieje – co dnia bardziej.

Rola zwierciadła jako narzędzia docierania do prawdy (a nie tylko jej zaciemniania, kłamania) znajduje potwierdzenie w wielu innych obrazach, choćby gdy Lambro przeklina „morza zwierciadło” [II, w. 141], otwierające go na prawdziwe uczucia: ogarnia go ból i przerażenie, w Paziu zaś rozpoznaje ukochaną¹⁰⁷. Tak samo po jedynym realnym geście patriotycznym korsarza – po spaleniu okrętu sułtana – metafora zwierciadła pojawia się jako znak prawdy i rzeczywistości wobec ułudy i pozoru opiumowego szalu:

Snadź, że się lęka ze wspomnień zwierciadła

Zamglić szaleństwem – [...]

[II, w. 82-83]

Morze staje się antytezą kajuty nie tylko na zasadzie przeciwieństwa wewnątrz-zewnątrz. Wystarczy porównać dwa obrazy: fragment I i V Pieśni drugiej. Obraz kajuty tworzą skojarzenia wizualne: mrok, krwawa czerwień i złoto, ogień oraz dźwiękowe: grzmot, huk, jęk. Taka paleta wrażeń jest oczywiście w pełni spójna z dantejską, co jednak istotniejsze – bardzo podobne efekty opisują armię turecką w analizowanej już scenie bitwy. Stronę przeciwną – powstańców greckich – charakteryzuje obrazowo – błękit, dźwiękowo zaś – cisza. Ta sama dominanta konstytuuje obraz spokojnego, nocnego morza. Brak tu oczywiście „rozpaczy” i „uporu”, pejzaż emanuje spokojem. Uzupełniony jest za to o walor przejrzystości, krystaliczności, blasku (w opisie bitwy blask towarzyszący powstańcom pochodzi z zachodzącego słońca). Nocny krajobraz cechuje także większa synestezja: poza wrażeniami wzrokowymi i słuchowymi pojawiają się zapachy czy efekty dotykowe. Nie zmienia to faktu, że raz zarysowana i wartościowana antyteza jest aktualna w całym poemacie,

107 Kleiner odnotowuje, że „zachowanie się Lambra wobec kochanki zabitej zbliżało się do rozpaczki Tankreda po zabiciu Kloryndy” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 194-195]. Podobieństwa wydają mi się jednak zbyt ogólne, by można mówić o bezpośredniej inspiracji.

czy to w narodowym charakterze Pieśni pierwszej, czy w indywidualnej, na postać zorientowanej przestrzeni Pieśni drugiej.

Ta antyteza pozwala interpretować praktycznie wszystkie obrazy utworu. Jest kluczem do zrozumienia pierwszej wizji Lambra, najsilniej chyba barokowej w swej obrazowości:

Potem z ciemnego błękitu przestworza
Wykwitał mglisty obraz sennych czarów.
I gmach z tysiącznych złożony filarów,
Lekką jasnością w powietrzu skreślony,
Od stóp korsarza w dwie się rozbiegł strony
Po całym niebie. A jedna półowa
Uwiana była z promieni księżyca,
Jasna i blada jak noc księżycowa,
Cała w przezroczu błękitnawo szklista;
A druga strona posępna, ognista,
Jak piekło. Wielkie zwierciadło egidy
Gmach cały kryło jasności sklepieniem;
Pod nim schylone duchów kariatydy,
Dwubarwnym światła uwiane promieniem,
Z bliska ogromne – jak ciemni szatani,
Biegły w dwie strony oddaleniem mniejsze,
I coraz dalsze – i coraz świetniejsze,
Jak mgliste gwiazdy niknęły w otchłani.

[II, w. 196-213]

To pierwsza część wizji. Nietrudno rozpoznać inspiracje barokowym malarstwem i architekturą. Nawet Kleiner, zasadniczo nie skupiający się na obrazowości, stwierdza: „malarz tryumfuje, efektownie spinając masy świetlne i ciemne i mącąc zmysły nieuchwytną perspektywą dali”¹⁰⁸. Wyraźnie zaznaczona jest liniowa perspektywa, jednak – zgodnie z obserwacją Kleinera – jej punkt zbieżny jest już rozmyty. Dominuje uporządkowanie wertykalne – kolumny, znane choćby z obrazów Czechowicza, ale przede wszystkim jako stały element architektury kościołów, sugerują sakraliza-

108 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 196.

cję przestrzeni. Znajduje to potwierdzenie w stylizacji całości na sąd ostateczny. Duchy – kolumny sali pod ogromnym zwierciadłem (należy pamiętać tu o konotacjach lustra w świecie poematu) podzielone są, jak na sądzie, na dwie grupy. Jedna z nich – „cała w przezroczu błękitnawo szklista”, księżycowa, zdaje się stać po stronie prawdy, idąc kluczem zanalizowanej wcześniej antytezy. Tym samym „druga strona posępna, ognista, / Jak piekło” stoi po stronie zła, kłamstwa. Górujące nad wszystkim zwierciadło, któremu towarzyszy „jasność”, a także źródło całej wizji: „błękit [...] ciemny, / Tak przezroczysty – głęboki – tajemny” [II, w. 193-194] każe interpretować wizję jako prawdziwą.

Na klarownym, wydaje się, obrazie pojawiają się jednak rysy. Wizja wyłania się z krystalicznego błękitu, jest jednak „**mglistym** obrazem” [podkr. moje – K.K.] – zaciemnionym, zafałszowanym niczym zwierciadło w kabinie Lambra. Podobnie rozdzielone duchy, wyraźnie rozgraniczone charakteryzującym je światłem, okazują się wszystkie wymieszane, tak samo „dwubarwnym światła uwiane promieniem”, z bliska wyglądające „jak ciemni szatani” – grzeszni, z daleka zaś „jak mgliste gwiazdy” – niby czyste i jasne, ale też zamglone¹⁰⁹.

Owa ambiwalencja nasila się drugiej części wizji:

A w lesie kolumn widział ludzkie cienie,
Kleptów od dawna pomarłych widziadła;
A wszyscy w gmachu wplątani promienie,
Bładzi – posępno srebrni lub ogniści,
lekcyc i liczni jako chmura liści
Wiatrem zwichrzona, wiązali się w tłumy.
Ale dotknięci żywego oczyma
W twarzach zdradzili wiele ziemskiej dumy.
Widać, że znaczni rysami Kaima
I strojni dotąd w blask ziemskich kolorów,
Nie mogli zasiąść wśród niebieskich chorów;
I przed oczyma Lambra na pół sini,

109 Charakterystyczne, że takie obrazowanie nie służy Słowackiemu wyłącznie do kreowania obrazów mistycznych; choćby w *Żmii* analogiczna wizyjność – połączenie mgły, księżycowego blasku i płomienia, uzupełnione obrazem zwierciadła – służy „do «malowania» blaskiem i mgłą nieodpartej urody Rusalki, właśnie eterycznej, migotliwej i zmiennej” [por. A. Opacka, *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*, Katowice 2006, s. 101].

Na poły lśniący od złota, szkarłatów,
Ziemskimi barwy, jak oazis kwiatów
Stali na srebrno ognistej pustyni.

[II, w. 221-235]

Obraz przekształca się, z kolumnowej starożytnej budowli (na antyczny charakter wskazuje m.in. jej monumentalność czy zdobiące ją kolumny – kariatydy) staje się kompilacją dantejskiego piekła: lasu samobójców, wietrznego wiru, w którym cierpią ludzie za życia oddani zmysłowym rozkoszom i ognistej pustyni. Nie trzeba jednak infernalnych motywów, by rozpoznać grzeszność tej przestrzeni. Złudnie czyste w pierwszej części wizji duchy „z promieni księżyca” w drugiej części stają się „posępno srebrni”, a nawet „sini”, przemieszani z „ognistymi”, „lśniącymi od złota, szkarłatów” – wobec których zaciera się z kolei negatywne wartościowanie.

Barokowa antyteza pozwala więc rozpoznać przestrzeń jako urojoną, a sąd nad Lambrem, podczas którego dantejskie piekło zmienia się w czyściec, a podsądni stają się sądzącymi – za wymysł pobudzonej narkotykiem wyobraźni. Ciągłe metamorfozy tego świata, sprawiające, że to, co wydawało się prawdą, okazuje się ułudą, również budują wielopłaszczyznową barokowość poematu.

Podobnie w analizowaną antytezę wpisuje się kolejna wizja – dwóch aniołów. Pojawiają się oni na tle kolumnowego gmachu duchów, doskonale wpisując się w jego architekturę:

Jeden ognisty jak piorunu strzała, [...]

[II, w. 305]

Drugiego istność księżycowa – biała –

Miał skrzydła u głów, u rąk, u stóp trzecie.

Widać, że kiedyś był Boga aniołem,

Lecz barwy skrzydeł spłowiły, pobladły, [...]

[II, w. 309-312]

Rozpoznana antyteza znów zostaje zachwiana: na jednym jej biegunie stoi ognisty, piorunowy anioł, na drugim winien stać krystaliczny, błękitny – jego blask jednak

przygaś, towarzyszy mu jedynie „błękitnawy / Płomyk” [II, w. 315-316]. Stawia to obie postaci po stronie urojenia.

Ogół narkotycznych wizji Lambra można rozpoznać dzięki temu specyficznemu obrazowaniu. Z jednej strony, kreowaną w wyobraźni przestrzeń Lambro nazywa „**brylantowym Edenem**” [II, w. 438, podkr. moje – K.K.], z drugiej – jest to „marzeń **zamglona** kraina” [II, w. 429, podkr. moje – K.K.]. Gdy Lambro mówi: „powietrze zda się wielkim dyjamentem” [II, w. 470], uruchamiając skojarzenie z krystaliczną czystością i przejrzystością, dopowiada od razu: „W którym kolory grają i płomienie” [II, w. 471] – blask diamentu jest nieczysty, rozbity na barwy, skażony płomieniem. Gdy statek Lambra płynie promienny, z aniołami po bokach przez „morza obrus błękitno szklisty” [II, w. 479], natychmiast jawi się jako „posępny, okryty mgłami” [II, w. 484].

To zachwianie biegunowości antytezy oznacza nie tylko ostateczną klęskę marzeń Lambra. Podkreśla równocześnie potencjał prawdy, jaki mają jego sny. W pobudzonej wyobraźni korsarza wszystko rodzi się krystalicznie czyste, by dopiero po chwili (choć nierzadko tak krótkiej, że prawie niezauważalnej) zbrudzić się, skałać. Lambro:

czuje w sobie zarodek myśli wielkiej – ale jej skryształizowania szuka nadaremnie. I szuka go – w chorobliwych, sztucznie przez opium wywołanych marzeniach. One mają odpowiedź dawać! Sztucznego podniecenia, halucynacji, trzeba mu nie tylko na to, by uciec od siebie, by stłumić mękę, ale by na czyn się zdobyć, by «wyłamać słowo» z marzeń. Myśli, że w majakach, które rodzi opium, znajdzie drogowskaz i odpowiedź, że «sennym wydrze cudom myśl wielką». Stać go tylko na sny gorączkowe. Jego czyn do końca nie przechodzi poza sferę niejasnych marzeń, a środek, który miał dać sztucznie odpowiedź – zabija go tylko.¹¹⁰

Kleiner dostrzega gorączkowe poszukiwania Lambra, jego determinację do uchwycenia prawdy – nie zauważa jednak ulotnego momentu, gdy „myśl wielka” jest na wyciągnięcie ręki, gdy Lambro prawie jej sięga, ale ona rozmywa się w „marzeń zamglonej krainie”.

110 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 190.

Owemu skalaniu, zaciemnieniu nie ulega jeden z ostatnich obrazów poematu – pożegnanie z Idą. Lambro trzeźwieje, rozpoznaje ukochaną i wychodzi z kajuty:

Siadł nad cichymi morza zwierciadłami.
Morze się lśniło ciemnolazurowe,
Złociste słońcem – osrebrzone mgłami; [...]
[II, w. 792-794]

Obraz charakteryzuje pełny szereg: blask – błękit – czystość – cisza. Słońce nie barwi pejzażu ogniem, lecz go ozłaca, mgły nie zaciemniają, lecz osrebrzają – w efekcie przestrzeń jest pełna blasku. Powierzchnia morza skojarzona zostaje z lustrem – tym razem czystym, lśniącym. Panuje cisza. Całość efektów audiowizualnych wyraźnie wskazuje, na którym biegunie antytezy plasuje się ta scena. Znajduje to potwierdzenie w chwilowej trzeźwości Lambra, w jego spotkaniu z rzeczywistością, nie tylko z własnymi urojeniami. Ostatni raz takie obrazowanie zaznaczy śmierć Lambra (postrzeganą przez niego jako tę, która „mogłaby skończyć pasmo wyobrażeń” [II, w. 587]) – „bezechowe otchłani błękity” [II, w. 874] zamykają się nad ciałem Lambra i nad całą powieścią.

Już Backvis zauważa „jednolitość kolorytu, w jakiej utrzymane są niekiedy całe utwory”¹¹¹ Słowackiego – co badacz uznaje za jeden z przejawów barokowości tekstów poety. Ten wizualny zabieg widoczny jest także w *Lambrze*, w którym na jednej konsekwentnie realizowanej antytezie wartości wizualnych (uzupełnionych okazjonalnie dźwiękowymi) rozpięte są obrazy całej powieści. Co więcej, tej antytezie przyporządkowane są określone, stałe dla utworu sensory. Poza stwierdzoną przez Backvisa barokowością samego zabiegu kolorystycznej konsekwencji, o inspiracji świadczy wkomponowanie tego efektu właśnie w antytezę – środek niewątpliwie w baroku doceniany – i przyporządkowanie jej przeciwnych sensów. Pozwala to stworzyć w powieści dynamiczną przestrzeń opartą na sprzecznych wartościach (i sensualnych, i znaczeniowych), przestrzeń podlegającą także silnej teatralizacji – przestrzeń barokową.

Lambro zamyka okres młodszej twórczości Słowackiego. Jak podsumowuje Kleiner, w poemacie „zespolił się wreszcie rozwój artyzmu i rozwój osobistości, pogłębiającej się, dojrzewającej i dochodzącej do pełnego uświadomienia”¹¹².

111 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 317.

112 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 193-194.

II. Twórczość lat 1829-1842

Barokowa jednolitość kolorystyczna, tak istotna w młodzieńczym okresie twórczości Słowackiego, w dojrzałych utworach zostaje podporządkowana zupełnie odmiennemu językowi poetyckiemu. Jego barokowość nie jest już tak oczywista – wyraźnie widoczna w konceptualnych obrazkach czy konwencjonalnych metaforach, przejawiająca się w charakterystycznych i rozpoznawalnych antytezach, hiperbolizacjach bądź synestezyjnym natłoku wrażeń. Sentymentalne, nie zawsze świadome uwikłania języka poetyckiego ustępują mistrzowskiemu operowaniu materiałem literackim, czerpanym z różnorodnych, z rozmysłem dobieranych źródeł.

Oczywiście nie można określić wyraźnej granicy, od której literackie gry Słowackiego osiągają wirtuozerski poziom – cały wcześniej opisany okres unaocznia stopniową dywersyfikację i udoskonalanie warsztatu poetyckiego, dzięki któremu dojrzały już poeta tworzył teksty rozpięte nieraz na antypodach nastrojowości, by przytoczyć choćby sztuczny ton wierszy powstańczych wobec tonacji *Listów poetyckich z Egiptu*, skrajnie odmienne realizacje epiki wierszowanej (melancholijny, poważny *Anhelli* i groteskowe, dysonansowe *Poema Piasta Dantyszka*) czy zróżnicowaną dramaturgię.

„Pomiędzy ziemią a niebem...”

Dojrzała poezja (wiersze powstańcze, *Chmury*,

Ostatnie wspomnienie. Do Laury, Piramidy)

Początek okresu poetyckiej dojrzałości Juliusza Słowackiego przypada na czas powstania listopadowego. Temat patriotyczny stale przewijał się przez młodzieńczą twórczość poety, jednak zawsze w formie ukrytej pod płaszczem egzotyki, odległych krajów, dawnych historii czy indywidualizmu. Powstanie nałożyło jednak na barki poetów niepisany obowiązek tworzenia językiem jawnym, przejrzystym, osadzonym w rzeczywistości wojny polsko-rosyjskiej toczonej w latach 1831–1832. Badacze, choć ostrożnie wypowiadają się o wartości poetyckiej wierszy powstańczych Słowackiego, zwracają uwagę na przełomowość tego etapu twórczości. „Trudno przewidzieć, w jakim tempie poszłaby dalsza ewolucja liryki Słowackiego ku poezji romantycznej, gdyby w drodze swej nie uległa modyfikacji spowodowanej wybuchem powstania listopadowego”¹, mówi Zgorzelski. „Wstrząśnienie pobudziło rozwój osobistości – Słowacki czynił pierwszy krok na nowej drodze”², przyznaje Kleiner. Wiersze tego okresu – „cztery grzmiące pobudki powstańcze [...] wyniosły Słowackiego nagle na szczyt jego marzeń, zrobiły go sławnym poetą”³ – „poetą listopadowej rewolucji”⁴, mimo że na tle pozostałej jego twórczości prezentują się dość blado.

1 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981, s. 19. Zgorzelski w liryce powstańczej Słowackiego widzi „skręt wstecz” [tamże] ku klasycyzmowi, stojący w sprzeczności z naturalnym przejściem od klasycyzmu przez sentymentalizm ku romantyzmowi.

2 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 140.

3 J. Treliak, *Juliusz Słowacki*, t. I, Kraków 1904, s. 31. *Hymn* opublikowano już 4 grudnia 1830 r. w „Polaku Sumiennym”. „O popularności, jaką *Hymn* zdobył, może świadczyć przede wszystkim ilość jego późniejszych wydań, było ich kilkanaście, w Warszawie i na prowincji, a także na emigracji [...]. Częste były o nim wzmianki w prasie i w korespondencjach [...]” [E. Sawrymowicz, *Hymn [Boharodzica...]*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, pod red. St. Makowskiego, Warszawa 1980, s. 16]. O sławie, jaką Słowacki zyskał dzięki temu utworowi, szerzej piszą i cytują ówczesne reakcje Jacek Brzozowski i Zbigniew Przychodniak w *Objaśnieniach wydawców* [J. Słowacki, *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005, s. 714-715]. Za popularnością nie poszły jednak pieniądze – poecie nie zwróciły się nawet koszty druku. [Por. W. Hahn, *Utwory Juliusza Słowackiego z lat 1825-1829*, [w:] *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lwinówna, Warszawa 1959, s. 51.]

4 J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Od wydawców*, [w:] J. Słowacki, *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. I: *Poematy z lat 1828-1839*, Poznań 2009, s. VI.

Rozważania o barokowości tych tekstów opieram na stosunkowo wąskim materiale, głównie ze względu na ich jednoznaczną funkcję i wynikającą z niej czytelność przekazu. Przesycenie treściami ideologicznymi pozbawia tę poezję wieloznaczności, charakterystycznej dla baroku migotliwości sensów, niespotykanych zestawień, nieszablonowych kontrastów, których pierwsze przebliski można zaobserwować w młodzieńczych tekstach. W służbie nowego języka pozostaje jednak obrazowość, którą nieodmiennie współtworzą elementy barokowe. Można je również dostrzec w konstrukcji utworów lub choćby pojedynczych obrazów.

Wiersze powstańcze

(*Oda do wolności, Hymn, Kulig, Pieśń legionu litewskiego*)

Podstawowym budulcem konstrukcyjnym, dobrze podkreślającym tematykę wierszy powstańczych, jest kontrast. Ten zabieg otwiera m.in. *Odę do wolności*⁵:

Witaj, wolności Aniele!
Nad martwym wzniesiony światem.
[w. 1-2]

Kontrast przebiega tu w kilku warstwach. W najmniejszym stopniu dotyczy warstwy obrazowej, przywołując dalekie echa sakralnych realizacji malarskich wniebowstąpienia⁶, ale i apokalipsy (anioł zniszczenia) czy grobowego pomnika (rzeźba anioła). Żaden z tych obrazów nie rzutuje znacząco na sens otwierających utwór wersów.

Główny kontrast rozpięty jest w warstwie znaczeń; właściwą, zasadniczą opozycją jest przeciwstawienie wolności istoty pozaziemskiej więzieniu materialności, bytowaniu ziemskiemu. U podstaw tego zestawienia leży dużo starszy niż barokowy (choć w baroku intensywnie eksploatowany) kontrast *sacrum* i *profanum*. Anioł okazuje się nie aniołem-niszczycielem czy aniołem-wybawcą, aniołem-posłem wniebo-

⁵ *Oda do wolności*, s. 52-57.

⁶ W młodzieńczej liryce obraz wniebowstąpienia konstituowała przede wszystkim oczywista wertykalizacja pejzażu, której towarzyszyły charakterystyczne efekty światła, w zakresie konstrukcji obrazu podkreślające oś łączącą niebo i ziemię, a w warstwie wizualnej realizujące się w formie czystego, krystalicznego blasku, wyodrębniającego temat z ciemnego tła. W *Odzie do wolności* sygnały wniebowzięcia (dwudzielność przestrzeni oraz kontrast życia i śmierci) budzą jedynie odległe skojarzenia.

wzięcia, lecz... boskim zwiadowcą, na martwej ziemi szukającym śladów *sacrum*. Świętość i życie odnajduje w „Ojczyźnie” [w. 3] – Polsce.

Tym samym zarysowuje się podstawowa opozycja utworu, oparta o zestawienie dwóch osi: negatywnej i pozytywnej. Negatywną tworzy ciąg: śmierć – więzienie – świat, pozytywną zaś: życie – wolność – Polska. Elementem spinającym te dwie osie jest anioł, którego sylwetka definiuje pojęcia więzienia i wolności w obu skonstrastowanych ciągach.

Osie cech są niespójne, słabo umotywowane, jednak triadyczny układ, oparty na dwóch przeciwstawnych ciągach i elemencie je wiążącym, okaże się jednym z głównych zabiegów konstrukcyjnych w całej (nie ograniczonej jedynie do liryki) dojrzałej twórczości Słowackiego. Podstawy tego układu mają zaś niewątpliwie barokową naturę, przejawiającą się w płynnym przeplataniu się relacji podobieństwa i kontrastu – tu jeszcze słabo rozwiniętym, lecz wraz z ewolucją literackiego kunsztu poety stopniowo otaczającym się aurą migotliwości i iluzyjności.

Zasadniczo temat sakralny realizuje się w twórczości Słowackiego przy użyciu barokowych środków wyrazu. Poza charakterystycznym ogólnym podziałem na sfery *sacrum* i *profanum* (który – sam w sobie ponadczasowy – można uznać za inspirację barokiem, ponieważ młody poeta poznał ten temat za pośrednictwem siedemnastowiecznego malarstwa świątynnego), przejawem barokowej konstrukcji jest przełamująca horyzontalną granicę oś wertykalna. W przypadku inspiracji malarstwem jest to oś kontaktu z *sacrum*, a nawet transgresji. Na te znaczenia nakładają się fascynacje architekturą i pejzażem miejskim wraz z jego charakterystycznymi wieżami. Ze-spół tych zabiegów był już stosunkowo dobrze rozwinięty we wczesnej twórczości.

Tego rodzaju obrazy można zaobserwować w nowych kontekstach i realizacjach dojrzałej poezji, choćby w *Odzie do wolności*, w fascynacji gotykem:

Niegdyś Europa cała
Była gotyckim kościołem.
Wiara kolumny związała,
Gmach niebo roztrzącał czołem...

[w. 19-22]

Wertykalizacja obrazu barokowo podkreśla tezę o chrześcijańskich korzeniach nowożytnej Europy, poświadczając jednocześnie, że religia stanowi o potęgze tak ukonstytuowanego świata. Wertykalne uporządkowanie przestrzeni pojawia się jednak także w porównaniach niearchitektonicznych, w tej samej funkcji oddania potęgi i władzy, jak choćby we fragmencie: „Jak sosny niebotyczne urosli królowie” [w. 37].

W poezji powstańczej nie zostaje jednak zachowana pełna konsekwencja w tym zakresie („wszystko to było nierówne, niezharmonizowane, miejscami sztuczne”⁷) – choćby w *Hymnie*⁸ „Moskwy wieże” [w. 12] czy „świątyn krzyże” [w. 21], mimo sakralnego wydźwięku całego utworu, nie niosą znaczeń transgresji czy choćby wyniesienia. Pozostaje jednak znaczenie potęgi – w tym wypadku potęgi kraju – jakby wyniosłe wieże stanowiły manifestację mocy, rdzeń narodu. „Wieże” pokonanej Moskwy drżą w posadach, zaś ojczyste wieżycy kościołów uwalniają się z okowów „orla dwugłowego” [w. 16] Rosji. Tym samym owe architektoniczne elementy stają się nośnikiem znaczeń więzienia i wolności.

O ile barokowe elementy konstrukcyjne są dość słabo zarysowane, tak charakterystyczna obrazowość silnie się manifestuje, głównie w efektach barwy i światła – w sposób odmienny względem juveniliów, bo bogaty w nasycone barwy. Przejawia się to choćby w wizji anioła z *Ody do wolności*, który zostaje odmalowany na tle „niebios błękitu” [w. 7], od którego odcinają się blaskiem „malowne pióry złotemi / [...] skrzydła” [w. 8-9]. Zestawienie złota i błękitu jest charakterystyczne dla sfery *sacrum* na obrazach siedemnastowiecznych czy nawet w barokowym wykończeniu świątyn (złote brzegi szat świętych czy skrzydeł cherubinków). Malarskie źródła tego zestawienia barwnego potwierdza sam podmiot, mówiąc o „malownych” piórach skrzydeł anielskich.⁹

Nawet w poezji powstańczej, silnie zideologizowanej, można odnaleźć ślady obrazów wyjątkowo intensywnie oddziałujących na wyobraźnię Słowackiego. Na takie pobudzające imaginację wizje składają się efekty świetlne i kolorystyczne, uzyskane dzięki przesączeniu się słonecznego blasku przez zamkowe witraże. Rozbudowaną realizację tego zjawiska (wywołanego jednak przez witraże świątynne) opisa-

7 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 140.

8 *Hymn*, s. 49-51.

9 Źródło inspiracji – malarstwo i architektura – pozostaje więc niezmiennie, szerszy jest jednak sposób jego wykorzystania.

łam, analizując obraz anioła w *Mnichu*¹⁰. W poezji powstańczej ślad tego efektu zostaje wykorzystany w sposób metaforyczny – choćby w *Odzie do wolności*:

Zaledwo promyk oświaty
Przez ubarwione gmachu przedzierał się szyby.
[w. 27-28]

Witraże nie wnoszą w tym obrazie – jak wcześniej w *Mnichu* – sensów sakralizujących, lecz stają się znakiem ciemnoty, wytlumienia „światła promieni” [w. 34] wiedzy i wolności.

Kolorystyka jest rzadko wykorzystywana w poezji okresu powstania, dodatkowo nie jest stosowana konsekwentnie. Błękit i złoto towarzyszące aniołowi niosą znaczenia sakralne, ale barwy witraża ożywione słonecznym blaskiem, choć również powinny mieć konsekwentnie sakralizujący wymiar (zarówno w kontekście *Ody do wolności*, jak i wcześniejszej twórczości), niosą sensy negatywne, ciemnoty i niewoli.

Konsekwentne znaczenia są natomiast przydawane efektom światła. Słoneczny blask – „promyk” czy „promienie” – niosą przesłanie pozytywne. W *Odzie do wolności* współtworzą główny kontrast utworu, stojąc po stronie swobody i wolności. Podobną funkcję światło pełni w *Hymnie*: „wolności błyszczy zorza” [w. 4], „blask swobody” [w. 24], w *Kuliku*¹¹: „Pryskają iskry [...] już świta! świta!” [w. 101-102], w *Pieśni legionu litewskiego*¹²: „Litwa żyje! / Słońce dla niej błyszczy chwałą” [w. 1-2], „proporce, / Co wolności barwą świecą” [w. 52-53]. W opozycji do czystego blasku wolności stoi ciemność niewoli; w *Odzie do wolności*: „czarna [...] rozpacz” [w. 85], „czarna [...] żałoba” [w. 86]; w *Hymnie*: „cień”, „ciemność [...] północy” [w. 25] i „ciemna pogńębienia toń” [w. 38]. Przykłady tak klarownych opozycji światła i ciemności można mnożyć.

Przestrzenie poezji powstania listopadowego oświetlone są także na kilka innych sposobów. Światło wyblakłe, przyciemnione, zamglone charakteryzuje tematy czy aspekty negatywne. Dotyczy to na przykład opisywanych już zamkowych witra-

10 Por. K. Pawlas, *Architektura wyobraźni. Barokowa struktura przestrzeni w powieściach poetyckich Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 400-402.

11 *Kulik*, s. 58-63.

12 *Pieśń legionu litewskiego*, s. 64-67.

ży (*Oda do wolności*), sugerujących ograniczenie i ciemnotę, a w tym samym utworze także żałobnej „bladej gromnicy” [w. 81] czy postaci „króla Albijonu” [w. 43]:

Błyszcząca mara – widziadło,
Księżyc na niebie zamglonem, [...]
[w. 44-45]

Przyciemnionej, „wybladłej” [w. 46] sylwetce króla (której barokowość wzmacnia efekt iluzji, ułudy – postać jest jedynie „widziadłem”) przeciwstawiono „słońce praw” [w. 46], jedyne umotywowanie królewskiej godności.

W analizowanej poezji pojawia się jeszcze jeden, dość zaskakujący rodzaj światła – ogień. Nie jest on jednak płomieniem żądz czy gwałtownych uczuć, lecz ogniem piekielnym. To żywioł niszczący, niosący sensy wyłącznie negatywne, choć w poezji powstańczej można by się spodziewać znaczeń pozytywnych – ognia skierowanego przeciw wrogom ojczyzny. Paradoksalnie, płomień często jest zestawiony z innego rodzaju światłem (tu w *Odzie do wolności*):

[...] Ty piekiel pochodnią
Niszczysz mgłę marzeń i blask urojenia złoty.
[w. 111-112]

Ogień niszczący mgłę – a więc przeciwny żywioł wody – to obraz spójny i logiczny, jednak starcie żywiołów zostaje zakłócone przez „blask urojenia złoty”. Obrazowanie przenosi się na płaszczyznę metaforyczną, na której destrukcyjna moc zwizualizowana przez płomień wypiera kreatywną moc marzeń i wyobraźni.

Niszczący aspekt ognia przejawia się również w innym jego kształcie – w piorunie. Metaforyka burzy, choć potencjalnie nośna w poezji walki, jest praktycznie nieobecna w analizowanym tu okresie twórczości. Małym śladem tego obrazowania jest „burza” [w. 50] w *Pieśni legionu litewskiego* – „spadają gromy” [w. 57], jednak nie na wroga, lecz „na nasze głowy jak szronu kiście” [w. 56]. Tym samym burzowa wizyjność ograniczona jest do figury stylistycznej, nie wnosi żadnych zaskakujących sensów.

Destrukcyjna moc płomienia ma jednak drugie oblicze, nie tak oczywiste jak ogień siejący spustoszenie w szeregach wojsk. Przejawia się ono w *Hymnie*, w wizji Feniksa:

Oto ludu zmartwychwstanie,
Z ciemnej pognębienia toni,
Z popiołów Feniks nowy
Powstał lud – błogosław, Panie!
[w. 37-40]

Zniszczenie nie musi być, jak w przypadku ognia piekielnego, całkowite i ostateczne. Płomień, w myśl mitologii i tradycji biblijnej, podnoszonej przez pokolenia europejskich twórców, może mieć bowiem moc oczyszczenia i odrodzenia – potencjał kreacji.

Obrazowość wierszy powstańczych nosi cechy barokowe także w szerszym, bardziej ogólnym zakresie niż konstrukcyjne kontrasty czy motywy obrazowe. Charakterystyczna, współgrająca z ideologizacją tej poezji jest alegoryzacja obrazów czy wręcz ich emblematyzacja¹³. Istotą przekazu tekstów powstańczych nie jest bowiem wieloznaczność, lecz klarowność. Postulat ten realizuje się w silnie sfunkcjonalizowanej wizyjności. Każdemu obrazowi przypisane jest jasne znaczenie, choćby obrosłemu długą tradycją motywowi ojczyzny-okrętu, opozycji dwóch uskrzydłonych istot w *Hymnie* („orla dwugłowego” i „Feniksa”). Wolność z kolei jest w *Hymnie* „zorzą” [w. 4], „dzwonem” [w. 5], „krzewem” [w. 6], w *Odzie do wolności* „wolności [...] Aniołem” [w. 1]. Kluczowe pojęcia poszczególnych utworów zostają ukonkretnione – podmiot unika abstrakcji, jednak w obrazowaniu unika również wieloznaczności. Owa pasja alegoryzacji pojęć abstrakcyjnych zdaje się mieć źródła w barokowym zamiłowaniu do konkretności¹⁴.

Poezja okresu powstania listopadowego, mimo prostego, zideologizowanego przekazu, nie jest pozbawiona barokowych elementów. Choć brak w niej charakterystycznej niepewności sensów, iluzyjności przestrzeni i jej elementów, porządek i kla-

13 Barokową proveniencję tych zabiegów charakteryzowałam w trakcie analizy *Księżycy* w części pierwszej.

14 Makowski uznaje tę cechę, wyraźnie zaznaczającą się w poezji powstańczej, za pierwszy krok w stronę dojrzałej poezji; badacz mówi o Słowackim „Zaczął odnajdywać świat konkretności i własne formy poetyckiego wyrazu” [St. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 11].

rownosć zbudowane są na innego rodzaju barokowej postawie. Zrąb konstrukcji każdorazowo oparty jest o kontrast przeciwnych idei – pozytywnej i negatywnej. Poszczególne obrazy zaś, często również skonstrastowane (choć na mniejszą skalę), cechuje wyraźna barokowa wizyjność, przejawiająca się w grze barw i światła oraz znaczącej wertykalizacji przestrzeni lub pojedynczych jej elementów. Wszystkie te zabiegi współtworzą jasny przekaz powstańczych idei, którego skuteczność opiera się na plastycznych środkach wyrazu.

Zgorzelski, analizując drogę Słowackiego od sentymentalizmu ku poezji romantycznej, stwierdza, że:

[...] wiersze Słowackiego z okresu powstania nie stanowią bynajmniej etapu w rozwoju jego twórczości lirycznej. To raczej ekskurs w bok, epizod, który przemija, nie zakłócając toku ewolucji chwilowo jedynie powikłaniami historii zmaconej.¹⁵

Ten „epizod” ma jednak poważne konsekwencje, z czego Zgorzelski zauważa przede wszystkim – przełomową według mnie – zmianę w perspektywie ja mówiącego: „podmiot wypowiedzi lirycznej przestaje być jej wyłącznym przedmiotem”¹⁶. Ta przemiana jest kluczowa również dla dalszej ewolucji barokowości; podczas gdy w juveniliach pozostawała ona całkowicie w służbie introspekcji (nawet opisy pejzaży – na mocy sentymentalnego pojmowania natury – stanowiły spojrzenie podmiotu w siebie), tak w stojącej na pograniczu młodzieńczej i dojrzałej twórczości liryce powstańczej zwraca się na zewnątrz, swą plastyczną metaforą i dynamizmem środków wyrazu konstytuując nowe światy. Temu rozszerzeniu przestrzeni towarzyszy zwiększenie zakresu barokowych zabiegów choćby o efekty barwne czy wyraźniejsze dominanty konstrukcyjne.

Chmury

Poza powstańczym epizodem, dojrzała poezja Słowackiego obfituje w intrygujące, sugestywne teksty o wyraźnym ładunku emocjonalnym. Jednym z takich pla-

¹⁵ Cz, Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 23.

¹⁶ Tamże.

stycznych utworów są *Chmury*¹⁷. Przestrzeń utworu określa napięcie między porządkiem wertykalnym i horyzontalnym. Już w pierwszej strofie zarysowuje się podstawowy podział tej przestrzeni, wyraźna horyzontalna granica między górą a dołem, między „chmurami” [w.1] a „ziemią” [w. 4]. Owa granica zostaje wyraźnie przełamana. Otwierające wiersz słowa wprowadzają bowiem oś wertykalną:

Do was, chmury,
Wzrok ponury
Skrą i łzami!

[w. 1-3]

Pierwsze wersy utworu opisują spojrzenie. Scharakteryzowano kolejne jego aspekty. Najpierw podmiot określa kierunek swojego spojrzenia – w chmury w górę, do nieba. Tym samym już pierwszy wers stanowi określenie osi wertykalnej utworu. Drugi wers opisuje ładunek emocjonalny, jaki niesie spojrzenie: „wzrok ponury”. Jest to zarówno rodzaj komunikatu wysyłanego niebu, jak i charakterystyka samego podmiotu, tkwiącego na ziemi. Podobnie trzeci wers stanowi opis samego spojrzenia, wykracza już jednak dalej. Ładunek emocjonalny jest tak potężny, że skutkuje „skrą i łzami” – atrybutami dodatkowymi, niebędącymi cechami spojrzenia, lecz samodzielnymi środkami wyrazu, kolejnymi komunikatami.

Połączenie dwoistej struktury przestrzeni z wizją chmur nadaje wyraźne barokowe rysy analizowanemu obrazowi. Horyzontalne rozgraniczenie płaszczyzny ziemskiej i podniebnej, a na tym tle sylwetka człowieka spoglądającego z dołu w skłębione chmury to rozpoznawalna kompozycja, zaczerpnięta z wielokrotnie tu przywoływanego malarstwa Szymona Czechowicza.

Ten trop pozwala przyporządkować warstwie chmur atrybut sakralności. Taką interpretację wzmacnia kierunek spojrzenia i ładunku emocji, jakie ze sobą niesie. Duchowość (wyrażona tu „skrą i łzami”) w naturalny sposób kieruje się ku *sacrum*, gdyż przestrzeń *profanum* nie może pomieścić tak intensywnych uczuć.

Barokowość tego obrazu nie ogranicza się wyłącznie do malarskiej konstrukcji, lecz przejawia się także w obrazowaniu. Już w analizowanych trzech wersach można dostrzec chwiejną równowagę między relacją podobieństwa i kontrastu. Zarysowany

17 *Chmury*, s. 103-104.

obraz ujawnia analogię między brzezienną deszczem burzową chmurą a „wzrokiem ponurym” oczu pełnych łez – i iskier. Jednocześnie więc zachodzi relacja podobieństwa, oparta na ukrytym porównaniu ciemnej chmury i mrocznego spojrzenia oraz relacja przeciwieństwa wewnątrz tych obrazów. Kontrast realizuje się zarówno w dosłownie rozumianym obrazie, jak i metaforycznie. „Łzy” ewokują smutek, są też zjawiskiem rozciągniętym w czasie, sugerującym rezygnację, wycofanie. Z kolei „skry” sypie z oczu osoba pobudzona (przy czym emocje mogą być i pozytywne, i negatywne – w tym aspekcie kontrast nie występuje), daleko im więc do aury rezygnacji. „Skry” są przy tym zjawiskiem momentalnym, krótkotrwałym.

W warstwie metaforycznej z kolei obraz można rozpatrywać jako zestawienie przeciwnych, wzajemnie się znoszących żywiołów – ognia i wody. Nie bez znaczenia jest fakt, że ta opozycja, wyrażona w tych samych słowach, opisuje siłę kobiecych łez w *Gofredzie*: „ogień idzie z wody, / Ogniste z mokrych łez skry wylatają!”¹⁸ Dzięki analogii do burzy przeciwieństwo zostaje jednak unieważnione. O ile emocjonalnie „skry” i „łzy” wykluczają się, tak w burzy piorun i deszcz się uzupełniają i wzmacniają. Jak widać, siatka korelacji jest trudno uchwytna, migotliwa, co dodatkowo wzmacnia barokową niepewność całego obrazu.

Druga część strofy również prezentuje perspektywę podmiotu. Kierunek spojrzenia związany jest z umiejscowieniem obserwatora na ziemi, w sferze *profanum*. Odwróceniu ulegają jednak proporcje. Pierwsza część dwudzielnej strofy rozpoczyna się wizją chmur (pierwszy wers), po czym dwa kolejne wersy dotyczą podmiotu. Druga część zaczyna się od opisu podmiotu, a dwa kolejne wersy traktują o chmurach:

Sam na ziemi
Pod czarnemi
Chmur wiankami.

[w. 4-6]

Ów paralelizm kompozycyjny – jak wolno domniemywać – nie jest przypadkowy¹⁹. Można interpretować wersy niezależnie – potwierdzi się wówczas inspiracja

¹⁸ T. Tasso, *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Kraków 2002, s. 88.

¹⁹ Wyjątkową regularność rytmu wiersza i symetrię układu rymów wyraźnie wiążących dwie części każdej strofy zauważył już Cz. Zgorzelski [tegoż, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 132].

malarstwem barokowym wileńskich świątyń (wizja samotnego człowieka pod skłębionymi chmurami). Ciekawe sensory odkrywa jednak zestawienie odpowiednich wersów pierwszej i drugiej części strofy, dotyczących przeciwnych sfer.

Pierwsze wersy ujawniają kontrast między osamotnionym, małym i słabym człowiekiem („sam na ziemi”) a potęgą nawarstwionych chmur. Drugie wersy kolejnych części strofy nie ukazują kontrastu, lecz analogię pomiędzy „wzrokiem ponurym” a „czarnemi” obłokami. Wersy zamykające prezentują dodatkowe atrybuty stref *sacrum* i *profanum*. Dla obszaru ziemskiego jest to „skra i łyż” – zjawisko momentalne i zjawisko wydłużone w czasie, ale również skończone, przemijające jak wszystko, co ziemskie. Dodatkowym atrybutem chmur jest zaś ich kształt – „wianki”, które oznaczają nie tylko skłębianie obłoków, ale także sugerują nieskończoność, wieczność. Sugestia zamkniętego kształtu okręgu nie jest przypadkowa.

Ów równoległy układ można zaobserwować w kolejnych strofach. Co jednak zwraca większą uwagę, to stopniowe wznoszenie się podmiotu, zmiana perspektywy i przenoszenie ciężaru kontrastu z osi chmury – ja mówiące na oś chmury – świat.

Druga strofa ma układ odwrotny niż pierwsza. Rozpoczynające dwa wersy (nie jeden) dotyczą podmiotu, dopiero trzeci, pojedynczy wers określa wznoszenie:

Jak duch trumny,
Smutkiem dumny,
Nad szmer domów [...]
[w. 7-9]

Pojawiające się tu porównanie przydaje podmiotowi cechy zmarłego, zawężone tu do wzniesienia się ponad sprawy ziemskie, odcięcie się od przyziemności, naznaczone jednak pewnym smutkiem. Swoista pycha śmierci oraz żal za utraconym życiem przeplatają się, paradoksalnie będąc sobie wzajemnie przyczyną. Co jednak najistotniejsze, ten płynny układ przypisany jest przestrzeni ponad ziemią, ponad odległym „szmerem” codziennych spraw.

Druga część strofy również rozpoczyna się od skupienia na podmiocie. Rosnąca koncentracja przestrzeni wiersza wokół podmiotu jest wskazówką nadchodzącego przełomu:

Trzymam skronie
Tam – w koronie
Chmur i gromów.

[w. 10-12]

Można tę scenę zinterpretować jako koronację: na „skronie” podmiotu zostaje nałożona korona „Chmur i gromów”. Jak dalece podmiot zmienił się od momentu opisanego strofę wcześniej, gdy jego jednostkowość i samotność w zestawieniu z mnogością i potęgą chmur czyniła z niego ledwie pyłek we wszechświecie. Wtedy opisywały go dwa atrybuty: „skra i łyzy” – oba małe i pojedyncze. W tym kontekście bardzo wyraźne jest wyolbrzymienie sylwetki podmiotu, barokowo nieprawdopodobne przekształcenie jego postaci. Choć strefa *sacrum* formuje z siebie przynależnych elementów koronę dla podmiotu, on jednak wciąż pozostaje w przestrzeni ziemskiej – o sferze ponad ziemią mówi „tam”.

Kolejna strofa rozpoczyna się dwoma wersami dotyczącymi *sacrum*, jednak dotychczasowa równowaga ulega zachwianiu – układ dwóch części, z których jedna zawiera dwa wersy o *sacrum* i jeden o *profanum*, a druga część odwrotnie – zostaje zaburzony. Podkreśla to dodatkowo złamanie rytmu wiersza, dotychczas dość konsekwentnego czterozgłoskowca 2+2, który w wersach zamykających każdą część strofy przechodzi w 1+3²⁰. Po dwóch pierwszych wersach dotyczących strefy chmur, uwaga całkowicie przenosi się na podmiot:

Gdzie wam droga,
Chmury Boga!
Mnie weźmiecie.
Bo ja ciemny,
Mgłą tajemny,
Sam na świecie.

[w. 13-18]

Podmiot deklaruje chęć transgresji z płaszczyzny ziemskiej do niebieskiej, bytowania w przestrzeni *sacrum*, w całkowitym oderwaniu od ziemskich spraw.

20 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 136.

Sakralność przestrzeni nieba jest po raz pierwszy nazwana wprost: „Chmury Boga”, jednocześnie jednak zaczyna się zmieniać. Dotychczas określały ją kształty koliste, zamknięte, sugerujące pełnię i nieskończoność. Od opisanego w analizowanej strofie momentu miejsce „wianka” i „korony” zastępuje „droga”, wizualizująca kształt liniowy, otwarty, implikujący również jakiś początek i koniec – każący się domyślać jakiegoś punktu wyjścia i punktu dojścia. Ważną cechą jest również zmienność otoczenia, wypierająca stałość lub powtarzalność tła okręgu.

Okazuje się więc, że strefa *sacrum* wydaje się niezmienna i nieruchoma jedynie odseparowanemu od niej podmiotowi. W chwili próby transgresji barokowo-malarską dialektykę pozornej dynamiki wzburzonych chmur współtworzących ogólnie niezmienny obraz nieba zastępuje czysty dynamizm. Ruch chmur nie jest już pozorny, zamknięty w ramach niezmiennie burzowego nieba, lecz odbywa się naprawdę – w momencie deklaracji oddania się *sacrum* podmiot odkrywa „drogę”.

W chwili transgresji zanika burzowa aktywność podmiotu – „skra i łyzy”. Jest on jedynie „ciemny, / Mgłą tajemny”. Analogia do ciszy przed burzą narzuca się sama. W tym kluczowym momencie podmiot ponownie podkreśla swoją unikalność; jego stwierdzenie „sam na świecie” nie wiąże się już z jego samotnością, niemocą czy bezradnością – staje się afirmacją jednostki wyjątkowej i niepowtarzalnej.

Taka interpretacja pozwala odkryć równowagę sensów w strofie, pozornie zaburzoną nieproporcjonalnym rozkładem wersów traktujących o *sacrum* i *profanum*. W istocie cała zwrotka poświęcona jest podmiotowi, lecz opisuje on swoje bytowanie w dwóch przestrzeniach: w pierwszym trójwersie mówi o przynależności do *sacrum*, zaś w drugim kreśli swój obraz na tle *profanum*. Tym samym uzasadniony staje się brak powiązanych z czystością, klarownością i prawdą (na mocy konsekwentnie realizowanego od samych początków twórczości obrazowania barokowego) iskiei i łez. Dla pozostałych ludzi te przejawy wglądu w *sacrum* są niewidoczne, co oddaje określenie „mgłą tajemny”, sugerujące niemożność poznania, zaciemnienie prawdy przed innymi. Owo „sam na świecie” kryje wśród swoich znaczeń także nieuchronne konsekwencje wyjątkowości – niezrozumienie i odrzucenie.

Mimo kolejnych deklaracji podmiotu o wstąpieniu w sferę *sacrum*, wciąż pozostaje on przynależny przestrzeni ziemskiej, o niebie mówiąc „Tam!”:

Tam! za wami,
Gdzie wichrami
Burza kręci, [...]

[w.19-21]

Dostrzeżenie kierunku, liniowego ruchu chmur świadczy o bytowaniu podmiotu w *sacrum*. Jednocześnie jednak obserwator postrzega pozorny ruch po okręgu („wichrami / Burza kręci”), charakterystyczny dla percepcji przyziemnej. Wydaje się więc zawieszony pomiędzy strefami, przynależny do obu miejsc naraz – lub do żadnego z nich.

Dynamizm kręcących się chmur, poruszonych gwałtownymi „wichrami”, w myśl obrazowania barokowego stanowi znak obecności Absolutu, manifestacji jego mocy w potęgze powietrznego żywiołu²¹. Tym samym *sacrum* to nie tylko „chmury Boga” – bierne, poruszane; dostrzeżenie malarskiej inspiracji barokiem pozwala rozpoznać „wicher Boga” – aktywny, poruszający – nim zostanie bezpośrednio nazwany.

Mimo zawieszenia podmiotu między sferami, wciąż bardzo wyraźne pozostaje jego dążenie do zjednoczenia z *sacrum*. Próbuje on łączyć swoje siły duchowe z niebieskimi:

Łzą do łzawic,
Do błyskawic
Skrą pamięci.

[w. 22-24]

Wciąż jednak integracja przebiega wyłącznie w zakresie dwóch atrybutów: „łzy” i „skry”, zdefiniowanych tu ostatecznie jako smutek i pamięć. Tym samym tylko te dwa uczucia tworzą rdzeń duchowości podmiotu. Z „mgły” wyłania się człowiek wyjątkowy nie w sensie pozytywnym (posiadania atrybutów duchowości niedostępnych innym ludziom), lecz negatywnym – braku, straty. Człowiek ten pozostaje niezrozumiany i przez to samotny, gdyż jedyną „skrą” jego życia jest pamięć – żyje

21 Pisałam o tym szerzej, analizując wiersz *Księżyc* w części pierwszej.

przeszłością, odcinając się od teraźniejszości, a poprzez ucieczkę w niebo traci także kontakt z aktualną rzeczywistością (czasową i przestrzenną), tu i teraz.

Przez pryzmat pamięci warto ponownie spojrzeć na wcześniejsze strofy – choćby drugą. Pamięć o rzeczach przeszłych napawa podmiot smutkiem, smutek zaś wbija go w swoistą dumę, która pozwala mu spojrzeć w górę i wznieść się „ponad szmer domów”. Sens porównania samego siebie do „ducha trumny” również staje się klarowny, wszak całe życie podmiotu już się rozegrało, zamykając się w pamięci przeszłości. Wszystko, co zostało ni to żywemu, ni martwemu „duchowi trumny”, ofiaruje on sferze *sacrum*, którą postrzega jako nierozróżniającą przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, lecz zamkniętą w zaklętym kręgu bezczasu (co wielokrotnie znajduje obrazowe uzasadnienie w zamkniętych kształtach okręgów).

Jednak w chwili zetknięcia się z tą strefą, jej niezmiennosc okazuje się złudna. Czas i przestrzeń nie zostały unieważnione – potwierdza się, że możliwy jest ruch:

Lecę! błyskam!
Skrami ciskam,
Jutro zmarły.

[w. 25-27]

Podmiot jednak nie jest rozczarowany, że zamiast zawieszenia w bezczasie i pustce nieskończoności odnajduje przeczuwaną wcześniej „drogę”. Jego nagła aktywność stoi w silnym kontraście z dotychczasową beczynnością. Przejawia się to wyraźnie w języku. W całym monologu podmiotu określenie czynności pada tylko raz – „Trzymam skronie”. Ten moment świadomego wzniesienia się ku *sacrum* określiłam jako przełomowy na podstawie złamania paralelizmu i analogii konstrukcyjnych strofy. W kontekście analizowanego fragmentu potwierdza się wyjątkowość tego momentu – jedyne, w którym żyjący tylko wspomnieniami człowiek dokonuje czegoś w aktualnej rzeczywistości, w swoim tu i teraz. Zdobywa się na działanie, które prowadzi go do życia, odzyskania czasu – choć w innej przestrzeni. Dotychczas porównujący się do umarłego, do „ducha trumny”, zaczyna mówić o sobie jako o żywym, dopiero „jutro zmarłym”. Odnajdując życie, uświadamia sobie także od nowa istnienie czasu („jutro”) oraz przestrzeni („leczę”).

Wybicie się z więzienia smutku i wspomnień daje podmiotowi poczucie wywyższenia. Nie jest to już bierna, żałosna дума nierozumianego człowieka, lecz świadome dowartościowanie siebie. Podmiot czyni z siebie komunikat, jego pycha objawia się wobec ludzi, którym chce stawić się za wzór swoistego nadczołowieka:

Patrzcie na mnie,
Żyćcie za mnie,
Ludzie! karły!

[w. 28-30]

Podmiot ma świadomość, że z odrzuconej jednostki – odmiennej i wyjątkowej, lecz równej pozostałym ludziom – dosłownie wyrósł ponad świat, sięgnął nieba²².

Wywalczenie sobie życia lepszego niż dawno zamknięte w przeszłości ziemskie wegetowanie, przywrócenie sobie czasu, przestrzeni i mocy działania nie zmienia faktu, że podmiot wciąż czuje się przynależny światu, nie niebu:

Tu wam, ludzie,
Na ziem grudzie
Mogił grzędy:
Gdzie chmur droga
Z wichrem Boga
Mnie **tamtędy**!

[w. 31-36; podkr. moje – K.K.]

Przynależność do ziemskiego świata zdradza punkt widzenia podmiotu, który o ziemi mówi „tu”, o niebie zaś – „tamtędy”²³. Jednak cała ta strofa jest zapisem drogi,

22 Kleiner twierdzi, że aż do *Mindowego* w sylwetkach tworzonych przez Słowackiego „brakło jednego rysu – jednostka, przeciwstawiona światu, nie czuła się jeszcze w całej pełni potęgą wywyższą. W blasku krwawej purpury Mindowego zabłysło dopiero owo poczucie. Zrodziła się kreacja wielkiego człowieka. Jednostka odczuła nie tylko swą odrębność, ale swą jedyność” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t.1, s. 78]. W *Chmurach* ukazany jest cały proces narodzenia się takiej jednostki, nieprześlągnięty wydarzeniami czy obecnością innych postaci.

23 Stoi to w sprzeczności z sądem Kleinera, który *Chmury* traktuje jako erotyk i podsumowuje: „samotnik ulecieć chce z ziemi, która niczym go nie wiąże, za tym, co lotne w naturze; ta zaś żąda odlotu jest zarazem przecuciem śmierci samotnej” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilii Wenedy*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 66]. Po pierwsze, przywiązanie do ziemi jest silne i stanowi jedyną przeszkodę w zjednoczeniu z *sacrum*. Po drugie, chęć wzniesienia się bliższa jest transgresji niż kontaktowi z naturą. Po trzecie w końcu, przestrzeń nieba jest sferą śmierci odroczonej, nie zaś śmierć zapowiadającą. Co do erotycznego charakteru wier-

jaką obył podmiot: otwierający zaimek wskazuje punkt wyjścia, zamykający zaś – kierunek dalszej podróży. Kończące utwór wyznaczenie kierunku wskazuje, że cały monolog osadzony jest jeszcze w punkcie wyjścia, w ziemskim „tu”. Ta konkluzja tłumaczy również „ucinkowe, szybkie, jakby zadyszane tętno «śpiwnego» metrum”²⁴, oddające tempo i entuzjazm dla podjętej peregrynacji, ale jednocześnie wyklucza inną tezę – o braku powiązań i pewnej przypadkowości kolejnych strof:

Kolejność ich uszeregowania nie wynika z zasady, która by motywowała je wyraźnie i bezwzględnie. Wszystko tu płynne i porozcinane, a rozwój wątku odbywa się jakby wyłącznie siłą inercji metrycznej, impulsem mechanizmu wersyfikacyjnego, który jak śpiew (a nie rozważania refleksyjne) poddany jest melodii pieśni.²⁵

Łańcuch regularnych, spójnych strof determinują kolejne etapy procesu transgresji, od ziemi ku niebu – poprzez fazy rozpoznania *sacrum* ku rozpoczęciu właściwej podróży w przestrzeni boskiej.

Rozpoznanie ziemi jako miejsca śmierci („mogił grzędy”) i nieba jako miejsca, gdzie śmierć jest odroczone („jutro”) ustanawia porządek dwudzielnej przestrzeni, wyjaśnia także motywację działań podmiotu. Powodem zamknięcia się w przeszłości, ucieczki w smutek wspomnień okazuje się niemożność innego bytowania w przestrzeni ziemskiej. Przyziemna domena okazuje się strefą śmierci, całkowitego marazmu – nawet niebo widziane z tej perspektywy zdaje się niezmiennie, jedynie pozornie wzburzone w powtarzalnych „chmur wiankach”. Jednak nawet tak marną egzystencję opartą jedynie na pamięci i smutku utraty można przenieść w miejsce, gdzie wypełni się siłami witalnymi i mocą zmian – trzeba jednak sięgnąć skronią nieba.

Barokowy kontrast ziemi i nieba zostaje złamany przez wertykalną oś wznoszenia. Sięgnięcie nieba nie unieważnia jednak podziału – przestrzeń zachowuje swój antytetyczny charakter. Metamorfoza dotyczy jedynie podmiotu, który dokonuje

sza, poza kontekstem innych powstałych równocześnie utworów nie widzę przesłanek do takiej klasyfikacji tekstu. Praktyka badawcza nie narzuca *Chmurom* tematu miłosnego, nawet w kontekście zestawienia z powstałymi równoległe erotykami – choćby Zbigniew Sudolski widzi w utworze, podobnie jak w niewątpliwie miłosnym *Ostatnim pożegnaniu*, „dramatyczny rozrachunek ze światem” [Z. Sudolski, *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996, s. 152].

24 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 139.

25 Tamże.

transgresji, pozostawiając za sobą obszar marazmu i śmierci – przemiany świata okazują się przemianami ludzkiego postrzegania. Barokowa konstrukcja przestrzeni i obrazowania stanowi tym samym punkt wyjścia dla romantycznej już podróży „z wiochrem Boga”.

Ostatnie wspomnienie. Do Laury

Nieco inaczej rozkładają się barokowe akcenty w dojrzałych erotykach Słowackiego. Wciąż wyraźnie widoczna jest leżąca u ich podstaw nastrojowość sentymentalna, lecz poezja analizowanego okresu rozwinęła się już znacząco ponad swe podwaliny. Aura smutku, żalu i gniewu wykracza daleko poza wyznaczone sentymentalną konwencją ramy. Inspiracje barokowe nie są dominujące w tym „koktejl literackim”, pozostają jednak zauważalne w konstrukcji i obrazowości.

*Ostatnie wspomnienie. Do Laury*²⁶ już samym tytułem uaktualnia tradycje sentymentalne. Każde słowo jest znaczące. Obarczone ogromnym ładunkiem tradycji imię zostaje uzupełnione szerokim polem semantycznym wspomnienia. Słowo „ostatnie” burzy jednak porządek sentymentalnej układanki. Ostatnie spotkanie, ostatni uśmiech – to określenia ze słownika sentymentalnego, wspomnienia jednak w tej konwencji winny być wieczne. „Ostatnie wspomnienie” – wyrzeczenie się więzów pamięci – to już gest romantycznego buntu. Sentymentalne tło współtworzy również „sielankowo-balladowa «śpiewność»”, choć i w jej przypadku trudno orzec, „czy przyprowadziły ją sentymentalne nastroje i motywy”, czy „weszła tu prawem kontrastu do niezharmonizowanej, zygzakowatej linii lirycznych niepokojów i przejawskrawionych efektów wypowiedzi”²⁷.

Otwierająca wiersz strofa potwierdza sprzeciw podmiotu wobec „głuchych pamiętek” [w. 3]. Buntowi towarzyszy odrzucenie kochanki – Laury, zobrazowane „wiankiem Ofelii” [w. 4], również odepchniętej przez wybranka. Ta figura jest kluczowa dla pierwszej strofy, „wianek Ofelii” zrobiony jest bowiem ze wspomnień, z „kwiatów pamięci”²⁸ [s. 8]. Na mocy literackiego nawiązania jasne stają się skutki

26 *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*, s. 105-109. „Adresatkę wiersza zwykle się widzieć w Ludwice Śniadeckiej”, jak piszą twórcy *Nowego wydania krytycznego w Objaśnieniach wydawców* [J. Słowacki, *Wiersze...*, s. 745].

27 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 137.

28 Pomijając metaforyczne znaczenie, chodzi oczywiście o niezapominajki.

noszenia takiego wianka – wspomnienia dosłownie wpijają się w czoło („Jak wąż ci czoło okręci...” [w. 6]), metaforycznie przerastają na wskroś władze poznawcze, rozum, doprowadzając do szaleństwa.

Sam obraz wianka, którego kwiatowy budulec zamienia się w węża, stoi na pograniczu obrazowości barokowej i dantejskiej. Węże wokół głowy są charakterystyczne dla piekielnych Furii²⁹. Jednak samo zestawienie kwiatów i węża oraz towarzysząca mu sugestia przemiany ma już charakter barokowego, kontrastowego i migotliwego obrazu, zahaczającego nawet o frenezję. Kwiaty, wianek, Ofelia – wszystkie te figury stoją po stronie czystości, niewinności, miłości. Wąż zaś wnosi znaczenia dokładnie przeciwne – grzechu, wstydu, żądz. Pojęcie pamięci okazuje się wewnętrznie sprzeczne, oksymoroniczne.

Na tle tej wieloaspektowo barokowej strofy kontrastowo prezentuje się zwrotka... pozbawiona jakichkolwiek kontrastów. Nie chodzi wyłącznie o usunięcie kontrastu z palety zabiegów literackich, lecz o świadome i widoczne zacieranie wszelkich różnic, sztuczne zerowanie emocjonalne. Wartości całkowicie sobie przeciwne tracą swoje dystynktywne walory – pozbawione sensów, stają się jednym:

Burza żywota nad nami mija,
Przeminie – lecz głowę zegnie.
Śmiech nie pociesza – ból nie zabija,
Wkrótce i rozum odbiegnie.
Cicha spokojność nigdy nie wróci,
Zniszczenia wicher nie wionie,
Słońce nie cieszy, księżyc nie smuci...
A w nicość śmierć nie pochłonie...

[w. 9-16]

Pierwotna „burza żywota” to jedyne zjawisko, które niesie za sobą jakiekolwiek zmiany. Są one jednak słabo zarysowane, niewyraźne, lecz jednocześnie dojmujące. Pochylenie, przygarbienie, samo w sobie niewiele znaczące, odbiera sens wszystkiemu, co składa się na życie. „Śmiech” nie różni się od „ból”, „spokojność” od

²⁹„Zielonym węzem dziwnie opasane, / miały za włosy żmije i jaszczury [...]” [Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki, Dębogóra 2006, s. 95; wszystkie cytaty *Boskiej Komedii* pochodzą z tego wydania, o ile nie zaznaczono inaczej].

„zniszczenia”, dzień od nocy. Nawet śmierć traci znaczenie. Wszystkie kontrasty życia ulegają zatarciu. Barwy, światła – wszystko zanika. Swoista „antybarokowość” kreuje szare pasmo nudnego, pustego życia.

To antybarokowe „teraz” wyrasta ze świata czysto barokowego. Aktualna „strętliwość” [w. 17] jest skutkiem wcześniejszej percepcji „kraju omamień” [w. 19]:

Że cię tak długo dźwiękami lutni
Budziłem i do snu kładłem:
A ty, smutniejsza niż ludzie smutni,
Za innym biegłaś widziadłem.
[w. 21-24]

Ów świat balansuje na skraju sentymentalnej nastrojowości (smutków i pustych marzeń) oraz barokowego sposobu istnienia czy raczej nieistnienia. Ta przestrzeń zdaje się być utkana jedynie z marzeń, iluzji, „omamień” – jakby nigdy nie istniała w pełni, materialnie. Złudność otoczenia sprawia, że staje się ono nierozpoznawalne, jego fantomy zwodzą zmysły na manowce.

Tak dzieje się w przypadku Laury. Oczarowana jedną z iluzji „kraju omamień”, odrywa się od i tak chwiejnej i eterycznej rzeczywistości, unosząc się w przestrzeń marzeń, wyobraźni. Strefę tę wypełniają charakterystyczne elementy obrazowe: „lazurowy” [w. 26] tła, „blask miesiąca” [w. 27] i charakterystyczna (jak się okaże w dalszej części tego rozdziału) „róża” [w. 28]. Łagodne światło i pastelowe barwy (choć stosował je także Czechowicz, inspirując się jednak Rafaellem) przynależą do konwencji sentymentalnej. Nawet fakt, że kwiat był „zwiędły” [w. 28] oraz nie mógł być jednoznacznie odróżniony od „róży niebieskiej” [w. 32] – czyli ‘niebiańskiej’ – rzuconej przez anioła, mieści się w konwencji sentymentalnej.

Na takim tle prezentuje się jednak obraz całkowicie odmienny – brutalny, mroczny, wysycony intensywnymi uczuciami:

Ciemność twojej duszy jak dżumy plama
Od ciała przeszła do ciała.
Widzisz jad w sercu? – to łza ta sama,

Którąś ty w serce nalała.
Widzisz, jak zagaśł dziecka rumieniec,
Gdzieś ty oddechem przebiegła.
Nie laur na głowie – lecz z ognia wieniec
Tyś skrami oczu zażegła.

[w. 33-40]

Sentymentalny obrazek marzonego świata wykreowanego z łagodnych uczuć zostaje przerysowany do swej rzeczywistej postaci. Wyraźny kontrast świadczy o barokowości zestawienia, wzmacnia je także charakterystyczne obrazowanie. Eteryczna dusza kochanki wizualnie przekształca się w odpychające, porażone dżumą ciało, zarażające wszystko, czego się dotknie. „Łezka” [w. 30], którą Laura skropiła różę, zmienia się w jad toczący serce. Z towarzyski aniołów kobieta staje się upioryczą odbierającą otoczeniu – także niewinnym dzieciom – siły vitalne i chęć życia. Nawet wianek złożony na skroniach kochanka przemienia się w ognisty krąg.

O barokowości tych zestawień świadczą nie tylko ich silne wewnętrzne opozycje. Równie istotne są upiorne przemiany każdego elementu z sentymentalnego atrybutu w makabryczny obraz choroby, zatrucia, śmierci i ognia. Ten moment gwałtownych metamorfoz jest kluczowy dla obrazowania utworu. Sentymentalna wizyjność na trwałe ustępuje barokowej.

Ów przełom emocjonalny i wizualny niesie za sobą innego rodzaju barokowe sensory, wzmocnione silną emocjonalnością i bezpośredniością zwrotu do ukochanej, charakterystyczną dla „retoryki monologów scenicznych”:

Sytuacja liryczna przybiera rysy konfliktu dramatycznego, wypowiedź rozwija się w zwrotach sugerujących towarzyszenie gestu patetycznego, raz po raz padają ostre, jaskrawe wyrażenia, a tok monologu wznosi się, łamie i opada w dynamice zdań rwących się, ściągniętych, kontrastowo zestawionych lub rozwijających szerokie, anaforycznie rozbudowane okresy.³⁰

Cały utwór, dzięki wyrazistej ekspresji ukierunkowanej na jednoznacznie określonego odbiorcę – Laurę – nabiera cech wypowiedzi dramatycznej. Zgorzelski punktuje

30 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 143.

„główne współczynniki dramatyczności monologu lirycznego”³¹. W pierwszej kolejności wymienia „dialogowość wypowiedzi lirycznej”³², której podstawą jest konflikt – w przypadku *Ostatniego wspomnienia* pomiędzy podmiotem i jego ukochaną. Z dialogowości wynika „dwubiegunowość kreowanej rzeczywistości”³³, dotycząca zarówno osób, jak i przestrzeni. W analizowanym utworze podział przestrzeni nie jest dominującym elementem barokowym, jednak granice „kraju omamień” i rzeczywistości, a także nieba i ziemi pozostają wyraźne. Dwubiegunowość dotyka również czasu („dawniej” [w. 1] – „dziś” [w. 41]), realizując przy tym wyznacznik „uwspółcześnienia sytuacji lirycznej”³⁴. „Teatralność”, „sceniczność”³⁵ gestów, choć nieraz ukryta za czysto liryczną obrazowością (np. poetyką marzenia we fragmencie dotyczącym podniebnych podróży duchowych kochanki) pozostaje wyraźna. Wszystkie te czynniki składają się na teatralizację analizowanego liryku, stanowiąc o barokowości utworu w zupełnie nowym aspekcie.

W kolejnej strofie podmiot po raz pierwszy opisuje sam siebie. Każde z określeń tego autoportretu z osobna można uznać za barokowe ze względu na charakterystyczną obrazowość: „gdy mi włosy burza roztarga, / Ogniami czoło mam sine” [w. 41-42], „bladość czoła” [w. 47], „serca [...] jad” [w. 48]. To jednak zaledwie budulec strofy. Cała zwrotka jest dwudzielna, a jej części są zestawione ze sobą na zasadzie kontrastu. Pierwszą część charakteryzuje silna ekspresja, drugą zaś – introwertyzm.

Ekspresja przejawia się w również barokowych środkach wyrazu. Najwyraźniejszym nośnikiem uczuć jest wizja płomienia, jednocześnie rozbuchanego i pozbawionego realnych efektów: „w tych płomieniach nie ginę” [w. 44]. Sam temat ognia w kontekście erotyku ma proveniencję siedemnastowieczną; przydanie mu wewnętrznej sprzeczności (płomień, który nie spala³⁶) potwierdza tę tezę.

Część introwertyczna zdominowana jest przez obrazowanie dokładnie przeciwne. Buzującym płomieniom i sonej skórze przeciwstawiona jest „bladość czoła”. Tym

31 Tamże, s. 159.

32 Tamże, s. 157. Wszystkie podkr. autora.

33 Tamże, s. 158.

34 Tamże.

35 Tamże, s. 159.

36 Szerszą analizę barokowych korzeni tej metafory przedstawiam w części pierwszej. Stanowi ona jeden ze stałych motywów obrazowych, przewijający się przez całą twórczość Słowackiego, realizujący się w różnych postaciach: słońca, które nie grzeje, płomienia, który nie spala, blasku, który nie topi lodu itp. Pierwotne zastosowanie obrazu w erotykach okazjonalnie rozszerza się także na inne tematy.

samym wyraźna ekspozycja uczuć na twarzy zanika, ustępując miejsca niejednoznacznej bladości, będącej tłem twarzy zamkniętej na emocje. Przeciwnie jednak istota, dusza podmiotu – nie mogła spłonąć w widocznym dla otoczenia ogniu, jednak mimo braku ekspresji jakichkolwiek uczuć, serce zawiedzionego kochanka przeżera jad. Ekspresja okazuje się tym samym nieefektywna, ograniczająca się jedynie do manifestacji uczuć, podczas gdy ich ukrycie niesie za sobą realne efekty destrukcyjne.

Kolejna strofa również jest dwudzielna – ten podział przypomina pod wieloma względami dwubiegunową przestrzeń wiersza *Chmury*. Sama wizja „chmur czarnych” [w. 49], potarganych wiatrem, stanowi wyraźne przypomnienie. Cała przestrzeń jest rozbita na niebo i ziemię. Ziemia jest sferą bezruchu i niemocy, w której nie można niczego zmienić, niczego dokonać. Niemożliwy jest ruch, bo przestrzeni nie towarzyszy czas: „Nic za mną! i nic przede mną!” [w. 56]. Ludzie zamknięci w tej strefie poruszają się ruchem pozornym: „tłum ludzi huczy, ucieka / I falą powraca ciemną” [w. 53-54]. Wszelkie zmiany są złudne, wszystko powraca do punktu wyjścia. Pozorny dynamizm gwałtownych zmian („huczy”, „ucieka”, „falą powraca”) okazuje się stałością układu zamkniętego. To wizja ziemi odmienna od tej z wiersza *Chmury*, jakże jednak barokowa.

Przestrzeń nieba jest analogiczna do pierwszej realizacji – podmiot daje się nieść porywom wiatru. Kierunek nie jest ważny, istotne są tylko zmiany:

Więc niech mię prędko chmury czarnemi

Porywa wicher nicości!

[w. 49-50]

Towarzysze podróży wśród chmur nazywani są „wędrownikami” [w. 57], co potwierdza faktyczny ruch w tej przestrzeni. Podmiot jednak się opiera; zamiast jak jego „bracia” [w. 57] lecieć „z szumem po niebie” [w. 58], podmiot tkwi „nieruchomy” [w. 59]. Przyznaje: „gwiazdą żrennicy / Patrzałem w przeszłość” [w. 59-60] na swą ukochaną.

Podmiot pozostaje przywiązany do ziemi, jest „na sercu zabity” [w. 64], nie ma jak zerwać się do podniebnego lotu. Jego siły vitalne utonęły w beznadziejnej miłości, zostały roztrwonione na ekspresję odrzuconych uczuć. „Okruszyny serca, miło-

ści” [w. 65] to zbyt mało, by odzyskać siły strawione na sprzecznych wybuchach emocji: „Jak [oczy – K.K.] iskry sypią, jak łzami leją” [w. 71].

Utrata sił na ekspresję za pomocą przeciwnych żywiołów (ognia – „iskry” i wody – „łzy”) zmusza podmiot do pozostania w sferze ziemskiej: „O! ludzie, idę za wami” [w. 74]. Spętany przeszłością, nie ma dość silnej woli, by wyrwać się z okowów zmarnowanych uczuć, nawet gdy ziemski świat okazuje się dla niego jedynie grą pozorów i ułudy: „śmiech wasz dla mnie – szalonych śmiechem, / Łzy wasze – szalonych łzami” [w. 75-76]. Podmiot dostrzega wokół jedynie ludzi podobnych jemu samemu – pustych w środku, pogrążonych w marazmie, „zimnych” [w. 78], bo niezdolnych już do płomiennych uczuć. Wciąż widzi jednak dla siebie nadzieję w „wichrach pełnych błyskawic” [w. 80] – w przestrzeni czystych zmian i nieograniczonego ruchu. Jak celnie podsumowuje Kleiner, „zupełny byronista, pełen goryczy i pogardy, spowity w efektowny płaszcz dumy, z błyskawicową pewnością przemówił w *Ostatnim wspomnieniu do Laury*”³⁷.

Barokowe kontrasty ostatnich strof wyznaczają wyraźną granicę pomiędzy strefą ziemską – strefą marazmu a przestrzenią ruchu – domeną gwałtownych zmian. W przeciwieństwie do przestrzeni *Chmur*, obie sfery charakteryzuje malarskie zespolenie dynamiki i statyczności. Konsekwentnie stosowane środki wyrazu i budowana z nich nastrojowość pozwala na klarowne rozróżnienie stref.

Piramidy

Zupełnie innego rodzaju barokowość przejawia się w wierszach z podróży. To głównie inspiracje typu backvisowskiego – obrazowe, wyraźnie widoczne w tekście. Nawiązań barokowych nie trzeba tu szukać głęboko w tkance wiersza, są one bowiem podstawowym budulcem opisywanych obrazów – architektury, pejzaży – oddanych za pomocą nieodłącznej gry barw i światła.

Wielu przykładów tak realizowanej barokowości dostarcza wiersz *Piramidy*³⁸. Rozpoczyna się on rozedrganą wizją wschodu słońca nad ogrodami Kairu:

37 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 67.

38 *Piramidy*, s. 149-157.

Mgła biała nad palmowym Kairu ogrodem
Kryła mi słońce złote... i lzy brylantowe
Zawieszała na palmach – a gmachy różowe
Zorzą mglistą... tysiącem wieżowych promieni
Przesuwając się w bujnej ogrodu zieleni,
Odchodziły... gdzieś na wschód. [...]

[w. 2-7]

Charakterystyczna dla wczesnych, młodzieńczych opisów barokowych u Słowackiego jest oszczędność kolorystyczna, niezakłócająca feerii światła. Opisując wschód słońca, podmiot dostrzega jednak nie tylko po tysiąckroć zwielokrotnione blaski, ale również barwy budzącego się świata. Są one harmonijnie zestawione, łagodne – i nieliczne: biel mgły współgra z zielenią ogrodów, zaś róż jest nie tyle swoistą barwą budynków, co walorem kolorystycznym padającego na nie światła. Sposób wykorzystania światła i barwy zmienił się więc od czasu młodzieńczych prób, jednak nie na zasadzie rewolucji, lecz rozwoju.

Niewątpliwie barokowym aspektem tej wizji są charakterystyczne aspekty światła. Źródło blasku jest pojedyncze, punktowe – to wschodzące słońce³⁹. Kryje się ono jednak we mgle, dając światło zmatowione, rozproszone. Na tle wygłuszonego blasku zapalają się intensywne, punktowe błyski – „lzy brylantowe” na roślinach ogrodu oraz „tysiące wieżowych promieni” na szczytach budynków, wystających ponad mgłę i zabarwionych lekkim różem. Przed oczami odbiorcy rozgrywa się wirtuozerski popis wizualny, w którym skontrastowano ze sobą to samo światło – padające jednak na różne elementy pejzażu i przez nie modyfikowane.

Rozpoznawalna jest również perspektywa opisu – odgórna, sponad mgły, pozwalająca dostrzec pograżoną w tumanie naturę i rozbłyskującą ponad nim architekturę. To spojrzenie, znane z wcześniejszej twórczości Słowackiego i będące śladem kontemplacji miejskich pejzaży, również trzeba zaliczyć do repertuaru barokowych zabiegów.

Kolejny obrazek utworu zapowiada się niby przewijana dekoracja teatralna, punkt obserwacji jest bowiem zmienny – podmiot obserwuje krajobraz najpierw z

39 O charakterystyce ukośnego, deformującego światła słonecznego na granicy nocy i dnia pisałam już w części pierwszej, m.in. analizując *Melodię I*. Tutaj, dzięki uzupełnieniu obrazu o walory mgły, oświetlenie nabiera zupełnie odmiennego charakteru.

grzbietu „oślątka [...] chyżego” [w. 7], potem z „łódki” [w. 9]. Na przekór oczekiwaniom, opisywany widok okazuje się całkowicie statyczny:

Za Nilem widać było zieloną równinę,
Po obu stronach... domki białe, pełne krasy,
Za domkami dwa wielkie daktylowe lasy,
Między lasami przestwór... i na tym przestworze
Trzy piramidy... dalej... żółte piasków morze
I niebo – blade – czyste... jak Ptolomeusza
Krąg z kryształu. [...]

[w. 10-16]

Podmiot utrwała widok niby na płótnie – przedstawia kolejne plany obrazu: łąki i domy, za nimi lasy tworzące ramę obejmującą widok piramid, za którymi rozciąga się pustynia i na końcu niebo. Malarskość tego opisu jest niewątpliwa, składa się na nią kilka rozpoznawalnych technik. Plany odmalowane są jeden nad drugim, determinując kolejność elementów obrazu. Najbliższe są najniżej, najdalsze zaś – najwyżej. Co więcej, w pejzażu uwzględniono ramy kompozycyjne – tworzy je pierwszy plan (dolna granica), dwudzielny drugi plan (obramowanie boczne) i plan ostatni (górna rama). Dolna i boczne części obramowania pełnią swą rolę dzięki wyraźnej kolorystyce – zieleń (uzupełniona domyślnie błękitną wstęgą Nilu, leżącą u dołu obrazu) jest jedyną w pejzażu barwą wysyconą, intensywną i soczystą. Górna część ramy wyróżnia się kształtem sferycznym, który mimo bladego koloru wizualnie domyka kompozycję.

Malarskość potwierdza także sama kolorystyka. Pierwszy plan cechuje się najwyższym wysyceniem barwy – widok jest tak wyraźny, że można zaobserwować pojedyncze, drobne elementy, choćby odcinające się od zieleni „domki białe”, podzielone już na dwie części, by stanowiły wyraźną wizualną granicę pomiędzy podobnymi barwnie planami: pierwszym (łąka) i drugim (las). Drugi plan jest znacznie mniej zróżnicowany. Nie widać już na nim szczegółów, ale kolorystyka pozostaje nasyciona. Kolejne plany tracą jednak wyrazistość barw, bledną i rozjaśniają się, są nieznacznie różnicowane: „żółte piasków morze / I niebo – blade”. Jasny, bezbarwny, krystaliczny

nieboskłon tworzy także – poza samym sferycznym kształtem – dodatkową klamrę kompozycyjną z wodami Nilu, stanowiącymi dolną granicę pejzażu.

Techniki malarskie wykorzystane do opisu tej scenerii są dość uniwersalne, stosowano je nie tylko w XVII wieku. Za barokową interpretacją tych zabiegów przemawiają jednak drobniejsze elementy obrazowe: powtórzone zestawienie barwne bieli i zieleni, porównanie rozświetlonego nieba do kryształu. Wciąż jednak są to tropy słabe, mało charakterystyczne.

Wyraźniejszym natomiast sygnałem jest metamorfoza pejzażu, zmiana proporcji spowodowana odmienną perspektywą:

[...] już zbliżone daktyle przerosły
Czoła dumne piramid... zniknęły pomniki
I tylko las – błędnymi pocięty promyki,
Wystrzelony pod niebo – koronami szumny,
Jak przysiónek piramid – bogaty w kolumny,
Przy ludzkich dziełach – ręką zasadzony Boga...

[w. 18-23]

Daleki, kontemplowany jako całość, poukładany pejzaż z bliska staje się nagle nie do końca rozpoznaną przestrzenią leśnej katedry. Odwieczne, monumentalne dzieło ludzkich rąk znika, osłonięte potęgą lasu. Odległą perspektywę (jako dominantę kompozycyjną) zastępuje wyraźna orientacja wertykalna, sakralizująca przestrzeń. Drzewa-kolumny zostają nazwane wprost dziełem Boga – ale Boga zantropomorfizowanego, który nie tworzy lasu, lecz go sadi, jak człowiek. Wizję uzupełnia nie-neutralne światło – punktowe i wielokrotnione, nadające przestrzeni głębię.

Obserwujący te zmienne przestrzenie podmiot ujawnia się po raz pierwszy dopiero, gdy staje u podstawy piramid. Przedstawia się jako obserwator czysto romantyczny – mały i nikły wobec potęgi pejzażu, wobec pomników historii i natury:

Człowiek na pejzażach romantycznych: odwrócony od nas (i od naszego świata), zminiaturyzowany lub stojący gdzieś z boku, poprzez naturę patrzący gdzieś w dal.⁴⁰

40 A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 21.

Spojrzenie podmiotu nie ucieka jednak od pejzażu ku transcendencji, lecz zatrzymuje się w kontemplowanej przestrzeni. Obserwator rozważa nie tylko przestrzeń, w której się znalazł, ale także swoje miejsce w niej:

[...] Na piaskowym wale
Stały przede mną gmachy błyszczące wspaniale,
Twarzami obrócone do słońca – i do mnie.
Patrzałem na nie – potem na siebie... jak skromnie
Wyglądałem przy grobach – takich... na osiołku,
W pustyni piasku... w każdym topiący się dołku...

[w. 27-32]

Pejzaż ulega antropomorfizacji – monumentalnym piramidom zostaje przydana świadomość, „twarze”. Sceneria przestaje być w swej naturze malarska – ożywa, mimo że nie widać w niej ruchu. Paradoksalnie, ów bezruch piramid wprowadza w obserwowaną przestrzeń napięcie – niewzruszone, dumne i świadome swej potęgi piramidy stanowią całkowite przeciwieństwo drobnego, niepewnego turysty „w każdym topiącego się dołku” – nieprzynależącego do miejsca, w które przybył, ale i świadomego własnej obcości, poznającego i opisującego pejzaż „z pokorą” [w. 33].

Zmiana odległej, panoramicznej perspektywy na bliską, oddolną skutkuje nie tylko zmianą perspektywy i sposobu odbioru pejzażu, ale i przewartościowaniem skali:

piramidy stają się tu już nie tylko punktem orientacyjnym w terenie, lecz poczynają być także miarą wielkości, w dwojakim znaczeniu: zarówno w wymiarach wysokości „geometrycznej”, jak i w skali ocen wartościowania.⁴¹

Potężne budowle, które w poprzednim etapie podróży skryły się za ścianą lasu, teraz ujawniają się nagle z bliska i przytłaczają swym ogromem oraz potęgą historii, jakiej są pomnikiem.

W przenikających się przestrzeniach (natury i kultury) oraz czasach (historii i współczesności)⁴² uwagę zwracają drobne barokowe obrazki. Podstawą ich odrębno-

41 Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 69-70.

42 „Patos historii” i „poetyczność przyrody” [Cz. Zgorzelski, *Liryka w pełni romantyczna...*, s. 123] badacz uznaje za dwa podstawowe „czynniki rezonansu lirycznego” [tamże, s. 114] dojrzałej po-

ści jest kontrast wobec tła. Przykładem takiego obrazka jest grupa trzech drzew, odcinająca się od tła obumarłej pustyni i martwoty grobowców:

W dolinie piasku stoją trzy drzewa – dwie grusze,
A we środku spleciona z kilku palma jedna...
Chociaż w piasku... zieloność je kryje niebiedna,
Jak szmaragdy się błyszczą... stojące na straży
Przy dolinie piramid... [...]

[w. 34-38]

Maleńka oaza wybujałego życia w obumarłym otoczeniu prezentuje się silnie kontrastowo, to jednak za mało, by uznać obrazek za barokowy. Zwraca jednak uwagę jeden zabieg stylistyczny – porównanie do kamienia szlachetnego⁴³. Barwa nie jest nazwana wprost – jej walor i nasycenie oddane jest poprzez piękno i bogactwo szmaragdów. Podobnie mrówki kręcące się u stóp utrudzonego wędrowca są „srebrne” [w. 44], „perłowego blasku” [w. 46]. Ten sposób obrazowania sam w sobie jest barokowy, tu jednak niesie także dodatkowe sensy, najwyraźniejsze w przypadku drzew. Z elementu natury, żywych drzew rosnących na przekór śmiercionośnej pustyni, poprzez porównanie do szmaragdów przemieniają się w element historii i kultury, odwiecznych strażników Doliny Królów, nieśmiertelnie pięknych jak szlifowane ludzką ręką klejnoty.

Sam temat architektoniczny również daje wskazówkę do poszukiwania barokowych inspiracji. Co zaskakujące, nie dotyczą one ogólnego spojrzenia na budowlę i podkreślenia ich wertykalnego wymiaru i orientacji. Perspektywa oglądu jest oddolna:

ezji Słowackiego. W *Piramidach*, ale również na przykład w *Chmurach* (choć z mniejszym stopniem), oba te czynniki występują równolegle, budując barokową czasoprzestrzeń utworów, rozpiętą między odwieczną, powtarzalną naturą a liniową historią.

43 Weintraub, charakteryzując polską poezję barokową, zwraca uwagę na to, „jak wielką rolę w obrazowaniu jej odgrywają drogie kamienie. W naszym doświadczeniu czytelnicznym ta obfitość szmaragdów, topazów, jaspisów, ametystów jest raczej balastem. Nie jesteśmy z drogimi kamieniami spoufalerzeni i tylko z pewnym wysiłkiem wyobraźni potrafimy skojarzyć nazwę każdego z nich z właściwym mu wyobrażeniem barwnym. W poezji XVII w. nazwy te są obiegową monetą języka poetyckiego.” Za Backvisem, badacz konstatuje: „Przeszły też z niej potem do poezji Słowackiego.” [W. Weintraub, *O niektórych problemach polskiego baroku*, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 92.]

Wzniosłem czoło – spojrzałem górą ponad głowy
I nie mogłem oczyma dolecieć do szczytu
Grobów – co uleciały w krainę błękitu –
A więc oczy, ogromem piramid odparte,
Spuściłem...[...]

[w. 54-58]

Architektura nie ma charakteru stałego, lecz podlega dynamicznym zmianom. Wiekowe grobowce, domena śmierci i marazmu, raz jeszcze okazują się żywe, rosną, gwałtownie wspinają się ku niebu – a wręcz wnoszą się do lotu. Wertykalny kierunek zmian nie ma tu raczej charakteru sakralnego, lecz służy unaocznieniu potęgi starożytnych budowli. Wszystkie te przemiany rozgrywają się jednak w zakresie iluzji, na mocy której statyczny obiekt strzela w niebo. Ułuda, metamorfoza, kontrast statyczności i dynamiki – to niewątpliwie barokowe środki wyrazu.

Barokowość dotyka więc różnych aspektów pejzażu – zarówno całej, panoramicznie postrzeganej scenerii, jak i poszczególnych elementów natury i architektury, które są dodatkowo uzupełnione aspektem czasu. Barokizacji podlega także opis ludzi – nie obserwatora (ten bowiem jawi się jako romantyczny podróżnik), lecz jego przewodników, Beduinów:

Wtenczas wypadli słońcem wyschli Beduiny,
Brązowi w białych płaszczach... jak grobowe sępy,
I porwały mię czarnych szatanów zastępy,
I wiedli z krzykiem w groby od wieków milczące,
Pałac pochodnie... blado na słońcu płonące.

[*Piramidy*, s. 85]

Sylwetki Beduinów są postrzegane sprzecznie, jak cały krajobraz. Śniade twarze odcinają się od białych ubrań jak „Sfinks – czarną Kopta twarzą” [w. 60] wyróżnia się na tle rozświetlonego słońcem piasku. Ich krzyk wyraźnie odcina się od martwej cichej cmentarnej doliny. Nie można również pominąć ich nagłej przemiany – odziani w biel, postrzegani są przez podmiot jako „czarnych szatanów zastępy”. Barokowość silniejszą niż kontrast i wizualną migotliwość generuje jednak oksymoroniczna wizja pochodni „blado na słońcu płonących”.

Te same pochodnie, które w blasku słońca przygasają, w bezdennych „ciemnościach [...] gmachu” [w. 91] emitują jedynie słabe refleksy: „Blask pochodni się lekko po ścianach rozplonął” [w. 97]. Światło, choć zwielokrotnione, nie rozprasza dojmującej ciemności i aury śmierci w grobach, „W których... i proch umarłych – dawno powymierał” [w. 59]. Zwielokrotnienie blasku płomienia nie może zrównoważyć zwielokrotnionej śmierci. Martwa przestrzeń, choć jej aura promieniuje z „grobowców otwartych” [w. 58] na zewnątrz, nie wpływa jednak na otoczenie. Widać to wyraźnie w momencie wyrwania się z „granitowej skały” [w. 99] zamykającej sferę śmierci, gdy podmiot zdumiewa się kontrastowym otoczeniem: „dnem... co świecił biały, / Palm zielonością, piasków oświeceniem złotem” [w. 100-101]. Nasycenie światłem, barwą, blaskiem stoi w dokładnej opozycji wobec ciemności i pustki grobowca, w którym nawet światło pochodni jedynie podkreśla gęsty mrok.

Barokowość determinuje więc wszystkie elementy opisywanych przestrzeni. Współtworzy opisy pejzaży, budowli, natury i ludzi; w aspekcie konstrukcyjnym poeta ogranicza się do klarownych, jednopłaszczyznowych kontrastów, w zakresie obrazowości sięga jednak po pełną paletę środków wyrazu – od gry barw i światła, przez iluzję, po dynamiczne metamorfozy.

Dojrzałe liryki Słowackiego nie odcinają się od wczesnych wierszy cezurą wyraźnego przełomu. W zakresie barokowości poeta podejmuje te same techniki, wciąż z zamiłowaniem posługując się charakterystycznie modulowanym światłem, silnymi antytezami, kontrastem, iluzyjnością i migotliwością.

Toteż głównym jego środkiem artystycznym jest nie słowo równoważne przedmiotowi, lecz słowo modyfikujące, uniezwykające, transformatorskie. [...] Odchylanie znaczeń staje się często podstawą jego metaforyki [...] Słowacki działa płynnością zarysów i barw, działa to zacieraniem i zatracaniem cech, to ich potęgowaniem. Przemieniają się w zjawę przedmioty zwykłe, gdy ich dotknie różdżka czarodziejska jego słowa.⁴⁴

Poeta nie poprzestaje na młodzieńczych osiągnięciach, lecz rozwija swój warsztat literacki, odkrywając potencjał wariacji kolorystycznych czy poszerzając

⁴⁴ J. Kleiner, *Sztuka poetycka Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki w stu pięćdziesiątce urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959, s. 17. Podkr. autora.

zakres eksperymentów ze światłem. Rodzące się w juveniliach barokowe techniki obrazowania w dojrzałej poezji zostają wykorzystane w znacznie szerszym spektrum tematycznym, z większą odwagą i skłonnością do nietypowych zestawień. Największe zmiany zachodzą w wykorzystaniu barokowych inspiracji konstrukcyjnych, które w dojrzałych wierszach zostają silnie wyeksponowane i poddane rygorowi wyraźnego paralelizmu i zabawy rytmem. Jednocześnie na dalszy plan schodzą podobieństwa światopoglądowe, wyparte przez świadomą i rozwiniętą postawę romantyczną.

„Piekielna droga”

Epika (*Anhelli*, *Poema Piasta Dantyszka*)

„Wierszowana epika była [...] jednym z fundamentów literackiej i duchowej biografii”¹ Słowackiego. Pomieściła w sobie utwory tak różne nastrojowo, jak *Anhelli* i *Poema Piasta Dantyszka*. Analiza barokowego składnika tych odmiennie skomponowanych tekstów może przynieść zaskakujące rezultaty zarówno w kwestii doboru barokowych inspiracji, jak i ich podporządkowania tak odległym modelom języka poetyckiego, jak Biblia i gawęda szlachecka.

Analizę komplikuje fakt dantejskości obu tekstów poetyckich, co więcej – dantejskości bardzo odmiennej, w *Anhellim* potraktowanej serio, przejawiającej się głównie podporządkowaniem fabuły motywowi sakralnej (i sakralizującej) wędrówki z przewodnikiem-nauczycielem², zaś w *Poemach Piasta Dantyszka* groteskowej, widocznej w zwielokrotnionym natłoku dantejskich obrazów. W toku rozważań nad barokowością interesujących mnie tekstów istotne będzie więc rozróżnienie, jakie motywy, obrazy i zabiegi stanowią dantejskie tworzywo poezji, jakie zaś są przejawem inspiracji barokiem.

Anhelli

*Anhelli*³ jest poematem o zesłańcach Sybiru, stylizowanym biblijnie w warstwie językowej, a dantejsko – w obrazowej. W tym dominującym w utworze tandemie literackich inspiracji zaznaczają się także akcenty barokowe, tworząc znany już z wczesnej twórczości backvisowski „koktejl literacki”, w istocie swej barokowy. Tego rodzaju ogólna obserwacja nie ma co prawda większego znaczenia dla struktury świata przedstawionego, znaczenia poszczególnych obrazów czy wreszcie ich interpretacji – stanowi jednak sugestię podatności Słowackiego na barokowe inspiracje w trakcie tworzenia sybirskiej opowieści.

1 J. Brzozowski, Z. Przychodniak, *Od wydawców*, [w:] J. Słowacki, *Poematy*. Nowe wydanie krytyczne, t. I: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009, s. VI.

2 „Żadne z dzieł literatury światowej nie okazało się tak podatne dla wyrażenia przeżycia Sybiru jak *Boska Komedia*” [Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków*, Poznań 1993, s. 97].

3 *Anhelli*, s. 395–461. Dalej przed numerami wersów podaję numer rozdziału.

Nietypowo barokowe jest już tło świata przedstawionego – wszechobecna biel bezkresnego pustkowia. Backvis zakwalifikował „jednolitość kolorytu, w jakiej utrzymane są niekiedy całe utwory”⁴ (w opozycji do „obfitości barw” o „przynajmniej skonstrastowanej intensywności”⁵) w poczet zabiegów inspirowanych barokiem. W *Anhellim* monochromatyczność ma jednak znaczenie drugorzędne – służy głównie oddaniu niezróżnicowania, nierozpoznania przestrzeni. Rozdziały poematu zaczynają się oznaczeniem miejsca, w którym znajduje się wędrujący z Szamanem Anhelli⁶; prawie zawsze jest ono nieokreślone: „ziemia sybirska” [I, w. 1], „pustynia” [III, w. 1] czy „pustynia północna” [XIII, w. 1], „puste drogi Syberyi” [IV, w. 1], „ziemia smutna” i „gościńce puste” [V, w. 1], a jeśli jest określone, to nieoznaczone w przestrzeni Sybiru, niemożliwe do zlokalizowania: „szopa śniegowa” [X, w. 1], „cmentarz” [XI, w. 1], „dom wygnańców” [XII, w. 1]. W tak nieokreślonej, nierozpoznanej przestrzeni odbywa się wędrówka.

Jak zaznaczyłam, dominujące w utworze są dwa nurty nawiązań: biblijne (przebiegające głównie w warstwie językowej) i dantejskie (właściwie warstwie obrazowej). Dla jednego i drugiego nurtu wspólny jest motyw wędrówki przez pustkowie, obecny także w *Anhellim*. Model podróży przez nieznaną krainę, który przyjęli wędrowiec i jego przewodnik, w pierwszym odbiorze jest zdecydowanie bliższy modelowi dantejskiemu. Wędrowiec to człowiek wybrany spośród swego narodu, dotknięty palcem bożym; w przypadku Anhellego świadczy o tym jego imię, potwierdza to zaś scena ukazująca jego anielskiego ducha („opętanyś jest przez Anioła” [V, w. 32]). Jego przewodnik również pod wieloma względami przypomina dantejskiego Wergiliusza – przynależy do krainy, po której prowadzi, jest mędrce i mentorem, czyni cuda, które mają pomóc jego podopiecznemu w zrozumieniu praw poznawanej krainy. Dantejska wędrówka jest jednak w znacznie wyższym stopniu uporządkowana, z jej przebiegu można z łatwością odtworzyć topologię zaświatów, zaś każde ze szczegółowo opisanych wydarzeń poznawczej podróży ma swoje ściśle określone znaczenie i jasną wykładnię (której dostarcza przewodnik). Charakter tej wędrówki jest ciągły i pełny – nie można tego powiedzieć o włóczędze Anhellego. Jak wspo-

4 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 317.

5 Tamże.

6 Poza końcowymi, o czym w dalszej części rozważań.

mniałam wyżej, rozdziały rozpoczynają się od „określenia” miejsca⁷ – na jego podstawie nie sposób jednak podać choćby przybliżonej lokalizacji wydarzeń w bezkresie Sybiru. Podróż jest raczej włóczęgą bez określonego przestrzennie celu, ma charakter chaotyczny i nieciągły, to seria przeskoków z miejsca na miejsce w nieokreślonej, nieodróżnianej przestrzeni Sybiru. Również spotykane postaci czy obserwowane wydarzenia nie mają celu dydaktycznego – przewodnik nie wyklada interpretacji scen, poprzestając jedynie na ich przedstawieniu, zwróceniu na nie uwagi bądź zainicjowaniu ich.

Nie można też zawyrokować o pełnej inspiracji biblijnej. Co prawda samo pustkowienie Sybiru jest zdecydowanie bliższe pustyni, po której naród wybrany wędrował przez 40 lat niż różnorodnym, wypełnionym po brzegi zaświatom dantejskim, na tym jednak zasadnicze podobieństwa się kończą. Lud (nie pojedynczy bohater) był prowadzony przez Boga i wędrówka ta miała określony cel, zaś mijane miejsca były konkretne i zróżnicowane. Słabych analogii można się jeszcze dopatrywać między postaciami Mojżesza i Szamana: cuda i znaki czynione przez Szamana mają w sobie więcej z biblijnej monumentalności postaci proroka niż usługowej pokory Wergiliusza – sam Szaman mówi zresztą o sobie: „Jam jest Mojżesz między sybirskim ludem” [II, w. 18]. W zakresie analogii biblijnych nie można pominąć wyraźnych zbieżności z postacią Jezusa, przejawiających się czy to w języku (przypowieści), czy w charakterystycznych scenach (jak pobyt Szamana wśród rybaków – swego dawnego ludu [por. V, w. 10-35]).

Jak widać, każdy z dwóch głównych nurtów inspiracji nie tłumaczy wędrówki Anhellego w sposób pełny, kompletny, tak samo przez ich pryzmat nie sposób w pełni zinterpretować przestrzeni Sybiru. Brakującym elementem może być dość odległe skojarzenie z malarstwem barokowym. Co prawda w opisie Sybiru nie pojawiło się bezpośrednie nawiązanie do siedemnastowiecznej sztuki sakralnej, w poprzedniej części rozprawy udowodniłam jednak niegasnący wpływ tej tradycji na kształt wyobraźni poetyckiej młodego Słowackiego. W sakralnym malarstwie barokowym wyraźnie rozgraniczone są dwie strefy: pejzażowa strefa ziemską, podporządkowaną perspektywie, topograficznie określona i ustrukturyzowana oraz nieodróżniona strefa boska, zdominowana zazwyczaj przez skłębione i rozświetlone chmury. Nie

⁷ Zabieg ten jest w istocie dantejski, kolejne pieśni *Boskiej Komedii* bardzo często rozpoczynają się sprecyzowaniem lokalizacji Dantego i przewodnika w przestrzeni zaświatów.

jest uporządkowana, przestrzeni tej nie dotyczy zróżnicowanie i konkretyzacja, mieści się na jednym (pierwszym) planie obrazu, nie jest zhierarchizowana w głąb. Zespół tych zabiegów sprawia, że przestrzeń w planie boskim staje się nieistotna; dominuje wrażenie pełni niewymagającej dookreślenia, a dzięki specyficznemu (niezależnemu od dobowego rytmu ziemskiego czasu) oświetleniu buduje się odczucie odwieczności i niezmienności.

Przyłożenie tego klucza interpretacyjnego do świata *Anhellego* daje interesujące rezultaty. Tak odczytana przestrzeń poematu – nie zróżnicowana, dwuwymiarowa, pozbawiona głębi – jest przestrzenią sakralną. Jej topografia, granice, wymiary nie mają znaczenia⁸. Podobny zabieg nie tyle sakralizacji przestrzeni, co podkreślenia jej nieziemskości, niepodlegania znanym prawom ma zastosowanie również w literaturze barokowej. Jako przykład przytoczę opis zaczarowanego przez Izmena lasu z *Gofreda*:

A wtem powstanie z lasu niesłychany
Szum i straszny pisk jadowitej żmije.
Tu słyhać, że lew ryczy rozgniewany,
Tu niedźwiedź mruży, tu wilk srogi wyje,
Tu morze huczy gęstemi bałwany,
Tu woda skały niepożyte bije,
Tu trąby słyhać, tu straszliwe gromy:
Tak wiele dźwięków – dźwięk czynił kryjomy⁹.

W wybranym fragmencie dominują efekty dźwiękowe (kilka oktaf dalej, w długim opisie zmagania Gofreda w zaczarowanym lesie, dominują już wrażenia wzrokowe); jest ich znacznie więcej niż „obrazków” z Syberii, tworzą one wrażenie natłoku, nie pustki – analogiczna jest jednak zasada nieuporządkowania, braku organizacji i hierarchizacji, stanowiąca wyznacznik przestrzeni nieziemskiej w poukładanym świecie epopei.

⁸ W dalszym toku rozważań uzupełnię tę interpretację i potwierdzę jej poprawność.

⁹ T. Tasso, *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Kraków 2002, s. 279-280. Wpływ *Jerozolimy wyzwolonej* na wyobraźnię poetycką Słowackiego stwierdziło wielu badaczy, w tym cytowany tu już Tretiak czy Weintraub w rozprawie *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 115. Z pewnością miał na to wpływ fakt, że ojciec Słowackiego podjął się prób tłumaczenia fragmentów włoskiego eposu [por. tamże, s. 125].

Tak jak ogólna konstrukcja przestrzeni poematu ma swoje (przynajmniej częściowo) siedemnastowieczne źródła¹⁰, tak i poszczególne jej elementy noszą znamiona barokowości. Jak wspomniałam na początku tego rozdziału, barokową proveniencję może mieć już monochromatyczne tło świata przedstawionego. Na jednolitą biel krajobrazu (choć w dużo mniejszej skali – pojedynczego obrazu) zwróciłam uwagę, analizując wiersz *Księżyc*, w zabiegu tym widząc ślad inspiracji śnieżnobiałymi stiukami, pokrywającymi sklepienie i ściany wileńskiego kościoła św.św. Piotra i Pawła na Antokolu. By jednak to określone architektoniczne źródło poetyckiego natchnienia potwierdzić również w przypadku przestrzeni Sybiru, na monochromatycznym tle pustkowia musiałyby zaistnieć misterne, monochromatyczne formy, opisane tylko poprzez swój kształt, fakturę, światło czy cień.

Taki niezróżnicowany pod względem barwy kształt można zaobserwować już w pierwszych wersach poematu:

[...] ujrzeni raz wielką gromadę ptaków czarnych lecącą z północy.

Za ptakami zaś ukazał się obóz jakoby i tabór, i sanie zaprzężone psami, i trzoda renów z gałęzistymi rogami, i ludzie na łyżwach niosący oszczepy; był to cały lud sybirski.

Na czele zaś szedł król ludu a zarazem ksiądz, ubrany podług zwyczaju w futrach i w koralach, na głowie zaś miał wieniec z węzów nieżywych zamiast korony.

[I, w. 4-6]

Zwraca uwagę bezbarwność tego obrazu. Jedyne nazwany w nim kolor to kontrastowa czerń ptaków, która może być nie tyle elementem barwnym, co po prostu cieniem – wynikiem efektu patrzenia na niebo, pod światło, na ciemne sylwetki nadlatujących ptaków. Oczywiście w kształcie pochodzącego „ludu sybirskiego” nie sposób dopatrywać się bezpośredniej inspiracji stiukiem, istotna jest jednak sama zasada – niezróżnicowanie kolorystyczne zostaje zastąpione różnorodnością pomniejszych elementów, stopniowanych pod względem szczegółowości wraz ze zbliżaniem się gromady (opis wiedzie dla każdego elementu od ogólnego oglądu po wyodrębnienie coraz drobniej-

10 O źródłach geograficznych informacji o Sybirze, z jakich Słowacki czerpał wiedzę, pisze Kleiner w: tegoż, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilii Wenedy*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 151-152.

szych szczegółów). Najpierw ukazują się ptaki, zapowiadające nadciągający pochód. Następnie widać cały obóz, różnicujący się na kolejne elementy: sanie, stado renów i gromadę ludzi. Obraz każdego z tych elementów uzupełniony jest o najdrobniejszy szczegół: przy saniach są psy, reny mają poroże rozgałęziające się w coraz drobniejsze odnogi, ludzie zaś wyposażeni są w łyżwy i oszczepy. Pojawiająca się na samym końcu postać króla również podporządkowana jest takiej zasadzie opisu: najpierw widać jego sylwetkę („na czele zaś szedł król ludu”), potem opisane są najbardziej widoczne elementy stroju: futro i korale, na końcu zaś element najdrobniejszy i najmisterniejszy: korona będąca wieńcem z martwych węży¹¹.

Przechodzenie w opisie od ogółu do szczegółu, połączone z perspektywą nieruchomego obserwatora wobec zbliżającego się obiektu obserwacji to zabieg znany literaturze od starożytności. Jednak połączenie zasady stopniowego wyodrębniania coraz drobniejszych szczegółów obrazu z jego konsekwentną monochromatycznością (a raczej bezbarwnością), urozmaiconą pojedynczym, kontrastowym efektem barwy lub światłocienia ma niewątpliwie związek z wyobraźnią barokową.

Na tym jednak barokowość konstrukcji analizowanego obrazu się nie kończy. Powyżej przestudiowałam budowę przedstawionej sceny, abstrahując od jej tematu – ogromnego pochodu. Organizacja opisu jest bardzo charakterystyczna: najpierw pojawia się zwiastun nadciągającego obozu, później sam tabor: różnorodny (sanie, trzody, ludzie), liczny, ale i uporządkowany, na końcu zaś – mimo że idzie na czele – zostaje opisany wódz. Charakterystyka króla również składa się z określonych elementów: stroju i nakrycia głowy, pełnionych funkcji, wieku (późniejsze „starzec ów” [I, w. 12]), siły („mocarz ów” [I, w. 7]). Tak uporządkowane opisy kolumny wojsk Słowacki mógł znać z *Jerozolimy wyzwolonej*; w jednym z bardziej reprezentatywnych opisów najpierw pojawia się zwiastun pochodu (chmura kurzu), później wyłaniające się wojska:

Jeden kurzawy z daleka postrzeże,
Która się, jako chmura jaka, zdała; [...]

11 Sam opis jest konglomeratem rozpoznawalnych elementów egzotyki sybirskiej. Elżbieta Kiślak stwierdza, że „Syberia była na stałe wpisana w tradycję narodowej martyrologii” [E. Kiślak, *Cartup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 137], w związku z czym Słowacki „nie musiał przecież poznawać [Syberii – K.K.] z literatury, przez słowo pisane” [tamże, s. 136], skoro na emigracji otoczony był przekazywanymi z ust do ust opowieściami.

Lecz blask, który z zbrój świetnych wyskakował,
Konie i ludzie potem ukazował.¹²

Dalszy ciąg obrazu (przerwanego opisem działań wroga w murach miasta) potwierdza kolejne elementy przedstawienia wojsk: różnorodność i porządek (np. trzody), a na samym końcu – wodza, którego anonsują pełniona funkcja i ponadprzeciętna siła:

Ledwie te słowa do nich wymówiła [Klorynda – K.K.],
Kiedy się stroną rota ukazała,
Co stado owiec i bydła pędziła
I do obozu nazad się wracała.
Na rączem koniu zaraz podskoczyła,
I z rotmistrzem się – co w przód szedł – potkała;
Gard był rotmistrzem, człowiek wielkiej siły, [...] ¹³

Jak się okazuje, scena nadejścia ludu sybirskiego jest inspirowana nie tylko barokową wyobraźnią przestrzenną – dynamiczną, o zmiennej perspektywie, ale i ma swój prawdopodobny pierwowzór w polskim dorobku literackim XVII wieku, jakim jest tłumaczenie (czy wręcz adaptacja) barokowej epopei *La Gerusalemme liberata* Tassa.

Barokowy zabieg wyodrębniania na zasadzie kontrastu charakterystycznego szczegółu z nieodróżnicowanego tła krajobrazu może przebiegać z dominacją wrażeń wizualnych (światła, barwy) lub dźwiękowych. Skupienie narratorskiej uwagi na wyodrębnionym z tła szczególe jest znamienne (choć z różnym natężeniem) dla wszystkich wymienionych tu źródeł – i barokowego, i dantejskiego, i biblijnego – w *Anhelim* nowością jest jednak brak określonego umiejscowienia tegoż szczegółu w przestrzeni poematu.

Dobrym przykładem jest *Rozdział V*, którego początek doskonale obrazuje opisywaną zasadę charakterystyki wyróżnionego z tła miejsca:

¹² T. Tasso, *Gofred...*, s. 55.

¹³ Tamże, s. 56.

I tak odbywali Szaman z Anhellim wędrówkę po ziemi smutnej i po gościńcach pustych i pod szumiącymi lasami Syberii; spotykając ludzi cierpiących i pocieszając ich.

A oto jednego wieczora przechodzili około cichej i stojącej wody, nad którą rosło kilka wierzb lamentujących i mało sosen.

[V, w. 1-2]

Potwierdza się wcześniejsza obserwacja o niezróżnicowanym tle ziejącym pustką, z którego wyłania się miejsce określone i konkretne (na co wskazuje charakterystyka tafli jeziora i jego linii brzegowej), jednak w żaden sposób nie zlokalizowane w krajobrazie Syberii.

„Rzucanie wyraziście naszkicowanych konturów, bez szczegółów jakichkolwiek, jednolicie naświetlone płaszczyzny, pozwalało tworzyć obrazy fantastyczno-nastrojowe o charakterze hieratycznym i wizyjnym”¹⁴. Lokalizacje o takiej charakterystyce stanowią punkt wyjścia dla rozgrywających się scen – najpierw dla przypowieści Szamana i jego pobytu wśród rybaków, potem zaś dla cudu ukazania duszy Anhellego:

I stało się, że na dziecka wołanie wyszedł z Anhellego duch mający postać piękną i barwy rozmaite i skrzydła białe na ramionach.

A ujrzawszy się wolnym poszedł ów Anioł na wodę i po słupie światłości księżycowej odchodził na południe. [...]

I obejrzał się duch jasny na wołanie dziecka i powracał leniwo po złotej fali wlekąc po niej końce skrzydeł obwisłe ze smutku.

A gdy mu rozkazał Szaman wstąpić w ciało człowieka, jęknął jak harfa rozbita i wzdrygnął się; lecz posłuchał.

[I, w. 22-23, 25-26]

Postać anioła przedstawiona jest w bardzo specyficzny sposób. Tradycja literacka stworzyła obraz anioła będącego odzwierciedleniem potęgi Boga; opis tej postaci skupia się na przełożeniu duchowych atrybutów boskiej mocy na ograniczoną ludzką paletę wrażeń zmysłowych. Sylwetkę anioła charakteryzowano głównie poprzez efekty wizualne; zdecydowanie najpowszechniejszym zabiegiem jest przydanie po-

14 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 154.

staci boskiego wysłannika wręcz oślepiającego blasku, który jednocześnie niwelował jakiegokolwiek postrzeganie barw. Nieodłącznym atrybutem anioła są skrzydła – niemal zawsze białe, czasem ze złotymi akcentami, nierzadko także świecące własnym blaskiem. Częsty zabieg stanowi przypisanie aniołowi największych mocy natury (wiatr lub wichura, potężne obłoki). Takiego anioła znajdziemy między innymi w *Jeruzolimie wyzwolonej*:

Członki człowiecze i twarz sobie sprawił,
A wziął wiek na się równy młodzieńcowi,
Który się z laty styka dziecinnemi –
A włosy okrył promieńmi jasnemi.

Skrzydła wziął białe, malowane złotem,
Niespracowane i niepoścignione;
Temi nad ziemią bieży rączym lotem,
Obłok i wiatry rwie nieokrócone¹⁵.

Anioł Anhellego jest odmienny. Ma atrybuty boskiego wysłannika: cechuje go nadzwyczajna uroda, posiada białe skrzydła, towarzyszy mu złoty blask. Jego postaci brak jednak pierwiastka chaosu; nie zaburza ziemskiej przestrzeni wokół siebie, nie zmienia praw świata nawet na chwilę, nie czyni cudów i nie ma mocy kreacji. Nie przemierza przestrzeni wedle własnej woli, w huku i szumie szalejących wokół niego poruszonych sił natury, wręcz przeciwnie – by wyruszyć, potrzebuje stworzonej na ziemi ścieżki księżycowego blasku. Jest to co prawda ścieżka niedostępna ludziom, wciąż jednak ścieżka naturalna, efekt codziennego spektaklu księżycowego blasku na wodzie.

Wszystko to dzieje się w zakresie poetyki onirycznej – anielski spektakl to jednak „nie sen-marzenie, lecz sen-uśpienie, w którym dusza opuszcza ciało”¹⁶. Podmiot jest obserwatorem tej steatralizowanej sceny, nie jest uczestnikiem marzenia sennego. Zaobserwowane cechy anielskiej duszy popierają tezę Marii Piaseckiej:

15 T. Tasso, *Gofred...*, s. 12-13.

16 M. Piasecka, *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992, s. 106.

W *Anhellim* sen nie jest więc jeszcze miejscem spotkania Boga i człowieka. Świat nadprzyrodzony kontaktuje się z ziemskim, ale nie człowiek z Bogiem. Droga do Polski nie wiedzie jeszcze przez Boga ani droga do Boga przez Polskę.¹⁷

Sądy Piaseckiej potwierdzają również podkreślany przez wielu badaczy antymesjanistyczny wydzźwięk *Anhellego*, który nabierze wyrazistości pod koniec poematu.

Zwraca uwagę także nietypowa cecha samej postaci anioła: „barwy rozmaite”. Barokowy Gabriel Tassa (mający wiele wspólnego z dantejskimi wysłannikami) nie ma koloru – towarzyszy mu tylko światło, oślepione ludzkie oko jest w stanie dostrzec tylko jego blask. Wielobarwny duch *Anhellego* dla narratorskiego oka jest aniołem, lecz aniołem ziemskim, bardzo ludzkim (odczuwającym jak ludzie – i głosowi ludzkiemu posłusznym), którego celem nie jest niebo, lecz ojczyzna.

Zupełnie inaczej postrzega anielską duszę lud, w przeciwieństwie do narratora dostrzegający jej wewnętrzny blask i olśniony nim do granic uwielbienia:

[...] bądź królem naszym! albowiem nie w takiej jasności ubrani są królowie chińscy, jak dusza, która jest z twego ciała.

A nie widzieliśmy nic jaśniejszego na ziemi, oprócz słońca; i nic jaśniej migającego, oprócz gwiazd, które są różowe i sine.

[V, w. 28-29]

Jednak nawet dla zdumionych oczu ludu świetlistość anielskiego ducha jest mniejsza niż blask słońca i gwiazd – podczas gdy Gofred „jaśniejszego słońca / Ujrzał na wschodzie niebieskiego gońca”¹⁸. Lud Sybiru jest w stanie dostrzec barwy w postaci anioła, o czym świadczy porównanie go do gwiazd „różowych i sinych”, co również potwierdza słabsze natężenie anielskiego blasku. Gromada odczuwa także wykraczające poza barokowy opis anioła (lecz charakterystyczne dla synestezyjnych barokowych opisów w ogóle) efekty zapachowe: „jakby woń tysiąca kwiatów i zapach konwalii” [V, w. 31]. Wykorzystanie w opisie zmysłu węchu – bardziej „kontaktowego” niż niewymagający bliskości wzrok i słuch (zmysły dominujące w trady-

17 Tamże, s. 107.

18 T. Tasso, *Gofred...*, s. 13.

cyjnych charakterystykach monumentalnych aniołów) – tym bardziej przybliża postać anioła do strefy ziemskiej.

Tym samym znacząca jest rezygnacja z tradycyjnie istotnego w opisach zmysłu słuchu. Anielskiej duszy Anhellego towarzyszy niczym niezmącona cisza. Szum wichru nie podkreśla mocy anioła, narastający wokół dynamicznej postaci huk nie sugeruje antykreacyjnej potęgi chaosu. Niezakłóconą ciszę interpretuję wciąż barokowym kluczem, lecz na opak – przez nieobecność efektów dźwiękowych wnioskuję o niemocy anioła, o jego bezsilności, potwierdzonej przecież przez smutno zwieszone skrzydła i posłuszeństwo głosowi nawet najmniejszych z ludzi. Co również nietypowe, duch Anhellego nie ma swojego głosu (podczas gdy tradycyjne literackie anioły – jako boscy posłańcy – wygłaszają długie przemowy). Jedyne dźwięk, jaki z siebie wydaje, to skontrastowany z przejmującą ciszą jęk rozpacz, zwiastujący powrót w więzienie ludzkiego ciała.

Jezioro, nad którym odbyły się dziecięce egzorcyzmy na anielskiej duszy Anhellego jest jednym z wielu charakterystycznych miejsc w nieokreślonej topograficznie przestrzeni poematu. Część z nich można zaliczyć do spójnej grupy „miejsc dantejskich”; nie są to miejsca *sensu stricto*, sceny przepisane z *Boskiej Komedii*, lecz „koktejl literackie”, których wyróżniającym się składnikiem są niewątpliwie dantejskie nawiązania.

W jednym z takich miejsc rozgrywają się biblijne w swej konstrukcji sceny: Szaman budzi Anhellego i prowadzi go na pustynię, gdzie znajduje się „obóz cały małych dzieciątek i pacholąt gnanych na Sybir” [III, w. 3]. W tym obozie fałszywy kapłan w Chrystusowej pozie nawraca dzieci na „nową wiarę ruską” [III, w. V]¹⁹. Jego naśladowanie Chrystusa przynosi jednak wypaczony obraz pierwowzoru. Ewangeliczne kosze z chlebem nie służą tu nakarmieniu głodnych, lecz ich szantażowaniu. Nawet sam proces nauczania przebiega odwrotnie – kapłan nie rozwiewa wątpliwości wiary, odpowiadając na pytania i w zrozumiały sposób przekazując nowe, czasem trudne prawdy, lecz sam zadaje pytania, szantażem głodu wymuszając wyuczone odpowiedzi²⁰. Szaman zapowiada Anhellemu, że położy kres temu proce-

19 Wychowanie dzieci w religii prawosławnej było „uważane przez większość zesłańców za naganne” [Por. Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 41 – choć tu w kontekście małżeństw z autochtonkami].

20 To właśnie istota sybirskiej kaźni. „Koszmary piekielnych rewirów nie polegają na katuszach ciała, które spełniają jedynie funkcję pomocniczą zmierzając do istotniejszego celu, deprawacji moralnej i zniszczenia osoby – zatury duszy” [E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 138].

derowi, zsyłając na popa „ogień niebieski” [III, w. 10], jednak zamiast oczekiwanej kary biblijnej (kontynuującej bieżący nurt inspiracji), ma miejsce scena dantejska, prosto z siódmego kręgu piekła²¹:

A skoro wyrzekł Szaman słowo przekleństwa, zapalił się ów pop na koniu, i wyszły mu z piersi płomienie, które się złączyły w powietrzu nad głową.

[III, w. 11]

Zmiana nawiązania z biblijnego na dantejskie mogłoby sugerować pewne obniżenie statusu Szamana – kara, jaką zsyła, jest karą literacką (*Boskiej Komedii*, mimo jej wysokiej rangi, nie sposób nazwać księgą natchnioną, podyktowaną przez Boga), podczas gdy zło czynione przez fałszywego księdza jest złem w skali biblijnej. Mimo to kara literacka jest zupełnie wystarczająca do unicestwienia biblijnego zła, a to sugerowałoby interpretację odmienną – to pop nie jest godzien niebieskiego ognia.

Podobnie dantejska, choć mniej skomplikowana piekielność współtworzy kolejny rozdział wędrówki Anhellego z Szamanem. Napotykają korowód trumien, w których leżą trupy wciąż spętane łańcuchami. Anhelli prosi Szamana, by wskrzesił jednego ze zmarłych, świadom mocy swego przewodnika. „Z wtajemniczenia w śmierć płynie jego siła prorocka i cudotwórcza; może wedle własnej woli przekraczać granicę życia, może zabijać i wskrzeszać”²². Podobnie jak Dante w szóstym kręgu piekła (pełnym grobowców), Anhelli ponownie wtrąca do grobu swego wskrzeszonego rozmówcę – raz powtarzając oszczerstwo, a drugi raz – niczym Dante – informując o śmierci najbliższego członka rodziny²³.

Literacka żonglerka dantejskimi motywami nie ogranicza się do obrazów infernalnych. W ogrodzie ostatniego z „wygnańców barskich” [VI, w. 2] rośnie niby zwyczajna jabłoń, która w momencie, gdy starca spotyka ucisk ze strony carskiej władzy, na słowo Szamana przemienia się w dantejską jabłoń gwiazd:

21 W ósmym jarze płoną fałszywi doradcy; wśród nich wyróżnia się podwójny płomień cierpiących wspólnie Diomedesa i Ulissesza. To on najpewniej ukształtował częsty u Słowackiego motyw postaci stającej w ogniu, którego rozwidlony płomień zamyka się nad jej głową [Por. Dante Alighieri, *Boska Komedია*..., s. 207].

22 E. Kiślak, *Car-trup*..., s. 140.

23 Dante jedynie sugeruje Cavalcante Cavalcantiemu, że jego syn umarł; dopiero później, gdy ojciec z rozpaczyny zapadł się na powrót w piekielny grób, Dante koryguje fałszywą informację.

A oto jabłoń okryła się wielką jasnością, a owoce na niej stały się gwiazdami
i błyszcząc bardzo nie upadały więcej.

[VI, w. 14]

W tych kilku obrazkach widać wyraźnie, jak dantejskość pomaga budować charakterystyczną kolorystykę poematu, wprowadzając w monochromatyczną i nieróżnicowaną pod względem światła przestrzeń między innymi intensywną czerwień („jabłka czerwone” [VI, w. 13]²⁴) czy mocny blask płomienia. Tym samym w warstwie wizualnej motywy dantejskie zostają podporządkowane barokowej zasadzie kontrastu, rozumianego w tym wypadku głównie jako malarska technika wprowadzania nielicznych, silnie wyróżniających się elementów, podkreślonych czy to opozycyjną barwą, czy światłocieniem.

Inaczej na ten obraz spogląda Krzyżanowski. Nie zaprzecza on oczywistej inspiracji dantejskiej w wizji jabłoni (przywołując tekst Eugeniusza Kucharskiego²⁵), nie godzi się jednak na jednoczesne odrzucenie własnej interpretacji jabłoni jako kalki analogicznego obrazu z baśni o Madeju. Wpływ *Boskiej Komedii* ogranicza do warstwy symbolicznej; przyznaje, że prawdopodobnie słusznie uznano „symboliczny sens jabłoni syberyjskiej za odpowiednik analogicznego symbolu dantejskiego, podczas gdy symboliczne jabłka w baśni mają inne znaczenie”²⁶. Według badacza warstwa obrazowa jest jednak ukształtowana w pełni pod wpływem bajki:

Geneza natomiast obrazu, zespół stanowiących całość jego czynników, akcesoria ornamentacyjne, element ruchu, atmosfera cudowności, nawet szczegół taki, jak przestrach ludzi zaskoczonych widokiem cudu, wszystko to łączy konfederacji epizod *Anhellego* z baśnią o Madeju zbójcu.²⁷

Nie sądzę, by było możliwe jednoznaczne ustalenie, która z wizji – baśniowa czy dantejska – stała się jedyną podstawą obrazu syberyjskiej jabłoni. Podanie o Made-

24 Wacław Pyczek zauważa, że „wpisane w utwór manifestacje chromatyczne stanowią gesty sugestywne i znaczące” [W. Pyczek, *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 365].

25 E. Kucharski, *Jabłoń gwiazd w „Anhellim”*, [w:] „Przegląd Warszawski”, R. I, 1921, s. 39-51.

26 J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 621.

27 Tamże, s. 621-622.

ju, funkcjonujące pierwotnie w formie ustnej jako element folkloru, zostało spisane w różnych wersjach. Krzyżanowski przytacza dwie – różniące się wyraźnie obrazowością: operowaniem barw, metaforą, natężeniem dynamiki obrazu. Jest wysoce prawdopodobne, że część elementów wizji przeniknęła do sceny *Anhellego* (choćby charakterystyczne rozpierschające się gołębice), jednak dantejska wizyjność – choćby wyraźna kolorystyka („taki jak róże i fiołki kwitnące [...] kolor”²⁸) – pozostaje niewątpliwym budulcem obrazowym; sprowadzenie jej wyłącznie do warstwy symbolicznej wydaje mi się zbyt daleko idącym ograniczeniem.

Motywy dantejskie funkcjonują w poemacie jako obrazy o rozpoznawalnym źródle, jednak ich pierwotne znaczenia nie są w pełni aktualizowane. W pierwszej lekturze przywołanie ich oryginalnych sensów wydaje się mocno ograniczone. Pierwsza z analizowanych scen jest najbliższa pierwowzorowi – kara dotyka grzesznika – fałszywego księdza, co więcej, jego wina jest zbliżona do pierwotnej, dantejskiej (choć nie identyczna). Natomiast scena z korowodem trumien wydaje się już dość odległa znaczeniowo: piekielnej kaźni doświadczają niewinni – zesłańcy. Wystarczy jednak zmienić perspektywę, by dantejska układanka nabrała sensu. Infernalna kara spadająca na popa jest efektem interwencji Szamana – ręki Boga w przestrzeni Sybiru, jest znakiem boskiej sprawiedliwości. Z kolei dantejski kształt sceny wskrzeszania zesłańca świadczy jedynie o tym, że doznał on piekła na ziemi – że wygnanie na Sybir jest karą rangi dantejskiego piekła. Tym samym dantejskie nawiązanie służy wyłącznie wprowadzeniu chaosu w opisywaną przestrzeń (skoro piekielne męki cierpią w niej niewinni).

Pomiędzy tymi dwoma możliwościami wykorzystania dantejskich motywów mieści się obraz jabłoni. Jest on zbliżony do oryginału – owocujące drzewo przemienia się w mistyczną, świetlistą jabłoń gwiazd, wokół której ulatują w niebo duchy (*Boska Komedia*) bądź gołębice (*Anhelli*). Dzieje się tak znów na skutek interwencji Szamana. Jednak owo mistyczne przemienienie nie skutkuje zbawieniem, a jedynie chwilowym uwolnieniem od ciężarów podatkowych, narzuconych przez cara. Poza tym cała scena zakłóca naturalny porządek chaty ostatniego z barskich zesłańców, wprowadza chaos w spokojną, ułożoną i oswojoną przestrzeń – ten chaos utrzymuje się po śpiesznym odejściu Szamana i Anhellego.

28 Dante Alighieri, *Boska Komedia*..., s. 464.

Zaryzykuję stwierdzenie, że motywy dantejskie pośrednio podporządkowane są barokowości poematu. Wprowadzają w pustkowia Sybiru element chaosu, który współtworzy barokową sakralizację tej przestrzeni – to jednak odległe nawiązanie do siedemnastowiecznej sztuki. Najistotniejsze jest powiązanie dantejskości z barokową grą barw i światła. W podstawowym, wizualnym wymiarze zarysowuje się konsekwentnie realizowana dominanta kolorystyczna i świetlna: z białego, pustego, pozbawionego światła tła kontrastowo odcinają się barwy (czerwień i czern) oraz intensywne błyski (płomień, oślepiający blask jabłoni). W wymiarze znaczeniowym natomiast owe efekty zyskują istotną rolę – podkreślają kluczowe momenty sybirskiej opowieści. I tak w przypadku scen dantejskich płomień wyróżnia śmierć fałszywego popa, a czerwień jabłek przemieniona w blask mistycznej jabłoni – odegnanie carskich celników. Infernalnej karni zakutych i po śmierci zesłańców nie towarzyszą efekty światła i barwy, tym samym pierwotne dantejskie sensory nie aktualizują się – scena służy jedynie dalszej eskalacji chaosu sybirskiego pustkowia.

Ta zasada zostaje utrzymana w opisie podziemi lodowej pustyni – kopalń Sybiru. „Ziemskie piekło nie jest zhierarchizowane wertykalnie, bowiem gospodaruje nieograniczoną przestrzenią, choć i tu wyodrębnia się dół, miejsce najcięższych męczarni”²⁹. Nierozświetlona biel powierzchni ustępuje bezdennej czerni wydrążonych korytarzy i komnat. Brak jakichkolwiek źródeł światła zmienia hierarchię ludzkich zmysłów – wzrok staje się bezużyteczny, zaczyna dominować słuch. Tym samym zasada nieodróżnicowania wizualnego tła, złamanego kontrastową barwą lub błyskiem również zostaje przeniesiona w sferę zmysłu słuchu:

Oto są kopalnie Sybiru!

Stąpaj tu ostrożnie, bo ta ziemia brukowana jest ludźmi śpiącymi. Słyszysz? oto oddychają głośno, a niektórzy z nich jęczą i gadają przez sen: [...]

W innych kopalniach wyją zbrodniarze; lecz ta jest tylko grobem synów ojczyzny i pełna cichości.

Łańcuch, co tu szczeka, smutny ma głos, a w sklepieniu są różne echa i jedno echo, które mówi: Żałuję was.

[VII, w. 3-4, 6-7]

29 E. Cieślak, *Car-trup...*, s. 138.

Dojmującą ciszę ciemnej kopalni paradoksalnie budują dźwięki – normalnie prawie niesłyszalny oddech śpiącego człowieka czy ciche jęki stają się głośnie. Głuchą pustkę podkreśla szcęk łańcucha i echa pod sklepieniami kopalnianych korytarzy. Cisza jest tak namacalna, że słysząc w niej nawet dźwięki realnie nieistniejące, jak „jedne echo, które mówi: Żałuję was”³⁰. Dźwiękowa pustynia jest więc budowana analogicznie do wizualnej – na nieodróżnicowanym „tle” są kontrastowo wprowadzane pojedyncze, wyraźne dźwięki, nie wypełniające, lecz podkreślające wszechobecną pustkę.

Kopalnie są jednak okazjonalnie rozświetlone, wzrok nie jest całkowicie bezczynny:

I przyszli nad jezioro podziemne, i postępowali brzegami ciemnej wody, która się nie ruszała, a złota była gdzieś od światła kagańców.

[XIII, w. 2]

Wizualnie powielona zostaje również zasada konstruowania przestrzeni na powierzchni – tło jest nieodróżnicowane kolorystycznie, pojawiają się kontrastowe efekty świetlne. W przypadku kopalni nie sposób jednak mówić o braku charakterystyki świetlnej – jej przygnębiająca ciemność jest wielokrotnie podkreślana, a rzadkie źródła światła – niczym ciche dźwięki rozbrzmiewające zwielokrotnionym echem w ciżmy podziemi – tylko ją wzmacniają.

Sztolnie to groby, ciemne, głuche, oddzielone od życia. Znamioną cechą tych podziemnych kręgów inferna jest ich nieruchomość, bezruch w swej istocie śmiertelny; stojące są czarne wody śmierci Morza Genezareńskiego Polaków. Władza Rosji zamienia życie w powolną śmierć, za życia człowiek przeistacza

30 Ów żal wynika z faktu, że przebywający w kopalniach ludzie to wyłącznie polscy patrioci – katorga była zaś „najsroższą karą, na którą często skazywano jednostki wybitne i najbardziej zaangażowane” [Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 39]. Współczucie dla ludu sybirskiego nie jest jednak wyłączną postawą, prezentowaną w poemacie. Stwierdzenie, że „w innych kopalniach wyją zbrodniarze” zgodne jest z historią zsyłek, najpierw wykorzystywanych jako kara za przestępstwa kryminalne, później dopiero polityczne [tamże, s. 12]; stąd „lud sybirski” składał się nie tylko z patriotów, lecz z „zesłańców obojga płci i różnego wieku, złożoną ze skazańców politycznych i kryminalnych” [tamże, s. 8] – nie wszyscy nawracali się jak Ellenai i godni byli współczucia. Szaman jednak społeczności sybirskiej „nie potępiał [...], raczej ostrzegał przed taką wizją narodu, jaką miał za zmistyfikowaną i prowadzącą do samouspokojenia” [tamże, s. 110].

się w rzecz martwą. Kiedy życie naśladuje śmierć, śmierć staje się – paradoksalnie – ucieczką od życia, upragnionym ratunkiem przez katuszami i przed hańbą, przed upokorzeniem ciała i poniżeniem godności.³¹

Gdy Szaman wychodzi z Anhellim z powrotem na powierzchnię, zastają pustkowia odmienione – i wciąż się zmieniające. Dwuwymiarowa, płaska przestrzeń zyskuje trzeci wymiar, zarysowuje się oś wertykalna:

Kiedy więc cieśle postawili krzyże na wysokim wzgórzu śniegowym, odezwał się głos z nieba, jakoby wicher, pytając: Co czynicie? – lecz go ci ludzie nie przelekli się.

[X, w. 11]

Opis przebiega już nie tylko w poziomie, ale i w pionie – to jednak nie jedyna zmiana. Wszelkie metamorfozy wymagają czasu – i tak przemiany Sybiru odbywają się w czasie, przestrzeń zdobywa więc czwarty wymiar. Przejawia się on nie tylko w częstych określeniach czasu lub czasowego następstwa zdarzeń („nim” [X, w. 7], „kiedy” [X, w. 11], „wtenczas” [X, w. 15]). Po raz pierwszy w poemacie zostaje dokładnie określony moment na osi czasu:

Aż o północy zorza borealna rozciągnęła się na całej niebios półowicy, i ogniste wystrzeliły z niej miecze; a wszystko stało się czerwone, i te krzyże z męczennikami.

[X, w. 14]

Określenie pory dnia czy nocy jest przełomowe dla poematu. Fakt ten zostaje podkreślony barokowymi środkami – analizowanymi już konsekwentnymi efektami barwy (czerwieni) i światła (ognia), zastosowanymi w znacznie większej niż dotąd skali. Czerwień i płomień zdominowały niebo, świadcząc o wyjątkowej istotności przedstawianego zdarzenia. Nie bez znaczenia pozostaje także fakt, że zastosowane efekty barwy i światła są niezgodne z rzeczywistością – zjawisko zorzy polarnej rzadko przybiera taką formę kolorystyczną³². Również tło tego spektaklu na niebie

31 E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 142.

32 Kleiner inspiracji wizualnych dla tej sceny upatruje w widoku Mont Blanc o zachodzie słońca, doskonale spójnym pod względem efektów barwy i światła z wizją sybirskiej zorzy: „Mont

nie jest już niezróżnicowane – zostaje określone jako nocne niebo („tłumy [...] noc zastała na śniegu, a była wielka ciemność” [X, w. 13])³³.

Od tego momentu określenia czasu towarzyszą każdemu wydarzeniu, początkowo wewnątrz treści rozdziałów (oznaczają istotniejsze momenty opowieści), później przesuwają się coraz bliżej początku rozdziałów, by w końcu je otwierać. I tak ocknięciu Anhellego po spotkaniu z Eloie³⁴ towarzyszy rozpoznanie przeszłości i teraźniejszości („dziś już” [XI, w. 14], „dawniej” [XI, w. 16]) – choć jeszcze niecałkowicie: „Oto szafirowe niebo i gwiazdy białe patrzą na mnie: sąż to gwiazdy te same, które mnie widziały młodym i szczęśliwym?” [XI, w. 14]. Pierwsze określenia czasu wprowadzają w opowieść zaledwie ogólny układ odniesienia, same jednak się w ten układ nie wpisują; początkowo służy on raczej spotęgowaniu chaosu niż jego zniwelowaniu. Tym samym – zwielokrotniając entropię czasoprzestrzeni poematu – zarysowana oś czasu współtworzy specyficzną, barokowo konstruowaną sakralność poematu, w której (jak pisałam) czas nie ma znaczenia, przestrzeń zaś nie podlega ziemskiej potrzebie porządkowania i racjonalnego ogarnięcia.

Kulminacją tego zjawiska jest monolog Szamana, wygłaszany ku zgubie jego ludu. Czas zespala się z przestrzenią, tworząc chaos już nie tyle sakralny, co wręcz apokaliptyczny:

Zbliża się wielki dzień, a żaden nie dożyje wieczora dnia tego. Zbliża się dzień sybirski i słońce zatracenia. [...]

Więc wstanie słońce i dzień przyniesie straszniejszy niż ciemność, a ciszę okropniejszą niż są burze na morzu, bo będziecie się lękać sami siebie.

Blanc zaś widział Słowacki również w tym cudownym rozświetleniu, jakie szczyty alpejskie zyskują o zachodzie słońca, stając niby w płomieniach fantastycznych. To był pierwowzór zespolenia śniegów Sybiru z płomieniami zorzy polarnej” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 153]. W moim odczuciu zestawienie płomienia i śniegu może mieć również proveniencję barokową, jednak gra barw i światła na ośnieżonym szczycie góry z dużą dozą prawdopodobieństwa stanowi inspirację dla niezgodnej z naturą realizacji obrazu zorzy polarnej.

33 Przewrotna scena ukrzyżowania stanowi dialog z romantycznym, mitycznym pojmowaniem Sybiru: „w przeciwieństwie do innych miejsc kuli ziemskiej, na których żyli Polacy, polski Sybir przeżywany był jako miejsce ładu moralnego, realizowania się w cierpieniu ludzkiej i narodowej wspólnoty, figuralnego wypełniania Golgoty Chrystusa” [Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 95]. Kondycja „ludu sybirskiego”, jaka wyłania się z *Anhellego*, stoi w opozycji do jakiegokolwiek „ładu moralnego” – okazjonalnie przywraca go Szaman, karząc bądź potępiając najgorsze zbrodnie Sybiraków.

34 Sen podkreśla „ponadzmysłowość doświadczeń” płynących ze spotkania z Eloie. [Por. E. Piasecka, *Mistrzowie snu...*, s. 107.]

A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zieloną będzie, a dom wasz ginącym będzie okrętem.

[XII, w. 7, 11-12]

Sybirski czas poematu jest inny od czasu w ojczyźnie – dzień polarny i noc polarna bliższe są porom roku niż porom dnia, ten rytm jest jednak wygnańcom znany, nie zaskakuje ich. Wyczekiwany dzień stanie się jednak – według proroctwa Szamana – czasem zagłady, który odwróci znany porządek świata: światło przyniesie lęk większy niż ciemność, cisza będzie gorsza niż ryk sztormu, topnienie śniegu nie przyniesie ożywienia natury, lecz powódź, zieleń nie będzie znakiem kwitnienia, lecz śmierci. Wraz z uruchomieniem czasu w przestrzeni Sybiru, staje się ona już nie tylko statycznie nieuporządkowana, ale także ruchoma, płynna, nieprzewidywalna. Niezmienność pustkowia Sybiru była powodem dojmującego braku nadziei zesłańców, jednak zapowiadane zmiany stają się źródłem desperackiego strachu, pijackiej rozpacz, która prowadzi do zabójstwa. Szaman przepowiada jednak ludowi rzeczy dużo gorsze – zagubieni w nagle poruszonej, zdemolowanej przez czas przestrzeni, wygnańcy tracą towarzyszące dotychczasowej beznadziei poczucie bezpieczeństwa i zrozumienia. Zanurzeni w iście barokowej niepewności świata, zwątpią w końcu sami o sobie i odwrócą się przeciw sobie, opętani strachem przed drugim człowiekiem, przed bratem³⁵.

Śmierć Szamana zmniejsza entropię czasoprzestrzeni poematu³⁶. Potwierdza się więc barokowa interpretacja chaosu sybirskiego pustkowia – sakralizacja prze-

35 Jak zauważa Jerzy Fiećko, „Słowacki dobitnie kwestionował ideę powstańczej predestynacji Polaków. Przeciwnie, eksponował potencje zła, podatność na grzech, bluźniercze i zbrodnicze skłonności, które tkwią, jego zdaniem, w duszy znaczącej części powstańczej generacji” [J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejednaniu*, Poznań 2005, s. 281]. Konsekwencje takiego spojrzenia dla konstrukcji poematu przedstawia Trojanowiczowa: „Wyrazem tej oceny stał się również wybór przez Szamana tylko jednego z zesłańców, czystego i niewinnego Anhellego, na «ofiara serca». Skoro cały naród nie mógł sprostać warunkom dyktowanym przez przemoc, złożył ją Słowacki w ręce jednostki wybranej” [Z. Trojanowiczowa, *Sybir romantyków...*, s. 111]. Z powodu takiego antymesjanistycznego spojrzenia na Polaków (które przejawia się już w skomentowanej przeze mnie scenie ukrzyżowania) Słowacki zyskuje sobie miano „naczelnego wśród romantyków rewidenta polskich skłonności do autousprawiedliwienia i samouwznioślenia” [J. Fiećko, *Rosja Krasińskiego...*, s. 75].

36 Zmniejszenie chaosu może mieć również swoje bardziej bezpośrednie źródła: Kleiner widzi w relacji Szamana do Anhellego „stosunek kapłana i ofiary”, a także „stosunek mistrza do ucznia”, który w kontekście mistycznym „zmienia się we wtajemniczenie, w inicjację”. Streściwszy poglądy Ballanche’a na proces inicjacji, Kleiner konkluduje: „inicjujący zawsze pada ofiarą; kto wie, czy ta idea nie odbiła się w zamordowaniu Szamana” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 143]. Jeśli oprzeć się na hipotezie badacza, przewidywalność wynikająca ze schematu inicjacji również miałaby wpływ na zmniejszenie entropii przestrzeni Sybiru wraz ze śmiercią „inicjującego” – Szamana.

strzeni słabnie wraz z odejściem bożego proroka. Szaman zostawia Anhellemu i jego nowej towarzyszce wskazówki przestrzenne („pójdź na północ” [XII, w. 26]), uzupełniając tym samym określony w proroctwie czas nadchodzących wydarzeń o kierunek pielgrzymki.

Od określenia miejsca rozpoczyna się kolejny rozdział: „Odeszli więc [...] na daleką pustynię północną, a znalazłszy pustą chatę w lodzie wykutą, zamieszkali w niej” [XIII, w. 1]. Zaraz potem następują jednak kolejne określenia czasu: „A po krótkim pożyciu” [XIII, w. 2], „wieczorem”, „rano” [XIII, w. 3]. Wszystkie te określenia precyzują umiejscowienie w czasie i przestrzeni, świadcząc o rosnącym uporządkowaniu rzeczywistości. Idąc więc za konsekwentnie obecną w poemacie barokową, malarską interpretacją chaosu i porządku, należałoby stwierdzić postępującą desakralizację przestrzeni Sybiru. Malarską interpretację jednak trudno utrzymać, gdy... przestrzeń zanika. Określenia przestrzenne ustępują bowiem temporalnym:

Przyszedł więc dzień sybirski, a słońce nie zachodziło, lecz biegło niebem,
jak koń w zawodzie z płomienistą grzywą i z białym czołem.

Straszliwe światło nie kończyło się nigdy, [...]

A był zachód słońca; albowiem od niejakiego czasu zaczęły się noce w ziemi
sybirskiej i słońce coraz dłużej zostawało pod ziemią.

[XIII, w. 9-10, 12]

Nie sposób jednak nie zauważyć jawnych znaków sakralizacji wnętrza chaty, która w chwili śmierci Ellenai staje się kościołem:

A oto patrzaj nad łóżem moim, ta szyba lodu słońcem czerwona, z dwoma
skrzydłami promieni: nie jestże to Anioł złoty stojący nade mną?

[XIII, w. 22]

Lodowa szyba staje się witrażem, projektującym nad łóżem śmierci obraz anioła. To architektoniczne nawiązanie może mieć ogólną (niełączącą się z konkretną epoką historii sztuki) naturę, sakralizującą moc zawdzięczającą samemu nawiązaniu do obrazu wnętrza świątyni. Jednak bardzo podobna iluzja anioła we wnętrzu kościoła jest opisana we wcześniejszej powieści poetyckiej *Mnich*, w której – dzięki większemu roz-

budowaniu obrazu między innymi o charakterystyczne elementy architektoniczne – inspiracja barokowym wnętrzem wileńskich świątyń jest niewątpliwa³⁷. O sakralizującej barokowości tego obrazu świadczy także konsekwentny dobór barw: czerwień i złoto w poemacie oznaczają momenty boskiej obecności w świecie (czy to w scenie mistycznej przemiany jabłoni, czy w scenie ukrzyżowania³⁸). Kolorystyka zostaje także podkreślona słowami, które Ellenai wymawia, umierając: „Rózo złota” [XIII, w. 25].

Niewątpliwie barokowa malarskość³⁹ cechuje również kolejną scenę poematu – monachomachię nad zwłokami towarzyszki Anhellego – dawnej zbrodniarki:

Chmura jakoby duchów ciemnych zatrzymała się nad jamą śmiejąc się głośno, a ciemne twarze pokazały się przez rozszczerzone lodu sklepienie i krzyczały: Naszą jest!

Lecz róża owa cudowna dostawszy skrzydeł gołębic podleciała w górę, i spójrzała na nie oczyma niewinnego Aniołka.

[XIII, w. 29-30]

Barokowość tego obrazu jest wręcz przesadzona. Ciemne skłębione chmury to stały element siedemnastowiecznego malarstwa sakralnego. Wyróżnione na pierwszym planie, oddzielają przestrzeń ziemską (*profanum*) od boskiej (*sacrum*), nad nimi zaś unoszą się amorki – „niewinne aniołki”.

Ostentacyjna barokowość obrazu ma na celu uwypuklenie jej przełamania. Na siedemnastowiecznych obrazach podział na strefę *sacrum* i *profanum* jest wyraźny i nieprzekraczalny. W przedstawionej scenie jednak istota boska – róża-anioł – unosi się od sfery *profanum* do *sacrum*, łącząc je. Efektem tego połączenia jest wizyta ziemskiego anioła – Eloë, która zabiera ciało Ellenai. Zmarła nie może dostąpić

37 Por. K. Pawlas, *Architektura wyobraźni. Barokowa struktura przestrzeni w powieściach poetyckich Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk...*, s. 400-402.

38 Scena ta jest co prawda „parodią Chrystusowego dzieła”, jednak „ukrzyżowanych oczyści [...] ich męka” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 149].

39 Odwrotne spojrzenie na malarskość tej sceny – nie pod kątem wpływu sztuk plastycznych na technikę poetycką Słowackiego, lecz przeniesienia obrazu literackiego na płótno – prezentuje Ludmiła Petruchina, poświęcając kilku malarskim wersjom analizowanej sceny znaczną część swojego tekstu: tejże, *Twórczość Juliusza Słowackiego a sztuki plastyczne*, tłum. M. Czetyrba, [w:] *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. Olsztyn 22-23 listopada 1995 roku*, pod red. nauk. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997, s. 177-182.

wniebowstąpienia, jednak boska interwencja łącząca sfery *sacrum* i *profanum* sprawia, że nawet zbrodniarka może być godna opieki anioła.

Śmierć Ellenai rozpoczyna proces stopniowego zaniku przestrzeni – dominuje czas, zaś otoczenie – po okresie zmian – coraz bardziej się porządkuje. Kolejne rozdziały otwierają już nie określenia miejsca, lecz czasu. Rozpoczyna się długa noc polarna: „Okolo więc onego czasu, gdy ziemia zaczyna się od słońca odwracać i zasypia w ciemnościach,” [XIV, w. 1]. Pod osłoną ciemności w świat Sybiru coraz silniej wkracza *sacrum*. Już nie pośredni, ziemski wysłannik Boga, prorok – Szaman, lecz aniołowie „zeszli w krainę mglistą ukrywszy w sobie światłość” [XIV, w. 3]. Choć „dwa odwieczne cherubiny” [XIV, w. 2] tają widoczne oznaki swojej świętości, na grzech bluźnierstwa nie wahają się jednak zareagować manifestacją boskiej mocy, ukazując na nieboskłonie tęczę o przerażającej mocy:

Nawróćcie się, rzekli, i proście Boga! albowiem pokażemy wam znak Jego gniewu ten sam, który był niegdyś znakiem przebaczenia. [...]

A wyciągnąwszy rękę Anieli pokazali na wielką tęczę, która przebiegła i położyła się na półowicy chmurnych niebios, mówiąc: Oto ten jest.

I straszliwe przerażenie zdjęło te ludojady na widok rzeczy tak pięknej i błyszczącej, której Bóg użył na znak swego rozniewania.

A usta ich były otwarte, a języki czarne jak węgiel, a oczy ich jakoby szklane nie odwracały się od niebieskich kolorów.

I w zadziwieniu wyrzekli imię Chrystusa i poupadali martwi.

[XIV, w. 14, 16-19]

Niepostrzeżenie w świat Sybiru znów wkrada się barokowość, konsekwentnie nadając sakralność boskiemu znakowi⁴⁰. Nieboskłon staje się obrazem, którego płaszczyznę przedzielono na pół wyraźną granicą. Niespokojne, mroczne tło chmur i odcinające się od niego lśniące barwy tworzą niewątpliwie barokową – kontrastową i dychotomiczną – malarską kompozycję.

Istotny jest jeszcze jeden aspekt barokowości, wynikający ze wspomnianej już cechy kompozycji malarstwa sakralnego tego okresu – zaniku perspektywy, jedno-

40 Jest to jednak sakralność na przekór porządkowi biblijnemu: „Tęcza nie jest już znakiem przymierza i nadziei, lecz kary dla tych, którzy dopuścili się zbrodni kanibalizmu, stali się samojedami i zgrzeszyli pychą” [W. Pyczek, *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim”...*, s. 372].

płaszczyznowości, charakteryzującej boską część układu obrazu. Mimo anielskiej projekcji znaku boskiego gniewu na niebie, przestrzeń nie istnieje już w trzech wymiarach. Zanika głębia, zatarciu ulega także *axis mundi* – wertykalne uporządkowanie jest już jedynie sugestią; tęcza na niebie znajduje się co prawda nad głowami, jest jednak zawieszona nad horyzontem, prowadzi wzrok od ziemi do ziemi – nie wyznacza kierunku wertykalnego.

Ów zanik przestrzeni postępuje, co widać w scenerii spotkania aniołów z Anhellim:

Tego samego dnia, przed wschodem słońca, siedział Anhelli na bryle lodu, na miejscu pustem, i ujrzał zbliżających się ku sobie dwóch młodzieńców.

[XV, w. 1]

Już nie tylko wymiary przestrzeni przestają istnieć, zanika też świat jako taki: zostaje po nim „miejsce puste” oznaczone pojedynczą „bryłą lodu”. Zamiast przestrzeni zaistniał czas; kolejny rozdział rozpoczął się określeniami temporalnymi, i takimi zostaje również zamknięty. Nawet fakt zbliżania się boskich wysłanników do Anhellego nie jest w jakikolwiek sposób zorientowany w przestrzeni – postać bohatera siedzącego na bryle lodu stanowi centrum niezróżnicowanego przestrzennie świata, punkt zawieszony w nieokreślonym otoczeniu. Również cała treść zwiastowania jest nacechowana temporalnie, nie przestrzennie⁴¹. Na linii czasu rozrysowane jest posłannictwo dla wymarłego ludu – umiejscowiony w przeszłości porządek pór dnia, przełożony na stulecie losów narodu – oraz indywidualne posłannictwo dla Anhellego – porządek dnia i nocy, który urasta do wymiaru historycznego (po dniu, którego czas należał do całego ludu i został zmarnowany, następuje noc odkupienia, „samotności w ciemnościach” [XV, w. 6], którą przecierpieć będzie musiał sam Anhelli), a

41 Aby katalog barokowych nawiązań był kompletny, należy uwzględnić jeszcze charakterystyczne przemieszanie życia i śmierci w odpowiedzi Anhellego na posłannictwo aniołów: „Ojciec mój umarł śmiercią synów ojczyzny, zamordowany; a matka moja umarła z boleści po nim, a jam był pogrobowcem. / Pierwsza lilija na grobie ojca mego jest moją rówienniczką, a pierwsza róża na grobie matki mojej była mi siostrą młodszą.” Powiązanie owego splotu życia i śmierci z metaforą kwiatów potwierdza barokowe korzenie obrazu. Jednak dalsze słowa: „Oto mię w kołysce owionęła woń krwi ojcowskiej i wyrosłem z twarzą smutną i przełknięą.” jednoznacznie wskazują, że obrazowanie rozwija się w stronę dużo późniejszej literatury grozy (choć Backvis tego rodzaju metaforę mógłby jeszcze zaliczyć do „nurtu makabrycznej grozy” [C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 356]).

nawet kosmicznego (niezróżnicowanego ani przestrzennie, ani czasowo podziału na światło i ciemność).

We wszystkich trzech wymiarach – indywidualnym, historycznym i kosmicznym – ostatecznie dopełnia się los Anhellego. Swój finał znajduje „inicjacyjna wędrówka, dzięki której adept nie wchodzi w nowe życie, ale głębiej pograża się w śmierć, będącą koniecznym warunkiem odrodzenia”⁴². Totalną anihilację zapowiadają apokaliptyczne zjawiska: „zaczerwieniło się niebo i wybuchnęło wspaniałe słońce; a stanąwszy na kręgu ziemskim, nie podniosło się, czerwone jak ogień” [XVI, w. 3]. Przestrzeń wciąż jest nieobecna: ziemia jest jedynie „kręgiem”, figurą – ograniczoną i nieskończoną jednocześnie, nieukierunkowaną horyzontalnie, niezróżnicowaną. Słońce wiszące na granicy kręgu nie wyznacza kierunku wertykalnego, jego eksplozja na krawędzi świata Sybiru zapowiada koniec tego świata. Zjawiskiem niespotykanym dotąd w tym świecie są nagle wybuchłe, rozświetlone barwy: ognista czerwień słońca, biel ptaków i głęboki błękit nieba. Intensywność i świetlistość kolorów nie ulega zmianie, gdy słońce chowa się za krawędzią horyzontu: „A słońce utonęło pod ziemią, i tylko jeszcze najwyżej lecące ptaki świetniały na szafirowym niebie, jak róż białych girlandy ulatujące ku południowi” [XVI, w. 11]. Barwy, które dotąd towarzyszyły jedynie najważniejszym wydarzeniom, zmieniającym i sakralizującym sybirski kosmos, stają się dla świata permanentne. Połączenie purpury, błękitu i bieli jednoznacznie odsyła do malarstwa sakralnego. Nawiązanie jest tym silniejsze, że barwy te rozciągają się na niebie (mimo że oś wertykalna nie istnieje, a niebo otacza krawędź kręgu ziemi, nie unosząc się ponad nią).

Zanika również czas, ostatni wymiar sybirskiego kosmosu. Blask słońca nie znaczy już dnia, a mrok nie znaczy nocy. To właśnie gra światła i ciemności anihiluje czas, przenosząc świat Sybiru w wymiar kosmiczny. Poza czasem i przestrzenią nie zanikają sakralizujące barwy:

W ciemności, która była potem, rozwidniła się wielka zorza południowa i
pożar chmur.

A księżyc znużony spuszczał się w płomienie niebios, jakoby gołąb biały
spadający wieczorem na chatę czerwoną od słońca zachodu.

[XVII, w. 1-2]

42 E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 141.

Barokowość zaczerpnięta z siedemnastowiecznego malarstwa świątynnego jest ostatnią pozostałą materią rozprzegającego się świata – materią czysto sakralną. Ziemski wymiar rzeczywistości przestał już istnieć. Uświęcający wymiar barokowości końca sybirskiego świata i śmierci Anhellego nie jest jednak dominujący. Spokój i ciszę pogrążającego się w nicości świata zakłóca nagle gwałtowna siła kreacyjna, wyłaniająca się z płomiennej zorzy – pędzący na koniu zbrojny rycerz:

I oto nagle z płomienistej zorzy wystąpił rycerz na koniu, zbrojny cały, i leciał z okropnym tętentem.

Śnieg szedł przed nim i przed piersią konia, jak fala zapieniona przed łodzią.

A w ręku rycerza była chorągiew, a na niej trzy ogniste litery paliły się.

I przyleciawszy ów rycerz nad trupa, zawołał grzmiącym głosem: Tu był żołnierz, niech wstanie!

[XVII, w. 4-7]

Pęd konia i przerażający tętent, chmura okrywająca jeźdźca czy głos niczym grzmot to metaforyka zaczerpnięta z *Gofreda*. Także w języku, jakim przemawia rycerz, dominuje obrazowanie barokowe rodem z Tassa-Kochanowskiego: silna metaforyzacja i hiperbolizacja, ton ekspresyjny, a nade wszystko charakterystyczne obrazowanie (pioruny, purpura i błękit) oraz nacechowanie stylistyczne (epatowanie gniewem, przemocą i krwią). Kreacyjna moc rycerza Tassa przegrywa jednak z zanikaniem sybirskiego kosmosu. Malarska barokowość służyła przeniesieniu ziemskiej czasoprzestrzeni Sybiru w wymiar *sacrum*, by świat ten mógł dać Bogu ofiarę z samego siebie – równolegle z ofiarą Anhellego. Wojenna barokowość Tassa zakłóca ten kierunek przemian i ostatecznie znika z rozmywającego się świata:

I poleciał ów rycerz ognisty z szumem jakoby burzy wielkiej; a Eloë usiadła nad ciałem martwego.

I uradowała się, że serce jego nie obudziło się na głos rycerza i że już spoczywał.

[XVII, w. 18-19]

Barokowe fragmenty finału poematu kształtują się nieco odmiennie względem wcześniejszych rozdziałów. Inspiracje barokowym malarstwem kościelnym wciąż sakralizują przestrzeń, jednak coraz silniej ją przy tym dynamizują. Zaczerpnięty z Tassa obraz pędzącego rycerza jest kulminacją tej tendencji. Ekspresyjne, pełne ruchu i sugerujące moc kreacyjną wizje barokowe stoją w coraz większym kontraście z pogrążającym się w nicości światem. Tym samym barokowość kształtuje wizję sybirskiej apokalipsy w dwóch nurtach: z jednej strony, narastająca entropia i zanikająca w efekcie przestrzeń, a później i czas, czytane przez pryzmat siedemnastowiecznego malarstwa świątynnego (na tę inspirację wskazuje charakterystyczna kolorystyka, przy czym narastająca malarskość wizji jest także nośnikiem procesu „przechodzenia od koloru do światła”⁴³), stają się znakiem przenoszenia świata Sybiru z przestrzeni ziemskiej w sferę *sacrum*, gdzie może dokonać się ostateczna ofiara; z drugiej strony, dynamiczne obrazy, zaczerpnięte z barokowej epopei Tassa, rozpinają sybirski kosmos na opozycjach, czyniąc jego konstrukcję w zasadzie swej barokową, a jednocześnie budując zasadniczy sens sybirskiej opowieści – przedstawiając dwie możliwe ścieżki działania i prezentując właściwy wybór⁴⁴.

Poema Piasta Dantyszka

Jak wspomniałam we wstępie do tego rozdziału, barokowość *Poemów Piasta Dantyszka*⁴⁵ jest całkowicie odmienna od inspiracji w *Anhellim* – choć wspólna jest na przykład backvisowska zasada jednolitości kolorystycznej (mimo całkowicie od-

43 W. Pyczek, *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim”* ..., s. 372.

44 Zbyt jednostronna wydaje się w tym kontekście interpretacja scen finałowych wg Tretiaka: „Słowa Szamana spełniają się, Anhelli ogląda wszystkie nieszczęścia swej ojczyzny, serce jego napętnia się po brzegi goryczą i zwątpieniem i on umiera nie doczekawszy się promienia nadziei, ale ta śmierć przynosi narodowi odkupienie, i oto zaraz po niej zjawia się rycerz cudowny, zwiastujący zmartwychwstanie narodów” [J. Tretiak, *Juliusz Słowacki*, t. I, Kraków 1904, s. 123]. Badacz kontynuuje tym samym wnioski z lektury, jakie wysnuł Krasieński, a które Fiećko streszcza w słowach: „krajobraz polski objawił mu się jako dominium śmierci bez nadziei” [J. Fiećko, *Rosja Krasieńskiego*..., s. 280]. Między ofiarą Anhellego a zjawieniem się „rycerza ognistego” nie zachodzi jednak relacja następstwa, jak chce Tretiak, lecz wyboru – barokowa wizyjność jasno określa dwie różne ścieżki patriotyzmu, jakie te postaci reprezentują. Jedynie Kleiner, choć początkowo twierdzi, że „zjawienie się rycerza jest optymistycznym, na pozór nieorganicznie doczepionym, zakończeniem beznadziejnej tragedii ginącego pokolenia, które paść ma przed dniem zmartwychwstania” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*..., t. 2, s. 150], widzi także drugą ścieżkę: „szlak Anhellego [jest – K.K.] drogą cierpienia, nie drogą działania” [tamże, s. 165]. Badacz podsumowuje: „Anhelli umiera w samotności, bez realnego oddziaływania na społeczeństwo. A jednak dokonywa odkupienia” [tamże]. Tym samym Kleiner zrównuje w swej interpretacji patriotyczny walor obu ścieżek działania.

45 *Poema Piasta Dantyszka*, s. 521-598. Dalej podaję numer wersu.

miennego doboru barw)⁴⁶. Pyczek zwraca uwagę nie tylko na „bogactwo kolorystyczne” (nieco na przekór Backvisowi – i raczej niesłusznie, gdyż ilość barw jest w poemacie silnie ograniczona), ale przede wszystkim na „predylekcję do inkrustowania poetyckiej materii obrazami znaczonymi przez szlachetne metale, kruszce i drogie kamienie, dookreślającymi splendor przedstawionego świata”⁴⁷. Barokowość *Poemów* pozostaje wciąż silnie spleciona z nawiązaniem dantejskimi⁴⁸, wraz z nimi podlega jednak zupełnie innej niż *Anhelli* stylistyce. Cały utwór podporządkowany jest już nie poważnemu językowi biblijnemu, lecz lekkiej i żartobliwej formule gawędy szlacheckiej. Wyraźnie przejawia się „znajomość kultury szlacheckiej u Słowackiego oraz postawa świadomie ironizująca wobec jej przedstawicieli”⁴⁹. Połączenie wysokiego, patriotycznego tematu, poważnych, kanonicznych źródeł kulturowych i jowialności podpitego szlachcica daje efekt groteskowy. Już Backvis nurt trywialności i groteski zaliczył w poczet barokowego dziedzictwa Słowackiego⁵⁰, jednak na tym ogólnym stwierdzeniu barokowość *Piasta Dantyszka* bynajmniej się nie kończy⁵¹.

Rozważając skomplikowaną kwestię groteskowości *Poemów*, Marzena Kryszczuk zauważa, że

Słowacki buduje świat i głównego bohatera w *Poemie Piasta* tak, jakby chciał go jednocześnie wykpić i złożyć mu hołd, ośmieszyć i docenić, odsłonić absurd jego postawy i zrozumieć.⁵²

46 Już Maciejewski zwraca uwagę na „szczególne akcentowanie dość monotonnego kolorytu, czy też obsesyjne powtarzanie tych samych epitetów i charakterystycznych akcesoriów okropności” [tegoż, *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974, s. 60].

47 W. Pyczek, *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim”*..., s. 365.

48 Wyliczenie dantejskich obrazów w *Poemach* podaje – za Stanisławem Windakiewiczem i Stanisławem Machniewiczem – Kleiner: tegoż, *Juliusz Słowacki*..., t. 2, s. 209-211.

49 H. Stankowska, *Rekwizytoria barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, [w:] *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. Kaczmarek, red. I. Wyczółkowska-Nowik, Opole 1985, s. 52.

50 Por. C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*..., s. 354.

51 Wypada zacząć od tego, jak owa barokowość się zaczyna. Mariusz Jochemczyk mimochodem, w przypisie tłumacząc swój wybór skrótów rozwlekłej formuły: *Poema Piasta Dantyszka herbu Leliwa o piekle*, stwierdza – choć w cudzysłowie – że ów tytuł jest „«barokowy»”. [M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne. Wokół Poematu Piasta Dantyszka Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006, s. 8 (przypis).]

52 M. Kryszczuk, *Juliusz Słowacki wobec tradycji szlacheckiej*, Warszawa 2011, s. 81.

Takie podejście sprawia, że groteska – nawet bardzo szeroko rozumiana – jest kategorią zbyt wąską, by pomieścić „nadrzędną zasadę kompozycyjną poematu”⁵³. W moim odczuciu kategorią wystarczająco pojemną (bo też traktowaną w tej pracy bardzo szeroko) jest barokowość; skrajna rozpiętość zarówno „w planie treści”, jak i „w planie wyrażania”⁵⁴ jest jej istotą.

Wysoki ton „wielkiego dzwonu patryotycznego”⁵⁵ współtworzony przez ojczyźnianą metaforykę o bogatej literackiej tradycji (głównie oświeceniowej, uzupełnionej jednak o ton mesjanistyczny), nadaje utworowi inwokacja: *Ofiarowanie*. Polska jest jednocześnie „Matką w żałobie” [w. 2] po zabitym narodzie i „żałosną wdową” [w. 1] po nim, matką Chrystusa i samym Chrystusem („twa krew chrystusowa” [w. 5]), krajem, jego królową i stolicą („Warszawo!” [w. 7]). Ten znaczeniowy nadmiar zostaje jeszcze okraszony martyrologicznym obrazem pokornego poety klęczącego u jej nóg, ofiarującego swoją „pieśń” [w. 7]. Widoczne w *Ofiarowaniu* zwielokrotnienie, nawarstwienie metaforyki nierzadko wewnątrznie się wykluczającej, tworzy pierwszy barokowy trop. Nie prowadzi on jednak do malarstwa sakralnego czy barokowej epopei, lecz raczej do siedemnastowiecznych tradycji sarmackich. Halina Stankowska nazywa to „stylizacją sarmacką”⁵⁶, za Backvisem zaliczając do niej nie tylko wielosłowie, pozwalające budować napięcie między podniosłymi uczuciami a banałem myślowym, ale także dysonanse estetyczne oparte na zestawieniu olśniewających obrazów z wulgarnością oraz nekrofiliją.

Hipotezę o sarmackiej inspiracji potwierdza pierwsza scena poematu, przedstawiająca tytułowego bohatera w otoczeniu charakterystycznych atrybutów:

Usiadł na grobie, gdzie jasne motyle
Okolo róż się kręciły grobowych;
Poprawił wąsa i wylotów płowych
I rzekł: Pięcioro mam dzieci w mogile,
A zaś ostatni, węzowego płodu,
Syn mój ostatni jest zdrajcą narodu.
To mi włos siwy cały się wypręży,
I drży i wstaje z głowy dębem węża;

53 Tamże.

54 Tamże, s. 80.

55 J. Tretiak, *Juliusz Słowacki...*, s. 139.

56 H. Stankowska, *Rekwizytornia barokowa ...*, s. 55.

Kiedy pomyślę, jak mi się zdradziecko
Ostatnie moje pohańbiło dziecko.
Lecz niech tak będzie! Pana Boga wola!
Kontusz wytarty, szabla, i niedola,
I czapka krzywo zatknięta na głowie,
I moi gdzieś tam w mogiłach synowie;
Z tym ja, mój panie, jak królowie dumny,
Krzyż zrobię święty i pójdę do trumny.

[w. 1-16]

Na niewątpliwie szlacheckie pochodzenie wskazuje ubiór Dantyszka: „kontusz”, „czapka” i „szabla”. Szlachecką twarz zdobi nieodłączny „wąg”. Taki wygląd polskiego szlachcica ukształtował się ostatecznie i zdobył największą popularność w siedemnastym wieku. Dantyszek, mimo siedemnastowiecznego stroju i kwiecistego języka, nie jest jednak szlachcicem doby baroku. Podniszczony, „wytarty” kontusz o „wylotach płowych” i „czapka krzywo zatknięta na głowie” świadczy o niedbałym podejściu do stroju, podczas gdy w szczęśliwym jeszcze wieku siedemnastym ubiór, a nade wszystko intensywne, niespłowiałe barwy świadczyły o statusie i pochodzeniu szlachcica. Interes rodu był dobrem najwyższym, jego odrębność, rozpoznawalność i status – rzeczą najistotniejszą. W tę rodową politykę wpisywali się męscy potomkowie, odpowiedzialni za przedłużenie rodu, przekazanie nazwiska i poszerzenie rodowych włości o posagi przyszłych żon. Dantyszek zadbał o spłodzenie synów, przeznaczył ich jednak celom nie rodowym, a narodowym, tak jak poświęcił swój strój – nośnik rodowej dumy – stając się „ot takim nędzarzem, brudnym od popiołów” [w. 27], a obmywając się jedynie „krwawym narodowym chrzestem” [w. 28]. Jako szlachcic nie traci jednak dumy, jedynie zamienia dumę rodową na narodową, tak jak zamienił rodowe role swojego stroju czy synów.

W obrazie siedzącego na grobie szlachcica zwraca uwagę jeszcze jeden barokowy szczegół – oksymoroniczne w zakresie skojarzeń „róże [...] grobowe” i latające wokół nich „jasne motyle”. Zestawienie znaków piękna i młodości (utrzymanych w stylistyce sielankowej) ze śmiercią ma niewątpliwie barokowe korzenie, choć się-

gają one jeszcze wcześniej; popularność tego motywu w poezji siedemnastowiecznej wynika z ówczesnego rozwinięcia średniowiecznych tradycji gotyckich⁵⁷.

Ta cmentarna dekoracja, zdawałoby się harmonijnie makabryczna dla Dantyszkowej gawędy, przedstawia się jednak dzięki różom i motydom idyllicznie i ślicznie, może dlatego, że cmentarz ten leży na obrzeżach siola ze starej polskiej tradycji, gdzie wciąż wiele waży autorytet księdza plebana, sielankowego siola, gdzie zachowały się jeszcze gościnne lipy, choć więcej jest posępnych sosen.⁵⁸

Otoczenie współtworzy więc tło współgrające z sarmackim charakterem sylwetki Dantyszka, uwzględniając charakterystyczne lipy czy uosabiającego mądrość (zazwyczaj niesłusznie) plebana.

Jednak wszelkie znaki pozwalające zidentyfikować epokę, do jakiej przynależy Piast Dantyszek, wskazują na XIX wiek – przesyczone jeszcze powstańczymi nastrojami czasy porozbiorowe, w których warstwa szlachecka uległa przekształceniu ze społeczności rodowej w narodową⁵⁹. Barokowe atrybuty stroju, zachowań, ról społecznych zostają podporządkowane nowemu romantycznemu porządkowi patriotycznych zobowiązań. Romantyzm nie zastępuje jednak barokowości sarmackiej postawy w pełni. Autobiografię Piasta uzupełnia bowiem jeszcze jeden istotny szczegół:

Nie mogąc przeżyć bez pociech do zgonu
Poszedłem sobie na górę Syjonu
Cokolwiek duszy ulżyć płaczem zdrowym
Na zakrwawionym grobie Chrystusowym;
Za moje martwe syny się pomodlić,
A tego przekląć, co się ważył spodlić;
Za tych, co zabił tyran i zabija,
Zmówić na grobie trzy *Ave Maryja*;
Na te mogiły, gdzie leżą krwawemi,
Jerozolimskiej przynieść trochę ziemi,

57 Por. M. Preiss, *Tradycje gotyckie w poezji późnego Baroku*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, część II: *Motywy, inspiracje, recepcja*, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980.

58 E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 151.

59 I. Opacki, *Romantyczna – Epopeja – Narodowa. Z epilogiem? O „Panu Tadeuszu”*, [w:] *tegoż, Mówione wierszem*, Katowice 2004, s. 125 i nn.

I grobowiec ich cichy, nieszczęśliwy,
Posypać liściem srebrzystej oliwy,
Która Chrystusa uroszona łzami
Wyrosła drzewem litości nad nami.

[w. 29-42]

Podróż do Ziemi Świętej zdecydowanie mieści się w romantycznej tradycji podróży. Patrząc na tekst „z zewnątrz” – z perspektywy procesu tworzenia, nie zaś „od wewnątrz” – interpretacyjnie, można przypuszczać, że umieszczenie tego epizodu w biografii Dantyszka ma związek z odbytą przez Słowackiego kilka lat wcześniej podróżą między innymi do Jerozolimy i zwiedzenia wspomnianych miejsc. Podróż romantyczna miała jednak zupełnie inny charakter niż dantyszkowa. Nie jest to pielgrzymka, nie jest to też edukacyjna podróż w stylu oświeceniowym. Początkiem wyprawy często było wygnanie lub ucieczka z kraju. Romantyka po świecie gnał niepokój i potrzeba wypełnienia pustki, zagłuszenia tęsknoty za ojczyzną. Podróż romantyczna to nie tylko odkrywanie nieznanego wcześniej surowego piękna wysokich gór czy egzotyki odmiennych kultur, ale także śledzenie zanikających śladów historii.

Wyprawa Piasta jest inna. Podobieństwo ogranicza się jedynie do smutku i rozpacz, które towarzyszą wyjazdowi. W podróży Dantyszek nie szuka jednak zastępczych wrażeń czy zapomnienia, lecz religijnej pociechy. Jego podróż jest pielgrzymką, znacznie bliższą siedemnastowiecznemu klimatowi katolicyzmu potrydenckiego niż romantycznych wojaży. Patriotyczna intencja („Za tych, co zabił tyran i zabija, / Zmówić na grobie trzy *Ave Maryja*”) osadza ją jednak w realiach XIX wieku.

Na barokowo-romantyczne uwikłanie postaci Dantyszka⁶⁰ nakłada się jeszcze jeden akcent – lekko mistyczny. Przejawia się to w dwóch sposobach obrazowania. Jeden z nich towarzyszy przekleństwu rzuconemu na syna-zdrajcę:

A biada, jeśli mój syn zdrajca stąpi
Na ten grobowiec, bo się rozestąpi,

60 Kleiner uzupełnia to uwikłanie o kolejny kontekst, umieszczając *Poema* na tle wcześniejszych osiągnięć literatury polskiej (nawiązując do wstępu Słowackiego do *Poemów*): „Nie Jan z Czarolasu po piekle szablą dzwoni, ale raczej – imci pan Jan Chryzostom Pasek, któremu ból wielki nie zdołał rubasnej fizjonomii zmienić do niepoznania” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 205]. Wpływ *Pamiętników*, wydanych w 1836 roku, zdaje się jednak ograniczać do ogólnego „zwrotu do tradycji szlacheckiej” [tamże], będąc nieocenionym źródłem wiedzy o sarmackim sposobie życia – i szerokim polem do obserwacji językowych [por. M. Kryszczuk, *Juliusz Słowacki...*, s. 92].

Bo żeń czerwone płomienie wybuchną;
Bo nań wyskoczy mój trup, moje próchno,
I kasać będzie, robactwem oblizie,
Aż go zje, aż go zdusi, aż zagryzie.

[w. 19-24]

Trwające ponad życiem i śmiercią przekleństwo rzucone na syna wyzwoli kontaminację dantejskich zjawisk: otwarty grób pełen ognia z żywym trupem w środku to obraz prosto z szóstego kręgu piekła, po innych kręgach rozrzucone jest także robactwo, kłuszące stworzenia (węże, harpie, psy), nierzadko elementem kary jest też jakaś forma zjadania ciała. Dantejskie znaczenia nie zostają jednak przeniesione do poematu; karę ponosi bowiem nie tkwiący w płonącym grobie trup, lecz przeklęty przez niego syn. Żadna ze wspomnianych kaźni nie jest przeznaczona dla zdrajcy; w *Boskiej Komedii* tego rodzaju grzesznicy cierpieli w lodzie, na samym dnie piekła. Mimo dantejskiego budulca tej sceny, konstrukcja jest barokowa: groteskowe zwielokrotnienie czytelnych, literackich obrazów, multiplikujące wyliczenia, tok anaforyczny, powtórzenia decydują o barokowej hiperboliczności fragmentu.

Drugim mistycyzującym sylwetkę Dantyszka sposobem obrazowania jest stylizacja na pielgrzyma-tułacza:

Patrzaj ty na mnie: ot taki, jak jestem,
Widziałem boskich na oczy aniołów;
Ot taki nędzarz, brudny od popiołów,
Obmyty krwawym narodowym chrzestem,
Nie mogąc przeżyć bez pociech do zgonu
Poszedłem sobie na górę Syjonu [...]
I cóż! przebiegłem błękitne żywioły,
Ot w tym żupanie i z tą szablą rdzawą,
A jak turecki jaki święty, goły;
A śpiąc pod żaglem albo gdzie pod ławą.
I patrz, jak podróż staruszkowi służy!
Wróciłem sobie jak żuraw z podróży,
Wichry mi trochę podszarzały skrzydeł,
Mój kontusz teraz nie do malowideł;

Przez pas wychodzą moje chude kłęby,
Szabla na skałach wyszczerbiona w zęby,
Lecz chociaż sobie wygląda jak chrobra,
Byleby wojna, patrz! co? jeszcze dobra!
Jeszcze jak niebo ma łono błękitne —
A jak nią świsnę! jak po czaszkach zgrzytnę!
Dalibóg! nie dam grać po nosie sobie!
Bom to zaprzysiągł na Chrystusa grobie.

[w. 25-30, 43-58]

Brud bezdomnego to popiół po zniszczonej ojczyźnie, nie jest jednak znakiem dumy narodowej walki, lecz grzechu klęski – zmyć go może bowiem tylko chrzest w ofiarnej krwi narodu. Tymczasem przegrany żołnierz przemienia się w tułacza-pokutnika, zniszczony, podziurawiony kontusz staje się skrzydłami niosącymi go w tułaczce, silne ciało wojaka zmienia się w cherlawe ciało pustelnika. Skojarzenie ze świętymi pustelnikami jest nieodparte, czytelne dzięki charakterystycznym atrybutom wyglądu. Wystarczy jednak zew walki, by pokutnik znów stał się sprawnym żołnierzem – jednak i ta postawa nie traci zupełnie znamion mistyczności i świętości. Sugestia sakralności kryje się w wizualnej prezentacji znaku wojennej powinności Dantyszka-tułacza – jego szabli. Karabela jest charakteryzowana za pomocą znanej już kolorystyki: z zewnątrz jest „rdzawa”, jednak wewnątrz „jak niebo łono ma błękitne”. Oczywiście może to być jedynie metaforyczne określenie podrdzewiałej z zewnątrz szabli, która w środku zachowała zdrową stal. Jednak wypowiedziana wprost przysięga „na Chrystusa grobie” potwierdza sakralizację tego przedmiotu, tym samym barokowe zestawienie czerwieni i błękitu (znane z wizerunków Boga, świętych i aniołów na siedemnastowiecznych obrazach świątynnych) konsekwentnie tę sakralność podkreśla⁶¹.

Starannie budowany nastrój patriotycznej powagi (choć niepozbawiony śladów sarmackiego zacierzwienia), w niewielkim stopniu współtworzony także przez barokową kolorystykę analogiczną do sensotwórczych barw z *Anhellego*, zostaje gwałtownie przełamany:

61 Range szabli podkreślają pośrednio także określenia „wyszczerbiona” i „chrobra”, nasuwające skojarzenia ze Szczerbcem – mieczem koronacyjnym dynastii piastowskiej, według legendy wyszczerbionym na Złotej Bramie podczas triumfalnego wjazdu Bolesława Chrobrego do Kijowa.

Ale do rzeczy, mości dobrodzieju!
Tu mówią w karczmie i po domach plotą,
Żem się ja zapił aż na śmierć zgryzotą;
Że tracę nawet tę trochę oleju,
Którą ma z łaski Bożej twór człowieczy,
I roję sobie niestworzone rzeczy.

[w. 59-64]

Autentyczność przesyconej rozpaczą patriotycznej narracji Dantyszka podważa plotka o nim jako o starym pijaku i wariacie. „Wyłania się z tego, być może, obraz melancholijno-sangwinicznie nastrojonego szlachciury, miotającego się między – wywołanymi alkoholem – stanami apatii i euforii [...]”⁶². Poetyka żartu deformuje dwutorową charakterystykę postaci Piasta, wykoślawiając zarówno sakralny charakter kolejnych podróży Dantyszka, jak i powagę dantejskich nawiązań. Mistyczny charakter pielgrzymek zostaje przedstawiony jako typowe szlacheckie warcholstwo: „Mówią, że sztuką jakąś, może diabłą, / Zaszedłem w piekle dzwonić moją szablą; [...]” [w. 65-66]. Z kolei mistyczne przeżycia w dantejskich zaświatach są opisane za pomocą pijackiej metaforyki:

Że mi się trochę opaliła dusza,
Żem sobie nawet podsmalił kontusza;
Że mi skra padła na gołą łysinę
I wypaliła tajemniczą dziurę,
Skąd, kiedy piję, to wypuszczam chmurę,
A nawet, mówią, iskry wielkie, sine – [...]

[w. 67-72]

Drwina znika jednak równie szybko, jak się pojawiła, w kolejnym gwałtownym przeskoku nastrojowym ustępując na powrót miejsca dramatyzmowi. Niewybredne docinki zostają podporządkowane dyskursowi patriotycznemu, nie jest on już jednak jednolity. Jest nieustannie przerywany pijackimi wstawkami samego Dantyszka:

62 M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, s. 141.

A kto obelży mojej duszy sławę,
Z tym ja mieć będę żelazną rozprawę.
A postaw tu dzban, jak gwiazdy zaświecą,
Ujrzysz, czy z mojej łysiny skry lecą?
A jeśli lecą, to dobrze, nie pusta,
Więc pożar łatwo mi zalać przez usta;
A jeśli zatkam tę łysinę ręką,
Skry sobie będą wychodziły szczęką.
A ludzie niech się sami siebie strzegą!
A że ja palę się – co im do tego?

[w. 76-85]

Deklaracja pojedynku za obrazę honoru (tradycja żywsza w romantyzmie niż baroku – choć już nie na karabele, lecz pistolety) zostaje przełamana prośbą o dzban wina, jednym tchem wypowiedzianą z obroną przeciw pomówieniu o pijaństwo („Ujrzysz, czy z mojej łysiny skry lecą?”). W kilku kolejnych zdaniach Dantyszek całkowicie scala metaforykę pijacką z dantejską: dymiąca łysina czy zalewanie pożaru w ustach w pierwszym odczuciu odnoszą się do upojenia alkoholowego, jednak towarzyszące tym określeniom obrazy każą widzieć w tym pijaństwie stygmat dantejskiej karni ognia. Sprzeczna metaforyka wprowadza pozorny komizm, który ostatecznie okazuje się tragizmem.

Otóż tak dobrze! – dzban przyniosłeś wina.
Postaw tu, panie – tu – na tej mogile;
Niech trup zazdrości, że ludziom godzina
Uleci sobie jak złote motyle.
Bo cóż? – my także grobów kandydaci!
A kto jak ja żył, lelijowe kwiaty
Mieć będzie kiedyś i polane rosą,
I drzewa, gdzie się słowikowie niosą;
I tak śpiewają, i z taką rozpaczą,
Że aż tam brzozy na kurhanach płaczą.

[w. 86-95]

Kolejna pijacka wstawka znów przełamuje nabierający powagi dyskurs Dantyszka, by natychmiast powrócić w zadumę. Piast z melancholią postrzega stan upojenia jako chwile błędnego zapomnienia, niezauważalnie i bezboleśnie przemijającego czasu. Przemijanie to prowadzi jednak do nieuchronnego końca życia, opisanego już nie z pijacką swadą bądź poalkoholową melancholią, lecz z liryczną powagą, na tle czytelnych literackich obrazów przyrody pochylającej się ze smutkiem nad grobem patrioty: lilii męczeństwa skropionych rosą – łzami natury, tęsknego śpiewu słowika i smutno zwieszonych nad grobem brzoź.

Silna antropomorfizacja pogrążonej w żałobie przyrody balansuje na granicy hiperboli. Dotyczy to także każdego wcześniejszego obrazu: nieomal święty pustelnik, który nagle wskutek plotki zmienia się w niespełna rozumu pijaka, by natychmiast stać się patriotą cierpiącym dantejskie męki, znów pijakiem, a na końcu poległym o wolność ojczyzny, nad którym rozpacza cała natura. Ciągłe nastrojowe i stylistyczne przeskoki o skrajnej rozpiętości, maksymalnie skonstrastowane i przez to wyolbrzymione nieodparcie nasuwają skojarzenie z późnobarokową, silnie przerysowaną estetyką dziwności. U Backvisa zjawisko to mieści się na obrzeżach „nurtu *préciosité*”, przejawiającym się w sztuczności poetyckiej formy, a nierozzerwalnie połączonym z „nurtem trywialnej prozaiczności”, wprowadzającym w tekst silne dysonanse⁶³. Jak zauważa badacz, u Słowackiego owa sztuczność formy nie zakłada sztuczności uczuć⁶⁴. Znajduje to swoje potwierdzenie w *Poemach*, gdzie monolog Dantyszka, wystylizowany na chaotyczny i wewnętrznie sprzeczny, unaocznia bezradność bohatera. Nasilający się nieporządek wypowiedzi, coraz częstsze i bardziej ekstremalne przeskoki nastrojowe oraz stylistyczne odzwierciedlają coraz większe oszołomienie winem, ale też wyraźnie dają odczuć rozpacz i bezsilność patrioty, który w wytartym kontuszu, sponiewieranym niczym jego rodowa duma, z zardzewiałą karabelą u boku siedzi na grobach synów, w każdej chwili gotów rzucić się do walki wyzwolenczej – podczas gdy pozostaje mu tylko pić z rozpacz, licząc, że szybciej „godzina / Uleci sobie jak złote motyle”. Nie można zignorować egzystencjalnego niepokoju, jaki przenika tę scenę, a który tym silniej akcentuje jej barokowe rysy.

63 „[...] skoro tylko w dziele o większych rozmiarach pojawia się wyszukana *préciosité*, można być pewnym, że pojawi się również nurt trywialności i burleski”. C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 354.

64 Por. tamże, s. 350.

Trudno w kontekście tak zmiennych nastrojowo i tematycznie obrazów zgodzić się z oceną Jochemczyka, jakoby postać Dantyszka dała się zamknąć w sylwetce „obląkanego i pijanego starca”, wyrzuconego „na margines historii” i kręcącego się bez celu po „metafizycznym śmietniku”⁶⁵ piekła. Zinterpretowanie Piasta jako „obscenicznego wyrzutka, trywialnego banitę, wegetującego marnie i samotnie na śmietniku historii – Starca”⁶⁶ odbiera mu rysy tragizmu, stanowiące o głębi i niejednoznaczności tej postaci, metaliteracko będące celem świadomie nawarstwionej barokowości, kreującej różne, nierzadko sprzeczne oblicza Dantyszka. Budujące dramatyzm wewnętrzne napięcia badacz ostatecznie zauważa, wciąż traktuje je jednak z dużą ostrożnością:

Można zaryzykować zatem sąd, iż w osobie Dantyszka krzyżują się wielorakie emocje. Z jednej strony targają nim „prywatne” namiętności: cierpienie obolałego po stracie dzieci ojca, żal bezpotomnie umierającego nestora rodu. Z drugiej zaś – rysuje się dramat zakochanego w Polsce obrońcy jej czci i honoru – żołnierza i opiekuna. Dramat kogoś, kto nie był zdolny uchronić jej przed upadkiem i poniżającą śmiercią⁶⁷.

Wizualnie ów dramatyzm zyskuje kontynuację w zmiennej, niestabilnej nastrojowości, dotykającej już nie tylko samego Dantyszka, lecz rozlewającej się na jego otoczenie. Gdy wino stopniowo rozwiązuje Piastowi język, szlachcic zaczyna opowiadać, jak każdy pijak, rozwlekł, dygresyjnie, co chwilę potwierdzając uwagę słuchacza familiarnym „mości panie”, „panie mój” itp. Pijacka melancholia ustępuje miejsca sarmackiej swadzie:

Lecz to nie o tym mowa, mości panie!
Raz kiedy była tu cisza ponura,
A ja siedziałem spokojny przy dzbanie,

65 M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, s. 94-95.

66 Tamże, s. 94. Wcześniej badacz pisze o Dantysku: „Można powiedzieć, że [Słowacki – K.K.] zmniejsza go i «skaluje» na ludzką miarę. Co ciekawe – nie trywializuje go, nie odbiera mu potencjalnych oznak dramatyzmu. Czyni z niego jedynie groteskowego Dantyszka. Danta pomniejszonego” [tamże, s. 92]. Dantyszek nie dziedziczy po Dantem-bohaterze „potencjalnych oznak dramatyzmu”, gdyż poznawcza wędrówka Dantego przez zaświaty nie jest tymże dramatyzmem naznaczona. Groteska jest tym, co Dantyszka od Dantego odróżnia, a najwyraźniejszym tego sygnałem jest tragizm, którego – zgodnie z wymogami świata przedstawionego *Boskiej Komedii* – Dantemu brak.

67 Tamże, s. 117.

A nad sosnami tymi była chmura
Rozrzucająca okropną ciemnotę,
A tam wisiało pod nią słońce złote,
A ja tak z czapką na bakier na głowie –
Mój mości panie – dwaj mię aniołowie
Przyszli powitać [...]
A do mnie piękne te figury w złocie:
„Nie bój się! Boga jesteśmy posłami;
A jeśli zechcesz przelecieć się z nami
Przez te ogromne, szafirowe pola,
To z twoją wolą jest i Boga wola”.

[w. 118-126, 131-135]

Zwraca uwagę charakterystyczne ukształtowanie poetyckie obrazu natury – znany Piastowi cmentarz, na którym najwyraźniej nader często przesiaduje z dzbanem wina, za którymś razem zmienia swe oblicze. Oswojone otoczenie („sosny te”) diametralnie zmienia swój charakter („okropna ciemnota” skonstrastowana z nisko świecącym „słońcem złotym”), by stać się tłem niecodziennych wydarzeń⁶⁸.

Szablounowa romantyczność tego obrazka kończy się na jego konstrukcji. Budulec jest zdecydowanie barokowy: pogrążona w mroku ziemia, nad nią skłębione chmury, podświetlone od dołu złotym blaskiem, złoci aniołowie (nieprzypadkowo nazywani „figurami w złocie”) – wszystkie te elementy są rozpoznawalnymi atrybutami siedemnastowiecznej sztuki malarstwa sakralnego. Znaczenie inspiracji barokową malarskością pozostaje niezmiennione (względem analizowanego już *Anhellego*) – wciąż otwierają opisywaną przestrzeń na *sacrum*, zapowiadając mistyczne wydarzenia.

Samo zjawienie się aniołów wprowadza również nowe rysy do biografii Dantyszka, której ważnym elementem jest jego imię.

Człon pierwszy: Piast, symbolizuje dawność i ciągłość dziejów Polski. Jest to nazwisko pierwszego Polaka; nazwisko chłopu, który stał się władcą, który

68 Ten sposób przedstawiania natury jako tła fantastycznych wydarzeń ma swoje źródło w *Balladach i romansach* Mickiewicza. Opacki dokładnie analizuje ów programowy zabieg wczesnoromantyczny w studium „*Niepewne światy*” wczesnoromantycznej poezji, [w:] tegoż, *Mówione wierzeniem*, Katowice 2004, s. 7 i nn.

wszedł do klasy rządzącej i zbudował fundamenty państwa. Natomiast bohater Słowackiego to ostatni Polak z tego „państwowego” rodu; to szlachcic, który podobny jest znów do chłopca. Takie zamknięcie koła historii zaakcentowane zostało dodatkowo sceną nawiązującą do piastowskiej legendy o początku państwa – przyjściem dwóch Aniołów. W poemacie Słowackiego przybyli oni odwołać Piast z historii, gdy tamci z legendy przyszli wprowadzić go do historii.⁶⁹

Pełna skrajności sylwetka Piasta Dantyszka zostaje więc uzupełniona o walor krańcowości – bycia jednocześnie pierwszym i ostatnim z narodu, początkiem i końcem. Śmierć synów, piekło Polaków – wszystko to buduje wrażenie, że nie ma przyszłości dla narodu, że pozostaje – jak Dantyszkowi na grobie – pić i czekać na śmierć.

Aniołowie bez trudu unoszą szlachcica do nieba, lecąc z nim nad barokowo udrapowane chmury, po ścieżce ze słonecznych promieni:

Aż tu, mój panie, nad podziw, ci złoci
Biorą mię na kształt zerwanej stokroci,
Biorą i prosto w tęczę złotowłosą,
Na ciemną chmurę, nad sosnami niosą;
I bez żadnego szelestu i dźwięku
Niosą szlachcica w niebo, z dzbanem w ręku. [...]
Na złotych skrzydłach jak król rozpostarty
Lecę, a tęcza, co wisi na chmurach,
Świeci jak brylant na kontusza dziurach;
A gwiazdy żółte, różowe i sine
Sypią się deszczem na moją łysinę; [...]

[w. 150-155, 163-167]

Fragment wciąż utrzymany jest w poetyce stylistycznych dysonansów (najsilniej widać to w pominiętej tu dygresji Dantyszka o nabiciu księdza guza upuszczonym w locie dzbanem wina). Sylwetki aniołów dalekie są od dantejskiej monumentalności i potęgi boskich wysłanników – pełne mocy, lecz jednocześnie liryczne i wysublimowane, bliższe są aniołom Tassa: z jednej strony, to „Boga [...] posłowie” [w. 132] i

69 J. Maciejewski, *Florenckie poematy...*, s. 39-40.

„Panowie jaśni” [w. 139], z drugiej zaś, „aniołki skoczne” [w. 180] o „różanych [...] główkach” [w. 189], „Anielik mały, jak różyczka młody” [w. 178]. Zawieszenie na granicy wieku dziecięcego i męskiego jest niewątpliwym nawiązaniem do *Jerozolimy wyzwolonej*; archanioł Gabriel „wziął wiek na się równy młodzieńcowi, / Który się z laty styka dziecinnymi – [...]”⁷⁰. Spójne są również pozostałe elementy obrazu: włosy rozświetlone „promieniami jasnymi”, „skrzydła [...] białe, malowane złotem”, a nawet „nad ziemią [...] rączy lot”, w którym anioł „obłok i wiatry rwie nieukrócone”⁷¹.

Trywialność towarzysząca Piastowi silnie kontrastuje z lirycznością i wysublimowaniem obrazów tła. Dysonansowy efekt jest tym wyraźniejszy, im silniej splatają się ze sobą dwa nurty estetyczne: początkowo Dantyszek jest postacią odrębną wobec aniołów i barokowo sakralnej przestrzeni wokół nich – pozostaje prozaicznym „szlachcicem [...] z dzbanem w ręku” (dzbanem jak najbardziej materialnym i namacalnym, sądząc po wydatnym guzie na czole poszkodowanego plebana). Wraz z lotem barokowa estetyka zaczyna dosłownie przenikać Piasta; skomplikowana obrazowość przemienia prozaicznego pijaka w brylantowy pryzmat, a dziurawy kontusz sprawia wrażenie metafory rozpadającej się materii, która nie może już wstrzymać wewnętrznego blasku. Wszelkie światło pochodzi jednak spoza postaci Dantyszka – jako pryzmat rozszczepia on padające z zewnątrz promienie słoneczne, tak samo gwiazdy spadają na niego z góry.

Istotne w charakterystyce oświetlenia powyższych scen są barwy. Gdy opis dotyczy aniołów i sakralnej przestrzeni wokół nich, światło jest czyste, złote („ci złoci”, „tęcza złotowłosa”, „złote skrzydła”) – przeciwstawiona jest mu równie jednoznaczna ciemność („ciemna chmura”). Światło towarzyszące Dantyszkowi jest nieczyste, rozszczepione na barwy – tło jego postaci i bijącego od niej blasku to wielokolorowa tęcza (już nie „złotowłosa”), tak samo na szlachecką głowę sypią się gwiazdy nie jasne, lecz „żółte, różowe i sine”. Wokół Piasta sakralna, stabilna i niezmienna przestrzeń ulega rozbiciu – światło rozszczepia się na barwy, niewzruszone gwiazdy nagle „sypią się deszczem”⁷².

70 Cytowany już fragment: T. Tasso, *Gofred...*, s. 12.

71 Tamże, s. 12-13.

72 Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną interpretacyjną ścieżkę, jaka otwiera się dzięki analizie światła i barwy. Początkowo Dantyszek pojawia się na złotym tle, mówiąc o sobie, że jest „jak król” na złotym tronie anielskich skrzydeł. Później zaś jego postać jest przedstawiana na tle tęczy. Skojarzenia zmieniają się z „monarszych” na biblijne – tęcza jako znak pojednania zabiera Piastowi

Narastająca płynność dotyka nie tylko samej przestrzeni, zmienny okazuje się nawet punkt odniesienia: „A księżyc blisko przybiega i staje” [w. 168]⁷³. „Poruszenie” zaświatów, spadające gwiazdy czy lecący na spotkanie bohatera księżyc wydaje się być nieuniknioną konsekwencją ariostycznej narracji, silnie zsubiektywizowanej – w centrum świata i fabuły kreowanej przez Dantyszka stoi on sam, sam sobie jest układem odniesienia i z tej perspektywy jest oczywiste, że to kosmos się porusza, podczas gdy sam Piast pozostaje nieruchomy. Jednak w tej zmianie układu odniesienia można doszukać się także echa dantejskiego przejścia na drugą stronę zaświatów, po zejściu na samo dno leja piekielnego. Ten trop potwierdza kolejna scena, gdy Dantyszek prosi anioły o chwilę odpoczynku „na samym środku srebrnego księżyca” [w. 188]:

A ogień zaczął mi iść przez łysinę – [...]
Ogień wybuchał przez kości i skórę,
I z księżyca szedł jak kolumna w górę.

[w. 190, 192-193]

Ludzka kolumna ognia to motyw infernalny, jednak w kontekście przybycia na srebrny glob pełni raczej funkcję ognia czyścicowego, przez który trzeba przejść, by móc dalej dążyć do Boga. Tak interpretowany, święty płomień wyznacza także moment przełomowy mistycznej podróży.

Uzupełnieniem dantejskiej symboliki słupa ognia jest przeciwstawna metafora patriotyczna:

Kto pałasz kocha i ojczyznę kocha!
Choćby się palił dla niej przez dwa wieki,
I gdzieś jak żuraw odleciał daleki,
I gdzieś przez lat sto wędniał od rozpacz;

monarsze panowanie nad własnym życiem (i dokonany wyborem – wszak to Dantyszek prosił aniołów o podróż w zaświaty), daje jednak obietnicę spotkania z Bogiem. Towarzyszy temu także zmiana charakterystyki światła – z ciepłego, łagodnego blasku złota w znajomym, ziemskim otoczeniu po ostre, chłodne rozbłyski w zaświatach.

⁷³ Kryszczuk prezentuje serię intrygujących pytań dotyczących znaczenia księżyca w poemacie; krąg skojarzeń obejmuje zarówno herb Słowackiego – Leliwę – i powiązaną z nim odwagę, jak i „symboliczny związek księżyca z głupotą” [też, *Juliusz Słowacki...*, s.81-82 (szczególnie przypis 136)]. Nieokreśloność znaczeniowa posunięta do skrajnie przeciwnych możliwych sensów również może stanowić sygnał barokowości.

To jak swą szablę i swój kraj zobaczy,
To jak usłyszysz, że krzyczą do broni,
Przed Panem Bogiem się tylko ukloni,
A potem ludziom odpowie na hasło,
Że miecz nie ściemniał i serce nie zgasło.

[w. 197-205]

Ogień, którym spłonął Dantyszek, to nie tylko płomień oczyszczający – czyśćcowy chrzest, ale i niegasnący ogień narodowowyzwoleńczego zapалу. Tę dwutorową metaforykę scala rozpoczynający opowiadanie Dantyszka motyw „krwawego narodowego chrzestu”.

Płomienna patriotyczna postawa wprowadza frenetyczny monolog o balansowaniu na granicy śmierci i walki, o przedśmiertnym odkupieniu we krwi wroga. Monolog rozpoczyna się w mrocznym klimacie horroru, który spełnia wszystkie kryteria backvisowskiego „nurtu makabrycznej grozy”⁷⁴:

Choć mi czuć dawno już wilgoć cmentarza
I zapach trumny nozdrze już obraża,
Zapach posępny, smutny i cedrowy –
To chociaż czuję, że przez bliskie rżysko
Leci koń śmierci, i leci i tętni,
I już nadbiega z próżnym siodłem blisko; [...]

[w. 207-212]

Synestezyjność opisu, sugestywność uzyskana za pomocą „przybliżenia” zmysłowych odczuć (węch wymaga bliższego kontaktu niż wzrok) oraz ich nawarstwienie, dynamiczny obraz śmierci jako konia w galopie – wszystko to sprawia wrażenie samoistnego zbliżania się, tworząc plastyczne, pełne ruchu tło dla dantyszkowego monologu „zemsty i bólu” [w. 217], w którym bohater jawi się jako niezwyciężony, krwawy mściciel, skupiający swoje życie, modlitwy, rozpacz i dojmujące pragnienie zemsty w jeden cios, który go oczyści i odkupi przed Bogiem; jest przekonany, że dusza:

74 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 356.

Do Pana Boga i modlitwy wróci,
I spokojniejsza sądów Boskich czeka,
Ubrana w jasną szatę, w krew człowieka – [...]

[w. 223-225]

Po raz kolejny potwierdza się skojarzenie krwi i światła (choć już nie płomienia), nawiązujące do „krwawego narodowego chrzestu”, po którym otrzymuje się białą szatę na znak odkupienia win. Tym razem nie jest to jednak ofiarna krew narodu, lecz przelana w walce krew wroga.

Rozpędzona metaforyka zemsty zostaje gwałtownie ucięta obrazem samotnego kurhanu kryjącego obdartego starca, potępionego za „serce na zemstę tak długo uparte” [w. 228] – bezowocnie, o którego śmierci pamiętają tylko słowiki. Śmierć nie jest już galopującym koniem, na którego trzeba wskakiwać w biegu, lecz nieruchomą i nieuchronną koniecznością – umiera już nie krwawy mściciel, odkupiony, łapiący w locie własną śmierć, lecz powoli usypia smutny, obdarty starzec – „potępiony, niezemszczony” [w. 227].

Po raz kolejny potwierdza się teza, że obrazowość *Poemów* zasadza się na barokowej płynności obrazów, ich ciągłej zmienności, popadaniu z jednej skrajności w drugą – zarówno w charakterystyce barw i światła, jak i w ogólniejszej opozycji statyczności i dynamiczności. Trafnie odzwierciedla to percepcję odurzonego alkoholem człowieka, z opóźnieniem dostrzegającego wszelkie zmiany, ciągle zaskakiwanego. Nastrojowe, a co za tym idzie, stylistyczne przeskokki odpowiadają z kolei pijackiej elokwencji. Sakralizujące funkcje motywów i zabiegów barokowych zostają zmarginalizowane (choć wciąż są obecne) – barokowość służy raczej jak najbardziej autentycznemu kreowaniu postaci Dantyszka z jego sarmackimi korzeniami i rozpaczliwym pijaństwem. Współtworzące jego sylwetkę dysonanse mają również znaczenie konstrukcyjne, w podniosły tok wypowiedzi wplatając pijackie zawołania, gwałtownie przełamujące patriotyczną wzniosłość i dezawuuujące wygłaszane ideały – jak w tym przypadku krótkim „I cóż? – Na księżyc wróćmy, bo mi smutno. / Otoż, jak mówię! – Hej! dolej mi szklanki!” [w. 235-236].

Obserwowany z bliska, z powierzchni Księżyc się zmienia. Nie wygląda już jak widziane z góry „srebrne rzeki, srebrne gaje” [w. 169]. Czysta srebrzystość ustępuje miejsca brudnemu złotu; „złocisty i szary” [w. 240] to połączenie barw kojarzą-

ce się z wytłumieniem blasku, przygaszeniem, przybrudzeniem. Nie jest to już miejsce czyścowego chrztu w ogniu, lecz sceneria działania piekielnych sił:

I napotykam trzy okropne mary.
Przy ogniu trójka siedziała spokojna,
Okolo ognia Głód, Dżuma i Wojna
Siedziały cicho i w kotle warzyły
Trupy z wczorajszej wyjęte mogiły. [...]
Rzucam się wściekły; jak tnę bogobojnie,
Uciąłem prawe ucho pani Wojnie;
A Głód je chwycił, i gębę rozdziawił,
Połknął uszczeczko siostrzycy i strawił,
I w kocioł je wnet rzucił z drugiej strony.

[w. 241-245, 250-254]

Trzy mary nad trupim kotłem skrajnie epatują obrzydliwością⁷⁵. Zostają opisane za pomocą frenetycznych obrazów – od kanibalistycznych po fekalne. Odrażę wzmaga zestawienie trupio-fekalnej zawartości kotła z sugestią smakowitej uczt, na którą zaprasza Dantyszka Dżuma: „Siadaj przy kotle i powąchaj woni, / A potem, proszę, jedz – bez ceremonii” [w. 268-269]. Obrazy dotyczące posiłku zostają jednak zdeformowane: zamiast aromatycznej mgiełki z kotła unosi się „krwawa para, / Wonna” [w. 272-273], smakowite danie to „krwawy war” [w. 275], zaś łyżka jest „wielka jak łopata, sina” [276]. Jak zauważa Jochemczyk:

Scena «przy kotle» bliska jest, oczywiście, jarmarcznym facecjom popularnej literatury sowizdrzałskiej, dla której okrutne i krwawe perypetie, kraszone niewybrednymi «fizjologicznymi» puentami, stanowiły żelazną oś kompozycyjną.⁷⁶

⁷⁵ Katalog literackich uwikłań tej sceny przytacza Maciejewski [tegoż, *Florenckie poematy...*, s. 46-47]. Zofia Szmydtowa widzi w tej scenie analogie z *Orlandem*, ta ścieżka prowadzi jednak poprzez Ariosta do Danta [por. Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, [w:] tejsze, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979, s. 563]. Na ariostyczne aspekty księżycowych peregrynacji zwraca uwagę Windakiewicz: „W *Podróży Dantyszka* [Słowacki – K.K.] spróbował zużytkować szczegóły z podróży księżycowej Astolfi – i opis wzniesienia się bohatera w te wysokie sfery i krajobraz księżycowy, w jakim się następnie obraca, mimowoli przywodzą na pamięć analogiczne sytuacje z *Aryosta*” [S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910, s. 46].

To literackie zjawisko z pogranicza renesansu i baroku nie stanowi jednak dominującego wątku barokowego analizowanej sceny.

Krwawo-sina kolorystyka nie pozostawia wątpliwości co do charakteru diabelskiej zupy. W kontekście wcześniejszych zachęt „mar” nie zaskakuje kąsek, jaki Piast wyławia z gara:

Struchlałem! Syna mojego główinka!
Błada i krwawa; oczki otworzone,
Usteczka jeszcze jak róże czerwone,
Twarz, oczki mego najmłodszego synka!
Patrzy się na mnie, żółciutki jak woski;
I tak trzymałem go za złote włoski, [...]

[w. 278-283]

Drobiazgowy opis głowy syna w pełni realizuje wyznaczniki backvisowskiej koncepcji „nurtu makabrycznej grozy”, na tym jednak barokowość obrazu się nie kończy. Zwraca uwagę dysonansowe zmieszanie sielankowej metaforyki młodości z makabrą trupiego rozkładu: „głównika”, „twarz”, „oczki”, „usteczki jak róże czerwone”, „złote włoski” – ów szereg zdrobnień realizuje schemat sielanki, przełamany obrazem głowy „bladej i krwawej” o „oczkach otworzonych”, które wciąż patrzą na ojca, na tle skóry w kolorze „żółciutkim jak woski”. „Ściśnięta w drobinie deminutivu ojcowska rozpacz”⁷⁷ podkreślona jest wizualnym pęknięciem między odrazą a czułością – którego Piast w swej bezwarunkowej miłości ojcowskiej zdaje się nie dostrzegać.

Dantyszek miesza diabelską łyżką w kotle tak długo, póki nie wyławia głów wszystkich swoich synów. Obwiesza się tymi główkami, wiążąc je do pasa i pod sercem, przez co upodabnia się do mar piekielnych: „Jakby martwica, co po piekle hasa, / Wiążę te głowy trupeczków do pasa” [w. 306-307]. Nie dość na tym, Piast staje się straszniejszy jeszcze od diabłów – mary się go boją: „na te widma zimna padła trwoga” [w. 314].

⁷⁶ M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, s. 67. Por. także: J. Maciejewski, *Florenckie poematy...*, s. 47.

⁷⁷ M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, s. 68.

Sylwetka Dantyszka podlega ciągłym przemianom, raz jest wniebowstępującym świętym i oczyszczającym się w boskim ogniu pokutnikiem, raz piekielną poczwarą straszniejszą od diabłów, raz jest mężnym i nieustrudzonym patriotą, raz trywialnym pijackiem. Równie migotliwa i niezdefiniowana jest przestrzeń wokół Piaśta, która może być jednocześnie srebrnym czyścem – miejscem świętym, należącym do Boga oraz brudnozłotym piekłem pełnym odrażających widm – przestrzenią władzy szatana-cara.

Dalszy ciąg poematu potęguje tę nieokreśloność. Piaśt hipotetycznie przenosi swoją sytuację w zaświatach (podróż z trupimi głowami synów u pasa) w warunki materialnego świata – rodzinnej wsi i dochodzi do wniosku, że w ziemskim układzie odniesienia uznano by go za zabójcę i wariata. Tymczasem na Księżycu efektem dantyszkowych poczynań nie są oskarżenia, lecz gwałtowne nachylenie przestrzeni ku inferalności. Piaśt inicjuje gwałtowne przekształcenie uświęconej przestrzeni w piekło; mimo ostatnich znamion czyścica (Piaśt mówi: „Na czole miałem napisano: ojciec” [w. 325]), zanika *sacrum*, a jego strażnicy uciekają w popłochu pod naporem gwałtownie rozbuchanej piekielności („Aniołki znikły, bo się mnie przelekły” [w. 323]). Nagromadzenie inferalnych rekwizytów nie pozostawia złudzeń, w jakiej przestrzeni znalazł się Dantyszek:

A tam – krew ciekła na księżycu bruki,
Leciały za mną wrony, sępy, kruki,
Wilki wyjrzały z parowów i jękły, [...]

[w. 320-322]

Im bardziej inferalna staje się przestrzeń, tym więcej w niej ruchu. Nasila się jej entropia, Dantyszek zaś – opuszczony przez anioły – musi odnaleźć drogę w tym barokowo niepewnym i zmiennym świecie. Mimo licznych atrybutów dantejskich zaświatów, nie jest to przestrzeń dantejska; brak jej boskiego ładu, nieprzekraczalnego i niezmiennego porządku – jest nieprzewidywalna, pozostaje w ciągłym, chaotycznym ruchu, nie ma wyraźnej topografii, nieobecny jest również przewodnik. Nawet krew „jest jakby samoistnym żywiołem w piekle”⁷⁸, dynamicznym i niepodle-

78 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 211.

gającym ograniczeniom w Infernie rozumianym i jako przestrzeń fizyczna, i jako obszar znaczeniowy.

Tak skonstruowana przestrzeń jest tłem dla zupełnie niedantejskiego, za to silnie barokowego odczucia dojmującej rozpacz, samotności i zagubienia w nierozpoznawalnej okolicy. Powtarzające się bezradne „nie wiem” dotyczy nie tylko odnalezienia właściwej ścieżki – niepewność „ciemnych tajemniczych światów” [w. 332] nabiera wymiaru metafizycznego, w chaotycznej przestrzeni nierozpoznawalne jest nawet dobro i zło; Piast nie potrafi odróżnić „piekielnej drogi” [w. 329] od takiej, którą „chodzą anioły” [w. 330]⁷⁹.

Dantyszek kontynuuje swoją przemianę w piekielną marę. Jego ubranie prześiąkło krwią („krew, co w kontusz wypłowią się knie” [w. 341]). Motywujące go do wędrówki martwe głowy synów przydają mu metaforycznych upiornych skrzydeł: „Ukochanymi trupami skrzydlaty” [w. 333]. Żądza zemsty sprawia, że dantyszkowy język „syczy jak żmija” [w. 334], umysł zaś nabiera potężnej mocy destrukcyjnej: „Mózg wszystko pali, łamie i zabija” [w. 335]. Aura przerażenia, która otacza upiornego Piasta, a która przejmuje strachem i odrazą nie tylko zmarłych, lecz nawet Boga i Matkę Boską, wzmacnia dantyszkową demoniczność do granic hiperboli.

Gdy piekielna upiorność bohatera sięga zenitu, następuje kolejny nastrojowy przełom – nagle Piast znajduje się w diametralnie odmiennym otoczeniu, sielankowym do granic przesady:

[...] jakaś szklanna
Z księżycą w niebo wytryska fontanna;
A od niej leci woń miła i słodka,
A przy niej tańce, pląsy i chichotka.

[w. 344-347]

⁷⁹ Zamęt jest dominującą cechą towarzyszącą piekielnym stworom w *Gofredzie*. Dotyczy to zarówno samych istot diabelskich – „Z różnych postaci w jedne pomieszanych” [T. Tasso, *Gofred...*, s. 72], jak i przestrzeni wokół nich: „Świata nie widać, chmury czarne wstają, / Które i ziemię, i morze mieszają” [tamże, s. 75]. Podobnie mylący, zmienny i nierozpoznawalny staje się stary las, który Izmen oddaje w panowanie siłom piekielnym, tworząc swoiste piekło na ziemi [por. tamże, s. 275-277 i dalej].

Kleiner zauważa, za Windakiewiczem⁸⁰, iż „igraszki dokoła fontanny młodości przywodzą na myśl zabawy czarodziejek w ogrodzie tassowskiej Armidy”⁸¹. Jedy-
nym tropem, który świadczy o ciągłej infernalności tej sielankowej scenerii, jest sła-
by ślad literacki:

Dziewczęta hoże, proste jak badyle,
A ze skrzydłami jak polne motyle; [...]

[w. 348-349]

Wprowadzeniu zalotnych i pustych nimf w sielankowe otoczenie towarzyszy charakterystyczny rym, znany z opisanego przez Mickiewicza przywoływania czyśc-
cowego ducha Zosi na obrzęd dziadów⁸². Zosia nie jest co prawda potępiona, ale nie
może jeszcze dostać się do nieba – odbywa pokutę. Co ciekawe, w mickiewiczow-
skim pierwowzorze towarzyszą jej zdrobnienia (rym badylek / motylek), Słowacki
zaś nie infantylizuje, wobec nimf stosuje poważniejsze zestawienie badyle / motyle.
Zastanawia to w utworze, który „jest szczytowym przejawem hipokorystycznej in-
wencji Słowackiego, a zarazem doskonałym splotem trzech jego obsesji – czułości,
okropności i śmierci”⁸³.

Poza tym drobnym tropem literackim, nic nie zakłóca sielankowo-rokokowej
scenki⁸⁴, w której wszystko jest lekkie, miękkie i beztroskie: nagie nimfy i ich ko-
chankowie, strumyk, owoce, kwiaty, motyle... Tym silniej odcina się od otoczenia
surowa, groźna i krwawa postać Piasta. Wściekłość narasta w nim na widok pustych
igraszek, jednak w momencie kulminacji gniewu, która miałaby przynieść trwogę i
zniszczenie sielankowego światka, demoniczność Dantyszka zostaje zniwelowana

80 „W *Podróży Dantyszka* zużytkował znów epizod z opisu ogrodów Armidy na «Wyspach
szczęśliwych», mianowicie szczegół o zabawach czarodziejskich w jeziorach ogrodowych Armidy, z
czego powstał moment kuszenia Dantyszka przez rozbawione chichotki z «fontanny szczęśliwości».
Śmieją się one, tańczą, nurzają w wodzie i zapraszają Dantyszka do umycia się w źródle zupełnie, jak
czarodziejki z ogrodu Armidy. Zależność odpowiednich ustępów u Słowackiego objawia się nawet we
frazieologii (Gerus. XV, 59-65 i Dz. II. 298-9).” [S. Windakiewicz, *Badania źródłowe...*, s. 34.]

81 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 209.

82 Por. A. Mickiewicz, *Dziady. Poema*, [w:] tegoż, *Dziela*, Wydanie Rocznicowe, t. III: *Dra-
maty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995, s. 29.

83 A. Nawarecki, *Czułe słówka Słowackiego*, [w:] *Twórczość Słowackiego. Oryginalność –
uniwersalność – recepcja*, Olsztyn 1992, s. 69.

84 Kiślak przewrotnie interpretuje tę scenę: „Fontanna młodości to grób – jak mogiłę na cmen-
tarzu otacza ją krąg motyli, róże i cyprysy, drzewa śmierci – ale grób grzebiący jedynie dawne ciało,
które natychmiast zmartwychwstaje w nowej przemienionej i niezniszczalnej postaci za cenę zapo-
mnienia” [E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 153].

prześmiewczym zawołaniem: „co za anioleczek / W starym żupanie!” [w. 370-371]. Upiorna siła strachu znika, moc głosu i umysłu ustępuje całkowitej niemocy – nawet „dwa kamienie duże” [w. 364], rzucone w igrające rusałki, zamieniają się w różę i motyla. Poważna misja mrocznego mściciela poległych synów zamienia się w bezładną gonitwę za nagimi dziewczętami i rąbanie na ślepo szablą, co bardziej przypomina zabawę w berka czy w chowanego niż jakąkolwiek walkę. Podczas gdy u Dantyszka „serce wściekło się grobowe” [w. 400], nimfy „się śmieją, biegną i wietrzeją, / I za laury się kryją, i znów się śmieją” [w. 396-397]. Nastrojowość rozbita na dwa przeciwne nurty łączy się groteskowo w kulminacji bezsilnego gniewu Piasta:

[...] odwiązawszy z pasa, syna głowę –
Przypadkiem głowa to była ułana –
Jak za włos chwycę! jak zakręcę wartko!
Jak palnę!!! – czarna z niej krew jak ze dzbana.
Ułan – miłośne to było lampartko! –
Skoro się poczuł, w trop za dziewczętkami,
I diabli by go nie wstrzymali sami.
Kręci się, leci, kolorów nabiera,
Wąs się zakręca, oko się otwiera, [...]

[w. 401-409]

W akcie wściekłości Dantyszek rzuca w dziewczęta martwą głowę syna, obficie chlapiąc wokół czarną krwią – trudno o bardziej makabryczny pomysł⁸⁵. Jego efekt jest jednak zupełnie przeciwny – martwa głowa ożywa i podejmuje zabawę z nimfami, mizdrząc się do nich. Co więcej, trupie zaloty odrąbanej głowy zostają przyjęte! Cała ta groteskowa scenka staje się punktem wyjścia dla zupełnie już zaskakującej oceny dziewcząt – Dantyszek nie widzi już w nich pustych i beztroskich rusałek, lecz... polskie wdowy oplakujące poległych żołnierzy. Tak niespójna, rozbita na opozycje mieszanka nastrojowa, w której nawet antytezy tracą walor bieguności, potwierdza się w zamykających scenę słowach: „A wiatr z prędkimi lecąc za mną echy, / Przynosił długo płacz, róże i śmiechy” [w. 430-431]; opozycyjne:

85 Owe frenetyczne akcenty, zakłócające sielankowy nastrój rusałczanej przestrzeni, rozszerzają obserwację Kleinera o inspiracji Tassem – ogród Armidy również jest skonstrastowany z trującymi bagnami, „ciepłymi wodami / Kljowatemi błoty zaraźliwymi” otaczającymi zamek [T. Tasso, *Go-fred...*, s. 226].

„płacz” i „śmiechy” wymienione są w jednym ciągu, bez zdziwienia, bez rozróżnień, bez kontrastów.

Kolejny obraz znów jest opozycyjny względem poprzedniego – Dantyszkowi objawia się przed oczami przerażająca „piekielna jakaś szubienica” [w. 449] z „trupem brzęczącym Judasza” [w. 451], a za nią diamentowa „brama śmierci [...] dla krwawej piekielnej hołoty” [w. 453, 455] z wypisanymi ognistym pismem przekleństwami. Jednak już sam potępieniec – cenzor – jest raczej groteskowy niż przerażający. Na jego infernalność składają się rozpoznawalne atrybuty: „ogień”, „nos krzywy jak haczek” [w. 475], „skry” i „łzy” [w. 476]; wszystkie one są jednak ujęte w groteskową ramę scenki wynurzania przez potępieńca nosa z ognia i kichania iskrami. Równie groteskowo kończy się dantyszkowa próba pomocy potępiionej duszy modlitwą – „dwa czerwone gromy” [w. 491] uderzają w Piasta, podpalając szkaplerz i jego samego, co w zasadzie jest sceną o biblijnej wręcz powadze – póki szlachcic nie ratuje płonącego kontusza desperacką ucieczką i komicznym skokiem do wody: „buch! do fali!” [w. 493].

Ta scena zdaje się jednak wprowadzać pewien porządek w przestrzeń piekła – „czerwone gromy” rozdzielają część ognistą (w której płonie cenzor) od wodnej (gdzie na powierzchni unoszą Piasta główki synów). Znów jednak nie jest to podział klarowny i zupełny; woda okazuje się bowiem „wrątkiem” [w. 500], „czarną wodą, co z łez ludzkich rośnie” [w. 517] – ma więc pewne cechy wspólne z gorącym, zwięglającym płomieniem. Opozycja znów zostaje zatarta.

Interesujący jest również dalszy ciąg tej sceny – na mocy cytatu Dantyszek wprowadza w swoją opowieść cudzą obserwację na swój temat: „«Czy to jaki łabędź biały, / Co smutnie śpiewa, gdy ma zasnąć w grobie?»” [w. 514-515]. Obserwacja ta znów jest zupełnie odmienna nastrojowo od poprzedniego opisu dokładnie tego samego obrazu dryfującego w Styksie Piasta; zanika groteskowość, pozostaje tkliwość i smutek.

Melancholijny, liryczny nastrój przełamuje sam Dantyszek, wychodząc poza swoją opowieść i mówiąc znów o winie, nawołując jednocześnie „Śmiejmy się!” [w. 523], by zaraz potem rozprawać o dumie polskiego szlachcica. Jak widać w tej sekwencji obrazów, te same barokowe środki wyrazu odzwierciedlają niepewność zarówno wewnętrznego świata opowieści Dantyszka, jak i zewnętrznej rzeczywistości

podpitego gawędziarza. Ukazują chybotliwość psychiki Piasta, prezentują sprzeczności skrajnych nieraz uczuć oraz bezsilność i niemoc, którą bohater topi w alkoholu.

Otrząsnąwszy się, Dantyszek kontynuuje opowieść o piekle, opisując jego strukturę. Pozornie po raz pierwszy jest to przestrzeń ustrukturyzowana, zorganizowana:

Stoi ta wieża zwana trupów górą.
Czarna po wierszchu, czerwone ma wnętrze;
O siedmiorakim zbudowana piętrze,
Różne języki w niej mówią i płaczą,
A wchodzisz na nią drożynką ślimaczą.
A czasem ciemno tak, choć wykol oczy;
A tam grom wytnie, a tam wąż wyskoczy,
A tam lew ryknie, a tam żmije pisną,
Czasem jak wilcy trupi okiem łysną: [...]

[w. 539-547]

Wyrażna jest ogólna struktura piekieł (siedmiokondygnacyjna wieża), jej kolorystyka (czern i czerwień), drogi, istoty, nawet dźwięki. O ile jednak początek opisu jest uporządkowany, tak z wersu na wers w charakterystykę piekielnej wieży wkrada się chaos. Anaforyczne wyliczenie, zamiast porządkować, jedynie dodaje kolejne elementy przy braku jakiejkolwiek hierarchizacji czy choćby posegregowania (na przykład grom jest wymieniony jednym tchem z wężem).

O ile w warstwie językowej o narastającym znów chaosie świadczy addytywna, współrzędna składnia, tak w warstwie obrazowej zwraca uwagę wielość literackich nawiązań. Sama konstrukcja piekła jest kontaminacją dantejskiego piekła i czyśćca: siedmiopiętrowa wieża jest elementem niewątpliwie czyśćcowym, ale już czarno-czerwona kolorystyka zdecydowanie wskazuje na piekło. Przemieszane języki kojarzą się wieżą Babel i gniewem Boga. Spiralna droga wokół wieży, prowadząca w górę – do Boga, to element na pograniczu dantejskiego czyśćca i biblijnej wieży Babel, ale nieprzeniknione ciemności, rozpraszane jedynie błyskawicami czy charakterystyczne zwierzęta jednoznacznie odpowiadają piekłu. Kryszczuk dodaje do tej

mieszanki także „ludowe wyobrażenia”⁸⁶. Tak skonstruowana przestrzeń jest przemieszana, brak jej cech dystynktywnych.

Dantyszek dalej snuje swą opowieść o konstrukcji piekieł, osadzonej na postaci cara Piotra Wielkiego, na którego

[...] z cebra
Jakieś straszidło okropne, puchacze,
Wylewa ciepłą krew ludu i płacze, [...]
[w. 584-586]

Kolorystyka piekieł, stopniowo ciemniejąca, przechodząca z czystego srebra przez brudne złoto po coraz wyraźniejszą czerwień i płomień (co zapowiada uderzenie dwu czerwonych błyskawic przy bramie piekielnej), utrwala się. Dantyszek uwalnia żywioł purpury, zalewając całe piekło morzem ciepłej krwi „ludzi umarłych bez płamy” [w. 603] – ta krew „żałośna i męczeńska” [w. 604] ukraca również cierpienia zdrajców, klęczących w niej przed carem z dłonią uniesioną do przysięgi, którym „ogień zapalił [...] palce przysiężne” [w. 598]; gasząc „ogień palącej się ręki” [w. 600], „płonące ramiona” [w. 611] niejako unieważnia winę krzywoprzysięzców.

Pominąwszy czerwono-złotą malarskość sceny, zwraca uwagę odwrócony nagle porządek przestrzeni. Piast szedł w górę, do Boga, a nagle dochodzi do podstawy piekielnej wieży, na samo dno piekieł, nad głową mając demonicznego cara i wodospady krwi, w których ten się pławi. Porządek ten byłby zgodny z dantejskim (trzeba zejść na dno piekieł, by w gwałtownym odwróceniu przestrzeni znaleźć się u stóp góry czyścicowej), gdyby nie fakt, że dantyszkowe piekło jest kontaminacją dantejskiego piekła i czyścica – co oznacza między innymi, że ma kształt góry, nie leja. Zdeformowana przestrzeń okazuje się niedefiniowalna nawet w tak podstawowym aspekcie, jak jej porządek wertykalny.

Z szalejącej entropii zalewanych posoką piekieł ratuje Dantyszka boska ingerencja – na skutek modlitwy z powodzi krwi wyławia Piasta „czarny cherubin” [w. 635], istota piekielna, lecz po dantejsku posłuszna Bogu. Dantejskie jest również tło i opis samej istoty, mającej wiele wspólnego z wyłaniającym się z mgły Gerionem. „Ogniste / Skrzydła” [w. 630-631] wyraźnie odcinają się od „nieskończoności ciem-

86 M. Kryszczuk, *Juliusz Słowacki...*, s. 96.

nej” [w. 631], cała scenka rozgrywa się zaś w „powietrzu mglistym” [w. 632] nad „czerwonymi brodami” [w. 633], które przypominają zamglone, jadowite bagna piątego kręgu dantejskiego piekła (zasilane czarną wodą Styksu, co „krwawo się mieni”⁸⁷), mają też wiele wspólnego z Flegetonem – rzeką krwi, przepływającą siódmym krąg. Wraz z dantejskim nawiązaniem świat się uspokaja, chaos cichnie na kilka chwil.

W tych krótkich momentach uspokojenia Dantyszek prosi swego wybawcę o wodę, a ten daje mu pić z własnego oka. Zachodzi przewrotna, infernalna zamiana wody w wino: „dał mi z oka pić – a jam się upił” [w. 640]. Tym samym odsłania się zewnętrzna wobec opowiadania przyczyna ucichnięcia entropii piekieł – Piast wytrzeźwia! Potrzebuje wina, by kontynuować swoją opowieść – i faktycznie, na powrót pijany, wpada w patriotyczny szal, peroruje podniosłe, śmiejąc się i płacząc – po czym wraca do opowieści, w świat piekieł na powrót chaotyczny i zmienny.

Potwierdza się to w migotliwym przedstawieniu sylwetki carycy Katarzyny. Pominąć można sferę atrybutów tej postaci, w większości dantejskich lub wywodzących się z szeroko rozumianego kręgu kultury europejskiej wyznaczników demoniczności – istotne jest jednak znów skrajnie chaotyczne ich przemieszanie: „ciało [...] zgniłe, starożytne” [w. 688], „skrzydła te węzowe” [w. 690] czy okrwawione „czarne piersi” [w. 691], z których wychodzą węże o „twarzach [...] bladych martwych ludzi” [w. 694] pokrytych „krwią zastygnioną” [w. 695] mieszczą się w ogólnokulturowym wyobrażeniu demona. Siedmioramienny świecznik, jaki tworzy ta mieszanka motywów, uruchamia już jednak węższe konotacje kulturowe: obraz żydowskiej menory oraz – poprzez konsekwentnie powtarzaną siódmkę – inspirację dantejskim czyścem. Dantejski wątek rozwija się, jednak już w stronę infernalności, gdy jeden z węży rozpoczyna przemianę carycy:

W usta jej czarne, krwawe, tajemnicze
Wszedł i do serca aż może przeniknął,
Bo potem wyjął głowę i krwią syknął;
A senność jakaś spadła na umarłą,
Poziewające otworzyła garło; [...]

87 Dante Alighieri, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2003, s. 39.

A z niej ogniste wyszło poziewanie
I w gadzinę szło jakby płomień siny;
A drugi płomień w trupa szedł z gadziny.

[w. 705-709, 711-713]

Obraz kaźni carycy jest nawiązaniem do kary siódmego jaru ósmego kręgu piekieł, która również odbywa się w nierozzerwalnym układzie człowiek-wąż (przemianie towarzyszy charakterystyczne ziewanie⁸⁸), nosi jednak znamiona cierpień ósmego jaru, na co wskazuje podwójny płomień. Po raz kolejny dantejskość wprowadza pewne uporządkowanie w opis, wciąż jednak dominuje nad nią chaotyczna barokowość, mieszająca nie tylko pierwotne dantejskie sensy, ale i różnorakie inspiracje kulturowe. Co charakterystyczne dla nasilającej się entropii, to niedomówienie (nie do pomyślenia w *Boskiej Komedii*) – widoczne choćby w niepewności poczynañ węża („do serca aż **może** przeniknął” [podkr. moje – K.K.]), dedukowanych jedynie z ich widocznych skutków⁸⁹.

W barokowym przedstawieniu postaci carycy zwraca również uwagę jaskrawa, skrajna kolorystyka i kontrastujące efekty światła. Zestaw barw: „miecze błękitne” [w. 689] – „czarna pierś” [w. 691] – „krew jak korał” [w. 691] jest nie tylko opozycyjny, reprezentuje także barwy królewskie lub znane z malarstwa barokowego koloru szat świętych⁹⁰, co potwierdza dodatkowo ozłocenie postaci blaskiem ognia. Jedynie trupia czerń przełamuje monarszo-sakralne skojarzenia, tym wyraźniej akcentując ich znaczeniowy kontrast wobec zmarniałego truchła monarchini. Płomienne węże przeciwstawiają się wizualnie czarnej zgniliznie trupa, która zdaje się wręcz pochłaniać wszelkie światło („usta czarne, krwawe, tajemnicze” to ziejąca pustką, niepoznana głębia). Tej namacalnej ciemności głębin ciała przeciwstawia się później wstający z nich po ukąszeniu węża płomień. Obrazowanie to jest kontynuowane w scenie rozcięcia ciała carycy przez Piasta:

88 Dante Alighieri, *Boska Komedია*..., s. 201.

89 Jochemczyk mówi o „dialektyce poetyckiego oglądu” poddanego kaźni ciała carycy, którego obraz wywołuje u obserwatora różne emocje, zależnie od perspektywy spojrzenia [por. M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne*..., s. 182].

90 Ten zestaw „monarszych” kolorów przynależy również zmartwychwstałemu, triumfującemu Chrystusowi-Królowi, którego postaci Słowacki znał z ikon cerkiewnych i barokowych obrazów świętych.

Jak tnę w nadęty żywot czarownicy,
Cały otworzył się jak czarna grota;
Wyszedł dym, płomień i węże z żywota.

[w. 715-717]

Z nieprzeniknionych ciemności wnętrza ciała bucha nagle dym i płomień, jednocześnie nie ma już śladu po monarszych barwach carycy. Przemiany, jakim podlega ta postać, balansują na granicy dantejskości i barokowości; o ile budulec obrazów jest zasadniczo zaczerpnięty z *Boskiej Komedii*, tak sama zasada konstrukcji kolejnych scen jest zdecydowanie barokowa.

Potwierdza się to w kontynuacji zdarzeń po rozcięciu „nadętego żywota” carycy; z brzucha wysypują się węże (obraz sam w sobie najbliższy chyba średniowiecznym wyobrażeniom o ciele jako worku łajna; tego rodzaju gotycka metaforyka została podjęta i rozwijana w poezji siedemnastowiecznej⁹¹). Barokowość sceny przejawia się jednak najsilniej nie w podjęciu obrazowania gotyckiego, lecz w poszerzeniu go o charakterystyczny efekt zwielokrotnienia: „Ten kłębek w setne rozsypał się gady” [w. 721].

Efekt dezorientującego nagromadzenia pojedynczych elementów zostaje utrzymany we wprowadzeniu kolejnej sceny:

Tam węże jedzą głowę, a tam krzyki!
A tu mię liżą płomienne języki;
A tu duch jakiś okropny, ponury,
Ze złotą tacą, w chałacie z purpury,
Idzie i usta ognistymi piecze
Na złotej tacy – co? – serce człowiecze.

[w. 731-736]

Owo nagromadzenie, zwielokrotnienie nie jest w żaden sposób uporządkowane, poszczególne elementy nie podlegają pogrupowaniu czy hierarchizacji. Zaimki nie precyzują umiejscowienia szczegółów w przestrzeni – proste: „tu”, „tam” wzmacnia jedynie efekt nieuporządkowania i chaosu.

91 Por. M. Preiss, *Tradycje gotyckie...*

Na tym tle pojawia się postać diabła, barokowo zlepią z elementów ludzkich (usta, ubiór, taca, mowa) i zwierzęcych („oko ptaka” [w. 737], „szpony” [w. 741]), a nawet niematerialnych („duch jakiś”). Wokół nieokreślonej, chaotycznie złożonej figury diabła utrzymuje się konsekwentna infernalna kolorystyka i oświetlenie: „ogniste usta” demona kontrastują z jego ponurą „sylwetką”, „chałat z purpury” współgra ze złotą tacą, na której serce „krwią się rozlewa po misie; / A kiedy szatan jaśniej dmuchnie, skrzy się” [w. 755-756].

Backvisowska „jednolitość kolorytu”, podzielona na „dwie grupy: posępny, ciemny, czarny, straszny; i z drugiej strony: złoty, srebrny, błyszczący, purpurowy”⁹² (co wyjątkowo wyraźnie widać w powyższym fragmencie) służy barokowości także w innym mechanizmie. Piast dociera w swej wędrówce „w jakieś kraje smętne, / Gdzie było niebo krwią narodów mętne” [w. 763-764]. Po raz kolejny nie wiadomo, skąd Dantyszek przybył i gdzie tak naprawdę się znajduje na mapie zaświatów – nie przytacza w swej opowieści żadnych wskazówek, nie wytycza kierunków, w żaden sposób nie dookreśla przebytej drogi. Zwraca jednak uwagę na kolorystykę: nieboskłon jest „ciemnicą” [w. 765], pozostaje konsekwentnie czerwony, nieklarowny – „krwią narodów mętny”. Na tym tle zarysowuje się identyczna pod względem barwy „krwawa tęcza” [w. 765], którą z ciemnego tła wyróżnia jeden jej komponent – jest „wstęgą z cichej krwi i z błyskawicy” [w. 766]. Sama tęcza jest podwójnie skontrastowana – raz światło błyskawicy odcina ją od ciemnego nieba, drugi raz kojarzący się z błyskawicą huk kontrastuje z cichością krwi.

Dantyszek jednak zupełnie nie zauważa radykalnych zmian barwy jednolicie czerwonej przestrzeni; jednym tchem mówi o „niebie krwią narodów mętным”, „krwawej tęczy” i „wstędze z cichej krwi”, podsumowując swój opis: „A całe niebo zielone jak z miedzi” [w. 767] i natychmiast mówiąc na powrót o „bramie czerwonej” [w. 768] i trupie siedzącym „pod krwiami narodów” [w. 772]. Złamanie jednolitości koloru samo w sobie jest już zabiegiem barokowym, jednak w tym wypadku głównym nośnikiem barokowości jest płynność świata, co więcej, płynność niezauważalna już nawet dla jej obserwatora. Przemiany zaś nie dotyczą jedynie tła – nieba, znajdują swoje odbicie choćby w oczach cierpiącego samotnie Suworowa; tę zmienność Dantyszek już jednak dostrzega i szczegółowo opisuje:

92 C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo...*, s. 317. Kolorystyce w *Poemach* poświęca akapit także Kleiner: tegoż, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 212.

A krew po oczach przełęczonych chodzi;
I nigdy na nie nie spada powieka;
A czasem tylko mgnienie krwi powleka
Sine szkło w czaszce oprawione trupięj,
A czasem wzrok się cały w tęczę wślupi,
A wtenczas jako liść na drzewie chory
Żrennica twoja ma różne kolory;
I różne blaski, i haniebne cienie
Miota o rzezi mówiące sumienie.

[w. 788-796]

Rozbudowany opis oczu Suworowa może tłumaczyć nieuważność Dantyszka w obserwacji nieba – ogląd nieboskłonu jest fragmentaryczny, gdyż Piast wpatruje się w oczy przerażającego trupa, trwożliwie mijając go w bramie. W oczach tych zaś rozgrywa się istny spektakl barw – ten sam, który odbija się na niebie, tu jednak zostaje opisany z dużą drobiazgowością przez wstrząśniętego obserwatora. Wspomnienia kata „wyrzynanej Pragi” [w. 799] tłumaczą w pełni mroczny dobór barw, ich niedopasowanie, wręcz skonstrastowanie (szarość i czerwień, upiorny blask krwawej tęczy i „haniebne cienie”), zaś niepokój sumienia znajduje odzwierciedlenie w płynności i gwałtowności przemian.

W dalszej wędrówce infernalna przestrzeń ulega postępującej deformacji. Dantyszek, wspinając się ku Bogu, powinien obserwować stopniowe zwężanie się piekielnej góry, tymczasem woła: „Hej! hej! Piekielna rozszerza się góra” [w. 819]. Również spotykani grzesznicy stają się coraz bardziej nieokreśleni:

A tu jakiś trup, niby wierzba sucha,
Ogniem jest jasnym po głowę od brzucha,
A jeszcze, panie! uda ma zupełne,
Wewnątrz oleju, krwi, żył, ognia pełne.

[w. 821-824]

Każń dotykająca jedynie połowy ciała mogłaby być po prostu specyficzną karą piekielną, swoistym przekształceniem męki dantejskiej – takie przekształcenie mu-

siałby jednak pełnić jakąś funkcję, podczas gdy w scence tej brak jakiegokolwiek odwołania do cierpiącego człowieka, jego win, rodzaju karni, tym samym pierwotne dantejskie sensy nie mają punktu zaczepienia, niemożliwa jest też ich reinterpretacja w nowym kontekście. Ambiwalencję obrazu połowicznej karni podkreśla porównanie do „opuszczonej chrzcielnicy kościelnej” [w. 825], niegdyś służącej uświęceniu, a przeobrażonej w omszałe siedlisko węży – powoli i bez powodu zatracającej swoją świętość.

Owa ambiwalencja zjawisk, których nie sposób już zinterpretować nawet według tak podstawowych kategorii, jak dobro i zło, przejawia się w kolejnych obrazach: czy to w wizji krzyża, na którym „nigdy [...] nie było Boga” [w. 854], a który zamiast zbawiać – zabija, czy w oksymoronicznym opisie papieża-pokutnika o „twarzy suchej, co się wiecznie łzawi” [w. 863]. Wobec tak daleko posuniętej entropii, która dotyka już nawet najbardziej podstawowego rozróżnienia etycznego na dobro i zło, Piast woła bezradnie: „Tu mi się wszystko pomieszało w oczach” [w. 867]. Zupełnie zdezorientowany, obwinia za swoje zagubienie przenikający piekło „przestrach zły” [w. 916], który prawie uniemożliwia „z tych ciemnych padołów / Grzeszną podlecieć myślą do aniołów” [w. 913-914].

Otrząsnąwszy się z owego „przestrachu”, Dantyszek kontynuuje opowieść... w zupełnie innym miejscu: „Gdzież to ja byłem? Ha! w piekielnym lesie” [w. 943]. Mimo odmiennej lokalizacji, nie zmienia się wprowadzony dysonans barwny zieleni i czerwieni. „Zwiędłe liście” [w. 946], „ciemny [...] las, smutny, i głęboki” [w. 947], „drzew gałęzie” [w. 948] kojarzą się ze starodrzewem może i mrocznym, ponurym i ciemnym, ale mimo to zielonym. Tymczasem na konarach „wisi czarny liść i krwawy” [w. 949], a rozcinane drzewa „krwią wybuchają, jęczą” [w. 956]. Kolorystycznemu rozdźwiękowi między barwą pamięciową (zielenią drzew) a faktyczną (czerwinią krwi) towarzyszy zmienność światła. Las początkowo ciemny, stopniowo wypełnia się sugestią księżycowego blasku, gdy z rąbanych drzew

Wychodzą białe księżycowe plamy:
To smutnych dusze, co z twarzą księżycą
Przez krew patrzyły [...]

[w. 1000-1003]

Hekatomba drzew i gwałtowny gniew szlachcica kontrastuje ze spokojnym smutkiem, beznadzieją, przez którą w efekcie wściekłego rąbania jedynie „szabla [...] smutnie w drzewach brzęczy” [w. 997]. Makabryczne potoki „czarnej krwi” [w. 1003] tryskającej z rozplątanych konarów tracą emocjonalny impet wobec milczenia księżycowych duchów. W tę ponurą ciszę, o którą rozbija się gniew Dantyszka, wkrada się groza. Sygnalizuje to zanik chłodnego, księżycowego blasku i diametralna zmiana charakterystyki światła:

Las cały, panie! w czerwonym kolorze
Błysnął okropnie ciemno i ogniście,
I wypadały płomienie przez liście.

[w. 1008-1011]

Płomienna sceneria staje się tłem dla wydarzeń tak makabrycznych, że krwawy czyn Dantyszka traci przy nich jakiekolwiek znaczenie. Jeźdźcy z ognia i węży tratuja „książęcego trupa” [w. 1014], ścierając jego ciało na krwawą miazgę⁹³, którą Dantyszek litościwie okrywa „samobójczym liściem” [w. 1060], tworząc „czerwony grób i liściany” [w. 1075] i – jak pisze Jochemczyk – „«opolacza» skorupą ulepioną z dusz zaklętych w drzewo oficerów”, dając Wielkiemu Księciu „miejsce ostatecznie w «polskiej» mogile”⁹⁴. Tam, nad skrzepłą „posoki skorupą” [w. 1066] grzesznego grobu, w mrocznym i krwawym lesie samobójców, Dantyszek niespodziewanie szuka śladów *sacrum*, kierunkowskazów do Boga, zastanawiając się:

Skąd przyjdzie wicher Chrystusowej woni;
Z której się strony w samobójczym lesie
Błękitny księżyc zbawienia podniesie,
Skąd mi samotna twarz Bogarodzicy
Błyśnie łabędzią bielą w błyskawicy,
Skąd mi nadzieja słoneczna zaświta, [...]

[w. 1078-1083]

93 Jochemczyk podkreśla fascynację Dantyszka „ostateczną anihilacją, upokorzeniem jednostkowej natury”: „momentem, kiedy pod wpływem pierwotnej siły «kałmuckiej» rozpada się, zachowująca dotąd pozór integralności, osoba [...]” [M. Jochemczyk, *Rzeczy piekielne...*, s. 86]. Tego rodzaju makabryczna anatomia współgra z gotyką spuścizną przejętą przez kulturę baroku.

94 Tamże, s. 88.

W swoich pytaniach Dantyszek powtarza utrwalony kulturowo, a kanoniczny dla barokowego malarstwa sakralnego sposób operowania światłem. Szuka blasku chłodnego (w odcieniach bieli i błękitu), ostrego i czystego (jak błyskawica), mocnego i niezmiennego (jak słońce). Na barokową inspirację malarską tej wizji wskazuje otwierający ją „wicher”, tak charakterystyczny dla górnej, boskiej części barokowych kompozycji – skłębionych chmur i rozwianych włosów postaci świętych.

Poszukiwanie *sacrum* kończy się jednak (po szklance węgryzna, którą krzepi się Piast opowiadający swą piekielną podróż) zatrzymaniem szatańskiej karety i bezmyślnym zdaniem się na łaskę powożącego nią diabła. Wraz z piekielnym tematem wraca czerowno-zielony koloryt i płomienne oświetlenie: „lejce z płomieni czerwone, / A wóz prowadzą dwa węże zielone” [w. 1107-1108]. Podróż dalej odbywa się chaotycznie, ciągłość mijanych miejsc rwie się czy to przez drzemkę Dantyszka w piekielnym powozie, czy to przez zatopienie się w ponurych myślach o spotkanym w ogniu synu-zdrajcy, miotających zbolałym ojcem od przekleństw i gniewu po żal i litość.

Spotykane dusze cierpią męki dantejskie, których dość dokładnym obrazom często przydano barokowy rys; tak jest choćby w przypadku egoistycznych królów, cierpiących dantejską mękę bluźnierców siódmego kręgu piekła, na których „wieczny ogień prószy”⁹⁵: „Ale jakoby lekkie śniegu płatki / Błądziły jasne w powietrzu płomyki” [w. 1230-1231]. Szczegółowo odwzorowaną dantejską kaźń uzupełnia podkreślenie barokowego, oksymoronicznego porównania śniegu i płomienia. Podobnie z chaotycznej sekwencji dantejskich scen wyróżnia się naśladowany drugi krąg „wir” [w. 1343], w którym „szare powietrze wichrzy się i miesza” [w. 1349]. Obraz jest kwintesencją całego dantyszkowego piekła – wśród porywów wichru pojawiają się i znikają nieodróżniane dusze, „upiory dziewic z młodzieńcami w parach” [w. 1355], przewijając się chaotycznie przed oczami niczym kolejne dantejskie obrazy Inferna, o których bez ładu i składu opowiada Dantyszek. Nie przez przypadek obraz dusz wymieszanych w wirze powietrza, do którego wpada też Piast, pojawia się akurat wtedy, gdy bohaterowi „w głowie wre diabelski trunek” [w. 1340]. Ów chaos uzupełnia jeszcze widziana w przelocie „dzieweczka” [w. 1362], od której „młodość za-

95 Dante Alighieri, *Boska Komedia...*, tłum. E. Porębowicz, s. 68.

pachła i zgniłość” [w. 1367] – postać w późnobarokowym stylu scala siły witalne i odrażający rozkład śmierci, „woń trupa i młodości” [w. 1408].

Kumulacją całego piekła, jakie chaotycznie przedstawia Dantyszek, zespoleniem wszystkich jego cierpień i kaźni, a jednocześnie szczytem narastającej dotąd etycznej ambiwalencji jest męka Szczęsnego Potockiego. Kontaminacja wszystkich piekielnych mąk jest jak całe piekło nieuporządkowana, a także wewnętrznie zwielokrotniona, tworząc hiperboliczną esencję infernalnej kaźni. To piekło synestezyjne:

Albowiem w grocie jęczały kamienie.
Wicher napędzał mu przez korytarze
Błąkające się ognie, trupów twarze;
A zaś oblicza i sine ogniska
Szły przypatrywać mu się – stojąc z bliska.

[w. 1499-1503]

Poza silnym somatycznym oddziaływaniem na wszystkie zmysły, męka dotyka także samej duszy: „oddany strasznej jędzy w straż – zgryzocie” [w. 1495], zdrajca ma „straszne w oczach [...] przerażenie” [w. 1498]. Cierpienia duchowe są tak silne, że potępieniec próbuje zagłuszyć je, zadając ból swemu ciału:

Do ust po kostki wkładał ręce obie,
Widać miał w bólu słuchowi obronę,
Bo gryzł – i z paszczy wyciągał czerwone.

[w. 1509-1511]

Z umęczoną postacią zdrajcy kontrastuje jego zbawiona żona, która porzuca niebo dla ratowania męża, próby odkupienia go i ulżenia mu w męce. Jednak jej miłość w kolejnym deformującym odwróceniu porządku okazuje się jedynie szczytowym aktem piekielnego okrucieństwa, najgorszą z mąk zdrajcy, który nieświadomie kąsa żonę i ssie jej krew. Po tym czynie, który przeczy miłości, zdrajca upodabnia się do całego piekła:

[...] A trup blady, siny,
Oczy zbłąkane obraca wokoło,

O niczym nie wie te haniebne czoło,
Nigdy się oczy nie łzawią zielone; [...]

[w. 1579-1582]

Charakterystyczna kolorystyka (siność i zieleń uzupełnia „krwawa [...] ślina” [w. 1507] plujących zdrajcy w twarz mar) oraz znamieny dla piekła chaos, niemożność rozpoznania otoczenia („oczy zbłąkane”) sprawiają, że potępieniec staje się ikoną piekła, jego definicją. Realizowana za pomocą barokowej estetyki piekielność, bezustannie nasilająca chaos przestrzeni, doprowadza najpierw do zatarcia kierunków i wymiarów przestrzeni, później do unieważnienia porządku etycznego, by swą kulminację osiągnąć w zaprzeczeniu wartości najwyższej – miłości. Posunięta jednak tak daleko, wywołuje wstrząs:

A jednak spojrzał na krew i na żonę,
I wyszły z oczu mu dwie łzy tułacz!
Wyszły – a piekło wrzasło: „Zdrajca płacz!”

[w. 1583-1585]

Łza zdrajcy nie obala piekła, lecz wstrząsa nim w posadach („chwije się piekło” [w. 1596]). Ostatecznie skutkuje jedynie uaktywnieniem diabelskich sił i wzmożeniem szatańskiego chaosu, przy czym etyczna ambiwalencja tej przestrzeni sięga szczytu. Oto największy zbrodniarz cierpi mękę własnego poczucia winy, przyćmiewając całe piekło grzeszników – i zamiast gniewu czy pogardy wywołując litość i żal.

Nad tym niejasnym etycznie piekłem góruje „gwiazda okropna sumnienia” [w. 1640] – „straszne oko piekielnej korony” [w. 1639]. Wbrew sakralnym konotacjom blasku gwiazd, piekielne światło okazuje się raczej czerwonym cieniem o zmiennej intensywności, mętym i bladym za „ciemnymi i skrwawionymi chmurami” [w. 1649]; jedynie „gdy się krwiami napoi” [w. 1650], nasyci cierpieniem i męką, nabiera mocy:

Spoza chmur jasna wychodzi, pogodna,
Otwiera usta i jakoby z płuca
W ciemne przepaście – krwi piorunem rzuca.

[w. 1561-1563]

Wizualnie gwiazda okazuje się zdeformowanym słońcem, łącząc w sobie dwie sprzeczności – jest „jasna” i „pogodna”, a jednocześnie rodzi „pioruny”. Na tę oksymoroniczną mieszankę pogody i burzy nakłada się jeszcze antropomorfizacja „gwiazdy sumnienia”, zaburzająca już zupełnie jednolitość tego tworu.

Ostatnie akordy chaotycznego piekła również utrzymane są w barokowo zdeformowanej estetyce i niezmiennym kolorycie. Poetyka okropności dominuje w scenie ukamienowania króla przez matki trupami swoich dzieci. Na kontraście macierzyńskiej czułości i nielitościwego okrucieństwa rozpięty jest sam obraz niemowlęcia, które matka „uściśnie, / Pożegna wprzód i łzami opryska” [w. 1669-1670], by od razu zamienić je w pocisk – narzędzie tym skuteczniejsze, że „wartkie jak kamień, sine jak ze stali” [w. 1672].

Ta ostatnia scena poematu niczego nie rozwiązuje. Rozrzutny i nieopanowany Dantyszek wyrzuca ostatnią główkę syna na kurhan z niemowląt, tracąc możliwość skargi przed Bogiem. Nigdzie nie dociera, nie wydostaje się z chaotycznego piekła – które ostatecznie okazuje się po prostu narodowym piekłem polskich grzechów i uprzedzeń. „Polacy, partyzanci zemsty, są przypisani temu piekłu, dochodząc sprawiedliwości na własną rękę w świecie, którego porządek wydaje się zburzony, oddany we władanie mocy piekielnych”⁹⁶. Specyficzna barokowość kreuje przestrzeń nieuporządkowaną, pozbawioną wyraźnych granic, nieodróżnicowaną i niezhierarchizowaną, przez co wędrówka przez nią jest podróżą znikąd donikąd. Barokowe motywy (ale i obrazy dantejskie czy biblijne) nie wnoszą własnych sensów, nie modyfikują też zastanych znaczeń – zwiększają jedynie entropię przestrzeni, jej płynność, wywołującą poznawczy niepokój, tak charakterystyczny dla metafizycznych klimatów nie tylko baroku, ale i romantyzmu. Dobrze tę znaczeniową płynność pokazuje często powracający w *Poemach* motyw róży, która raz jest synonimem młodości i namietności („Usta – perłami wysadzone róże” [w. 1420], „jak różyczka młody” [w. 178]), gdy więdnie – nabiera znaczeń wanitatywnych („Nie będzie [serce – K.K.] zawsze

96 E. Kiślak, *Car-trup...*, s. 155.

jak ci, co się smucą / Po różach, które zwiędły i nie wrócą” [w. 1461-1462], „róże [...] grobowe” [w. 2]), ale może też być elementem demoniczności („oczy jego [straszydła – K.K.] czerwone jak róża” [w. 593]) bądź upiorności (o trupiej głowie syna: „usteczka jeszcze jak róże czerwone” [w. 280]).

Barokowość poematów piekielnych

Barokowość obu analizowanych poematów jest jednocześnie podobna i niepodobna. Podobna – gdyż w zasadzie realizowana jest za pomocą analogicznych środków wyrazu: specyficznej gry barw i światła czy malarskich bądź literackich układów kompozycyjnych. Podobna również w ogólnej konstrukcyjnej funkcji barokowych nawiązań – unieważnienia zastanego porządku, anihilacji struktury przestrzeni, upłynnienia świata i wprowadzenia poznawczego niepokoju. W końcu podobna także dzięki podporządkowaniu sobie innych literackich czy kulturowych nawiązań.

Całkowicie odmienne są jednak efekty stosowania tych samych barokowych zabiegów⁹⁷. W *Anhellim* posłużyły one do zbudowania jasno wytyczonej mistycznej ścieżki, stojącej w opozycji do chaotycznej wędrówki po zanikającej przestrzeni Sybiru. Z kolei w *Poemach Piasta Dantyszka* tej mistycznej ścieżki zabrakło – barokowo konstruowana entropia ogarnęła zaświaty, przez co każdy kolejny krok w wędrówce przez piekło pogrążał bohatera coraz bardziej w chaos nie tylko przestrzeni, ale i rozprzęgającego się historycznego i metafizycznego porządku, w którym zdrada i zło straciły swoją jednoznaczność. Uzupełnienie arsenału barokowych rozwiązań o „stylizację sarmacką” pozwala jednak na przewrotną interpretację infernalnej wędrówki jako pijackiego błędzenia po zakamarkach przesiąkniętej poczuciem winy narodowej świadomości, które mimo groteskowej formy przejmując dramatyzmem rozdarcia między powinnością beznadziejnej walki a bezsilnością i niemocą przegranego.

⁹⁷ Maciejewski podobnie ocenia bohaterów obu poematów, mimo wielu podobieństw Anhelliego uznając za „antytezę Dantyszka” [J. Maciejewski, *Florenckie poematy...*, s. 43].

„Barwy tak zmienne jak motyle skrzydła”

Dramaturgia (*Mindowe, Balladyna*)

Badanie barokowych nawiązań w dramaturgii Słowackiego może okazać się trudniejsze od analizy analogicznych odniesień w liryce i epice. Ich wizualny bądź metajęzykowy charakter nie może bowiem objawić się w pełni w dramacie, którego głównym nośnikiem treści są napięcia i interakcje między postaciami, nie zaś warstwa obrazowa czy poetycka. Oczywiście, spuścizna baroku obejmuje bogatą dramaturgię, która niewątpliwie znacząco wpłynęła na technikę literacką Słowackiego, jednak wobec szerokiego i dogłębnego opracowania tematu wewnątrzrodzajowych nawiązań¹ większy sens badawczy ma kontynuowanie analizy inspiracji wizualnych i językowych oraz obserwacja zmian, jakim podlegają one w nieprzyjaznej im materii dramatu.

Zarówno w liryce, jak i w epice Słowackiego, pierwszym sygnałem barokowych inspiracji jest wielokrotnie tu przywoływana backvisowska jednolitość kolorystyczna – konsekwencja i wstrzemięźliwość w doborze barw używanych do przedstawienia świata utworu. Nie zawsze jest to jednoznaczny przejaw barokowego nawiązania; choćby krwawo-czarny świat *Marii Stuart* zdecydowanie bliższy jest kreacjom szekspirowskim² niż przestrzeniom wąsko rozumianego baroku. Również w sposobie obrazowania, który można odnaleźć w opisowych monologach postaci, utrzymują się cechy charakterystyczne dla liryki bądź epiki: fascynacja zmiennością barw, efekty świetlne, perspektywa, kontrast statyczności obrazu z dynamiką jego elementów – język opisowy jest niezmiennie zdominowany żywiołem malarskim.

Co zasadniczo różni barokowość dramatów od pozostałej części przedmistycznej twórczości poety, to rysunek bohaterów. Dychotomie i kontrasty świata przedstawionego przenoszą się na postaci – teraz to ich konstrukcja psychiczna, a nie przestrzeń utworu, staje się nośnikiem barokowej biegunowości świata.

1 M.in. E. Nawrocka, *Szekspir Słowackiego*, [w:] *Od Shakespeare'a do Szekspira*, Gdańsk 1993; S. Ciesielska-Borkowska, *Calderón w twórczości Słowackiego. Materiały z sesji naukowej 25-28 listopada 1959*, Warszawa 1959; M. Strzałkova, *Studia polsko-hiszpańskie*, Kraków 1960; *Słowacki współczesny*, pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999 oraz wiele innych rozpraw dotyczących poszczególnych dramatów.

2 Dramat ten jest wyraźnie prześlaknięty aurą i obrazowaniem *Makbeta* – wizualne analogie między lady Makbet a Marią Stuart są niewątpliwie. Kwestię przynależności epokowej Szekspira pomijam jako mało istotną dla mojego wywodu.

*Mindowe*³

Całą plejadę takich bohaterów przynosi dramat *Mindowe*⁴. Ich kontrastowa konstrukcja wspierana jest barokowo nasyconym tłem, zdominowanym przez łatwo rozpoznawalną malarskość. Dramat rozpoczyna się krótkim opisem kobierca – papieskiego prezentu dla przystępującego do chrztu Mindowego:

Jakże cudnie utkane zamorskie bisiory!
Po takich łąkach nieraz śledzę sarny tropy.
Niemcy musieli pokraść z naszych dolin kwiaty,
Wstąpię na nie, woń może wydadzą spod stopy.

[*Mindowe*, s. 7]

Krótki opis „zamorskich bisiorów” wprowadza barokowy rys charakterystyczny dla wczesnej twórczości epickiej Słowackiego (widoczny choćby w opisie pałacowych wnętrz w *Żmii*⁵). Pałac Mindowego nie jest jednak opisany równie szeroko – oczom odbiorcy nie ukazuje się barokowe wnętrze wypełnione architektonicznymi detalami, o wysycionej kolorystyce i bogactwie faktur (obejmujących również iluzyjne „kobierców niwy”⁶). Czterowersowy opis pozwala jedynie na krótki rzut oka na jeden z elementów wystroju – dywan, papieski podarunek dla władcy Litwy z okazji jego chrztu.

Dywan jest wierną i doskonale łudzącą oko imitacją łąki. Oszukany wzrok pozwala ułudzie rozlać się na inne zmysły: dotyk („wstąpię na nie”) i węch („woń może wydadzą”). To właśnie moc kreowania ułudnych wrażeń przez wytwór rąk

3 „Dzień 20 lutego 1832 roku wypada przeto uznać za termin *ad quem* ostatecznego powstania znanego nam tekstu *Mindowego*” [T.J. Makles, *Narodziny historii. O Mindowie w 150 (?) rocznicę*, [w:] *Studia o twórczości Słowackiego*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982, s. 9]. Ten fakt zadecydował o umieszczeniu analizy *Mindowego* – uznawanego za „dramę z teki dziecinnej” – w drugiej części mojej pracy.

4 J. Słowacki, *Mindowe*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 6: *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, wyd. 3, Wrocław 1959. Wszystkie cytaty *Mindowego* pochodzą z tego wydania. Dalej podaję tylko tytuł i numer strony. Historyczne źródła, z jakich Słowacki prawdopodobnie czerpał wiedzę o ujętych w dramacie wydarzeniach, podaje Kleiner: *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 77-78.

5 J. Słowacki, *Żmija*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II: *Poematy*, Wrocław 1959, s. 75-76. Więcej uwagi temu fragmentowi poświęcam w artykule: K. Pawlas, *Architektura wyobraźni. Barokowa struktura przestrzeni w powieściach poetyckich Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012, s. 405-406.

6 J. Słowacki, *Żmija*..., s. 75.

ludzkich, sztuczną formę, która nie jest nawet dziełem sztuki (wszak dywan to przedmiot użytku codziennego, choć przemożny wpływ na ludzkie zmysły plasuje go na pograniczu tych dwu obszarów), jest w samej zasadzie swego działania barokowa. Choć złudnej mocy bogatego kobierca daleko do sakralnej potęgi anioła z mgły i przesączonego przez witraż światła, który zadziwia tytułowego Mnicha⁷, mechanizm wpływu na ludzkie zmysły pozostaje ten sam. Pozbawiony ciężaru eschatologicznych konotacji, został okrojony i podporządkowany funkcji estetycznej. Problematyka ludzkiej oko imitacji zamyka się w przyjemności wizualnych odczuć płynących z podziwiania dywanu. Niewykluczone, że to semantyczne ograniczenie idzie jeszcze dalej – wyszukany obrazek może być jedynie rokokowym, hiperbolizującym komplementem papieskiego podarunku. Ostatecznie pada on z ust Trojnata, niewątpliwie (choć dwuznacznie – z mieszaniną podziwu i pogardy) zafascynowanego potęgą papieża, manifestującą się w jego bogactwie. Za taką interpretacją przemawia także emocjonalny wykrzyknik otwierający krótki opis dywanu.

Barokowość w niezmienniej funkcji podkreślania dostatku Krzyżaków współtworzy opisy kolejnych papieskich prezentów, wplatając się w zaskakującą triadę, rozpiętą na metaforyce miłości i wojny, również należącej do sztandarowych zabiegów literatury siedemnastowiecznej. Jest ona zbudowana na dwóch zasadniczych obrazach: „złotej róży” [*Mindowe*, s. 17], otwierającej całą galerię oddanych w złocie, misternie wykonanych wzorów roślinnych oraz twardego „żelaza” [*Mindowe*, s. 18] mieczy i pancerzy. Już sam kontrast tych dwóch obrazów – delikatnego, kosztownego, pięknego kwiatu ze złota i niezdobionego, pospolitego miecza, niosącego brutalną siłę i śmierć – jest z natury swej barokowy, uwikłany zaś dodatkowo w miłosną historię staje się niewątpliwym metapoetyckim sygnałem inspiracji literaturą minionej epoki.

Bardzo wyraźnie widać to w rozmowie Mindowego z Hejdenrichem, gdy litewski władca poleca podarować różę swej szwagierce (przywołując obraz złotego kwiatu, a jednocześnie sygnalizując temat miłosny: „będzie moją żoną” [*Mindowe*, s. 18]), by potem opisać misterną złotą koronę, zdobną w delikatne motywy roślinne⁸:

7 J. Słowacki, *Mnich*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II: *Poematy*, Wrocław 1959, s. 131. Więcej na ten temat w przywoływanym już artykule: K. Pawlas, *Architektura wyobraźni...*, s. 400-401.

8 Treugutt zwraca uwagę, że „nie złoto, lecz robota tylko coś warta” [S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958, s. 113], co rzuca nowe światło na papieski dar. Zgadzam się z Treuguttem, że nie o wagę kruszcu chodzi. Jednak to nie jubilerski kunszt, jak chce badacz, lecz poli-

[...] Choć korona złota,
Z lekkiej blachy, za ledwo dotyka mi czoła;
I gdyby nie przecudna jej liści robota,
Ledwie kilka florenów zaważy na szali; [...]

[*Mindowe*, s. 18]

Subtelnej estetycznie koronie zostaje przeciwstawiony nawet nie obraz, a sugestia wojennego oręża: „Lekką jak liść koronę żelazo ustali”⁹ [*Mindowe*, s. 18].

Tym samym już w Akcie I zarysowuje się przedziwna triada, której punktem zbieżnym jest złota korona (władza), zaś jej podstawę stanowią przeciwstawne obrazy złotej róży (miłość) i żelaznego miecza (wojna). Między misternym wykonaniem korony a estetyczną delikatnością złotego kwiatu zostaje postawiony wizualny znak równości, obrazy te nie łączą się natomiast w warstwie znaczeniowej – Aldona nie kocha *Mindowego*, pozostając wierna mężowi. W tej warstwie – sensów utworu – lekka korona współgra z wizją żelaznego miecza, znaku wojny. Za złotem stoi Zakon Krzyżacki i finansowa potęga papieżstwa, za żelazem zaś stoi Litwa i jej siła militarna. Tym samym główne opozycyjne siły dramatu łączy obraz złotej korony – nadanej na mocy autorytetu papieżstwa, umocnionej siłą militarną. Brak tu jednak spójności wizualnej – dominantą estetyczną jest silny kontrast obrazów, co daje wskazówkę odnośnie dalszych losów kruchego sojuszu.

Samo wizualne powiązanie papieżstwa i złota wnosi jednak nowy argument do wcześniejszej interpretacji obrazu dywanu – towarzyszące Krzyżakom obrazowanie konsekwentnie służy oddaniu bogactwa i przepychu, w jakim żyją. Barokowe zabiegi służą więc bezpośrednio wyraźnemu naznaczeniu papieskiego „bieguna” płaszczyzny dziejowej.

Na odmiennego rodzaju zależnościach – wizualnych i semantycznych – wyznaczających analizowaną triadę i znajdujących swoje połączenie w obrazie korony, złożoność tego zabiegu się nie kończy. Triada rozwarstwia bowiem akcję na dwie spolaryzowane płaszczyzny, na których rozegrają się zasadnicze konflikty dramatu – indywidualny i historyczny. Róża z koroną wyznaczają warstwę jednostkowych

tyczne znaczenie stanowi o faktycznej wartości korony.

⁹ Ciekawa jest również gra słów – w wyrazie „ustali” pobrzmiewa bowiem „stal”, warunek stałości tronu i korony.

żądź, jakie miotają Mindowem, zaś korona i miecz przenoszą akcję na płaszczyznę dziejową. Oczywiście podział nie jest aż tak wyraźny, jak w tym uproszczonym ograniczeniu; wątek miłosny skutkuje przecież zmianami o wymiarze historycznym (w przypadku powodzenia matrymonialnych planów Mindowego Aldona zasiądzie na tronie: „O ty! której skronie / Wkrótce uwieńczy Litwy złocista korona [...]” [*Mindowe*, s. 18]), także żądza władzy nie jest podyktowana wyłącznie bezinteresownym pragnieniem dobra narodu (o czym najlepiej świadczy bezwzględna i krwawa walka o tron).

Jak widać, nietypowa konstrukcja z obrazów nadbudowanych na fundamencie barokowej metaforyki miłości i wojny układa się w migotliwą triadę, której elementy współtworzą różne warstwy utworu (indywidualną i dziejową), łącząc się przy tym z odmiennego typu zależnościami (wizualnymi i znaczeniowymi). Zaskakującym punktem zbieżnym, swoistym artefaktem scalającym rozwarstwioną akcję oraz niekompatybilne połączenia, jest złota korona.

Za metaforyką miłości i wojny, nawet gdy nie towarzyszą jej już obrazy, konsekwentnie podąża stylizacja kolejnych wypowiedzi w dramacie. W Akcie II Mindowe z pasją zaklina Aldonę: „Niech serce twoje zawre sprzeczną uczuć wojną” [*Mindowe*, s. 27], co poza kontekstem nie byłoby rozpoznawalne jako wypowiedź barokowo stylizowana, jednak na tle wcześniej uwypuklanej obrazowości, bezpośrednio przywołany dysonans miłości i wojny jest aż nadto czytelny¹⁰.

Barokowa metafora przechodzi jednak płynnie w obrazowanie romantyczne, gdy zamiast spodziewanych po początkowej konwencji rokokowych rozterek pojawiają się sugestywne wizualizacje cierpienia i śmierci:

Niech je [serce – K.K.] niszczy rdza cierpień, zgryzota rozrywa.

[*Mindowe*, s. 27]

10 Treugutt widzi w tym fragmencie „transfigurację Mindowego w bohatera wczesnych liryków naszego poety, w egzotycznie udrapowanego bohatera powieści poetyckich, poprzedzających pierwszy dramat” [S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 123]. Można się zgodzić z badaczem wyłącznie wtedy, jeśli monolog Mindowego wytnie się z kontekstu (wszak jego mroczne pragnienia nie są karą za niewierność, lecz za wierność właśnie) – a i wtedy nie całkowicie. W zakresie barokowości opisywanym emocjom towarzyszy również odmienna metaforyka – w erotykach czy choćby w *Szanfarym* opierała się ona kontrastach (np. ognia i lodu, życia i śmierci, trucizny) czy barokowych tematach typu uludy zmysłów. Destrukcja – nawet w scenie zabójstwa Zary w *Szanfarym* (które paradoksalnie łączy kochanków) – dotyka zawsze zdradzonego kochanka, Mindowe zaś świadomie wymierza ją w Aldonę.

I dalej:

[...] twarz moja blada,
Na twarzy rozmarzone gorączki kolory,
Szklistym blaskiem posępnie ożywione oczy;
Wkrótce mię całą cichość grobowa otoczy.

[*Mindowe*, s. 27]

W czysto romantyczne obrazy niszczącej miłości wpleciona jest jednak znów barokowa gra. Aldona sama siebie opisuje jako iluzję – iluzję żywej dziewczyny, iluzję młodości, każdy przejaw sił witalnych wykoślawiając i upiornie przekształcając w zamię śmierci. Opis jest tak skonstruowany, by wyznaczał barokowy model odbioru: po pierwsze, wszystkie widzialne elementy traktowane są jako ułuda; po drugie, sposób opisywania barokowo wypacza postrzeganie, zatrzymując je na oszukańczej grze zmysłów; po trzecie, obrazy przesycane są aurą wanitatywną, zaś w opozycji do iluzji młodości śmierć zostaje jeszcze dodatkowo podkreślona. Nawarstwienie czytelnych barokowych zabiegów w tak krótkim opisie przejawia już ślady autoteliczności. Zdecydowanie wzmacnia ten efekt osoba obserwatora – to Aldona opisuje samą siebie, zamykając swój portret w ramach teatralności, czyniąc z siebie aktorkę w teatrze Mindowego.

Do tych kilku aspektów barokowości, zróżnicowanych pod względem zakresu, należy dodać jeszcze najszerszy kontekst nastroju przesycającego wypowiedź Aldony. Wanitatywna aura, przejawiająca się w bardzo charakterystycznym zespoleniu młodości i śmierci, rozwinięta jest do granic pojemności metafory. Te same elementy opisu charakteryzują jednocześnie i młodzieńczą miłość, i śmiertelną chorobę. To zestawienie, wzmocnione przez sprzeczne, dwutorowe obrazowanie, jest barokowe na wielu poziomach – od szeroko pojętej konstrukcji wypowiedzi antagonistycznych bohaterów po najdrobniejsze elementy ich monologów (na przykład oksymorony). Podczas gdy Mindowe opisuje porażającą moc niszczącego uczucia poprzez ekspresyjne obrazy wewnętrznej destrukcji, Aldona obrazuje to spustoszenie liryczną złudną wizją, skupioną na zewnętrznych przejawach toksycznej miłości, pod pozorem uroków młodości skrywającą przyczajoną śmierć: bladość cery jest znakiem choroby, rumieniec – wykwitem gorączki, blask oczu – posępną łuną nadchodzącej śmierci.

ci. Nie bez znaczenia jest również fakt, że kontrastowa obrazowość, jaką posługuje się Aldona, przywołuje utrwalony w polskiej kulturze motyw, znany ze sztandarowego sonetu polskiego baroku – *Trupa* Jana Andrzeja Morsztyna.

Tematowi miłosnemu towarzyszy również barokowość o charakterze sakralnym, inspirowana malarstwem – dotyczy ona jednak odmiennego wątku uczuciowego. Tęskne i niespokojne rozmyślania Aldony o jej ukochanym – Dowmuncie – przerwywa wizja mistycznego wschodu księżyca:

Tam, widzę, za lasami blady księżyc wschodzi,
Czarne sosny posępny witają go szumem;
Rozdarte chmury – duchów napelnione tłumem...

[*Mindowe*, s. 29]

Naszkicowana tu w trzech wersach sceneria często występuje w twórczości Słowackiego. Jej rozbudowaną wersję analizowałam już, zajmując się sceną porwania Piasta Dantyszka przez anioły. Choć tu zaledwie zarysowany, obraz zawiera kluczowe dla jego rozpoznania elementy: kolejne jasne i ciemne plany malarskie, rozmieszczone jeden nad drugim („czarne sosny”, nad nimi rozświetlone księżycowym blaskiem niebo) oraz wyraźną dychotomię dynamiki (poszarpane chmury) i statyczności (po-nury las). Choć emanujący niepokojem, napięciem i utajoną grozą, a wizualnie pełen ruchu i wręcz gwałtownych zmian („rozdarte chmury”), obraz został zamrożony w statycznym, malarskim ujęciu. Nawet jeśli nawiązanie do siedemnastowiecznego malarstwa świątynnego nie zostałoby rozpoznane, sakralizację wizji unaocznia motyw z niego zaczerpnięty – gromady duchów (w malarskich pierwowzorach – aniołów) wśród skłębionych chmur¹¹.

Ten barokowy, sakralny obraz wprowadza zmianę tematu – akcja toczy się dalej w warstwie indywidualnej, dotyczy już jednak nie toksycznych żądz Mindowego, lecz czystego uczucia Aldony i Dowmunta. Od tego momentu na tle miłości małżonków pojawia się większość wcześniej wspomnianych elementów barokowej stylizacji tematu erotycznego – przełożonych już jednak na język romantyzmu. Poza rozpo-

¹¹ Janusz Skuczyński zwraca uwagę także na „szum sosen”, nie tylko wprowadzający głębię w obraz (jako dźwięk odległy i nieokreślony), ale przede wszystkim nośny znaczeniowo, sugerujący „tęsknotę bohaterów do innego świata, nie znającego, co to zdrady i zbrodnie” [J. Skuczyński, *Prze-strzeń teatralna zamku w dramatach Słowackiego*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, studia po red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 147].

znawalnymi motywami erotyków romantycznych, w identyfikacji obrazów pomaga kategoria autentyczności. Bładość tym razem okazuje się prawdziwą bladością smutku, Mindowe mówi o Dowmuncie – „Musiał być blady?”, a o Aldonie – „bladość cierpienia omgłiła twe czoło” [*Mindowe*, s. 28]. Później także Dowmunt, patrząc na żonę, powtarza: „jaka ty blada!” [*Mindowe*, s. 33]. Kluczowe znaczenie autentyczności zmysłowego przejawu i jego postrzegania ujawnia Dowmunt, na marginesie swoich rozterek i niepewności stwierdzając: „Umiem rozróżnić bladość od bladości” [*Mindowe*, s. 30]. Spoglądając na twarz Aldony, nie widzi złudnego rumieńca, który był wyraźny dla oczu Mindowego: „Rumieniec łzy obmyły” [*Mindowe*, s. 33]. Wszystkie te przejawy są identyczne w niezdrowej relacji Mindowego i Aldony oraz w jej prawdziwym związku z Dowmuntem, ich przedstawieniu służy wciąż obrazowanie barokowe, poparte oksymoronicznym językiem („lampa tak ciemno się pali” [*Mindowe*, s. 32], „blask księżyca / Twarz mi dzisiaj ociemnił” [*Mindowe*, s. 33]¹²).

Co rozróżnia te dwa porządki, to sposób postrzegania i interpretacji obrazów. Mindowe tkwi w barokowej iluzji świata, nie wychodząc poza świadectwo swoich zwiedzionych zmysłów. Dowmunt z kolei przebija się przez ułudę zewnętrznych wrażeń, docierając do prawdziwych znaczeń postrzeganych obrazów. Tym samym to nie obrazowanie – niezmiennie barokowe – jest nośnikiem sensów, lecz barokowa lub romantyczna percepcja, ograniczona do zmysłów lub je przekraczająca. Ten trop prowadzi wprost do interpretacji obu typów relacji między postaciami – czysto fizyczne żądze Mindowego, dla których podtrzymania nie potrzeba wyjścia poza zmysłowe doznania oraz duchowa, romantyczna więź małżonków, której zmysłowe iluzje nie są w stanie zaburzyć.

W tę zróżnicowaną obrazowość wpisuje się złota róża, którą Dowmunt nazywa z pogardą „zimnym, złotym kwiatem” [*Mindowe*, s. 32], czyniąc z niej znak sprzedajnych, sztucznych uczuć (takim kwiatem można „kupić pamięć” [tamże], ale nie poświadczyć prawdziwej miłości). Temu obrazowi przeciwstawiona jest żywa róża, zdjęta z hełmu Dowmunta i podarowana ukochanej w chwili największej rozpacz jako znak miłości i wierności, mający także przywrócić jasność widzenia w nierozpoznanym wrogim otoczeniu:

12 Na sceniczne i sensotwórcze znaczenie światła i dźwięku m.in. w scenie spotkania małżonków zwraca uwagę Skuczyński [por. tegoż, *Przestrzeń teatralna...*, s. 147].

[...] daj mi tę różę, z hełmu twego różę,
Może zmysły orzeźwi.

Dowmunt daje różę.

Tak mi w oczach ciemno!...

[*Mindowe*, s. 35]

Rozpoznanie jednak nie przychodzi, Aldona traci przytomność, a Dowmunt – choć świadom jej stanu – mówi o niej jako o martwej i próbuje odebrać jej znak ich miłości, różę („Z martwych rąk wyrwę różę...” [*Mindowe*, s. 36]). Śmierć jest nieunikniona, można ją jednak rozumieć dwojako: z jednej strony, jako realne zagrożenie życia ludzi kochających się wbrew woli króla-tyrana, z drugiej – jako romantycznie pojmowaną śmierć ducha, któremu odbiera się prawo do miłości. Wyrwanie Aldonie róży ma ją ochronić przed śmiercią fizyczną, lecz wymazanie z jej pamięci wspomnienia miłości („niech mnie nic nie przypomina” [tamże]) uczyniłoby ją martwą duchem. Choć omdlała, Aldona nie pozwala na to, kurczowo zaciskając dłoń wokół kwiatu („Tak mocno trzyma” [tamże]) tak, że „gałązka w jej została dłoni” [tamże]. Miłość, choć bezpowrotnie zniszczona i pozbawiona wszelkiego piękna („Kwiat zerwałem” [tamże]), nie umiera – Aldona przepląci to jednak życiem.

Choć wizualnie podobne, obrazy złotej i żywej róży są semantycznie przeciwstawne. Jednak to nie ten zabieg stanowi główny nośnik barokowej inspiracji. Róża oznacza piękno, młodość, miłość – zestawiona zostaje zaskakująco ze śmiercią niosącą grozę i rozpacz. Ten kontrast wychodzi daleko poza ramy konceptu czy rokokowej gry. Jak wszystkie pojawiające się wcześniej w barokowej formie zabiegi poetyckie czy obrazy, także i ten zostaje „przepisany” na romantyzm. Stylizacja barokowa i romantyczna wyraźnie wyodrębniają partie wypowiedzi, klarownie odgraniczając odmienne typy relacji między postaciami. Choćby przekleństwa Mindowego rzucane na Aldonę, by jej serce zniszczyła „sprzecznych uczuć wojna”, są jedynie rokokową figurą, która ma rozbudzić w Aldonie pożądanie. Jednak gdy to przekleństwo realizuje się w jej związku z Dowmuntem (gdy Aldonie miłość nakazuje jednocześnie rzucić się Dowmuntowi na szyję i chronić go zza kłamliwej maski niepamięci), przestaje być jedynie figurą poetycką – rokokowa gra toczy się o życie.

Początek Aktu III na powrót umiejscawia akcję w szerszej perspektywie realiów historycznych. Otwiera go scena uczty na zamku Mindowego, którą relacjonuje Hejdenrich:

Dziki ich uczty. Słuchaj! w granitowej sali
Wokoło stół dębowy pucharami błyska;
W środku komnaty ogień z modrzewiu się pali
I wkoło wieje dymem, wkoło iskrą pryska.
Sześciu Litwinów w burkach, bez ruchu jak głązy,
Unosili nad stołem smolnych sosn pochodnie,
Jako żywe świeczniki. [...]

[*Mindowe*, s. 37]

Najciekawsza w tym obrazie uczty wydaje się kompozycja. W zakresie ukazania wzajemnych relacji przestrzennych elementów sceny opis przebiega koncentrycznie: najpierw oko obserwatora zatrzymuje się na „granitowych” ścianach komnaty, przenosi się na obiegający salę biesiadną „stół dębowy”, zatrzymując się ostatecznie na centralnie położonym ognisku. Ten sposób uporządkowania planów nosi cechy malarzkiej perspektywy – prowadzi wzrok od zewnątrz, od ram obrazu (ścian i stołu) do wyraźnego centrum (ognisko). Dopiero po nakreśleniu tych ram konstrukcyjnych Hejdenrich skupia uwagę na drobniejszych elementach. W ramowym opisie jedynym niekonstrukcyjnym czynnikiem wizualnym są efekty światła – dynamiczny i zmienny płomień w sercu komnaty, zwielokrotniony w rozstawionych na ogromnym stole pucharach. Na ogniu zatrzymuje się spojrzenie posła. Dostrzega on zarówno nieistotne szczegóły (rodzaj drewna opałowego – modrzewiowe w ognisku, sosnowe w pochodniach), jak i ogólną charakterystykę płomienia, raz rzucającego iskry, raz rozsnuwającego dym¹³.

Ta właśnie dwoista „estetyka” ognia jest najbardziej interesująca w całym opisie. Dwie oczywiste konsekwencje spalania drewna – iskry i dym – zostały zaprezentowane w układzie opozycyjnym, wizualnie skonstrastowane. Samo zestawienie dominujących gęstych kłębow nieprzejrystego dymu, zaciemniającego otoczenie i roz-

13 O ile w zakresie obrazowania wnętrza zamkowe są wyjątkowo interesujące, tak „suma znaków teatralnych w potencjalnym widowisku teatralnym” [J. Skuczyński, *Przestrzeń teatralna...*, s.144] jest znacznie bardziej uboga. Fakt ten przynależy już jednak do problematyki niesceniczości dramatu romantycznego, która nie jest tematem mojej pracy.

świelających je małych iskierkach, jasnych i klarownych, nie jest wystarczające dla stwierdzenia barokowej inspiracji, jednak przedłużenie tej obrazowości i uaktualnienie w nowym kształcie w dalszej części monologu Hejdenricha uwidacznia celowość użycia tak charakterystycznego zabiegu wizualnego:

[...] – mój krzyż brylantowy
Ledwo blaskiem roztrącał czarne kłęby dymu...

[*Mindowe*, s. 37]

Przywołanie sakralnej figury krzyża i przydanie jej przejrzystości, czystości i blasku brylantu w opozycji do „czarnych kłębow dymu” potwierdza barokowy charakter kontrastowego zestawienia, wskazując pośrednio na sakralne źródło inspiracji¹⁴.

Na chwilę uwagi zasługuje również sama postać relacjonującego uczcę mnicha. W opisie jego postaci można dostrzec barokowe sprzeczności, które Kleiner uznaje za potknięcia Słowackiego w sztuce literackiej:

Mniejsza o to, że na uczcie litewskiej Hejdenrich jest „jeden tylko błąd”; gorzej, że ta bladeść może się łączyć – z gorączkowym rumieńcem.¹⁵

Owa „bezbarwność epitetów”¹⁶, która nie spotkała się z uznaniem badacza, a która w cytowanym tu przypadku bliższa jest raczej przesadzie niż niedosytowi, stanowi pierwszy barokowy dysonans w sylwetce mnicha i zapowiedź jego dalszych przemian.

Malarską statyczność opisywanej sceny podkreślają dodatkowo figury „żywych świeczników” – Litwinów z pochodniami, stojących „bez ruchu jak głązy”. Żywe postaci tkwiące w nienaturalnym bezruchu bez wątpienia dodają scenie malarskości. Tezę tę potwierdza ich umiejscowienie – wokół stołu, a więc „w ramie” obrazu, zgodnie z wymogami siedemnastowiecznego malarstwa sakralnego. Choć ponurzy Litwini w żaden sposób nie przypominają pękających aniołków trzymających na obrazie szarfę z łacińską sentencją, ich funkcja pozostaje analogiczna, jednoznacznie wskazując źródło inspiracji.

14 Por. analogiczny zabieg w scenie ostatniej bitwy Greków, której świadkiem jest Lambro jako mały chłopiec. Obraz analizowałam w części pierwszej.

15 J. Kleiner, *Dzieje twórczości...*, t. 1, s. 92.

16 Tamże.

Ten barokowy obraz jest pierwszym z inspirowanej epoką swoistej galerii. Współtworzy ona zaskakująco bogatą wizualnie inicjalną scenę Aktu II, w całości poświęconą dziejowemu wymiarowi dramatu. Barokowość tej sceny najkrócej można ująć pełnymi goryczy słowami Hejdenricha, wypowiedzianymi na zakończenie poufnej rozmowy z Hermanem: „Jak jaszczurka zamorska zmienne mam kolory” [*Mindowe*, s. 39]¹⁷. Zróznicowane nastrojowo i znaczeniowo obrazy opierają się na niezmiennych zestawieniach barw i grze światła, którym przyporządkowane są coraz jaśniej się klarujące sensory.

Rozpoczynająca się po gorzkich słowach Hejdenricha rozmowa z Mindowem aktualizuje stałą w dramacie komparację złota i żelaza:

Modlić się? – Dzisiaj wziąłem ten różaniec złoty,
Ostrzem sztyletu święte przebiegałem ziarna;
Lecz na sztylcie była krew śpiekła i czarna,
Nie wiem czyja, i kończyć nie mogłem pacierzy.

[*Mindowe*, s. 39]

Konsekwentnie złoto (różaniec) stoi po stronie nowej religii i pragnącego pokoju Zakonu, żelazo zaś (sztylet) – po stronie pogańskiej, wojną stojącej Litwy. Taka wizyjność stanowi o temacie znacznie szerszym niż „konflikt dwu religii”¹⁸. Konsekwentne kontrastowanie złota i żelaza pozwala uznać to zestawienie za wizualną oś dramatu. Obraz „różańca złotego” odmawianego „ostrzem sztyletu” uzupełnia ją o dodatkowe walory. Złoto kojarzy się z czystością, klarownością i blaskiem (szczególnie w przywołanym tu kontekście sakralnym), sztylet zaś – choć zdaje się bronią czystą, narzędziem szybkiej śmierci – tutaj pokryty jest zaschniętą czarną posoką, jawiąc się jako narzędzie brudne i mroczne, niosące śmierć nie tyle szybką i bezbolesną, co skrytą, bezlitosną i anonimową („krew [...] nie wiem czyja”). Wyraźny kontrast wizualny czystego złota z brudem i matową czernią zbrodniczego żelaza wzmocniony

17 Postać Hejdenricha jest niejednoznaczna – i bardzo pojemna, na co zwraca uwagę m.in. Treugutt: „W postaci komtura skupił Słowacki przekazane przez historię i tradycję literacką cechy Krzyżaka. Cechy te nie są ukazane abstrakcyjnie, to nie katalog przestępstw dygnitarza zakonu – Hejdenrich pokazany jest w działaniu; jako dyplomata wikła sieci oplątujące Mindowego, następnie wspomaga spisek przeciw królowi. Do słabości tego twardego męża policzyć wypadnie jedynie jego nagłą miłość do Aldony.” [S. Treugutt, *Pisarska młodość Słowackiego...*, s. 108.]

18 J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, przejrzeni i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, T. Ulewicz, Wrocław 1963, s. 326.

jest przez kontrast semantyczny modlitwy i zabójstwa. Antytetyczne zestawienia uzupełniają znaczenia najbardziej przyziemne – różaniec ze złota (a także brylantowy krzyż Hejdenricha) stanowią manifestację bogactwa zakonu, podczas gdy żelazo jest wyraźnym znakiem życia surowego i prostego.

To obrazowanie narzuca ton całej mrocznej spowiedzi Mindowego. Ciemna kolorystyka uzupełniona o nieustannie obecną krew i brud („rdzawa stal”, „ci [...], co się krwią zmazali”, „czarniejsze zbrodnie”, „występku skaza”, „dusza ciemna” [*Mindowe*, s. 40]), której towarzyszy wizualna sugestia głuchej, mrocznej przepaści („w głąb tego serca”, „do dna” [tamże]), podparta jest nieodłącznym elementem litewskiej dziedziny – „berłem z żelaza”. Mroczna charakterystyka wizualna rozlewa się z postaci króla na cały pogański lud:

Ty chcesz czarniejszych zbrodni? ty chcesz duszę ciemną
Przejrzeć aż do dna? – Patrzaj! pod berłem z żelaza
Lud podły, ciemny, dziki czołga się przede mną.
Przycisnąłem go całym ogromem ciemnoty,
Bojaźń już nosi w sercu, chytrość w miejscu cnoty.
Patrz, jak ów ciemny Litwin na moje skinienie
Uchyła korne czoło, piersi krzyżem znaczy,
Choć wolałby przy piersiach czuć węża pierścienie
Niż ten krzyż nienawistny... [...]

[*Mindowe*, s. 41]

W ponurej manifestacji swojej władzy Mindowe ujawnia podstawowy antagonizm dziejowy dramatu; jak zauważa Piwińska:

Chrzest Mindowego stawia go pod pręgierzem moralnym wobec całego narodu, stawia przed oskarżeniem o zdradę, własną jego matkę popycha do synobójstwa. Przekleństwa rzucane na Krzyżaków mieszają się tu z przekleństwami rzucanymi na krzyż.¹⁹

19 M. Piwińska, *Bóg utracony i Bóg odnaleziony*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 1*, praca zbior. pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971, s. 269.

Chrzest jest dla Mindowego narzędziem politycznym, nie kwestią wiary czy suwerenności narodowej, jednak w tej postawie jest on odosobniony. Dla ludu chrzest oznacza zasadniczą zmianę wierzeń, światopoglądu – całej organizacji życia²⁰. Dla otoczenia politycznego (i dla stronników, i dla wrogów) wydarzenie to jest krokiem w stronę zależności od obcych władców i utraty autonomii²¹.

W dramacie Słowackiego został ukazany moment starcia dwu sił cywilizacyjnych i dwu światów ludzkich. Pierwotny świat Rognedy, pozostającej w ekstatycznym i bliskim związku z bóstwem, nie ogranicza się tylko do niej. Poza nią – odczuwa się to nieodparcie – stoi Litwa starych bogów i ich wyznawców.²²

Obrazowanie stoi jednak po stronie Mindowego. Przy tak dużym nagromadzeniu elementów wizualnych litewskiej dziedziny, wymuszony na stłamszonej ciemności znak krzyża pozbawiony jest swej mocy – nie wnosi w obraz światła i czystego blasku, wręcz przeciwnie, mogłyby go zastąpić „węża pierścienie” – element ciemny i szatański. Ta obserwacja znajduje swoje uzasadnienie w kolejnej wypowiedzi Mindowego, będącej butną groźbą najazdu na krzyżackie ziemie. Przegrana chrześcijańskiej wizualności jasno wskazuje na niemoc Zakonu wobec militarnej potęgi litewskiego władcy. Tym samym obawy przeciwników decyzji Mindowego można uznać za bezpodstawne; chrzest ma wymiar polityczny – Zakon okazuje się zbyt słaby, by przeforsować realny wpływ na wiarę i suwerenność Litwy.

Jedyne światło, jakie pojawia się w scenie tej dziwnej spowiedzi, zarezerwowane jest dla pogańskiego bieguna wizualnego; to płomień. Mindowe niedwuznacznie sugeruje Hejdenrichowi potęgę swego wojska, w niedookreślony, ale podszyty wyraźną groźbą sposób prezentując swojemu spowiednikowi wypełnione wojskiem błonia u bram miasta²³:

20 Wiktor Hahn tłumaczy, że „lud cały litewski patrzył niechętnem okiem na przyjęcie nowej wiary przez Mendoga”, gdyż „sam król według słów kroniki przyjął wiarę obłudnie” [por. W. Hahn, *„Przyszłość moja! – i moje będzie za grobem zwycięstwo!”... Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*, Poznań 1922, s. 69].

21 Por. tamże, s. 296-297.

22 T.J. Makles, *Narodziny historii...*, s. 29. Podkr. autora.

23 Ta sugestia podboju krzyżackich ziem wpisuje się w obserwacje Hahna, który przytacza historyczne informacje o litewskim władcy za Strykowskiem, podkreślając brutalność i bezwzględność księcia wynikłą z żądzy władzy [por. W. Hahn, *Szkice literackie...*, s. 62-63].

Patrz przez te ciemne kraty na błonia stolicy,
Tłumem zebrani w polu błyszczą wojownicy...
Może się oni tylko zebrali na łowy?
A tam niebo ogniste przywdziewa kolory,
Może to pożar wkraść się w nadniemieńskie bory?

[*Mindowe*, s. 41]

Żołnierze „błyszczą”, co sugeruje polerowane, bogate zbroje, a jednocześnie świadczy o splendorze, jaki otacza wojowników na Litwie. Nad nimi rozciąga się „ognistej” barwy niebo: łuna może być jedynie skutkiem naturalnych pożarów lasów – ale może być też znakiem wojennej pożogi.

Konsekwencja w doborze światła, a także efekt jego zwielokrotnienia w niezliczonych pancerzach żołnierzy Mindowego z pewnością wpisują się w backvisowsko rozumianą barokowość, tworząc rozświetloną, migotliwą, oszałamiającą oko scenerię. Liczebność wojsk, pomnożona refleksami światła w błyszczących zbrojach rycerzy stanowi echo technik opisowych *Gofreda*²⁴. Wojsko jest oglądane z daleka, przez „ciemne kraty”, co nie tylko wzmacnia trudności w odbiorze obrazu, ale wnosi też nowe walory wizualne. Owe „ciemne kraty” zamku Mindowego są skonstrastowane z wypełnionymi wojskiem błoniami w dwójnasób – ich ciemna barwa odcina się wyraźnie od rozświetlonego przedpola stolicy, a fakt, że przesłaniają widok (wzmocniony ściśle znaczeniowym skojarzeniem krat z więzieniem) dodatkowo przeciwstawia je szerokim, nieograniczonym błoniom.

Barokowa, choć w innym wymiarze, jest teatralizacja całego obrazu – ukazanie szerokiej scenerii z daleka, przez okratowane okno zapewnia efekt teatru w teatrze. Całość uzupełniona jest migotliwością, efemerycznością obrazu – zmiennego, łudzącego zmysły, niedookreślonego, niepozwalającego na pełne i pewne rozpoznanie obserwowanych elementów. Wszystko to sprawia, że tak nieduża wizja, zamknięta raptem w kilku słowach Mindowego, obejmuje bardzo szeroki wachlarz barokowych inspiracji – od gry światła, przez kontrasty wizualne i semantyczne, po sposób odbioru i interpretacji obrazu.

24 Por. m.in. T. Tasso, *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Kraków 2002, s. 26.

Prawidłowe rozpoznanie wszystkich elementów wizualnych, określających litewską dziedzinę, okazuje się niezbędne do interpretacji kolejnych wydarzeń. Sprowokowany Hejdenrich zrzuca mniszą szatę, czując się zwolniony z poselstwa, i staje przed Mindowem jako rycerz²⁵:

Widzisz we mnie rycerza! widzisz we mnie wroga!
Po takiej czarnej zdradzie zdrada już nie płami,
Będę działał podstępnie i walczył otwarcie,
W twoim zamku podniecę zdrady i pożary,
Za morza pójde błagać o zemstę – o wsparcie.
Płaszcz tego nie zrzucę, aż na twoje mury
Rozścielę go całunem – i wieczór, i rano
Dodam jedno przekleństwo do moich pacierzy;
Jeśli Bóg je usłyszy? Bóg na cię uderzy,
Nim te pochodnie zgasną! nim zorza nastaną!

[*Mindowe*, s. 42]

Nie sposób przeoczyć, jak gwałtownie zmienia się obrazowanie towarzyszące dotąd chrześcijańskiemu posłowi – wizualnie Hejdenrich-Krzyżak staje po stronie pogaństwa, po stronie ponurej Litwy i jej krwawego władcy. Nie towarzyszy mu już jasny i czysty blask (płynący choćby z „krzyża brylantowego”; teraz na jego piersiach widnieje – skontrastowany z brylantowym – czarny krzyż, zakonnik stoi bowiem przed Mindowem „w zbroi i w zwierzęcym krzyżackim płaszczu” [tamże]). Światło poranka jeszcze nie nastało, scenę oświetlają tylko pochodnie – a i sam Hejdenrich stanie się źródłem płomienia, zgodnie z nienawistną obietnicą, jaką składa Mindowemu: „podniecę zdrady i pożary”. Towarzyszące mu od tej chwili obrazowanie rozwinię się, pełnię swą osiągając w końcowych scenach dramatu²⁶.

25 Konsekwencje teatralnego zrzucania masek przedstawia Makles [por. tegoż, *Narodziny historii...*, s. 34].

26 Hahn traktuje ten zwrot akcji jako nagły i nieumotywowany: „Zerwanie to w akcie trzecim następuje niespodzianie, nagle, i zastaje nas zupełnie nieprzygotowanych. Z aktu trzeciego musimy wnosić, że Mindowe jest charakterem biernym, którym rządzą jedynie wypadki; w scenie z Hejdenrichem kieruje nim wzburzenie umysłu, i pod tym to wpływem jedynie zrywa z Krzyżakami” [W. Hahn, *Szkice literackie...*, s. 70]. Konsekwentnie realizowane obrazowanie krzyża chrześcijańskiego, który traci swą moc czy to w mrocznej spowiedzi Mindowego, czy w trakcie uczty (brylantowy krzyż na piersiach mnicha), zaprzecza interpretacji Hahna – Mindowem nie powodują wyłącznie emocje, jest zdolny do chłodnej kalkulacji.

Zmiana, jaka zaszła w samym Hejdenrichu, nie wpływa jednak na wizualną charakterystykę krzyżackiej dziedziny. Świadczy o tym choćby na wpół marzony opis ziem zakonnych, jaki Mindowe przedstawia Lutuwerowi, każąc mu jednocześnie zebrać wojska i poprowadzić w stronę krzyżackich granic:

Patrz na kraje krzyżackie! O brzegów bursztyny
Łamią się Bałtyckiego Morza szklane fale;
Na falach płyną miasta z dalekiej krainy
Z płóciennymi żaglami – i z podległych danin
Wypłacają się mnichom, szlą im Franków wina,
Czary z kryształu, zbroje, sukna z cudnych tkanin
Jedwabiu lub wielbłądów błędnych Tatarzyna.

[*Mindowe*, s. 44]

Iście barokowy przepych, natłok i różnorodność dóbr, który służy tu po prostu oddaniu bogactwa ziem krzyżackich, potęgują zabiegi wizualne aktualizujące efekty światła charakterystyczne dla krzyżackiej domeny – „bursztyny”, „szklane fale”, „czary z kryształu”, a nawet „cudne tkaniny jedwabiu” załamują światło, zwielokrotniając je w różnobarwnych rozbłyskach. Nawet bez tych kolorystycznych i świetlnych efektów, samo użycie porównań do kamieni szlachetnych nosi znamiona obrazowania barokowego. Jedna i druga obserwacja konsekwentnie uzupełnia opozycję wobec ciemności i płomieni charakteryzujących Litwę, przywołując wizualne skojarzenia światła jasnego, czystego. Prosta, addytywna składnia uwypukla obrazowe bogactwo tej wizji.

Konsekwentnie realizowane oświetlenie ustala wyraźną granicę między wizualną przestrzenią Litwy i Zakonu. Zdarzają się jednak wyjątki od tej zasady – wyjątki bardzo znaczące. Mindowe, opisując z goryczą swój stan posiadania, zatrzymuje się nad pamiątkami po ojcu – wielobarwną, jedwabną szatą, złotym pasem i czarą z kryształu:

Ubogą tylko wzięłem po ojcu spuściznę.
Nie dbam ja o bogactwa! o złoto nie stoję!
Ale w skarbcu jedyna po ojcu pamiątka,
Jedna szata w rozliczne lśniaca malowidła,

Wagą złota płacona, z jedwabnego wątka,
Której barwy tak zmienne jak motyle skrzydła;
Jeden pas złoty, jedna kryształowa czara,
I ta się już rozbiła. [...]

[*Mindowe*, s. 45]

Pamiętki po ojcu charakteryzowane są zupełnie inaczej niż pozostała litewska spuścizna. Sposób opisu bliższy jest relacji o dobrach krzyżackich. Ta część dóbr litewskich jest śladem minionej wielkości, ostatnią pozostałością dawnego dziedzictwa, które nieuchronnie odchodzi w przeszłość – co unaocznia choćby rozbicie kryształowej czary.

Sam moment jej zniszczenia – a więc jednocześnie zaprzepaszczenia znacznej części cennego dziedzictwa – również jest znaczący; to moment konfliktu między matką a synem. Zderzenie ich postaw nie ma charakteru indywidualnego, lecz dziejowy – matka i syn reprezentują dwa skrajnie odmienne spojrzenia na przyszłość Litwy. Rogneda żyje pamięcią o przeszłej potędze i niezależności pogańskiej Litwy, nie umie pogodzić się z drogą, którą wybrał jej syn, by wskrzesić wielkość narodu – już w innym świecie, bez wojny i podbojów, w podporządkowaniu obcej religii, na łasce papieża. W takim świecie nie widzi miejsca dla siebie, chce więc umrzeć i pociągnąć za sobą Mindowego, zamykając w ten sposób zgubną jej zdaniem ścieżkę, którą obrał dla narodu.

Mindowe jednak, zorientowawszy się, że wino zostało zatrute, w przypływie bezsilnej wściekłości rozbija czarę „o głazy” [*Mindowe*, s. 25]. Z jego przepełnionych żalem słów łatwo jednak wyczytać stosunek do dawnego dziedzictwa zgodny z przekonaniami jego matki, targany emocjami rozpacza bowiem nad czarą:

Tyś mi była najdroższym przodków moich darem,
Jedyny prawie spadek, zawsze dla mnie święta,
Nieraz na ucztach słodkim szumiąca nektarem.
Gdzieś za morzami w kryształ roztopione piaski
Wydały ciebie z łona – nieraz pełna wina,
Zachwyciłaś zdumione wejrzenie Litwina,
Gdy słońce w tobie grało tysięcznymi blaski; [...]

[*Mindowe*, s. 25]

Rozbita czara, podobnie jak jedwabna szata i złoty pas, opisywana jest językiem charakterystycznym dla bogactwa Zakonu Krzyżackiego. Towarzyszy jej jasne, zwielokrotnione światło (konotujący czystość i blask „kryształ”, w którym „słońce [...] grało tysięcznymi blaski”, przy czym pryzmatyczne efekty wzmocnione są przez dodatkowe walory kolorystyczne wina). Ponadto, już sam kryształ jest materiałem charakterystycznym dla bogactw zakonnych. Znaczące jest również podniesienie tego fragmentu dziedzictwa do sfery *sacrum* – „zawsze dla mnie święta”.

Drugim elementem uświęconej spuścizny przodków, który dla Mindowego ma szczególną wartość, jest drogocenna („złotem płacona”) ojcowska szata. Również i jej opis stanowi obraz wizualnie spójny z charakterystyką zakonnych dóbr. Zasadniczą jej cechą jest spiętrzający się natłok różnorodnych zabiegów estetycznych. Szata jednocześnie ma „barwy tak zmienne jak motyle skrzydła” i oddane na takim tle „rozliczne [...] malowidła”. Niewątpliwy przesyt, zbyt ni natłok estetyzujących efektów może skutkować jedynie wielobarwnym i migotliwym chaosem, dalekim od wysokich walorów estetycznych, ale z pewnością oddającym dostatek i bogactwo właściciela. Poza przesytem barw i motywów, szatę cechują jeszcze niespotykane efekty świetlne – „malowidła” powodują lśnienie materiału. Cały ten natłok estetyczny, mający na celu oddanie bogactwa i kosztowności szaty, określony jest również wprost – szata została wykonana z ekskluzywnego „jedwabnego wątku” (tak jak szkło, z którego wykonana była czara, wyprodukowano „gdzieś za morzami”) i opłacona swą wagą w złocie („wagę złota płacona”). Złoto zaś, podobnie jak kryształ, jest materiałem przypisanym krzyżackiej dziedzicinie.

Podobna estetyka cechuje szatę Armidy, której zadaniem również jest olśnić oko, wzbudzić podziw, zdumienie przesytem i bogactwem stroju:

W modroczerwony płaszcz się ustroiła,
Który wydawał tysiąc odmienności,
Że wszędzie, gdzie nań pojrzysz, w każdej dobie
Zda się inakszy i niezgodny w sobie.²⁷

²⁷ T. Tasso, *Gofred...*, s. 312.

Jako pierwowzór rodowej szaty Mindowego, suknia Armidy wywołuje wizualną dezorientację, mieni się, uniemożliwiając jednoznaczny i szczegółowy opis. Obie charakterystyki ubioru – z *Gofreda* i z *Mindowego* – nie opierają się na konkretnych cechach, lecz na wrażeniach, ogólnych odczuciach wizualnych, jakie wywołuje mieniący się strój.

Opis rodowej szaty wnosi nowy walor estetyczny, dotychczas nieobecny w *Mindowem*. Obrazowanie, dotąd oparte głównie na kształtach i fakturach czy materiałach, których unikatowe cechy są wydobywane przez charakterystyczne oświetlenie, uzupełnia teraz przepych kolorystyczny. Efekty światła („lśniaca”) i faktury („z jedwabnego wątku”) zasygnalizowane zostają poprzez pojedyncze określenia, stanowiąc wizualną podstawę do nadbudowania zwielokrotnionych efektów barwnych.

Od świetlanej, uświęconej przeszłości Litwy, zobrazowanej pozostałością przebogatego dziedzictwa przodków, dzieje zmierzają jednak ku ponurym mrokom; włości Mindowego to „posępne gmachy”: „każda sala ciemnym połyska granitem, / Gołe i zimne ściany” [*Mindowe*, s. 45]. Nawet kryształ, dotąd zwielokrotniający blaski, oddający jasne i czyste światło, stoi już po stronie ciemności – czarne granitowe ściany zdobią bowiem zimną „kwiaty kryształowe”, tworzące „srebrny kobierzec” [tamże]. Poza wizualnym odwróceniem walorów kryształu, owe zmrożone kwiaty wnoszą bezpośrednie sensory: komnaty są zawilgocone i nieogrzone, a ściany gołe – jedyne kobierce i jedyne kryształy (znaki dostatku) tworzy mróz.

Dokładnym przeciwieństwem Litwy są włości Krzyżaków, o których z nieskrywaną zazdrością mówi Mindowe:

[...] Patrz! Krzyżaków miasta,
Czy to Malbork, czy morska Klepidawa stara,
Kaźde co dzień zamkami pod niebo urasta;
Lud jak w mrowisku tłumne napelnia ulice,
Złotem błyszczą się gmachy, marmurem kaplice,
Dym z ognisk uwięziony wzlatuje nad dachy,
Dachy łączą się z niebios przejrzystym błękitem; [...]

[*Mindowe*, s. 45]

Krzyżackie siedziby i lokalne miejsca kultu lśnią złotem i marmurem, są jasne, zalane ciepłym blaskiem, rosnące „pod niebo” – dynamiczne, gwarne, wypełnione ludźmi... jakże odmienne od ponurych, zimnych i wilgotnych, ziejących pustką gmachów litewskiej stolicy. Nawet dymy – znak intensywnego rozwoju, ale jednocześnie sugestia litewskiej ciemności – zostają „uwięzione” i wydalone poza przestrzeń miasta.

Choć Mindowe zarzeka się, że wolność odnajduje w swojej litewskiej dziedzinie, to sposób, w jaki opisuje krzyżackie ziemie w opozycji do swoich, wyraźnie wskazuje na coś przeciwnego. Litwa to więzienie – bieda, ciemnota, niemoralność, przyziemność („Lud podły, ciemny dziki czołga się pode mną” – jak mówi Mindowe o swoich poddanych), ziemie Zakonu zaś to wolność, brak ograniczeń, sięganie nieba.

Akt III zamyka fragment o bardzo ograniczonej obrazowości, mimo to o wyrażonych cechach barokowych. Inspiracja dotyczy po raz kolejny postaci Aldony – aktualizuje się w chwili największego napięcia uczuć, na styku miłości i śmierci. Już sam ten wąski obszar emocjonalny bliski jest barokowemu myśleniu, w baroku był jednak nośnikiem wyszukanego, opartego na odległym skojarzeniu konceptu. Tutaj – przepisany na romantyzm – obszar przenikania się miłości i śmierci nie jest figurą retoryczną, lecz rzeczywistością dramatu. Aldona skarży się Hejdenrichowi na domniemaną śmierć Dowmunta, nie wierząc w moc modlitwy mnicha czy jakichkolwiek jego działań:

[...] – O nie, rycerzu, próżna twoja władza,
Nie wskrzesisz go, widziałam, krew strumieniem płynie.
Śmieje się z wzrastającym obłąkaniem i wpatruje się w ciemność.
Jakaś postać znikoma, lecz do mnie podobna,
Oddziela się ode mnie, przede mną się snuje;
Jest to część mej postaci – a jednak osobna,
Przy niej zostały czucia – ona myśli – czuje,
Ja sama jak głaz jestem... Wołam cień znikomy,
Cień się coraz oddala – coraz dalej – dalej –
Rozpływa się – już blade – już ledwo widomy –

z rozpaczą

Ja bez uczucia zostanę!!! Serce się nie pali –
Ostygło – zapominam – pamięć słabo kryśli.
Mówię – a słowa moje nie są wątkiem myśli,
Myślę – a myśli moje nie są wątkiem serca...

[Mindowe, s. 46-47]

Efekt zetknięcia obszarów miłości i śmierci jest do głębi barokowy – śmierć ukochanego powoduje rozerwanie więzów duszy i ciała zakochanej kobiety, dezintegrację jej osoby²⁸. Dusza zabiera ze sobą miłość, jednocześnie oddalając się i zanikając, pozostawiając pustą skorupę ciała bez uczuć i pamięci – wybrakowaną, dziurawą. Proces ten znajduje swoje odbicie w języku – w składni fragmentarycznej, rwanej, współrzędnej (brak hierarchii skutkuje niedostatkiem powiązań między opisywanymi stanami – wszystkie funkcjonują niezależnie obok siebie), z semantycznymi dziurami wypełnionymi pauzami i wielokropkami.

Chaotyczność, natłok nieuporządkowanych wrażeń, łudzące zmysły iluzje to cechy barokowego świata, w którym moce poznawcze człowieka zawodzą, pozostawiając go w stanie ciągłej niepewności. Romantyzm nie zmienia tego świata, daje jednak człowiekowi nową moc poznawczą, nowy, niematerialny zmysł – duszę. Poznając otoczenie „oczyma duszy”²⁹, człowiek romantyzmu ma dostęp do prawdy; może przejrzeć chaos i pozory zmysłowego świata, dostrzegając ukryty sens poszczególnych jego fragmentów, ich miejsce w strukturze – w romantycznym kosmosie. Poznanie to będzie w jakimś stopniu niepełne – romantyczne *universum* zachowa swoje tajemnice – będzie jednak umożliwiała wgląd w jakąś część prawdy o świecie. Człowiek pozbawiony tego zmysłu staje się człowiekiem baroku – jak on zagubionym i niepewnym, ale jednocześnie romantycznie świadomym ogromnego braku, wyrwy w swoich mocach poznawczych. Tak przemienia się Aldona, nagle pozbawiona poznającej duszy – traci pamięć, uczucia, a nawet zdolność rozpoznania, sformułowania i wyrażenia własnych myśli. Tak jak obraz świata, niescalany już so-

28 Hahn, komentując cytowany przeze mnie fragment dramatu, interpretuje oddzielającą się duszę jako wyobrażoną marę Dowmunta: „W obłąkaniu swoim Aldona wciąż przypomina sobie, że ona była powodem rzekomej śmierci Dowmunta; ustawicznie widzi przed oczami skrwawioną postać męża” [W. Hahn, *Szkice literackie...*, s. 80].

29 A. Mickiewicz, *Romantyczność*, [w:] tegoż, *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. 1, Wrocław 1974, s. 101. Mickiewiczowskie motto pochodzi z *Hamleta* Szekspira; poeta przywołuje je w oryginalne – bez rozpisania na role, poniżej podając własne tłumaczenie.

czewką duszy, rozsypuje się na mnóstwo niepowiązanych ułamków, tak samo rozpada się osoba Aldony, gdy zanikają połączenia uczuć, myśli i słów.

Niewątpliwą barokowość tej dezintegracji, rozdarcia postaci wzmacnia odpowiedź Hejdenricha, czytelna w kontekście wcześniejszego obrazowania uczuć Aldony:

[...] Lecz moje starania
Przywróć jej spokojność, czarne zmysłów mary
Znikną przed złotym słońcem, przed promieniem wiary.

[*Mindowe*, s. 47]

Czarnej rozpacz i rozdarciu kobiety – „czarnym zmysłów marom” – mnich, pewny siebie i swoich racji, przeciwstawia „złote słońce”, „promień wiary”. Zarówno efekty świetlne, jak i prosta konsekwencja następujących po sobie zdarzeń stawiają te środki zaradcze po stronie chrześcijaństwa – tak jak złotą różę czy misterną koronę. Złoty kwiat Krzyżaków nie wzbudził jednak w sercu Aldony uczucia do Mindowego – taką moc miała żywa róża Dowmunta – jest więc jasne, że Aldona odrzuci metaforę złotoustego mnicha.

Ratunku szuka we wspomnieniu swojej posługi jako „kapłanki wiosny”, której obraz stroiła w „świeże rózy kwiaty” [tamże]. Nie w złocie, lecz w wizji żywych kwiatów, w odwiecznej metaforze wiosny pokonującej zimową martwość Aldona upatruje pocieszenia. Żywa róża już raz obudziła uspioną w sercu kobiety miłość, nie dziwi zatem, że Aldona tym samym obrazem próbuje przywołać utracone uczucia. Jest tak zapatrzona w tę wizję, że pozwala się nią omamić i wykorzystać ją przeciw sobie. „Trzeba ją jakby dziecko łudzić wrażeń blaskiem” [tamże] – mówi o Aldonie Hejdenrich, roztaczając przed jej oczyma obraz maryjnego sanktuarium i prowadząc podstępnie w domenę swej władzy – w mury klasztoru. Kleiner ocenia, że „Hejdenrich zna ogień miłości namiętnej, lecz cynizmu nie zna”³⁰. Wyrachowanie i opanowanie, z jakimi Hejdenrich wprowadza w życie swój podstęp, nadążając za reakcjami Aldony i nie tracąc zimnej krwi, stawia pytanki przy tej tezie. Z pewnością jednak dobrze umotywowana jest druga część sądu Kleinera – Hejdenrich „przeciwnie –

30 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 1, s. 76.

odczuwa zło i tragizm swej namiętności”³¹, co znajduje swoje odbicie w mrocznej przemianie „papieskiego legata i księcia kościoła” [*Mindowe*, s. 51]. Świadomość moralnego zła własnych czynów, póki nie łączy się z żalem za nie, nie wchodzi w sprzeczność z cynizmem postaci.

Moment uświadomienia sobie własnej żądzy wobec Aldony jest jednocześnie chwilą zrozumienia swojej dotychczasowej hipokryzji. Choć już wcześniej Hejdenrich z goryczą nazywa siebie kameleonem, cały negatywny ładunek swych emocji kieruje jednak ku konieczności ukrywania swej rycerskiej natury – w chwili zrzućcia płaszcza i zadeklarowania Mindowemu wrogości czuje się wyzwolony i szczery. „Rozterkę wewnętrzną uświadamia sobie jasno w chwili, gdy budzi się w nim miłość do Aldony; wtedy po raz pierwszy myśli, odczuwa «mękę myślenia», uświadamia sobie obłudę swych modlitw dotychczasowych, sprzeczność pomiędzy mnichem i zabójcą”³². Nie wpływa to jednak na jego zachowanie.

Akt IV przynosi potwierdzenie metamorfozy mnicha i świadomości zachodzących zmian. Sam siebie charakteryzuje on poprzez ciemne i krwawe obrazowanie, dotąd zarezerwowane dla litewskiej, pogańskiej domeny:

Krwą skalany, mgłą czasu osłoniiony ciemną,
Jestem wyższy nad ludzi; dlaczegoż przede mną
Aż do ziemi pokorne uchylają czoła?
Mnie uczcili – uczcili szatana w człowieku...

[*Mindowe*, s. 53]

Barokowe obrazowanie stawia znak równości pomiędzy „świętą legata osobą” [*Mindowe*, s. 49] a litewskim księciem. Upodobnienie oby postaci zauważa już Kleiner:

Marzenia o wielkości i potędze groźnej, złączonej z górowaniem nad wzgardzonym tłumem, udzieliły żywotnych soków przeciwnikowi Mindowego, Hejdenrichowi.³³

31 Tamże.

32 M. Kridl, *Wpływ Mickiewicza na utwory młodzieńcze Słowackiego*, [w:] tegoż, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925, s. 29.

33 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 1, s. 79.

Badacz pomija jednak przekształcenia wizualne. Postaci Hejdenricha towarzyszą teraz krew, mrok i mgła – atrybuty przeciwne do otaczających mnicha wcześniej: czystości, jasności i brylantowego blasku. Jego osobę charakteryzuje teraz także zakrwawione żelazo: „przypasałem do boku miecz krwawy” [*Mindowe*, s. 52]. Wizualne upodobnienie Mindowego i Hejdenricha skłania do tego, by przyjrzeć się relacjom ich obu z Aldoną – one także okazują się analogiczne. Hejdenricha rozpala ta sama żądza („ogień mnie pożera”, „moje zmysły płoną” [tamże]), która Mindowego popchnęła do zlecenia zabójstwa Dowmunta.

Również domena mnicha zmienia się – nie są to już bogate, świetliste ziemie krzyżackie, lecz klasztor zamknięty, ubogi i mroczny niczym grób: „nie chciej w grobie zakopywać brata” [*Mindowe*, s. 49], błaga Trojnat, przymuszany do wstąpienia do klasztoru, w którego murach „cichość panuje grobowa” [*Mindowe*, s. 52], mnisi „milczą jak grobowe krzyże” [*Mindowe*, s. 49], z rzadka jedynie śpiewając „pieśń [...] grobową” [*Mindowe*, s. 50]. Wojsielko mówi wprost: „Klasztor jest ciemnym grobem” [tamże].

Na tym tle, z całym bagażem krwawego i mrocznego obrazowania, postać Hejdenricha jawi się jako szatańska, podobna do Mindowego także w nieokiełznanej pyrze i pogardzie dla innych ludzi. Wizyjność jej towarzysząca rozwija się jednak dalej, coraz głębiej wchodząc w ciemne odmęty barokowej metaforyki:

Patrz na jego oblicze – ta postać wyniosła
Raz się płaszczy do ziemi, znów z ziemi powstawa,
Jak wąż w żelaznej łuski pierścienie uwita.
Raz jest nędznym grzesznikiem, znów świętą osobą, [...]
[*Mindowe*, s. 56]

Mindowe zwraca uwagę na dwulicowość Hejdenricha, oddając ją poprzez typowo barokową zmienność i płynność formy, nieokreśloność i nierozpoznawalność postaci, a przy tym złudność i nieprawdziwość każdej z jej twarzy. Potwierdza tym samym diagnozę, jaką mnich wystawił sam sobie w przytaczanej już rozmowie z Hermanem: „Jak jaszczurka zamorska zmienne mam kolory”. Całość tych zabiegów stanowi konsekwentne rozszerzenie dwubiegunowego obrazowania – z jasnością i kla-

rownością (a więc także poznaniem, prawdą) na jednym biegunie i brudnym mrokiem, łudzącym i zaciemniającym poznanie na drugim.

W tym kontekście zastanawia sąd Kleinera, który zauważa fakt upodobnienia postaci Hejdenricha i Mindowego, a jednocześnie uznaje uwikłanie mnicha w wątek romansowy za zbędne w dramacie³⁴. Żądza odczuwana wobec Aldony, która pociąga za sobą szereg kolejnych wydarzeń, staje się zapalnikiem przemiany Hejdenricha – bez tego wątku jego postać byłaby niepełna, jego szatańskość – niewyrazista.

W grobowym otoczeniu, w towarzystwie polimorficznego, szatańskiego mnicha, przez którego czysty i pełen blasku świat chrześcijański zapada się w mrok litewskiej dziedziny, Aldona żyje już tylko wspomnieniem ostatniego obrazu swej miłości – żywej róży, jednak nawet ta przemienia się w „różę grobową, smutną”, a wraz z tą metamorfozą traci swą tożsamość także kobieta – „powiem tobie, / Czym byłam dawniej – teraz już nie wiem, czym jestem...” [*Mindowe*, s. 54]. Utrata dotyka nie tylko definiujących osobowość uczuć czy samoświadomości, ale nawet podstaw człowieczeństwa – „**czym** byłam”, „**czym** jestem” [podkr. moje – K.K.].

Coraz wyraźniejszą dominację litewskiej mrocznej wizyjności potwierdza Lutuer, w chwili zgonu za zgodą swego władcy powracając do starej, pogańskiej wiary i konstatując: „Oto Litwy gromy / W proch obróciły złote Krzyżaków ołtarze” [*Mindowe*, s. 59]. Grom – niszczycielski błysk ognia, nieodłączny element litewskiego obrazowania ostatecznie pokonuje złoty blask nowej, obcej religii³⁵.

Obrazowanie nie ulegnie zmianie już do końca przedstawionych w dramacie wydarzeń, z większą intensywnością przejawiając się w kluczowych dla dziejowej warstwy chwilach. Duże nagromadzenie barokowych środków wyrazu towarzyszy pogańskim obrzędom Rognedy, podczas których „wonny się bursztyn pali”, przywołując wizje „mglistego skrzydła”, „lasów ogniem zapalonych gromu”, „ciemnych twarzy”, które „jasne rozmgli morze”, „wzdętej nawałnicy”. Jej huk równy jest „wiorowi duchów przy blasku księżyca”. Na tle mroku, mgły i płomieni, „w mrocznym kadzidl dymie” stara kapłanka unieważnia wszystkie dotychczasowe porządki, w „kadzielnic żarach” spalając „ten kwiat, co rozkwita” (a więc nikłą nadzieję Aldony),

34 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 1, s. 86.

35 Piorun jest również elementem natury i litewskich wierzeń opartych na jej kulcie. Kleiner uznaje takie traktowanie pogaństwa w opozycji do zhierarchizowanej i zdominowanej przez kościelne struktury religii chrześcijańskiej za przejaw „cech wolterowskich” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 1, s. 76].

„ten kwiat, co usycha” (który można interpretować jako złotą, a więc martwą krzyżacką różę) oraz „brylant z krzyża mnicha” [*Mindowe*, s. 61]. Samo zebranie tych elementów również przypomina technikę pointowania wiersza barokowego.

Ta sama wizyjność charakteryzuje finalny Akt V, znacząc każdą zbrodnię, każdą kolejną śmierć. Pojawiające się światło nie daje blasku, lecz podkreśla ciemność i wydłuża cienie, jak oświetlone jedną lampą wyjście do ogrodu („wyjście do ogrodu, kędy lampa świeci...” [*Mindowe*, s. 68]) czy wnętrza zamku („lampa tylko świeci”, „ciemno lampa płonęła” [*Mindowe*, s. 72], „lampa tak ciemno się pali” [*Mindowe*, s. 74]). Nawet swoisty książę ciemności, Mindowe, niecierpliwie czeka na poranek: „O matko! oby prędzej zabłyśło świtanie!”, „Niech już słońca zabłyśną promienie” [*Mindowe*, s. 70]. Podobnie kwiaty – dotąd znak życia, miłości, nadziei – stają się kwiatami grobowymi, nierozłącznie skojarzonymi ze śmiercią.

Te wizualne zabiegi odtwarzają ukrytą przed oczami odbiorcy scenę zamordowania dzieci Mindowego. Trojnat po swej okropnej zbrodni wszędzie widzi tylko twarze dzieci, jest ślepy na otoczenie, nie rozpoznaje przedmiotów – wszystkie wrażenia wzrokowe interpretuje przez pryzmat dokonanego zabójstwa. Wciąż wraca do wytłumionego światła lampy i wizji kwiatów: „róża jest jak twarz dziecięcia”, „wołał o kwiatki” [*Mindowe*, s. 72]. Żywe kwiaty dotąd konsekwentnie oznaczały przeniesienie sceny w wymiar indywidualny, co każe rozpatrywać brutalne zabójstwo królewskich potomków raczej z perspektywy osobistej tragedii Mindowego niż dziejowych kwestii dziedziczności tronu.

„Jeden kwiat polnej róży” [*Mindowe*, s. 74] – marzy Aldona w ostatniej chwili przedśmiertnego przebudzenia zmysłów, „kwiaty na podłodze” widzi, umierając [*Mindowe*, s. 75], o kwiatach mówi jej także Dowmunt: „Strzec cię będę jak kwiatu, otoczę kwiatami” [*Mindowe*, s. 74]. Choć złudnie piękne i świeże, kwiaty te nie są znakiem życia, lecz śmierci – wymarzona róża nie trafi do ślubnego wianka, lecz wyrośnie „tam na grobie” [*Mindowe*, s. 67], a ujrzane na posadzce kwiaty to plamy krwi. Wszystkie te wizje wyłaniają się z mroku („Jak tu ciemno w gmachu” [*Mindowe*, s. 75]), oświetlone nikłym blaskiem lampy, co „tak ciemno się pali”. Całe obrazowanie towarzyszące dotąd miłości, młodości i szczęściu, konsekwentnie zmierza ku ciemności i śmierci, zatapiając pozytywne uczucia w mroku krwawego pogaństwa.

Barokowość odgrywa istotną, wręcz kluczową rolę w dramacie – choć jej pełna identyfikacja nie jest niezbędna do interpretacji scen czy wydarzeń. Co zaskakujące, mimo dramatycznej formy (wizualnie uboższej od pozostałych rodzajów literackich), barokowość przejawia się głównie w żywiole obrazowym. Wizualną oś dramatu wyznacza opozycja świetlistej, klarownej, bogatej domeny krzyżackiej i mrocznej, zamglonej bądź zadymionej, zięjącej pustką domeny litewskiej. Nad tą osią zarysowuje się migotliwa triada emblematycznych wręcz obrazów: złotej korony, żelaznego miecza i róży³⁶. Wyznacza ona główne tematy dramatu: walkę o tron, wojny i podboje, indywidualny związek z kobietą. Obrazy te przewijają się przez cały dramat, określając, czy dana scena ma być rozpatrywana w wymiarze indywidualnym, czy dziejowym.

Dwubiegunowa obrazowość stanowi narzędzie do odróżnienia dziedziny litewskiej od krzyżackiej. Pozwala śledzić kierunki rozwoju poszczególnych wątków wizualnych, skutkując rozpoznaniem, że litewska ciemność pokonuje blaski nowej religii, mimo śmierci władcy, krwawej drogi następcy do tronu i konfliktu z potężnym sąsiadem. Owa oś wizualna stanowi również umotywowanie interpretacji postaci Hejdenricha, staczającego się powoli w ciemne odmęty mrocznej dziedziny.

Balladyna

Wykorzystanie barokowych inspiracji, jeszcze niepełne i ograniczone głównie do obrazowości w *Mindowem*, rozwija się wyraźne w dalszej dramaturgii, obejmując rysunek postaci i większe formy konstrukcyjne, choć nurt ten wnika głębiej w tkankę tekstu, kryjąc się pod powierzchownymi sensami. *Balladyna*³⁷ prezentuje pełen wachlarz nawiązań, wpływających nie tylko na wizualną stronę dramatu, lecz także na sposób przedstawiania bohaterów, ich wzajemne relacje, stylizację ich języka czy sposób przedstawiania wydarzeń.

Na tym ostatnim aspekcie skupia się przedmowa do *Balladyny*, wprowadzając zamieszanie w próbę rodzajowej identyfikacji utworu. Oto zaczyna się *Tragedia* w

36 Obraz róży jest też motywem obrazowym poezji orientalnej, jednak sposób jego wykorzystania w *Mindowem* (a także w innych utworach) służy wizyjności barokowej.

37 J. Słowacki, *Balladyna*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 7: *Dramaty*, oprac. M. Grabowska, wyd. 3, Wrocław 1959. Wszystkie cytaty *Balladyny* pochodzą z tego wydania. Dalej podaję tylko tytuł i numer strony.

pięciu aktach, jak głosi podtytuł – a otwiera ją anegdota o Homerze, na zasadzie analogii klasyfikującej niewątpliwie dramatyczny gatunek do epiki. Interpretację tę uprawomocnia zdefiniowanie *Balladyny* jako „epizodu wielkiego poematu w rodzaju Ariosta”, którego każda część będzie jednocześnie „tragedią, czyli kroniką dramatyczną” [Balladyna, s. 8]. Romantyczny synkretyzm, który obejmuje tu już nie tylko gatunki, ale rodzaje literackie³⁸ (uwagi o „natchnieniu” [tamże] uzupełniają go także o nutę liryczną), ma zaowocować stworzeniem wielkiej epopei narodowej³⁹. Syntetyczny, nieograniczony chronologią czy zbędnym racjonalizmem przyczynowo-skutkowych relacji obraz dziejów narodu nie mieści się już w obrębie jakiegokolwiek przewidzianej w literackiej genealogii formie – próbom zamknięcia historii „w powieści historycznej, gawędzie i dramacie” nieustannie „patronowała tęsknota za epopeją”⁴⁰, czego efektem jest odrzucenie normatywizmu gatunkowego na rzecz postrzegania epopei jako pojęcia, wartości, „kategorii romantycznej historiozofii”⁴¹.

Przedmowa do *Balladyny* stanowi najlepszy przykład realizacji tego zamierzenia – nie w werbalnie wyrażonych planach tworzenia eposu z dramatów, lecz samym swym istnieniem, bowiem „listy dedykacyjne Juliusza Słowackiego do autora *Irydiona* obok funkcji dedykacji i przedmowy pełnią również o wiele bogatszą i złożoną funkcję epopeicznego argumentu”⁴². Drugim punktem ujawnienia się (tym razem pośredniego) autora jest *Epilog*, zdecydowanie silniej zintegrowany z dramatem niż prozatorska przedmowa. Kontynuujący dramatyczną formę, jest dialogiem między dziejopisem a publicznością – próbą obustronnej interpretacji ujrzanego właśnie na scenie fragmentu dziejów. Autor jest tam jedynie wzmiankowany – jego postać pozostaje bez znaczenia dla zrozumienia historii.

Na tym jednak formalne sygnały epopeiczności *Balladyny* się kończą – epicki rozmach przejawia się raczej w historycznej materii dramatu niż jego formie. Wobec braku narratora, w jaki sposób może zaistnieć deklarowany ariostyczny tok przedstawianych zdarzeń? Wydaje się, że przypomnienie – nawet tak krótkie i zdawkowe –

38 Dla urozmaicenia można tu dodać niewinne określenie Weintrauba, nazywającego dramat „baśnią sceniczną” [W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, s. 203].

39 Por. M. Piechota, *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993, s. 60.

40 K. Trybuś, *Romantyczne marzenia o epopei*, w: tegoż, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993, s. 15.

41 M. Piechota, *Żywioł epopeiczny...*, s. 52.

42 Tamże, s. 61. Podkr. autora.

postaci autora po zakończeniu dramatu pełni w tej kwestii istotną rolę. Aktualizuje się podmiot, który stworzył świat dramatu, osadził w nim postaci i powiązał je skomplikowanymi, nieraz dziwacznymi relacjami – tak jak deklaruje w przedmowie:

Niech naprawiacz wszelkiego bezprawia Kirkor pada ofiarą swoich czystych zamiarów; niech Grabiec miłuje kuchnię Kirkora; niechaj powietrzna Goplana kocha się w rumianym chłopie, a sentymentalny Filon szuka umyślnie męczarni miłosnych i umarłej kochanki; niechaj tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy: a jeżeli to wszystko ma wewnętrzną siłę żywota, jeżeli stworzyło się w głowie poety podług praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szepce do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy, a oczom pokazuje nigdy, we śnie nawet nie widziane istoty; jeżeli instynkt poetyczny był lepszym od rozsądku, który nieraz tę lub ową rzecz potępił: to *Balladyna* wbrew rozsadze i historii zostanie królową polską, a piorun, który spadł na jej chwilowe panowanie, błysnie i roztworzy mgłę dziejów przeszłości.

[*Balladyna*, s. 8]

Autor w ariostycznym stylu ujawnia swą kreacyjną moc, wyższą od przyczynowo-skutkowej logiki czy zgodności historycznej. „A zatem przedmowa zapowiada nam: autor będzie igrał swoim tworzywem dramatycznym, traktując je z dystansu, z ironią, i takiej też postawy oczekuje od swego czytelnika (czy widza)”⁴³. Tym samym każdy dziwaczny zwrot akcji, dysonansowe zestawienia postaci, rażące niezgodności nastrojowe wydarzeń i bohaterów w nie zamieszanych stanowią ślad wpływu narracji ariostycznej na tok dramatu.

Widocznie genialna lekkość Aryosta w równoczesnym traktowaniu kilku wątków powieściowych i przechodzeniu z tematu do tematu zaimponowała mu [Słowackiemu – K.K.] bardzo i wobec podobnego stosunku do dawnych legend, myślał się posłużyć nowo odkrytym rodzajem swobody artystycznej w swej poezji.⁴⁴

43 W. Weintraub, „*Balladyna*”, czyli *zabawa w Szekspira...*, s. 205.

44 S. Windakiewicz, *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910, s. 46.

Ariostyczna konwencja przejawia się więc również w mnogości rozpoznawalnych motywów, wzorów, klisz literackich, jednak co najistotniejsze, są one zestawiane ze sobą w sposób tak fantazyjny, że nawet w formie dramatycznej widać rękę autora. Zbyt daleko idzie stwierdzenie, że „Celem artystycznym jest pokazanie, jak można znane pomysły literackie wyzyskać w sposób bardziej intensywny lub inaczej, nieraz lepiej umotywowany”⁴⁵ – z całą pewnością jest to jednak trafny opis nie tyle celu, co metody, sposobu kreowania literackich przestrzeni.

Przejawiać się on będzie w nieskrępowanym doborze materiału oraz igraniu wątkami i postaciami literackimi (zaczepniętymi zwłaszcza z Szekspira, Mickiewicza i ludowych baśni), motywami historycznymi, legendowymi, mitami narodowymi i literackimi, na demaskowaniu tych mitów, na ich parodiowaniu, na konstruowaniu postaci jednocześnie w kategoriach tragicznych i komicznych lub groteskowych, na stwarzaniu i rozbijaniu literackiej iluzji, czyli na „ariostycznym uśmiechu” podkreślającym dystans autora wobec tworzonego dzieła, ujawniającym romantyczną ironię.⁴⁶

Inspiracje dotyczą przy tym zarówno drobnych elementów (charakterystycznych cech postaci, gestów, motywów), jak i dużych schematów konstrukcyjnych (układu postaci wraz z pełnią ich wzajemnych relacji, ogólnej nastrojowości całych scen, ciągów wydarzeń itp.)⁴⁷.

W przypadku *Balladyny* najsilniej zwracają uwagę charakterystyczne zestawienia postaci. Najważniejszym duetem dramatu są dwie siostry – Alina i Balladyna, między którymi staje Kirkor. Balladyna wchodzi jednak w wiele innych, zupełnie odmiennych relacji, z czego najistotniejszą wydaje się triada Kirkor – Balladyna – Grabiec. Sylwetka Kirkora z kolei współtworzy kolejne analogiczne układy bohaterów: Kirkor – Pustelnik – Filon oraz Kirkor – Pustelnik – Grabiec. Grabiec wchodzi także w inspirowaną Szekspirem relację z Goplaną (Balladyna – Grabiec – Gopłana). Ciekawym i godnym uwagi zestawieniem jest również rozpoznawalny duet Skierki i

45 K. Górski, *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej. Materiały Sesji Naukowej 25–28 listopada 1959*, Warszawa 1959, s. 13.

46 St. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980, s. 39.

47 Kleiner w tym zespole cech upatruje nie wpływu Ariosta, lecz baśni: „Świat *Balladyny* jest światem baśni; on to wiązać pozwala tony i motywy ze swobodą nieograniczoną, absolutne władztwo oddając poezji” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 2: *Od Balladyny do Lilii Wenedy*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999, s. 11].

Chochlika. Większość z tych zestawień umotywowana jest koniecznością tworzenia napięć wewnętrznych – podstawy konfliktu i dialogu, budulca dramatu. Część z nich wykracza jednak daleko poza wymogi dramatyczności, wyolbrzymiona do granic pojemności groteski.

Zauważalną zasadą zestawiania postaci jest zróżnicowanie powstałych triad, podobnie jak w *Mindowem*, według kategorii dziejów indywidualnych i historycznych. Elementem scalającym te dwa obszary jest jednak warstwa, której w *Mindowem* brak – baśniowość. W efekcie powstaje triada obszarów akcji analogiczna do tej obecnej w poprzednio analizowanym dramacie; róża – korona – miecz z *Mindowego* to zestawienie osobistych uczuć i żądz, wojny wyznaczającej bieg dziejów i łączącej te obszary korony. W *Balladynie* również obszar indywidualnych uczuć oraz biegu dziejów łączy ten sam element, swoisty artefakt – korona królów Polski.

Pierwszym zestawieniem postaci, jakie zarysowuje się w dramacie, jest układ Kirkor – Pustelnik – Filon⁴⁸. W centrum tej triady stoi postać Pustelnika – zbiegłego w bory „Króla Popiela trzeciego” [*Balladyna*, s. 13] oraz główny atrybut jego władzy – korona⁴⁹. Opis korony jest dość charakterystyczny, wpleciony w opowieść o małym Jezusie, który chciał się nią pobawić:

I ku rubinom podawał się cały
Jako różyczka z liści wychylona,
I wołał: caca! i na brylant biały
Różanych ustek perełkami świecił.

[*Balladyna*, s. 17]

W opisie najważniejsze są dwa elementy. Pierwszym z nich jest róża („jako różyczka”, „różane ustka”) przypisania Jezuskowi. W czytelny sposób obrazuje ona piękno boskiego dziecka, a także jego dobroć i niewinność. Drugi element to kamienie szlachetne. Samo ich przywołanie w obrazie korony trudno jednak uznać za przejaw barokowości – jest elementem realistycznego opisu korony wysadzanej klejnotami, trudno doszukiwać się tu metafory. Co jednak zwraca uwagę, to barwy kamieni –

⁴⁸ To zestawienie postaci – choć w innym aspekcie – dostrzega również Kleiner [por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 12].

⁴⁹ O koronie jako o „centralnym, konstrukcyjnym motywie tragedii” pisze szerzej Jarosław Maciejewski [tegoż, *Balladyna, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”*, [w:] tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967, s. 180-184].

barwy narodowe. Czerwony rubin zestawiony z białym brylantem odpowiada kolorystycznie barwom przypisanym Jezusowi – epitet „różane usta” wskazuje na czerwoną barwę kwiatu, którą kolorystycznie uzupełnia biel „perełek”. Biel i czerwień nie należą do kolorystyki tradycyjnie towarzyszącej opisowi Dzieciątka Jezus. Uzupełniające cały obraz efekty świetlne (bezpośrednie – „perełkami świecił” oraz pośrednie – domyślne refleksy brylantu) pozwalają już na hipotezę o barokowo inspirowanej wizyjności tego opisu⁵⁰.

Barokowych rysów można się również dopatrywać w samym zestawieniu postaci – na dwóch biegunach osi znajdują się: rycerski Kirkor i sentymentalny Filon⁵¹. Ich postaci są scharakteryzowane w tych samych kategoriach – przejawiają w nich dokładnie przeciwne cechy⁵². Pierwszą z nich – przyczyną, dla której obaj przychodzą do pustelnika – jest stosunek do miłości i małżeństwa. Kirkor przychodzi z prośbą o radę: „Na jakim pieńku zaszcześcić rodowe / Drzewo Kirkorów” [*Balladyna*, s. 17]? Pragnie wskazania żony, która spłodzi mu nowe pokolenie rycerzy. Istotę miłości widzi więc z małżeństwem, które postrzega również jako jeden ze sposobów realizacji powinności wobec króla i narodu. Przeciwnie Filon – nie przychodzi po radę, rada byłaby czymś konstruktywnym. Przychodzi poetycko ponarzekać na swą samotność, sentymentalnie żaląc się, że kocha nieistniejącą boginkę. Nie chce małżeństwa, nie chce stworzyć nowego realnego życia z kobietą z krwi i kości – przeciwnie, chce samotnie umrzeć. Kirkor przyszedł do pustelni, ponieważ nie chce trawić cennego czasu na żmudne poszukiwania żony – chce, by mu ją wybrano. Filon znów przeciwnie; jak mówi: „Świat cały / Na próżno zbiegłem przeglądając mnóstwa / Dziewic śmiertelnych” [*Balladyna*, s. 19]. Różnią się w końcu także podejściem do spraw narodu – na przedstawienie się pustelnika jako prawowitego króla Kirkor reaguje natchmianową decyzją o zbrojnym najeździe na uzurpatora, Filon zaś – diagnozą cho-

50 Kleiner wysuwa hipotezę, że w motywie korony w *Balladynie* obecne są echa dzieł Calde-rona [por. J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 30].

51 „Filon ma imię z sielanki XVIII wieku, jest pasterzem maskarad francuskich i usta ma pełne klasycznej mitologii, którą się posługuje w stylu ody klasycznej” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 19]. Postać Filona Kleiner uznaje za niepotrzebną [tamże], jednak w świetle triadycznych układów postaci wydaje się on niezbędny dla uzupełnienia sylwetki Kirkora o stosunek do obowiązków patriotycznych w skali narodowej i rodowej. Zauważa to m.in. Jarosław Maciejewski, pisząc, że Filon „pełni funkcję ważną, wcale nie marginesową czy epizodyczną” [J. Maciejewski, *Balladyna, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”*, [w:] tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967, s. 162].

52 „Zarzuty stawiane Filonowi [przez Pustelnika – K.K.] są w tych ocenach zbudowane na zaprzeczaniu pochwał przeznaczonych dla Kirkora” [J. Maciejewski, *Balladyna...*, s. 162].

roby psychicznej starca („Musisz być chory, gadasz nieprzytomnie” [*Balladyna*, s. 20])⁵³.

Zestawienie przeciwstawnych postaci jest zasadą dramatu, tu jednak jest ono posunięte poza ramy wymogów gatunkowych. Sylwetki Kirkora i Filona nie są po prostu odmienne – przewrotnie określiłabym je jako identyczne, ale uchwycone w pozytywie i negatywie. Charakteryzowane są dokładnie przez te same atrybuty, ale o przeciwnych wartościach – małżeństwo a samotność, rodzicielstwo a samobójstwo, patriotyzm a egocentryzm, szacunek a pogarda. W tym rozszerzeniu kontrastu do granic jego możliwości upatruję kolejnej inspiracji barokiem.

Postać Pustelnika jest zwornikiem jeszcze jednego, późniejszego zestawienia – Kirkora i Grabca, jednak już w sposób pośredni, poprzez artefakt – złotą koronę. Wydobywa ono nowe cechy Kirkora, uzupełnia jego patriotyzm o zdolność do poświęcenia, pokorę i skromność – w opozycji do skrajnego egoizmu, żądzy władzy i wielkiej pychy koronowanego Grabka⁵⁴. Pośredni charakter tego przeciwstawienia decyduje o jego odmiennej realizacji; skonstruowaniu nie ulegają już te same atrybuty osobowości, gdyż celem zabiegu nie jest przedstawienie czy uzupełnienie rysunku postaci. Uwaga koncentruje się nie na Kirkorze, lecz na Grabcu, groteskowym królu, którego postać jest nośnikiem przesłania o chaosie historii, jaki wprowadza swym niefrasobliwym zachowaniem Goplana.

Ci dwaj bohaterowie tworzą jeszcze jeden układ, którego środek wyznacza sylwetka *Balladyny*. Zasada tworzenia potrójnych osi w dramacie – związek między postacią centralną a peryferyjnymi oraz wyraźne przeciwieństwo między bohaterami na biegunach osi – każe również i w tym zestawieniu upatrywać kontrastów. Opozycyjność postaci Grabka i Kirkora wydaje się czymś oczywistym – szlachetnie urodzony rycerz, hrabia a wioskowy pijaczyna, patriota a sobek, mężczyzna skromny a pyszny, uczciwy w swych zamiarach wobec kobiet a sprośny i wykorzystujący naiwność dziewcząt... kontrasty można by mnożyć.

53 Krzyżanowski zwraca uwagę, że „piękna legenda «O koronie Lecha»” stanowi baśniową płaszczyznę porozumienia między Pustelnikiem a Kirkorem [por. J. Krzyżanowski, *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977, s. 606-607]. Filon z kolei traktuje starca z pogardą, jak obłąkanego, korony nawet nie zauważając [por. J. Maciejewski, *Balladyna...*, s. 163-164].

54 Zofia Szmydtowa widzi w rządach Grabca echa *Don Kichota* Cervantesa [też, *Słowacki – Cervantes. Związki i analogie*, [w:] *też, W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979, s. 519].

Postać Balladyny nie kontrastuje ich jednak jeszcze bardziej, wręcz przeciwnie – obaj są jej wybrankami: Grabiec – kochankiem, a Kirkor – mężem. Balladyna nie opuszcza Grabka dla Kirkora ze względu na któreś z wymienionych przed chwilą cech, lecz ze względu na bogactwo przyszłego męża. Jej postać uaktualnia także nieoczywiste, ale istotne podobieństwa między mężczyznami. Obaj mają bardzo zmysłowe, ograniczone do ciała podejście do kobiet; nawet jeśli Kirkor maskuje je pod płaszczem małżeństwa i słodkich słów („gdybym miał dwa serca!”, „Czemuż losu fala / Rozbiła moje serce o dwie skały?” [*Balladyna*, s. 42]), zależy mu wyłącznie na prokreacji, przedłużeniu rodu – nim powie „dwa serca”, mówi wszak „dwa trony” [tamże]. Jego intencje również nie są czyste, gdy konstatuje: „Więc jednej mężem – drugiej być kochankiem” [*Balladyna*, s. 43]. W przeciwieństwie do Grabka jest więc uczciwy, jasno stawiając sprawę, mimo to trudno mówić o prawdziwości jego uczuć, wywołanych czarem niesforenego Skierki.

Scenę II otwiera przekomarzanie się dwóch baśniowych duszków królowej Gopła – Skierki i Chochlika. Postaci te również są skonstruowane, funkcja tego zabiegu wydaje się być jednak czysto komediowa – w pełni uzasadniona wymogami sztuki dramatycznej. Dwa duszki służące swojej bajkowej królowej są bowiem tyleż odmienne, co podobne. Ich charakterystyki są zupełnie różne – pogodny Skierka o poetyzującym spojrzeniu na świat nijak nie przystaje do wiecznie marudzącego, bardzo przyziemnego w swym nastawieniu Chochlika. Odbija się to także w ich języku; Skierka mówi w sposób wyszukany, wersami krótkimi o zmiennych rymach, zaś mowa Chochlika jest rozwlekła (wersy prawie dwukrotnie dłuższe), mniej rytmiczna i o przewidywalnych rymach. Oba duszki mają jednak podobne role – i oba skrupulatnie (choć z różnym zapalem) je wypełniają.

Rysów barokowych można jednak doszukać się w samym języku. Poetyzujące nastawienie Skierki do otoczenia skutkuje w jego wypowiedziach rozwiniętą obrazowością⁵⁵. Jednym z takich fragmentów jest opis przebudzonej Goplany, oszołomionej rozpierzchnięciem się jej wianka z jaskółek:

Promienie słońca przenikły
Jaskółeczek mokre piórka...

⁵⁵ Obrazowanie „u Skierki tryska obfitością calderonowskiego baroku” [J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 12]. Analizę inspiracji Calderonem, zgodnie z zapowiedzią ze wstępu, pomijam.

Ożyły – pierzchły – i znikły
Jak spłoszonych wróbli chmurka.
Królowa nasza bez ducha,
Zadziwiona stoi, słucha;
Nie śmie wiązać i zaplatać
Kos rozwianych, nie wie, czemu
Wianeczkowi uwiędłemu
Przyszło ożyć? skąd mu latać?

[*Balladyna*, s. 25]

Obraz wyróżnia się charakterystyczną barokową malarskością, przejawiającą się w „zamrożeniu” dynamicznej wizji w statyczne ujęcie. Przedstawia nieruchomą postać kobiety, zdeorientowanej nagłą zmianą – ożywieniem jej wianka – stadka jaskółek i ich spłoszonemu rozpierzchnięciu się po niebie. Gwałtowny ruch ptaków, którego dynamikę wzmacnia wizja rozwianych włosów Goplany, jest wywołany słonecznym blaskiem, który tworzy dodatkowo refleksy na czarnych, mokrych piórkach jaskółek, uzupełniając obraz o efekty światła.

Ten barokowy ułamek wprowadza postać „królowej fali, Goplany” [*Balladyna*, s. 33]. Jej wypowiedzi również są bardzo poetyckie, jednak w sposób bardziej wyrafinowany niż dziecięco naiwne, pełne zdrobnień wierszyki Skierki. Barokowość mowy Goplany nie opiera się na zamkniętym obrazku, lecz przenika do języka. Widać to choćby w opisie przebudzenia królowej w środku zimy:

[...] Tej zimy, gdy usnęła
Na skryształonym łożu, światło mię jakieś
Z głuchego snu gwałtownie ocuciło.
Otwieram oczy – patrzę... płomień czerwony
Jako pożaru łuna bije przez lody
I słyszać głuchy huk. [...]

[*Balladyna*, s. 27]

Wypowiedź ta pełna jest opozycji: „głuchego snu” i nagłego przebudzenia, zimowego uśpienia i aktywności, martwej ciszy i „głuchego huku”, ciemności i światła. Najbardziej charakterystyczny jest jednak kontrast ognia i lodu. Taka opozycja była jed-

nym z najczęściej wykorzystywanych motywów erotycznych poezji siedemnastowiecznej – konotacja nie zawodzi także w wypowiedzi Goplany. Wraz z zaistnieniem obok siebie płomienia i lodu, w łożu królowej pojawia się mężczyzna. Dobór miejsca – podwodna alkowa – wzmacnia erotyczną sugestywność obrazu.

Te niewątpliwie barokowe elementy wzmacnia metafora róży, jak dotąd konsekwentnie podporządkowana tematowi miłości (czy to erotycznej – jak w *Mindowem*, czy sakralnej miłości małego Boga w scenie I *Balladyny*). O barokowości tego motywu świadczy nie tyle ładunek wizualny, jaki niesie, co raczej jego alegoryzacja. Proces ten był już widoczny w *Mindowem*, tam jednak róża wciąż pozostawała przedmiotem samym w sobie. Choć jej główną funkcją było sygnalizowanie tematu miłości, a dzięki dwóm różnym postaciom kwiatu – także waloryzacji uczucia jako pustej żądzы bądź prawdziwej miłości (a dodatkowo życia i młodości), istniała także po prostu jako róża – czy to misternej roboty wyrób jubilerski, czy sentymentalna ozdoba zbroi.

W *Balladynie* funkcjonalizacja obrazu róży przejawia się w oderwaniu znaczenia od materialnego przedmiotu – w przytaczanej scenie kwiat staje się bardziej walorem wizualnym niż realną rzeczą:

[...] a czy to światło
Podobne barwie róż, które świeciło
W moim pałacu szklistym? czy też prawdziwe
Róże na jego licach śmiercią mdlejące; [...]

[*Balladyna*, s. 27]

W pierwszym przypadku róża stanowi sposób określenia barwy światła (jego refleksy w kryształach lodowego pałacu potwierdzają barokową inspirację w zakresie obrazowania). Chwilę później Goplana mówi o „prawdziwych / Różach” – które wbrew jej słowom również okazują się jedynie walorem kolorystycznym, odcieniem rumieńca konającego człowieka. „Róże na [...] licach” okazują się o tyle prawdziwsze od efektów światła, że są obserwowalne, można zaryzykować zaufanie zmysłom w tym względzie; w przypadku odbłasków na lodzie barwa róż przenosi się w strefę impresji, oszustwa zmysłów.

Ta scena jest punktem wyjścia dla komediowego aspektu *Balladyny*. Subtelna, wyrafinowana, upoetyczniona postać Goplany zostaje zestawiona z mięsistym Grabkiem. Posunięty do granic kontrast uwidocznia się już w słowach, jakimi Grabiec opisuje nimfę:

[...] Ach cóż to za panna?
Ma twarz, nogi, żołądek – lecz coś niby szklanna,
Co za dziwne stworzenie z mgły i galarety!
Są ludzie, co smak czują do takiej kobiety;
Ja widzę coś rybiego w tej dziwnej osobie.

[*Balladyna*, s. 29]

Goplana, do tej pory jawiąca się jako eteryczna nimfa jeziorna, piękna i zmysłowa, a przy tym skłonna do gwałtownych i silnych uczuć, w oczach chłopca staje się odrażająca – galaretowata i rybia – zimna, oślizgła, odpychająca. Co w niej dla Grabca atrakcyjnego, to „twarz, nogi, żołądek” – atrybuty śmiertelniczki, przeciętnej hożej dziewczyny z krwi i kości.

Ten opis w większym stopniu charakteryzuje sylwetkę Grabca niż Goplany. Kontrast służy tu wprowadzeniu postaci obleśnego chłopca-kochanka i ustawieniu go na przeciwnym do Goplany biegunie półbaśniowego świata dramatu. Barokowe cechy tej sceny nie rozlewają się na jej obrazowość, lecz kryją się w języku – stanowią zabieg konstrukcyjny, środek wyrazu, przejawiający się w zmysłowej dosadności podwójnych kontrastów zestawienia eterycznej nimfy (bądź „wywiędłego schabku” [*Balladyna*, s. 29]) z obleśnym wioskowym pijaczyną (którego „anioł obląkał w tym lesie” [tamże]).

Owa barokowa dosadność nasila się wraz z coraz pełniejszą prezentacją postaci Grabka. Jednym z wyraźniejszych przykładów jest fragment dalszej rozmowy z Goplaną; Grabiec mówi:

[...] Jestem, jak mówią, ojca wizerunek czysty,
Bo lubię stary miodek i kocham gorzonną,
I uciekam od matki...

GOPLANA

Słowa jego wonne
Przynosi wiatr wiosenny do mojego ucha...
O luby! Ja cię kocham...

GRABIEC

Cóż to za dziewucha?
Obcesowo zaczyna. [...]

[*Balladyna*, s. 30]

Grabek, kończąc swój krótki życiorys, skłonność do pijaństwa uznaje za jedną z ważniejszych cech swego charakteru, wartą wzmiankowania nawet w tak krótkim przedstawieniu się. Z perspektywy barokowego języka istotniejsza jest jednak odpowiedź Goplany na pijacką deklarację: „słowa jego wonne”. Sentymentalny frazes niosący wyraźną sugestię zapachu przepitego oddechu to mieszanka silnie oksymoroniczna. „Szklanna” czystość wodnej królowej jest skrajnie skontrastowana z fizjonomią wódczanego chłopca, co dodatkowo pociąga za sobą analogiczny kontrast w zakresie charakterystyki osobowości obu postaci. Krystaliczna czystość Goplany cechuje bowiem także jej uczucia („Ja cię kocham...”, „Stój!... pocałowanie / To ślub dla czystych dziewic” [*Balladyna*, s. 30]). Uczucia Grabka natomiast ograniczają się do uciech cielesnych; wyznanie Goplany uznaje za „obcesowe”, ale swoją prośbę, by „skosztować” [tamże] jej ust – już nie. Sugestie przygód z dziewczętami, co „się na sienie dadzą pocałować” [tamże] i opis *Balladyny* ograniczony do „pięknej [...] nóżki” [*Balladyna*, s. 33] uzupełnia obleśny portret.

Ciekawym elementem zestawienia tych dwóch skrajnie odmiennych postaci jest obraz róży – przywołany o dziwo w wypowiedzi Grabca:

Dalibóg... pfu!... pocałowałem
Niby w pachnącą różę... pfu... róża jest ciałem,
Ciało jest niby różą... niesmaczno!...

[*Balladyna*, s. 31]

Żywa róża konsekwentnie pojawia się jako sygnał tematu miłości. Dotąd metaforyka ta była traktowana poważnie, teraz jednak pojawia się w ustach podpitego kochanka

– i natychmiast spada z wysokiego tonu wypowiedzi. Róża przynależy do postaci Goplany, w topornej metaforze Grabka jest wręcz między nimi znak równości. Co nietypowe, całowanie róży jest dla chłopa czymś obrzydliwym, odrzucającym – po pocałunku nieustannie spluwa. Da się to wytłumaczyć konsekwentnymi kontrastami między postaciami (zespolecie w pocałunku godziłoby w opozycyjną charakterystykę bohaterów). Innym wytłumaczeniem jest wyraźnie zarysowany motyw przemiany, trwanie Goplany w stanie zawieszenia między postacią ludzką i inną (choćby różą). Ten polimorfizm, oszukujący zmysłową percepcję, może być nieakceptowalny dla prostego, zamroczonego wódką chłopa.

Schemat kontrastowego opisu postaci przypomina pod pewnymi względami zestawienie Kirkora i Filona. Goplana i Grabiec również przedstawiani są w tych samych kategoriach – różnice między nimi zostają ukazane na przykładzie analogicznych cech. Charakterystyka tych postaci jest jednak ograniczona do tematu erotycznego – cielesnego i duchowego podejścia do miłości; nie jest tak szeroka i różnorodna jak porównanie rycerza i sentymentalnego kochanka.

Układ tych postaci zostaje uzupełniony przez pierwszy rys sylwetki Balladyny, gdy Grabiec próbuje zbyć Goplanę niegrzeczną przechwałką o kochance: „Za borem / Pewna dziewczyna czeka na Grabka wieczorem” [*Balladyna*, s. 32]. Choć informacja ta jest kluczowa dla wydarzeń w dramacie, nie ma większego wpływu na układ postaci. Jednak wprowadzenie Balladyny w duet Grabca i Goplany znacząco rzutuje na jej postać. Konsekwencją tworzenia trójkowych układów postaci jest możliwość łatwego umiejscowienia każdego z elementów; w myśl tej zasady Balladyna okazuje się całkowitym przeciwieństwem prostolinijnej i naiwnej szczerzej Goplany (mimo pewnych wizualnych podobieństw). Wyrachowana, kłamliwa i niezdolna do bezinteresownej miłości – taka sylwetka Balladyny wyłania się z tej triady.

Scena III wprowadza zasadniczą opozycję dramatu – postaci siostr, Aliny i Balladyny, między którymi staje Kirkor. To jego opis wnosi największy ładunek wizualny w to zestawienie:

Starsza – jak śniegi – u tej warkocz cudny,
Niby listkami brzoza przyodziana;
Ta z alabastrów – a ta zaś różana –
Ta ma pod rzęsą węgle – ta fijołki –

Ta jako złote na zorzy aniołki,
A ta zaś jako noc biała nad rankiem.

[*Balladyna*, s. 43]

Wyraźnie zarysowują się dwa szeregi określeń: „śniegi”, „alabastry”, „węgle”, „noc biała” przeciwstawione są „listkami brzozie przyodzianej”, „różanej”, „fiołkom”, „złotym [...] aniołkom”. W te szeregi wpisują się też inne określenia; matka mówi o Balladynie: „Twoje rączki [...] / Jak lodu kryształiki” [*Balladyna*, s. 37], z kolei Kirkor nazywa Alinę „różą białą” [*Balladyna*, s. 43].

Kontrast obu obszarów wizualnych przebiega w różnych warstwach. Najwyraźniejsza jest opozycja znaczeniowa – szereg opisujący Balladynę dotyczy materii lub zjawisk nieożywionych, z kolei Alinę charakteryzuje życie. Opis Balladyny jest także monochromatyczny – bohaterkę charakteryzuje czerń („węgiel”, „noc”) lub biel („śniegi”, „alabastry”, „biała”). Nie bez znaczenia pozostaje jedyny oksymoron: „biała noc”, sugerujący sprzeczności w sylwetce Balladyny. Opis Aliny nie zawiera takich dwuznaczności, jest również pełen kolorów – zieleni (brzoza⁵⁶), różu bądź czerwieni (róża), fioletu (fiołki) i złota (herubinki).

Metaforykę charakteryzującą Balladynę cechuje zimna tonacja o dużych kontrastach, Alinie zaś towarzyszą ciepłe pastele. Każdą z kobiet otacza charakterystyczny blask: w przypadku postaci Balladyny jest to blask „lodu kryształików” – zimny, czysty i ostry, Alina zaś przedstawiona jest na złotym tle, w świetle ciepłym i łagodnym. Znajduje to też swoje odbicie w przedmiotach, których w pośpiechu szukają obie siostry, kiedy do chaty puka Kirkor – podczas gdy Balladyna przetrząsa chatę, by znaleźć grzebień, Alina rozgląda się za źródłem światła: „Trzeba zapalić sosnowe łuczywo...” [*Balladyna*, s. 39].

Sylwetka Kirkora, centrum tej triady postaci, w sposobie obrazowania zdecydowanie bliższa jest Alinie: „złota kareta”, „pięknie złoto / Między drzewami błyska! ...”, „stroje złocisto-bogate” [*Balladyna*, s. 38-39]; wdowa zwraca się też do Kirkora: „jasny królewicu” [*Balladyna*, s. 40], co współgra z „zorzą” towarzyszącą Alinie. Łączy ich także motyw róży (którego konsekwentne użycie wskazuje jednoznacznie

56 Obraz brzozy zawiera w sobie jednak także skontrastowane barwy: biel i czerń pnia. To nietypowe dla Aliny zestawienie może się wiązać z ekspansją obrazowości charakteryzującej Balladynę, postępującą wraz z jej kolejnymi zbrodniami – o czym szerzej piszę w dalszej części analizy dramatu.

na temat miłosny); wdowa mówi: „Jemu listki róży cisną...” [*Balladyna*, s. 41]. Mimo tego, że powierzchowny sens tego sformułowania jest dość przyziemny, w warstwie obrazowej zarysowuje się coraz wyraźniejsza konsekwencja, łącząca Kirkora z „różaną” Aliną.

Barokowość płaszczyzny konstrukcyjnej dramatu, przejawiająca się w opartych na związku i przeciwieństwie charakterystycznych triadach postaci, przenika się z obrazowością. Podobnie jak w *Mindowem*, obrazowość rzadko wynika z didaskaliów, a znacznie częściej przejawia się w monologowych opisach, siłą rzeczy subiektywnych i współkreowanych przez język postaci i jej indywidualną perspektywę, tak jak ma to miejsce w spojrzeniu na Alinę i Balladynę oczami Kirkora czy matki dziewcząt bądź w widoku budzącej się Goplany, poznawanym dzięki opisowi urzeczonego Skierki.

Charakterystyczne sposoby budowania barokowej scenerii pozostają w zasadzie swej niezmiennie – kreowane są tak samo, jak we wczesnych dziełach Słowackiego. Wyraźnie widać to w literalnie rozumianej malarskości, w budowaniu wizji rozpiętych między dynamiką ruchu oraz zmienności światła i barwy a statycznością malarskiego ujęcia. Dobrym przykładem jest choćby jaskółczy wianek Goplany, który odbiorca widzi w momencie rozpierzchnięcia się ptaków – wianek jeszcze jest, ale już go nie ma, obraz jest zawieszony na granicy dwóch stanów, które odbiorca postrzega równocześnie. To właśnie owa migotliwość, niemożność jednoznacznego określenia, co właściwie widać w danym poetyckim ujęciu, wyszukana iluzoryczność obrazów najsilniej świadczy o ich barokowej konstrukcji.

W ten typ barokowości wpisuje się również backvisowska konsekwencja kolorystyczna. Barwy w dramacie są jednolite, jasno przyporządkowane konkretnym znaczeniom czy postaciom. Kolorystyka pozostaje przy tym bardzo oszczędna, wzmacniając ów efekt, tak jak widać to w pierwszych portretach Aliny i Balladyny.

Kolejny raz widzimy siostry dzięki relacji, jaką zdaje Goplanie Skierka. Alina zostaje praktycznie pominięta w tym opisie:

Alina boskiej wzywając pomocy,
Usnęła cicho, marząc o malinach;
A Balladyna zapaliła świecę
I wyszła, bo ktoś zaklaskał w osinach.

Leciałem za nią śledzić tajemnicę
Nocnej przechadzki... Jako mgliste mary
Szła po murawach i drżąc, i cicha:
A płomyk świecy przez różowe szpary
Białych paluszków, jak z róży kielicha,
Błyskał i gasnął, to błyskał, to gasnął.
[...] Ómy wianeczek złoty
Zwinął się, leciał nad dziewicy głową.

[*Balladyna*, s. 54]

Fakt, że Alina została pominięta w tym obrazie, jest znaczący. Panuje noc, pora ciemności, niepewności i tajemnic – to nie jest czas jasnej, szczerzej i prostolinijnej Aliny⁵⁷. Noc stanowi natomiast doskonałe tło dla postaci *Balladyny*. Mrok otula ją i ukrywa, przesuwając jej postać na granicę złudzenia, przywidzenia, wytworu wyobraźni – „mglistej mary”. Choć *Balladyna* zabrała ze sobą światelko – świecę, w obrazie nie służy ono oświetleniu drogi. Światło płomienia zamknięte jest wewnątrz postaci, podświetla ją od środka⁵⁸. Ciekawa jest metafora, jakiej Skierka używa na opisanie ukrytego w dłoniach płomyka – widzi „róży kielich”. Róża niezmiennie sygnalizuje temat miłosny, tym samym poetyckie słowa Skierki ujawniają cel nocnej wyprawy *Balladyny*.

Kolejnym niewątpliwie barokowym elementem tej wizji jest kontrast „mglistej mary”, kojarzącej się z dojmującym zimnem i wilgocią, z gorącym „płomyka świecy”. Opis postaci *Balladyny* (podobnie jak poprzedni) zawiera przeciwne, wykluczające się określenia, sugerujące dwojaką naturę kobiety.

Konstrukcja obrazu również odpowiada charakterystyce dynamicznej wizji zamrożonej w pojedynczym ujęciu. Drżąca w wilgotnym chłodzie nocy kobieta, niespokojny, przygasający i rozbłyskający w jej dłoniach płomyk, a także rozedrgany „Ómy wianeczek złoty”, tworzący nad jej głową przewrotną aureolę łączy zmien-

57 Gdyby iść tropem Janion, który podejmuje Makowski, należałoby stwierdzić, że „druga strona duszy *Balladyny*” [M. Janion, *Obrona Balladyny*, cyt. za: St. Makowski, *Juliusz Słowacki...*, s. 268.] pozostaje uśpiona, gdy przyszła morderczyni pod osłoną nocy realizuje swój matrymonialny plan awaryjny. Każdemu z tych aspektów podwójnej duszy towarzyszy odmienna wizyjność, pozwalająca łatwo rozpoznać konkretną osobowość.

58 Backvis ten konkretny obraz podaje jako przykład barokowej realizacji gry światła i barwy. Por. C. Backvis, *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975, s. 318.

ność i ruch ze statycznością zamkniętej wizji. Te zabiegi zostają wzmocnione charakterystycznym językiem – Skierka nawarstwia kolejne wrażenia, powtarzając bądź same spójniki, bądź całe określenia: „i drżąca, i cicha”, „Błyskał i gasnął, to błyskał, to gasnął”. Taka konstrukcja podkreśla fragmentaryczność spojrzenia w ciemności nocy, słabe powiązania wyłaniających się z mroku obrazów, ale także powtarzalność zmiennych stanów (choćby migoczącego płomyka świecy).

Kolejny portret sióstr jest jednym z najciekawszych w dramacie. Odbiorca nie tyle widzi obie kobiety, co patrzy ich oczyma na świat. Zabieg ten świetnie oddaje subiektywne tło obu postaci – obiektywnie przebywają w tym samym miejscu, jednak ich wizje lasu i chruśniaka są diametralnie różne. Alina zachwyca się pięknem poranka:

Ach, pełno malin – a jakie różowe!
A na nich perły rosy kryształowe.
Usta Kirkora takie koralowe
Jak te maliny... Fijołeczki świeże,
Wzdychacie próżno, bo ja nie mam czasu
Zrywać fijołków [...].
Choćbyście wy były,
Fijołki moje, złotymi różami,
Wolę maliny.

[*Balladyna*, s. 58]

Spojrzenie Aliny jest jasne. Dostrzega ona piękno poranka, czystość rosy i klarowne barwy świata – ciepłe odcienie czerwieni i fioletu – maliny, fiołki, wspomnienie ust ukochanego. Wyobraźnia podsuwa jej też obraz złotych róż. Alina widzi świat jasno i wyraźnie, tworzy własnej imaginacji lub pamięci bez problemu odróżnia od otoczenia – nie wywołują w niej niepokoju i zagubienia, lecz przywołują miłe odczucia.

Jakże odmienne jest spojrzenie Balladyny na to samo miejsce, o tej samej porze:

Jak mało malin! a jakie czerwone
By krew. – Jak mało – w którą pójde stronę?
Nie wiem... A niebo jakie zapalone

Jak krew... Czemu ty, słońce, wschodzisz krwawo?
Noc wolę ciemną, niż taki poranek...

[*Balladyna*, s. 58]

Można rzec, że oczy Balladyny zaszyły krwią. Widzi te same, choć mniej liczne maliny, jednak nie różowe i obmyte krystaliczną rosą, lecz czerwone – niby zroszone krwią. Wyobraźnia nie podsuwa jej miłych obrazów, lecz zalewa wszystko posoką. Poranny, czysty blask słońca nie oświetla lasu, lecz rozplomienia niebo i nasącza je krwią. Balladyna nie potrafi odróżnić tworów imaginacji od rzeczywistości, nie rozpoznaje miejsc wokół siebie (jak Alina swoją polankę z fiołkami), gubi się. Światło poranka – naturalny żywioł jasnej Aliny – przeraża ją, tęskni za swoją domeną – nocą.

„W podświadomych też tajniach duszy rodzi się z koniecznością fatalistyczną zbrodnia Balladyny; ona jest pod władzą zbrodni, nim sobie uświadomiła postanowienie”⁵⁹. Niedługo potem twory jej wyobraźni nabierają realnych kształtów. Krew, którą Balladyna widziała wszędzie wokół siebie, staje się prawdziwa:

[...] Krwi plama

Tu – i tu – i tu –

Pokazując na czoło, plami je palcem.

I tu. [...]

[*Balladyna*, s. 63]

Tą krwią Balladyna sama się naznacza, piętnuje, czyniąc znak na swoim czole. Od tej chwili cała wcześniejsza kolorystyka jej towarzysząca – biel skonstrastowana z czernią – staje się tłem dla czerwieni krwi i płomienia⁶⁰. Balladyna naznacza też otoczenie własną wizyjnością, co w szczególnie wyraźny sposób przejawia się w pośmiertnym portrecie Aliny, widzianym oczami Filona:

59 J. Kleiner, *Juliusz Słowacki...*, t. 2, s. 14.

60 To piekielne oświetlenie współgra z odrzuceniem Boga, jakiego dokonuje Balladyna po swojej pierwszej zbrodni. „Plama na czole stanowi właśnie znak owego wejścia w życie bez Boga, w życie bez prawa cieszącego się boską sankcją – w życie, którego jedynym motorem będzie wola. W tak pojętej woli przeczuć możemy problematykę wręcz schopenhauerowską. Wola owa bowiem ma charakter immoralny.” [M. Janion, *Obrona Balladyny*, [w:] St. Makowski, *Juliusz Słowacki...*, s. 267.]

O! jak miłośnię twoja ręka biała
Ujęła czarny dzbanek... z tego dzbanka
Płyną maliny, a z alabastrowej
Piersi wytryska drugi taki strumień
Piękniejszy barwą od krwi malinowej.

[*Balladyna*, s. 65]

Biel, czern i czerwień, kolory ostre i skontrastowane, przyporządkowane są postaci Balladyny – to ona jest opisywana porównaniami do „śniegów”, „alabastrów” i „węgli”, dla Aliny zarezerwowane są barwy pastelowe. Niewątpliwie więc zbrodnia Balladyny pozostawia wyraźny ślad w obrazowaniu zabitej siostry, rozpoznawalny nawet w sentymentalnych żalach Filona.

Obrazowanie to w spotkaniu z Balladyną dotyka nawet postaci o wielkiej władzy nad swoim otoczeniem – Goplany. Królowa jeziora zwodzi Balladynę, podszywając się pod zabita siostrę, by zbadać serce i sumienie morderczyni. Pokazuje jej różne możliwości, w tym unieważnienie całej historii z Kirkorem:

Siostro! Lecz jeśli przebaczy Alina?...
Jeśli zapomni... i powie... siostrzyczko,
Miałam sen taki – do chaty wieczorem...
Nim wyszłaś w ciemne osiny ze świeczką,
Przyjechał rycerz; rycerz był upiorem,
Upior dwie siostry pokochał szalenie
I obie wysłał na maliny; ...śniłam,
Że gdyśmy zaszły w głucho lasu cienie,
Siostra mnie nożem... Wtem się obudziłam...

[*Balladyna*, s. 69]

Wyobraźnia Goplany również utonęła w żywiole wizualności Balladyny. Obraz przez nią wykreowany jest mroczny, fragmentaryczny, niedopowiedziany. Dominuje w nim ciemność („ciemne osiny”, „lasu cienie”) – jakby wszystkie opisane wydarzenia rozegrały się w nocy, w czasie przypisanym Balladynie. Postaci i wydarzenia są zniekształcone, wykoślawione – złoty hrabia okazuje się upiorem, jego miłość jest chora i niszcząca, znany las tchnie grozą, siostra okazuje się zbrodniarką – a wszyst-

ko to w konwencji snu, dziwnego, nielogicznego koszmaru, który kończy się równie nagle, jak się zaczął.

Goplana jednak nie poddaje się biernie wizyjności Balladyny, lecz nią gra, wykorzystuje według swojego uznania, zachowując nad nią władzę. Tą obrazowością posługuje się, by wybadać Balladynę – i za jej pomocą ukarze zbrodniarkę:

Lękaj się kwiatu!
Każda lilija albo róża biała
I na ślubie, i po ślubie
Będzie plamami szkarłatu
Na wszystkich liściach czerwona. [...]
Ale na czole plama zostanie czerwona;
Nie ostrzegałam jej, próżno byłoby ostrzegać,
Ta plama nie zejdzie z czoła. –

[*Balladyna*, s. 71]

Goplana, mając władzę nad naturą, zaklina otoczenie Balladyny, by zawsze towarzyszył jej krwawy znak – na wszystkim, czego dotknie, na co spojrzy. Poza władzą Goplany pozostaje krwawe znamię na czole zbrodniarki – tym znakiem Balladyna nanaczyła się sama.

Kłątwa Goplany działa bardzo szybko – gdy Balladyna wraca do chaty, Kirkor wsuwa na jej palec zaręczynowy pierścionek. „Brylanciki świecą” [*Balladyna*, s. 74], jak zauważa z zadowoleniem stara matka, podziwiając ich jasny i klarowny blask. Jednak już chwilę później, gdy razem z córką próbują zetrzeć z czoła krwawe znamię, z jej słów o plamie wynika coś innego: „jak rubiny / W twoim pierścionku pięknie sobie świeci” [*Balladyna*, s. 77]. Porównanie świecącego na czole stygmatu zbrodniarki z błyszczącym rubinem wzmacnia znaczenie przemiany kamienia.

Przyniesione przez swatów „białe kwiaty” również przechodzą natychmiastową metamorfozę: „Odkąd zaczęły kwitnąć białe róże / Z czerwonymi plamami?...” [*Balladyna*, s. 79]. Przekleństwo Goplany osacza Balladynę z każdej strony, by zamienić jej życie w koszmar przesycony wspomnieniem zbrodni.

Również sama morderczyni zmienia się – coraz częściej towarzyszy jej złoty blask, jednak nie szlachetniej biżuterii, lecz ognia. Stopniowo zanika biel. Pierwsze

zapowiedzi nowej wizyjności pojawiają się już na początku Aktu III, gdy Balladyna odjeżdża do zamku, paląc za sobą chatę:

Wstążkę czarną na czole miała zamiast wianka,
Wszystko, by się odróżnić... a w kosach równianka
Nie z białych róż, ze złotych... Twarz niby upiora
Błada... a uśmiech hardy; a kiedy się śmieje,
To ząbków ani widać.

[*Balladyna*, s. 81-82]

Śnieżną bądź alabastrową biel twarzy zbrodniarki zastępuje bladość. Białe, symbolizujące czystość róże dziewiczego wianka Balladyna zastępuje złotymi, nie tylko zmieniając towarzyszącą sobie kolorystykę, ale sygnalizując również, że nie jest czysta (w podwójnym znaczeniu – ze względu na nocne schadzki z Grabcem i ich „Sto pocałunków” [*Balladyna*, s. 48] oraz w efekcie morderstwa). Posuwa się do tego, że uśmiecha się z zaciśniętymi ustami, by nie pokazywać bieli zębów – czyżby też skalanych krwią? Literalne porównanie do upiora uprawomocnia taką interpretację.

Tym samym wizyjność towarzysząca Balladynie nie ogranicza się już jedynie do konsekwentnej gry barw i cieni. Obrazowanie przesuwają się w kierunku frenetyzmu, unaoczniając rozpoczynającą się powolną metamorfozę bohaterki w krwawego upiora.

Czarna opaska dopełnia obrazu. Pod tą opaską Balladyna kryje ranę, która coraz mniej przypomina lśniący rubin, jak na początku. Znamię rozlewa się i potwornieje, coraz wyraźniej wskazując na swoje źródło – zbrodnię. Pustelnik rozpoznaje je z łatwością:

Niby miesiąc w mglistym kole
Krwi... twoja rana... czerwona i sina.
Powiesz mi, jaka, jaka straszna wina
Przyczyną?

[*Balladyna*, s. 104]

Siny kolor stygmatu w krwawym kręgu pozwala przypuszczać, że rozlewa się on wraz rosnącym niepokojem sumienia zbrodniarki. Poza sinością, znamieniu towarzy-

szy jeszcze jeden nowy aspekt, którego domyśla się Pustelnik: „Ta rana ciebie piekielnym zarzewiem / Pali...” [*Balladyna*, s. 105]. Po raz pierwszy płomień przenosi się z otoczenia Balladyny na samą jej postać.

Rozrastanie się znamienia zbrodni potwierdza klątwa Pustelnika, która przyspieszy i wzmocni rozpoczęty już proces:

[...] Bogdaj rana gniła,
Aż cienie śmierci na całą twarz padną; [...]

[*Balladyna*, s. 106]

Mroczna, upiorna wizyjność otaczająca Balladynę przechodzi w makabrę – przekleństwo mówi o gniciu żywego ciała, twarzy. Barokowe obrazowanie służy tu metaforycznemu przedstawieniu odrażającej zbrodni, która – choć ukryta – nie pozostanie tajemnicą na zawsze, lecz stanie się dla wszystkich widoczna, wypisana na twarzy, piętnująca morderczynię niczym wspomniany dalej „trąd” [*Balladyna*, s. 106].

Turpistyczna obrazowość rozwija się w kolejnych przekleństwach Pustelnika:

[...] Niechaj z tego trądu
Lęgną się w mózgu gryzące robaki,
W sumnieniu węże; niech kąsają wiecznie,
Aż umrzesz wewnątrz, a zgniłymi znaki
Okryta, chodzić będziesz jako żywe
Trupy... [...]

[*Balladyna*, s. 106]

W opisie tej klątwy malarskość ustępuje sugestywności, silnemu oddziaływaniu na zmysły. Wizualne znaki potępienia przenikają do wnętrza – co charakterystyczne, nie do serca, lecz do „mózgu” i „sumnienia”. Mimo że trupi rozkład zamyka się wewnątrz ciała morderczyni, niewidoczny dla jej otoczenia, obraz nie traci swojej mocy rażenia – przeciwnie, zamknięcie tych wrażeń wewnątrz ciała pięknej i młodej kobiety, widoczne tylko dla odbiorcy (na mocy introspekcji) wzmacnia efekt napawającej odrazą makabry. Zabieg ten ożywia popularne w późnym baroku tradycje gotyckie, których nieodłącznym elementem była fascynacja rozkładem ciała: „próbowano

zderzać sprzeczne ze sobą odczucia, najczęściej piękna i potworności”⁶¹. W połączeniu z nieodwracalnością losu Balladyny, swoistym fatalizmem zbrodni obraz emanuje niewątpliwie barokową aurą⁶².

Następna scena jest znacząco odmienna tematycznie i nastrojowo – za wybiegającym Pustelnikiem na scenę wchodzi duszki wraz z Goplaną. Skierka znajduje koronę królów Polski:

Patrz, oto starca korona,
Niechaj na włosach Goplany
Od księżycowych promyków
Błyska jak wianek z ogników
Związany włosem i wlany
W gniazdeczko złotych warkoczy.

[*Balladyna*, s. 108]

Obraz ten jest z wielu względów interesujący. Przede wszystkim, samej koronie polskiej towarzyszy barokowe obrazowanie typu backvisowskiego – zwielokrotnione blaski. Pod wpływem srebrnej, chłodnej poświaty księżycowej korona zapala się mnóstwem płomyków. Na ów ogień składają się skonstrastowane tonacje – zimny blask księżyca i złoto korony.

Na efektach światła barokowość się nie kończy, w scenie pojawia się bowiem motyw bardzo popularny i głęboko eksplorowany w baroku – motyw przemiany. Jest on jednak zakamuflowany, wymaga uważnego spojrzenia. Skierka w wyobraźni widzi na „złotych warkoczach” swojej królowej roziskrzoną dwoistym blaskiem koronę. Wcześniej zaś, w chwili jej przebudzenia, na jej „złotych włosach” widział „wianek czarny jak hebany” [*Balladyna*, s. 25], złożony z uśpionych jaskółek. Goplana więc zmienia się, tak jak zmieniają się jej atrybuty – z tych będących domeną natury na przynależące historii.

Ów trop metamorfozy wydaje się słabo umotywowany w przywołanej tu scenie, warto jednak przyjrzeć się otoczeniu Goplany w szerszej perspektywie. Postać

61 M. Preiss, *Tradycje gotyckie w poezji późnego Baroku*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, część II: *Motywy, inspiracje, recepcja*, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980, s. 145.

62 Por. A. Czyż, *Barok*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachorza i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002, s. 76.

zostaje wprowadzona do dramatu z podkreśleniem przełomowego czasu – czasu przemiany na granicy zimy i wiosny, uśpienia i przebudzenia – a nawet śmierci i życia. Pierwsza jej opowieść również dotyczy przeobrażeń – jej wewnętrznej metamorfozy, gdy po raz pierwszy kosztuje smaku miłości oraz przemiany jej ukochanego, balansującego przez chwilę na granicy życia i śmierci. Ona staje się też powodem zmiany podejścia Kirkora, jej mocą popchniętego ku niszczącej, bo podwójnej miłości. Ona przemienia Grabca w wierzbę (co jest chyba najwyraźniejszą i najbardziej bezpośrednią realizacją motywu w dramacie – a jednocześnie literalnym nawiązaniem do obrazów gadających drzew Cervantesa czy Tassa⁶³). I w końcu ona jest też świadkiem śmierci Aliny. Goplanie metamorfozy towarzyszą cały czas – część z nich jedynie obserwuje, ale wiele inicjuje, często ma też moc ich odwrócenia (dotyczy to nie tylko Grabka zaklętego w wierzbę, ale również śmierci Aliny, której Goplana jest pośrednio winna).

Motyw przemiany tradycyjnie powiązany jest z motywem snu i śmierci – zestawienie to było bardzo popularne w literaturze staropolskiej, szczególnie siedemnastowiecznej. Powiązanie widać wyraźnie choćby w przypadku przeobrażenia się Grabca w wierzbę; gdy czar mija, Grabek nie jest w stanie z całą pewnością określić, czy jego metamorfoza w ogóle miała miejsce („Czy można to być? – dotąd korą świerzbię! – / Być wierzbą?...” [*Balladyna*, s. 84]). Tak samo wszystkie inne przeobrażenia towarzyszące postaci Balladyny powiązane są w jakiś sposób ze snem lub śmiercią (czy to przebudzenie królowej, czy zmiany pór roku, czy konanie jej ukochanego bądź Aliny).

Jednak samo użycie tego motywu może służyć celom w pełni romantycznym. Goplana może być odczytana jako uosobienie sił natury – nieprzewidywalnych, zmiennych i chimerycznych, których manifestacją (poza domeną natury) mogą być tego rodzaju akty dominacji nad człowiekiem. Motyw przemiany w podobnym kontekście jest charakterystyczny dla Szekspirowskiego *Snu nocy letniej*, który stanowi niewątpliwą inspirację dla duetu Goplana-Grabiec. U Szekspira przemiana odbywa się „w zakresie” ludzkiej postaci, nie przekracza granic ludzi i przyrody.

63 Z. Szmydtowa, *Ariostyczna droga Słowackiego*, [w:] *W kręgu renesansu i romantyzmu...*, s. 554. Na kolejnych stronach badaczka prezentuje katalog drobnych scen inspirowanych najpewniej *Orlandem szalonym*. O przemianie Grabka w wierzbę pisze też Windakiewicz [tegoż, *Badania źródłowe...*, s. 49].

Wracając jednak do obrazu korony, który stał się punktem wyjścia dla krótkich rozważań nad motywem przemiany – obraz ten otwiera scenę kolejnej metamorfozy Grabca, barokowej już nie tylko w samym temacie (jak w przypadku zaklęcia w wierzbę), ale również w charakterystycznej plastyczności. Pierwszym sygnałem tego obrazowania jest wizja, jaką roztacza Goplana przed oczami ukochanego pijaczyny:

[...] Czy pragniesz wyglądać
Jako ów rycerz zjawiony na chmurze
Szykom Lechitów? w złocie i lazurze
Od stóp do głowy.

[*Balladyna*, s. 110]

Złoto i lazur, kolory charakterystyczne dla cerkiewnych wnętrz, przywołują zapomniane, zdawałoby się, temat inspiracji wileńską architekturą sakralną. Choć zakres barokowych nawiązań znacząco się zwiększył i nie ogranicza się już tylko do architektonicznych impresji, charakterystyczne zestawy kolorystyczne oraz układy konstrukcyjne wciąż pozostają obecne i rozpoznawalne w materii tekstu.

Poza kolorystyką (zestawiającą obok siebie zimny błękit z ciepłym złotem), rozpoznawalna jest sakralna konstrukcja obrazu – postać na chmurze. W usta Goplany zostaje włożona mowa pełna nawiązań, którymi królowa próbuje uzmysłwić Grabcowi rangę oferowanej metamorfozy – chce go wywyżżyć do granic *sacrum*, proponując mu strój o boskich barwach i miejsce przynależne świętym.

W reakcji na żądania ukochanego, Goplana rozszerza gamę barw, w które ubierze Grabca, nie wykraczając jednak poza środki siedemnastowiecznego malarstwa sakralnego: „purpura”, „perły”, „szafir”, „błękit”, „złoto”, a w końcu „tęczowa nieć” [tamże]. Cała metamorfoza odbywa się w równie barokowej scenerii, choć o odmiennym charakterze:

Ale się wkrótce niebo zachmurzy,
We mgle przelecą złote miesiące
I gwiazdy blade, jak tuman burzy
Z błyskawicami.

[*Balladyna*, s. 111]

Malarskość tego fragmentu obrazowego opiera się już nie na kolorystyce bądź układzie, lecz na grze ruchu i zamrożenia, dynamiki gwałtownych zmian i statycznego ujęcia.

Dodatkowo, wszystkie te barokowo przedstawione przeobrażenia odbywają się na granicy snu:

Zaśnij – obudzisz się skoro.
We śnie cię duchy ubiorą
Na marę twego marzenia.

[*Balladyna*, s. 111]

To, co się dzieje podczas snu Grabca, mimo że rozgrywa się na jawie, ma charakter oniryczny (co w kontekście dotyczących pijaczynę przemian samo w sobie jest przejawem barokowej wizyjności). Niebo ciemnieje, wypełniają je „czerwone chmury” [*Balladyna*, s. 112], które następnie wtapiają się w jeszcze głębszą ciemność. Nad głową Goplany zapala się półksiężyc, a jej duszki zaczynają wysnuwać ze świata natury ludzkie atrybuty władzy dla Grabca – tworzą dla niego „złociste obuwie” i „płaszcz promienny” [tamże], na który naszywają perły ukształtowane z kropel rosy. Wszystkie te magiczne zabiegi odbywają się w udziwnionej, sztucznej scenerii, pod okiem czarodziejki z charakterystycznym rekwizytem – półksiężycem nad czołem. Całkowita zmiana otoczenia następuje w mgnieniu oka, bez żadnych stanów pośrednich. W barokowo udrapowanej ciemności (początkowa czerwień chmur, błyskające w mroku przedmioty – płaszcz, buty, perły) następuje przemiana Grabca w króla dzwonkowego. Teatralizacja tej sceny, częściowo ukrytej przed oczami odbiorcy i wypełnionej rekwizytami, należy również do arsenału barokowych środków wyrazu. Dziwność przemiany, podobna do sennych marzeń, dopełnia obrazu.

Zupełnie innego rodzaju teatr rozgrywa się podczas uczty w zamku Kirkora, gdy piosenka duszków Goplany budzi niespokojne sumienie Balladyny. Tym razem jednak nastrój kreuje nie tylko scenografia, elementy wizualne – te współtworzą przestrzeń oswojoną, przyjazną, bezpieczną: ciepłe wnętrza komnaty, zastawione stoły, wesołe towarzystwo, jasne pochodnie. W wyraźnym kontraście do nich stoją wrażenia słuchowe – pozornie niewinna piosenka duszków Goplany, będąca w isto-

cie przypomnieniem ponurej zbrodni grafini i budząca jej nieczyste sumienie. Odnosi się wrażenie, że światło w komnacie przygasa z każdą zwrotką upiornej piosenki („Objaśnić pochodnie” – rozkazuje każdorazowo Balladyna [Balladyna, s. 137, 138]). Gradacji ulega również nastrój przyśpiewki, coraz mroczniejszy; pierwsza zwrotka kończy się upiornym śmiechem zanikającym jak echo, druga – „echowymi jękami” [Balladyna, s. 137], trzecia – tylko „echem” [Balladyna, s. 138]. Śmiech przechodzi w jęk, by później roztopić się w echu pod sklepieniem komnaty – sugeruje to nienaturalną w trakcie uczty ciszę.

„Słyszałam echa grobowych rozwalin” [Balladyna, s. 140] – podsumuje te wrażenia Balladyna, dodając sobie odwagi brakiem realnych konsekwencji mrocznej piosenki. Być może to jednak nie pewność siebie, lecz udręczone sumienie (od początku popychające Balladynę do wyjawienia okropnej prawdy) sprawia, że grafini postanawia sprawdzić swoją bezkarność i wzywa siostrę zza grobu:

Ujrzę, czy więcej prócz słów co wyrzucą
Wzruszone groby. – Malin! Dajcie malin!

[Balladyna, s. 140]

Jej wezwanie nie pozostaje bez odpowiedzi. Komnatę wypełnia intensywny zapach malin, odczuwalny dla wszystkich, co poszerza zakres dominujących w scenie odczuć o wrażenia węchowe. Znamiona zbrodni są odczuwalne dla otoczenia synestezycznie, wzrokiem, słuchem i węchem – wciąż jednak pozostają niezinterpretowane.

Sama postać Aliny ukazuje się tylko Balladynie – odmieniona. Nie jest już dziewczyną w białej sukience z dzbankiem malin w rękach. Siostrze przypomina raczej „powieszonego / Na zamku wieży przed latami trupa / Cień” [Balladyna, s. 140-141], zaś dzbanek malin przemienia się w „dzbanek pełny czegoś, co się rusza, / Jak to, co w grobie.” [Balladyna, s. 140]. Obrazowanie odwołuje się więc znów do gotyckiej fascynacji połączeniem piękna i rozkładu. Balladyna nie opisuje widma siostry wprost, omownie potwierdzają jej strach, sugerują chęć odrzucenia od siebie obrazów śmierci i rozkładu.

Teatralizacja tego fragmentu przebiega więc dwutorowo. Akcja widoczna dla wszystkich rozgrywa się w atmosferze uczty, zabawy, w jasnej komnacie i przy uginających się stołach. Skontrastowany z nią jest nurt ukryty, widoczny tylko dla Bal-

ladyny, rojony w jej niespokojnym sercu. Zwornikiem tych dwu planów wydarzeń są synestezyjne wrażenia, szczególnie dwuznaczna piosenka duszków i niezrozumiały, niepokojący zapach malin. Barokowość przejawia się więc w trzech aspektach – teatralizacji sceny, kontrastu dwóch jej nurtów i barokowych środków przekazu (opartej na synestezji, nieco onirycznej wizyjności). Wszystko to wzmacniają pojedyncze rozpoznawalne motywy, choćby obrzydliwość towarzysząca zjawie Aliny, skontrastowana z jej wcześniejszą młodością i świeżością.

Nie sposób jednak jednoznacznie rozstrzygnąć, czy sam sposób zaistnienia zamordowanej dziewczyny w tej scenie ma charakter barokowy, czy jednak romantyczny. Wizualnie zjawia Aliny pozostaje raczej w sferze oszustwa zmysłów, a wręcz autosugestii – nie zaś namacalnej makabry. To stawia tego rodzaju obrazowanie bliżej romantycznej niepewności świata, uchylenia materialnej zasłony i spojrzenia na duchową naturę rzeczywistości, nie zaś barokowej dosadności. Oczywiście, siedemnastowieczna poezja przesiąknięta jest metafizycznym niepokojem, często powiązanym z widokiem rozkładających się zwłok (szczególnie tych noszących znaki dawnego piękna), tu jednak widok trupa siostry nie skłania do refleksji nad śmiercią, lecz wywołuje trwogę własnym postępkiem – i jego ujawnieniem. Trafniejsza wydaje się interpretacja, że to zmylone gryzącym sumieniem romantyczne „oko duszy” dojrzało w dusznym powietrzu komnaty milczące *memento* popełnionej zbrodni.

Na te wnioski nakłada się jeszcze jeden aspekt barokowych nawiązań – towarzysząca bezradności poznawczej i zagubieniu w chaosie zmysłowych wrażeń zabawa konwencjami. Zjawia mieniąca się między odrażającym trupem a wspomnieniem żywej siostry (dla którego dodatkowy kontekst stanowią sentymentalne wyobrażenia Filona) może stanowić także element barokowej zonglerki nastrojami i konwencjami. Zmienność i niepewność sięga więc, już metatekstowo, nawet samego rozpoznania konwencji.

Jak widać, powoli i konsekwentnie, choć nie dosłownie spełniają się klątwy Goplany i Pustelnika. Role się odwracają – już nie Balladyna przelewa na otoczenie cząstkę siebie, przekształcając obraz świata na kształt towarzyszącej jej barokowej wizyjności. Na mocy potężnych przekleństw nadgoplański kosmos wysnuwa z siebie pierwiastki śmierci, które zataczają wokół Balladyny coraz ciaśniejsze kręgi. Obrazy podsuwane jej przez niespokojne sumienie nabierają realnych kształtów, rozszerzając

drogi przekazu na kolejne zmysły. Początkowo to jedynie echa wizji, pozostające wciąż po stronie iluzji i ułudy, będące efektem nerwowego pobudzenia zmysłów. Stopniowo stają się one coraz wyraźniejsze, by w końcu ukonkretnić się w postaci „widma białego / Zarzniętej” [Balladyna, s. 141], którego obecność wyczuwają wszyscy wokół. Co prawda, zagęszczenie śmierci wokół Balladyny odbywa się w jakimś stopniu z jej woli, zbrodniarka wyraźnie jednak traci nad tym panowanie. Odżegnując się od matki i wyganiając ją z zamku, wydaje na nią wyrok – okazuje się jednak, że to pierwsze morderstwo nie do końca uświadomione.

Wdowa wychodzi z zamku ze stygmatem śmierci – otacza ją niepozostawiająca wątpliwości co do swego mortalnego charakteru wizyjność. Tło „nocy burzliwej” [Balladyna, s. 145] wzmacnia sensory płynące z samych obrazów, które – jak wszystko, czego źródłem jest Balladyna – cechują się niewątpliwie barokową aurą, coraz wyraźniej przesuwającą się ku biegunowi frenezji i makabry:

Wiesz ty, za szkaplerza sznurki
Wieszałam się na sośnie skrzypiącej, za garło,
Drzewo się ułamało...
Głupia – ślepa, wybrałaś gałązkę umarłą,
Gałązkę – córkę drzewa. [...]
– Wygnać w las! na burze!
Wypędzić matkę! upadłam w kałużę
I grom czerwony wyjadł z powiek oczy,
Wyjadł do szczętu...

[Balladyna, s. 146]

„Szkaplerza sznurki” są znakiem *sacrum*, świętości na szyi wdowy – kobieta wypacza znaczenie tego przedmiotu, przeobrażając go w narzędzie samobójstwa, jednego z najcięższych wykroczeń przeciw wszystkiemu, co ów szkaplerz reprezentuje. Podobnie wykoślawieniu ulega metaforyka więzi rodzinnych, uaktualniona w obrazie rozgałęziających się konarów – „gałązka” symbolizująca przekazanie życia (ale i żalobę – „gałązka umarła”) miała stać się instrumentem śmierci rodzicielki. Tym deformacjom towarzyszy frenetyczne tło – „sosna skrzypiąca” i jej martwa gałąź, która ła-

mie się pod ciężarem ciała zrozpaczonej matki. Makabra piętrzy się jednak dalej, by osiągnąć szczyt w obrazie oczu staruszki wypalonych czerwoną błyskawicą.

Niespotykanemu dotąd zagęszczeniu dosadnych obrazów fizycznych i psychicznych tortur, za którymi stoi widmo śmierci, towarzyszy niezmienna kolorystyka, charakteryzująca wszystko, czego dotknie Balladyna. Ta paleta – ciemność rozświetlana z rzadka krwawym błyskiem, który jedynie pogłębia odczucie nieprzeniknionego mroku – jednoznacznie wskazuje na winną całej sytuacji wyrodną córkę⁶⁴.

Balladyna potrafi już podobnie przekształcić swoje otoczenie nawet w jasnym i bezpiecznym zamku Kirkora. Wybiera swój czas – noc – by dokonać kolejnego mord. Frenetyczne tło ukształtowane jest na wzór romantyczny – sylwetka kobiety w białej koszuli nocnej z nożem w ręku, zmierzającej do męskiej sypialni stanowi wyraźne odwołanie do zabiegów ukraińskiej szkoły poetów, szczególnie *Zamku kaniowskiego*. Wizyjność z gruntu barokowa została tu wprowadzona za pośrednictwem romantycznej już realizacji. Pojawiają się przy tym charakterystyczne dla Balladyny kolory i światło: w tle widać „Ciemne / Powietrze, mgłę”, które rozświetla „błyskawica czerwona”... świecąca jednak białym światłem („wszystkie ściany / Widziałam białe” [*Balladyna*, s. 150]). Moment, w którym Balladyna zaklina pioruny, by dały jej „dzień czerwony na łonie nocy” [tamże], stanowi finał jej monologu, a jednocześnie świadczy o poczuciu siły, pozwalającym na rozkazywanie naturze.

Jej postać również ulega przekształceniu. Wcześniej równa siostrze wdziękiem i urodą, teraz powoli zamienia się w potwora. Martwa Alina, choć jej ciało nie uniknęło trupiego rozkładu, rozsiewa wokół siebie piękny zapach malin – od żywej Balladyny zaś „dziwnie krew pachnie” [*Balladyna*, s. 151]. Opis stopniowej degeneracji postaci Balladyny zostaje uzupełniony o kolejne doznania zmysłowe – węchowe. Zbrodniarka traci przy tym swoje wcześniejsze atrybuty, na przykład alabastrową karnację, która ustępuje miejsca barwie krwi („Jak ja okropnie muszę być czerwona” [tamże]).

Do winy za ten stan rzeczy poczuwa się Goplana, przyznaje:

Popłatałam ludzkie czyny

Tak, że Bogu mścicielowi

64 Maciejewski część winy przerzuca na matkę, w piorunie widząc możliwą karę za wychowanie morderczyni poprzez pielęgnowanie w starszej córce „wygórowanej ambicji, pychy i bezwzględności” [por. J. Maciejewski, *Balladyna...*, s. 168-169].

Trzeba wziąć grom i upuścić
Na ludzkie dzieła i winy...

[*Balladyna*, s. 157]

Temu wyznaniu towarzyszy wizyjność charakterystyczna dla *Balladyny* i skutków jej poczynań, ciemna i mroczna, gdzie jedynym źródłem światła jest płomień:

Polecę w mroczną krainę,
Gdzie sosny i śniegi sine,
Gdzie słońce jak gasnący żar;
Gdzie księżyc jak twarz tych mar,
Co z grobu wychodzą na cmentarz.

[*Balladyna*, s. 157]

Charakterystyczne jest niezróżnicowanie miejsca, o którym mówi Goplana. Sosny na śniegu powinny tworzyć kolorystyczną opozycję intensywnej ciemnej zieleni odcinającej się wyraźnie od bieli zasp – tymczasem pod względem barwy i jej nasycenia są ujednolicone – ciemne i bezbarwne, „sine”. Źródło światła i ciepła – słońce – również nie spełnia już swojej funkcji, jest ciemne i zimne „jak gasnący żar”. Księżyc zaś, który winien przyświecać zakochanym (potwierdzają to wyobrażenia Goplany o schadzках z Grabcem: „Będziemy bładzili, / Kiedy księżyc przyświeca”, „Będziemy razem marzyć przy księżycu...” [*Balladyna*, s. 31]), staje się znakiem wiecznego potępienia tych, którzy nie zaznają spokoju śmierci – widm, upiórów.

Odbiorcy jawi się więc świat na opak, zupełnie przeciwny „róż i malin krainie” [*Balladyna*, s. 157], której porządek zaburzyła Goplana i z której chce odejść. Odwrócenie to podkreśla barokowa wizyjność niespotykanego dotąd w dramacie rodzaju – kontrastowe barwy wzmocnione efektami światła i synestezyjnym odbiorem coraz szerszego *spectrum* wrażeń zastępuje monotonia jednolitej szarości i mroku, bezbarwnego i cienistego.

Ta odmienność jest konieczna dla obrazowego rozróżnienia odpowiedzialności Goplany, która z zazdrości zrobiła kilka w gruncie rzeczy niewinnych żartów, od winy *Balladyny*, której działania wywołały lawinę tragicznych konsekwencji – kolejnych morderstw, a w końcu i wojny domowej. Wizyjność wokół *Balladyny* rozwija

się bowiem w innym kierunku – szarą monotonię północnych rewirów zastępuje coraz bardziej wyolbrzymiona makabra. Do obozu rozbitego powyżej wojsk Kirkora zbrodniarka wzywa „starą czarownicę” [*Balladyna*, s. 162], którą opisuje w charakterystyczny sposób:

Okropna jędza... Włos by gniazdo gadu
Wisi w postronkach, a oczy się krwawią
Jak zęby wilcze obroczone w ścierwie.

[*Balladyna*, s. 163]

W opisie *Balladyny* wiedźma nabiera cech dantejskich piekielnych furii⁶⁵ – makabryczna stylizacja podlega wyolbrzymieniu ocierającemu się wręcz o groteskę. Wracając synestezyjność opisu – jest on na tyle plastyczny, że wywołuje silne skojarzenia dotykowe, a także słabsze zapachowe. Kolory nie są nazwane bezpośrednio, lecz za pomocą sugestywnych porównań.

Piekielne obrazowanie, oparte na motywach zaczerpniętych z Dantego, lecz realizowane w barokowej konwencji makabry, pojawia się również w odniesieniu do innych osób bądź obrazów scen bitewnych – choćby w radzie, jak pokonać „trupów szaniec” wokół Kirkora, której *Balladyna* udziela gońcowi: „niech ci trupie żebra / Będą drabiną, postronkami włosy” [*Balladyna*, s. 165].

Na tle tego piekielnego obrazowania pierwsze słowa mieszczan skierowane do zwycięskiej królowej brzmią jak rokokowy żart: „Aniele z obłoku!” [*Balladyna*, s. 166]. Barokowość opiera się więc nie tylko na charakterystycznym wykorzystaniu i kombinacji dantejskich motywów, lecz także na posuniętych do granic groteski kontrastach.

To obrazowanie nasila się aż do finału dramatu. Zamek *Balladyny* z nagłą otacza nienaturalna ciemność „Jak zaćmionego słońca tajemnicza / Zieloność” [*Balladyna*, s. 171]. Na tle czystego, błękitnego nieba odcina się jedna chmura:

Nad blaszaną banią
Królewskich zamków, skąd w niebo wytryska
Igła złocona, okropne chmurzyska

⁶⁵ Ich opis przywoływałam na początku części drugiej, analizując *Ostatnie wspomnienie. Do Laury*.

Wkoło się czarnym owinęły wiankiem
I coraz grubsze już wiszą nad gankiem, [...]
[chmura – K.K.] Łono ma z purpury
Ognistej...

[*Balladyna*, s. 171]

W tym obrazie łączą się dwie najwcześniejsze barokowe inspiracje Słowackiego – malarska i architektoniczna. Układy kompozycyjne malarstwa sakralnego znajdują swoje odbicie w obrazie ciężkich, skłębionych chmur na tle czystego nieba. Wyraźnym śladem architektonicznej impresji jest zaś „Igła złocona” strzelająca w niebo, prawie sięgająca chmur. Całość uzupełniona jest o inspirację już raczej literacką (i niekoniecznie barokową) – czerwoną łunę płomienia – charakterystyczne oświetlenie dantejskiego piekła⁶⁶, współgrające z barokową obrazowością.

Dantejską proveniencję poszczególnych motywów obrazowych podkreśla kolejny obraz – Goplany szykującej zemstę na zbrodniarce:

Na czarnym wozie jakaś jędza blada,
Stu żurawiami wywieziona z piekła,
Wężami stado wędrujące siekła
I kierowała nad zamek do chmury.
Siedzi we mgle teraz, ale jęk ponury
Piekielnych ptaków z mgły się wydobywa.

[*Balladyna*, s. 171-72]

Łatwo rozpoznawalne są pojedyncze elementy obrazu: „jędza blada” i węże zintegrowane z jej postacią, ciemne odmęty mgły i wydobywające się z nich jęki, skojarzenie z chmarą ptaków⁶⁷... Całość doskonale harmonizuje się z dotychczasową nie-dantejską wizyjnością towarzyszącą *Balladynie*, stanowiąc naturalne przedłużenie rozwijającej się w stronę frenezji obrazowości.

Na tle ponurego, nieklarownego i ciemnego obrazowania lśni jednak w pamięci złota korona na głowie królowej – z jej barwą i blaskiem (ograniczonym teraz tylko do złota – o diamencie, perłach i rubinach, nadających koronie barwy narodowe

66 Choćby w obrazie „rozżarzonego dachu wysokiej wieży” [Dante Alighieri, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki, Dębogóra 2006, s. 95].

67 Drugi krąg Piekła opisuje Pieśń V [Dante Alighieri, *Boska Komedia...*, s. 69-75.]

nie ma już nawet wzmianki) zgra się jasny piorun sprawiedliwości, zabijający zbrodniczą władczynię zgodnie z jej własnym potrójnym wyrokiem⁶⁸.

Jak widać, w *Balladynie* barokowość przejawia się na niespotykane wiele sposobów. Przede wszystkim – w deklarowanym ariostycznym toku akcji, realizującym się w charakterystycznych rozwiązaniach konstrukcyjnych: triadach postaci (opartych na podwójnej relacji związku i przeciwieństwa), niezgodnościach nastrojowych, swobodnym podejściu do toku przyczynowo-skutkowego. Z ariostycznym porządkiem dramatu wiążą się też elementy na pograniczu konstrukcji i obrazowości – rozpoznawalne motywy, nierzadko o rozbudowanej tradycji literackiej, jak na przykład motywy snu i przemiany. Barokowa obrazowość wreszcie rozbija się na wiele aspektów: wczesnych inspiracji malarskich i architektonicznych, backvisowskiej zabawy światłem i barwą, motywów frenetycznych i makabrycznych, a ostatecznie i dantejskich. Inspirowana barokiem wizyjność wspierana jest przez zabiegi językowe – kontrasty, oksymorony, plastyczne porównania, silne dysonanse, synestezyjność obrazów itp. Całość tych zabiegów składa się na wyjątkowo szeroki i zróżnicowany wachlarz inspiracji.

Co jednak najważniejsze, nawet tak szeroko przejawiająca się barokowość nie służy jedynie funkcji ornamentacyjnej, lecz wspomaga proces interpretacji poszczególnych scen, uzupełniając je o nowe znaczenia. Dzięki powiązaniom postaci w triady (przy czym jedna postać jest wplątana w szereg różnych relacji – nie tylko jeden układ zależności) ujawnione zostają poszczególne aspekty ich osobowości. Z kolei barokowa wizyjność unaocznia zmiany, jakie zachodzą w *Balladynie*, nasilając się i przeobrażając w kierunku wyraźniejszej sensualności i plastyczności oraz stylizacji frenetycznej; obrazuje również jej wpływ na otoczenie i wchodzące z nią w interakcje postaci. Rozpoznawalne motywy pozwalają podjąć literacką grę konwencjami, wahającą się między rokokową zabawą a ironią romantyczną.

Barokowy świat dramatów

Zakres barokowych nawiązań oraz sposób ich wykorzystania i wplecenia w materię dramatu znacznie się poszerzył wraz z rozwojem dramaturgii Słowackiego.

⁶⁸ „Jest to epilog typowy dla wielu wątków baśniowych w Polsce [...]” [J. Krzyżanowski, *Paralele...*, s. 607].

Co prawda, w *Mindowem* inspiracje te wydają się wyraźniejsze dla odbiorcy, ograniczają się jednak wyłącznie do warstwy obrazowej. W *Balladynie* sytuacja się zmienia – barokowość wkracza na nowe obszary. Determinuje konstrukcję na różnorakie sposoby (układy postaci, dziwaczne powiązania i zwroty akcji), kształtuje obrazowość we wszystkich jej aspektach, przenika do języka. Mimo totalności tych inspiracji, zostają one silnie zintegrowane z materią dramatu – także z wzorcami niebarokowymi (jak choćby *Boska Komedia*) – tworząc podskórny nurt, wzmacniający sensy tragedii, lecz nie dominujący jawnie w jej odbiorze.

Aspekty barokowych inspiracji – podsumowanie

Barokowość dzieł Słowackiego okazuje się zjawiskiem o dużej dynamice. Wielość nietypowych źródeł literackich inspiracji, które w różnym stopniu i na różnych poziomach wysycają barokowy nurt, stanowi o istocie zmian i fluktuacji poszczególnych aspektów zjawiska. Główną warstwą nośną dla inspiracji XVII wiekiem jest żywioł wizualny. Barokowość przenika na wskroś doświadczenia wzrokowe płynące z dzieł Słowackiego – nie tylko z liryki i epiki, mających większe możliwości prezentacji wizualnej, ale także z dramatu. Co charakterystyczne, wyrażeniu obrazów służą nie didaskalia, lecz wypowiedzi bohaterów – to ich oczami odbiorca ogląda literackie światy.

Barokowość jako temat

Już od pierwszych prób literackich poety barokowość manifestuje się w powtarzalnym obszarze tematycznym, skupionym wokół doświadczeń krańcowych. Zazwyczaj nurt barokowy uwidacznia się wraz z aktualizacją sfery *sacrum* (jak choćby w *Księżycu*), jednak dla jego zaistnienia wystarczy sugestia wrażeń przełomowych, na granicy sprzecznych doświadczeń.

Wraz z rozwojem twórczości tematyka dzieł Słowackiego coraz ściślej współgra z doświadczeniami niepokojów metafizycznych wcześniejszej epoki. O ile we wczesnych lirykach barokowa „graniczność” doświadczeń otoczona była lekką mgiełką sentymentalnej czułości, łagodzącą natężenie uczuć, a w młodzieńczych powieściach poetyckich sprowadzała się do postaw w istocie bajronicznych, tak dojrzałe utwory wyraźnie grawitują w stronę *sacrum*. Obrazy klarują się, nieosłonięte zbędnymi stylizacjami literackimi, dzięki czemu sakralizującą barokowość widać wyraźnie w tak odmiennych utworach lirycznych, jak erotyki czy wiersze podróżnicze. W tekstach epickich, których objętość ma potencjał znacznie bardziej złożonej materii myśli, barokowość jest wykorzystywana jako klucz interpretacyjny, jako znak pozwalający na zrozumienie istoty zdarzeń. W dramaturgii zaś nurt baro-

kowy wycofuje się z oczywistych związków z poruszaną tematyką, współtworząc nie akcję, lecz scenę i bohaterów na niej występujących.

Zakres nawiązań tematycznych uzupełnia stylizacja sarmacka, dominująca w *Poemach Piasta Dantyszka*. Tematyka szlachecka, choć ledwie zasugerowana i niepoparta już choćby bogatym barokowym językiem, pojawia się również w *Ballady*. W *Mindowem* ustępuje paradoksalnie orientalizmowi (rodowe dziedzictwo jest zdecydowanie bliższe wizualnie kulturze Wschodu niż polskiej szlachty).

Barokowość jako metoda konstrukcyjna

Ten aspekt barokowości utrzymuje się od najwcześniejszej twórczości po w pełni dojrzałą, stanowiąc jeden z podstawowych sposobów przejawiania się siedemnastowiecznych inspiracji w tekstach Słowackiego. Początkowo jest on zdominowany przez wpływ sztuk wizualnych, przede wszystkim malarstwa sakralnego. Stale obecny w twórczości Słowackiego podział na niebo i ziemię, sferę *sacrum* i *profanum*, obszar dynamicznych zmian i śmiertelnego nierzadko zastoju ma swoje źródła w siedemnastowiecznych obrazach zdobiących wileńskie świątynie. Charakterystyczna perspektywa, eksponowanie postaci, ramy – wszystko to uzupełnia katalog technik malarskich. Częściowo z tego źródła pochodzi także wyraźne nakreślenie osi horyzontalnej i wertykalnej.

Taka konstrukcja przestrzeni może wynikać również z inspiracji architektonicznych. Uporządkowanie przestrzeni oraz wystrój barokowych kościołów Wilna wpłynęły najpewniej na sposób opisu poetyckich przestrzeni, prowadzony od szerokiej panoramy poprzez ciągle zawężanie spojrzenia po charakterystykę najdrobniejszych szczegółów (szczególnie cennym źródłem natchnienia mogła być świątynia na Antokolu).

Malarskie i architektoniczne źródła technik konstrukcyjnych nie zanikają w późniejszej twórczości, uzupełniają je jednak impulsy czysto literackie, w znacznej mierze zdominowane przez *Jerozolimę wyzwoloną* Tassa-Kochanowskiego. Dotyczy to między innymi – by przywołać przypadki najczęstsze – rozwinięcia techniki przechodzenia od ogółu do szczegółu (w połączeniu z dynamiką obrazu, choćby w przy-

padku, gdy opisywany obiekt się zbliża) czy kreślenia scen panoramicznych, wypełnionych tłumem ludzi (prezentacja wojsk, sceny walki).

Barokowość jako żywioł wizualny

Warstwa wizualna, obrazowość jest tym, co przede wszystkim zwraca uwagę odbiorcy. W sposób nieunikniony przeplata się ona z dwoma podsumowanymi już aspektami barokowości – tematycznym i konstrukcyjnym. Już sam fakt, że żywioł wizualny jest tak wyraźnie zarysowany nie tylko w liryce i epice, ale również w dramacie, świadczy o barokowej totalności zjawiska. Najistotniejszy z perspektywy analizy nurtu siedemnastowiecznych nawiązań jest fakt, że barokowe obrazy nie są pustym ornamentem, lecz stanowią nośnik znaczeń, nierzadko jedyny. Rozpoznanie barokowych aspektów wizualnych pozwala odkryć nowe sensy obrazu, które mogą się okazać kluczowe dla interpretacji całego utworu.

Żywioł wizualny przejawia się między innymi w charakterystycznych zasadach tworzenia poetyckich obrazów, z których najczęstszymi są silne kontrasty i antynomie wizualne, wprowadzające wewnętrzne napięcia i budujące wyraźną dynamikę obrazów. Nierzadko owa dynamika wchodzi w sprzeczność ze statycznością malarzskiego ujęcia, co jest echem malarskich technik kompozycyjnych.

Intensywność wykorzystania barokowego żywiołu wizualnego nie zmienia się w czasie, jest co najwyżej zróżnicowana ze względu na rodzaj literacki. Obrazowość najslabiej przejawia się w dramacie, gdzie ogranicza się do lirycznych monologów postaci. Poezja prezentuje wizyjność bardziej rozwiniętą, wciąż jednak ograniczoną jednostkową perspektywą – i objętością tekstu. Dzieła epickie natomiast stanowią kopalnię barokowych wizji – rozbudowanych, złożonych, finezyjnych.

Barokowość jako zespół środków wyrazu

Żywioł wizualny w literaturze opiera się na językowej prezentacji wykreowanych światów, by w dialogu z wyobraźnią odbiorcy zaistniały w pełnej formie, z całym ładunkiem misternej złożoności. W realizacji wybujałej obrazowości Słowacki sięga po znany arsenał środków. Podporządkowana zasadzie kontrastu jest gra świa-

teł, uzupełniona w późniejszym okresie o grę barw. Młodzieńcza twórczość przesycona jest efektami światła, które pełni kluczową rolę nie tylko dla samej wizyjności, ale nierzadko również stanowi rdzeń sensotwórczy utworu. To nie ulega już zmianie w toku rozwoju warsztatu poetyckiego.

Efektom światła zaczynają jednak towarzyszyć barwy. Początkowo ograniczone do charakterystyki blasku (srebrny, złoty, błękitny), szybko zdobywają autonomię, również stając się nośnikami znaczeń. Co istotne, nawet w utworach o – wydawałoby się – wybujałej kolorystyce, paleta barw pozostaje bardzo ograniczona. Dyscyplina w doborze kolorów pozwala na przypisanie im znaczeń, przez co rozpoznanie barw danej scenerii może być równoznaczne z jej interpretacją. Skutkuje także specyficznym doбором środków językowych – charakterystycznemu określeniu waltorów barwnych poprzez przypisanie ich kamieniom szlachetnym czy podporządkowanie kolorów złożonym konceptom.

Barokowe środki wyrazu nie ograniczają się jedynie do wyrażania obrazów. Tendencja do konkretyzacji, przejawiająca się między innymi w alegoryzacji bądź emblematyzacji, znajduje również wyraz w drobniejszych zabiegach, jak na przykład zmysłowych metaforach i porównaniach, ukonkretniających pojęcia abstrakcyjne, w przeciwstawieniach, kontrastach, oksymoronach...

„Oko załśnione w ciągłym zachwycie”

Obrazowe bogactwo, realizujące się w wielowarstwowym nurcie barokowych nawiązań, pozostawia odbiorcę w stanie wizualnego oszołomienia, z którego – na granicy wyobraźni poety i czytelnika – wyłaniają się niespokojne, dynamiczne barokowe światy. Raz są to „światy urojone”, ukryte jeszcze za lekką zasłoną sentymentalizmu, raz światy odwrócone, w których poszukiwania *sacrum* prowadzą na samo dno piekieł, a raz światy na opak, rządzące się prawem przypadku i przekory. Wszystkie te światy, złożone z finezyjnych elementów w niespokojną, migotliwą i misterną konstrukcję, pozostawiają „oko załśnione w ciągłym zachwycie”.

Bibliografia

Literatura podmiotu

1. Alighieri Dante, *Boska komedia*, przeł. A. Kuciak, wstęp P. Lisicki, Dębogóra 2006.
2. Alighieri Dante, *Boska Komedia*, przeł. E. Porębowicz, posłowiem i przypisami opatrzyła M. Maślanka-Soro, Kraków 2003.
3. Malczewski A., *Maria. Powieść ukraińska*, oprac. R. Przybylski, Warszawa 1976.
4. Mickiewicz A., *Dziady. Poema*, [w:] tegoż, *Dzieła*, Wydanie Rocznicowe, t. III: *Dramaty*, oprac. Z. Stefanowska, Warszawa 1995.
5. Mickiewicz A., *Wybór poezyj*, oprac. Cz. Zgorzelski, t. 1, Wrocław 1974: *Romantyczność, Świtez. Ballada*.
6. Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988.
7. Słowacki J., *Balladyna*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 7: *Dramaty*, oprac. M. Grabowska, wyd. 3, Wrocław 1959.
8. Słowacki J., *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. II: *Poematy*, Wrocław 1959: *Mnich, Żmija*.
9. Słowacki J., *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XIII, Wrocław 1959.
10. Słowacki J., *Mindowe*, [w:] tegoż, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. 6: *Dramaty*, oprac. E. Sawrymowicz, wyd. 3, Wrocław 1959.
11. Słowacki J., *Poematy. Nowe wydanie krytyczne*, t. I: *Poematy z lat 1828–1839*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2009: *Szanfary, Lambro, Anhelli, Poema Piasta Dantyszka*.
12. Słowacki J., *Wiersze. Nowe wydanie krytyczne*, oprac. J. Brzozowski i Z. Przychodniak, Poznań 2005: *Księżyc, Melodia I, Nowy Rok, Hymn (Bogurodzico, dziewico!), Oda do wolności, Kulik, Pieśń legionu litewskiego*,

Chmury, Do Laury. Ostatnie wspomnienie, Piramidy.

13. Tasso T. , *Gofred albo Jerozolima wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, Kraków 2002.

Literatura przedmiotu

1. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. St. Barańczak, wyd. 3, Kraków 2009.
2. Backvis C., *Słowacki i barokowe dziedzictwo*, przeł. J. Prokop, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, wybór tekstów i oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.
3. Bałus W., Krasny P., *Wiek XIX wobec baroku. Dwie strony medalu*, [w:] *Barok i barokizacja. Materiały sesji Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Kraków 3-4 XII 2004*, Kraków 2007.
4. Bieńczyk M., „*Wszystko w świecie tracić*”. (O „*Marii*” Antoniego Malczewskiego), [w:] tegoż, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002.
5. Brzozowski J., *Notatki do ironii u Słowackiego*, [w:] *Słowacki współczesny*, praca zbior. pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.
6. Ciesielska-Borkowska S., *Calderón w twórczości Słowackiego. Materiały z sesji naukowej 25-28 listopada 1959*, Warszawa 1959.
7. Cieśla M., *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979.
8. Czyż A., *Barok*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 2002.
9. Czyż A., *Dobra przemoc marzeń. Słowacki – barok – egzystencja*, [w:] *Nasze pojedynki o romantyzm*, pod red. D. Siwickiej i M. Bieńczyka, Warszawa 1995.
10. Dąbrowski R., *Słowackiego dialog z odbiorcą. Podmiot mówiący, narracja i dialog w „Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu”, „Beniowskim” i „Królu-Duchu”*, Kraków 1996.
11. Fiećko J., *Rosja Krasińskiego. Rzecz o nieprzejeździe*, Poznań 2005.
12. Górski K., *Juliusz Słowacki jako poeta aluzji literackiej. Materiały Sesji*

Naukowej 25-28 listopada 1959, Warszawa 1959.

13. Hahn W., „*Przyszłość moja! – i moje będzie za grobem zwycięstwo!*”... *Szkice literackie o Juliuszu Słowackim*, Poznań 1922.
14. Hahn W., *Utwory Juliusza Słowackiego z lat 1825-1829*, [w:] *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959.
15. J. Okoń, *Wstęp*, [w:] S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
16. Janion M., *Obrona Balladyny*, cyt. za: St. Makowski, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980.
17. Jochemczyk M., *Rzeczy piekielne. Wokół Poematu Piasta Dantyszka Juliusza Słowackiego*, Katowice 2006.
18. *Kalendarz życia i twórczości Juliusza Słowackiego*, oprac. E. Sawrymowicz przy współpracy S. Makowskiego i Z. Sudolskiego, Wrocław 1960.
19. Kiślak E., *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991.
20. Kleiner J., *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. 1: *Twórczość młodzieńcza*, t. 2: *Od Balladyny do Lilii Wenedy*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1999.
21. Kleiner J., *Sztuka poetycka Słowackiego*, [w:] *Juliusz Słowacki w sto pięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*, red. M. Bizan, Z. Lewinówna, Warszawa 1959.
22. Kleiner J., *Zarys dziejów literatury polskiej*, przejrzeni i uzupełnili S. Kawyn, J. Spytkowski, T. Ulewicz, Wrocław 1963.
23. Kostkiewiczowa T., *Tradycje sentymentalizmu w poezji epoki romantycznej*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu*, s. 3, red. M. Żmigrodzka, Wrocław 1981.
24. Kowalczykowa A., *Juliusz Słowacki*, Wrocław 2003.
25. Kowalczykowa A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
26. Kowalczykowa A., *Rafael, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki”, R. LXXIII, 1982, z. 1/2.
27. Kowalczykowa A., *Słowacki europejski*, [w:] *Słowacki współczesny*, praca zbior. pod red. M. Troszyńskiego, Warszawa 1999.

28. Kowalczykowska A., *Słowacki i Wilno*, „Ruch Literacki” 1987, R. XXVIII, z. 1.
29. Kridl M., *Wpływ Mickiewicza na utwory młodzieńcze Słowackiego*, [w:] tegoż, *Antagonizm wieszczów. Rzecz o stosunku Słowackiego do Mickiewicza*, Warszawa 1925.
30. Kryszczuk M., *Juliusz Słowacki wobec tradycji szlacheckiej*, Warszawa 2011.
31. Krzyżanowski J., *Barok na tle prądów romantycznych*, [w:] *Od średniowiecza do baroku*, 1938.
32. Krzyżanowski J., *Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru*, Warszawa 1977.
33. Kucharski E., *Jabłoń gwiazd w „Anhellim”*, [w:] „Przegląd Warszawski”, R. I, 1921.
34. Maciejewski J., *Balladyna, czyli „świat przez pryzma przepuszczony”*, [w:] tegoż, *Trzy szkice romantyczne*, Poznań 1967.
35. Maciejewski J., *Florenckie poematy Słowackiego*, Wrocław 1974.
36. Makles T.J., *Narodziny historii. O Mindowem w 150 (?) rocznicę*, [w:] *Studia o twórczości Słowackiego*, pod red. I. Opackiego, Katowice 1982.
37. Makowski St., *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1980.
38. Mochnacki M., *O literaturze polskiej w wieku XIX [fragmenty]*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, oprac. A. Kowalczykowska, Wrocław 2000.
39. Nawarecki A., *Czułe słówka Słowackiego*, [w:] *Twórczość Słowackiego. Oryginalność – uniwersalność – recepcja*, Olsztyn 1992.
40. Nawrocka E., *Szekspir Słowackiego*, [w:] *Od Shakespeare’a do Szekspira*, Gdańsk 1993.
41. Opacka A., *Śladami oralności. W kręgu ongowskich inspiracji*, Katowice 2006.
42. Opacki I., *„Niepewne światy” wczesnoromantycznej poezji*, [w:] tegoż, *Mówione wierszem*, Katowice 2004.
43. Opacki I., *Romantyczna – Epopeja – Narodowa. Z epilogiem? O „Panu Tadeuszu”*, [w:] tegoż, *Mówione wierszem*, Katowice 2004.
44. Opacki I., *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*, [w:] tegoż, *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*, Wrocław 1972.

45. Otwinowska B., *Koncept*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998.
46. Pawlas K., *Architektura wyobraźni. Barokowa struktura przestrzeni w powieściach poetyckich Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.
47. Petrushina L., *Twórczość Juliusza Słowackiego a sztuki plastyczne*, tłum. M. Czetyrba, [w:] *Poetyka przemiany człowieka i świata w twórczości Juliusza Słowackiego. Materiały międzynarodowej sesji naukowej. Olsztyn 22-23 listopada 1995 roku*, pod red. nauk. M. Śliwińskiego, Olsztyn 1997.
48. Piasecka M., *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*, Wrocław 1992.
49. Piechota M., *Żywioł epopeiczny w twórczości Juliusza Słowackiego*, Katowice 1993.
50. Piwińska M., *Bóg utracony i Bóg odnaleziony*, [w:] *Problemy polskiego romantyzmu. Seria 1*, praca zbior. pod red. M. Żmigrodzkiej i Z. Lewinówny, Wrocław 1971.
51. Preiss M., *Tradycje gotyckie w poezji późnego Baroku*, [w:] *Wśród zagadnień polskiej literatury barokowej*, część II: *Motywy, inspiracje, recepcja*, pod red. Z. J. Nowaka, Katowice 1980.
52. Pyczek W., *Uwagi o kolorystyce w „Anhellim” Juliusza Słowackiego*, [w:] *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn i M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.
53. Rymkiewicz J.M., *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004 (hasło: *Kościół bez Boga*).
54. Sawrymowicz E., *Hymn [Bogarodzica...]*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy. Analizy i interpretacje*, pod red. St. Makowskiego, Warszawa 1980.
55. Skuczyński J., *Przestrzeń teatralna zamku w dramatach Słowackiego*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, studia po red. T. Cieślukowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980.
56. Sławińska-Targosz L., *Szymon Czechowicz. Między Wilnem a Krakowem*, <http://archiwum2000.tripod.com/473/czecho.html>.

57. Stankowska H., *Rekwizytornia barokowa w twórczości Juliusza Słowackiego*, [w:] *Barok i barokowość w literaturze polskiej*, red. nauk. M. Kaczmarek, red. I. Wyczółkowska-Nowik, Opole 1985.
58. Stasikowska A., *Pejzaż w powieści poetyckiej*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej... Część trzecia: Autorzy – dzieła – czytelnicy*, pod red. M. Piechoty i J. Ryby, Katowice 2009.
59. Strzałkowska M., *Studia polsko-hiszpańskie*, Kraków 1960.
60. Sudolski Z., *Słowacki. Opowieść biograficzna*, Warszawa 1996.
61. Szmydtowa Z., *Ariostyczna droga Słowackiego*, [w:] tejże, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979.
62. Szmydtowa Z., *Słowacki – Cervantes. Związki i analogie*, [w:] tejże, *W kręgu renesansu i romantyzmu. Studia porównawcze z literatury polskiej i obcej*, wybór i przedmowa Z. Libera, Warszawa 1979.
63. Tretiak J., *Juliusz Słowacki*, t. I, Kraków 1904.
64. Treugutt S., *Pisarska młodość Słowackiego*, Wrocław 1958.
65. Trojanowiczowa Z., *Sybir romantyków*, Poznań 1993.
66. Trybuś K., *Romantyczne marzenia o epopei*, w: tegoż, *Epopeja w twórczości Cypriana Norwida*, Wrocław 1993.
67. Weintraub W., „*Balladyna*”, czyli zabawa w Szekspira, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
68. Weintraub W., *Wstęp*, [w:] Morsztyn J.A., *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988.
69. Weintrub W., *O niektórych problemach polskiego baroku*, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
70. Weintrub W., *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*, [w:] tegoż, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977.
71. Windakiewicz S., *Badania źródłowe nad twórczością Słowackiego*, Kraków 1910.
72. Zgorzelski Cz., *Liryka w pełni romantyczna. Studia i szkice o wierszach Słowackiego*, Warszawa 1981.
73. Zgorzelski Cz., *Liryka młodzieńcza*, [w:] tegoż: *O lirykach Mickiewicza i*

Słowackiego. Eseje i studia, Lublin 1961.

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

75. Zwierzyński L., *Metamorfozy świata w poezji Juliusza Słowackiego*, Katowice 2003.