

Marek Troszyński

Nieznane fragmenty poetyckie z "Raptularza" Juliusza Słowackiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 88/3, 165-186

1997

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAREK TROSZYŃSKI

NIEZNANE FRAGMENTY POETYCKIE Z „RAPTULARZA” JULIUSZA SŁOWACKIEGO

Z dziką rozkoszą napis mniej widomy,
Niszczę do reszty śladem mojej stopy.
I czuję rozkosz, gdy mój cień znikomy
Grobowi gmachu nie dopuści cienia.
Szaleni! dążyć pod świątyni stropy?
Nie mając w duszy wrącego płomienia.

J. Słowacki, *Jan Bielecki*¹

Podczas prac nad autografem *Raptularza* Juliusza Słowackiego² natrafiłem na dwa poetyckie fragmenty, których nie udało mi się odnaleźć w żadnym z dotychczasowych wydań. Ostatnie, uznawane za kanoniczne, *Dziela wszystkie* pod redakcją Juliusza Kleinerera i Władysława Floryana, udostępnia nawet notatki sporządzone przez poetę na marginesach egzemplarzy *Biblii* czy *Konrada Wallenroda*. Pomija jednak wspomniane fragmenty – kilkadziesiąt wersów zapisanych na trzech kartach rękopisu znanego wszystkim (od Małeckiego począwszy) wydawcom.

W wydaniu Kleinerowskim dziełu Słowackiego nadano porządek wynikający z kryterium chronologiczno-gatunkowego. Przyjęta dla całej edycji zasada obiektywizowała i ujednolicała decyzje redaktorów poszczególnych tomów. Określała jasno reguły obowiązujące we wszystkich, wydawanych w przeciągu wielu lat, tomach. Tworząc oryginalną i zwartą koncepcję wydania rękopiśmiennej spuścizny Słowackiego, nie uszczędniono się rozstrzygnięć zbyt dowolnych, dyskusyjnych czy wręcz błędnych. Nie sposób dzisiaj dociec, dlaczego np., chociaż wydrukowano w DW brulionowe wersje wszystkich innych listów z *Raptularza*, pominięto kilkunastu fragment listu do Ludwika Norwida, odsyłając tym razem do edycji korespondencji poety. I to mimo zupełnie nieprywatnego, genezyjskiego chara-

¹ J. Słowacki, *Jan Bielecki*. W: *Dziela wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinerera. T. 1. Wrocław 1952, s. 60. Dalej do tego wydania odsyłamy skrótem DW. Pierwsza liczba po skrócie oznacza tom (liczba po łączniku – część tomu), następne – stronicę.

² W dalszym ciągu artykułu odwołuję się do rozwiązań, jakie przyjąłem przygotowując do druku wydanie integralne (J. Słowacki, *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z transkrypcją rękopisu*. Opracowanie edytorskie, wstęp, indeksy M. Troszyński. Warszawa 1996). Dwa założenia tego wydania mają znaczenie istotne: 1) wszystkie teksty, fragmenty czy „zamysły” podałem w porządku kolejnych stron *Raptularza*; 2) mając na uwadze sylwiczny, brulionowy charakter *Raptularza* nie wprowadziłem podziału na tekst główny i warianty.

kteru listu; nawet mimo utworzenia w tomie pism filozoficznych (DW 15) działu *Do Ludwika Norwida w braterstwie idei świętej list*, złożonego z rozmaitych redakcji wierszowanych i prozatorskich.

Nie tylko rozproszenie raptularzowych fragmentów po różnych tomach wydania, ale nawet wyłączenie niektórych z edycji *Dzieł wszystkich* zatarało przynależność różnoimiennych fragmentów do jednego źródła, a także utrudniło orientację w jego całości. W istocie dopiero praca nad konkordancją rękopisu *Raptularza* i wydania Kleinerowskiego pozwoliła się zorientować, że pominięto dwa fragmenty poetyckie.

Pierwszą część niniejszego artykułu stanowi opis procedury poszukiwania publikacji tych fragmentów, drugą ich edycja; trzecia zaś jest próbą ich interpretacji.

Raptularz, sylwa są formami spoza kanonu rodzajowo-gatunkowego. Ich istotą jest nietypowość. *Raptularz* Słowackiego, zderzając teksty z różnych poziomów rzeczywistości (utwory poetyckie, a także listy i rachunki), o różnym stopniu ukończenia (obok czystopisów wierszy są zdania urwane lub zaledwie hasła), stanowi jednocześnie wyzwanie dla czytelnika. Brak jednoznacznych podziałów strumienia tekstu. Pojawiają się, co prawda, tytuły i śródtytuły, ale i nieregularnie, i nie zawsze adekwatnie do tego, co zapowiadają. Wiele z tych nagłówków jest czasem jedynym świadectwem pomysłów zarzuconych. Charakter diariuszowy zapisów poświadczają datyienne na kilku zaledwie kartach.

Nie znajdujemy więc konsekwentnych reguł organizacji tekstu, przeciwnie, sytuację komplikuje dodatkowo jego przypadkowa dezorganizacja. Czasem notatki okalają zapis wcześniejszy, być może jest to efekt sklejenia się kartek podczas pisania; są także braki tekstu spowodowane wyrwaniem kart przez poetę lub późniejsze mechaniczne uszkodzenia i ubytki. Często przychodzi szukać kontynuacji urwanego zdania czy nawet wyrazu na kartach następnych lub – zdarza się – poprzedzających, bo poeta, otwarłszy notatnik na chybił trafił, nie zmieścił się w wolnym miejscu albo przerywając notatkę prozą zapisał rzut wiersza; bywa też, że takiego dokończenia po prostu brak.

Choć dziś już w coraz mniejszym stopniu lekturą rządzą nawyki ukształtowane na „pełnokrwistych”, klasycznych gatunkach, to jednak przyzwyczajenia czytelnicze dotyczące organizacji tekstu, organizacji stronicy, powodują podświadome oczekiwanie jakichś wewnętrznych wyznaczników, działów, cezur. Gdy ich brak, z większą siłą zwraca się uwagę na powtarzalność wątków, motywów, a nawet poszczególnych słów. Każda regularność pośród takiego morza nie usystematyzowanego materiału nabiera znaczenia szczególnego. Wyostrzony jest zmysł kojarzenia; nieraz czysto formalne zbieżności każą domyślać się głębszych związków w ukrytych warstwach sensu.

Poparta solidną znajomością całości dzieła Słowackiego tematyżacja zapisów *Raptularza*, przeprowadzona przez wydawców DW, odzwierciedla ten nawyk cząstkowania, „naturalną” tendencję lektury. Coś, co autonomizowało się, a w dodatku łączyło w cykl, wydawca wyjmował, często uzupełniał tekstami z innych rękopisów i publikował jako „może pomyślana”, nie istniejąca wszakże faktycznie całość. Zrozumiałe, że najczęściej spośród tekstów *Raptularza* osobno były drukowane liryki. Jednak wyjątkowo tylko (jak np. w wydaniach

Gubrynowicza, Krzyżanowskiego) zaznaczano takie ubytki w edycji zapisków z *Raptularza*. W wydaniu Kleinera, pomijając niewolne od błędów i nieściśności wyjaśnienia wstępne, jedynie redakcyjny tytuł [*Notatki różne z „Raptularza”*] sugeruje fragmentaryczny sposób wykorzystania rękopisu. Tworząc ciąg z zapisów pochodzących z odległych czasem stronic, nie zaznaczano miejsca oddzielających je – drukowanych osobno jako autonomiczne jednostki – partii tekstów, przez co pozbawiono czytelnika nie tylko kontekstu, ale i świadomości jego istnienia.

Podobnie jak w przypadku wierszy, wyodrębniono też fragmenty zaliczone do odmian *Króla-Ducha*. W ten sposób notatnik Słowackiego, zwany *Raptularzem*, stał się jednym ze źródeł odmian poematu. W istocie tworzą one łatwo uchwytne cykle wyróżniające się charakterystyczną także dla niektórych innych utworów oktawą, lecz przede wszystkim tematyczną zbieżnością z wątkami *Króla-Ducha*. Warto się więc przyjrzeć, w jaki sposób urywki poetyckie zakwalifikowane do odmian tego poematu zostały włączone do DW – najpełniejszego z jego dotychczasowych wydań. Trzeba podkreślić, że żaden z fragmentów *Króla-Ducha* zanotowanych na kartach *Raptularza* ani w całości, ani w części nie jest znany z innych autografów i odpisów. Wydania *Króla-Ducha* wymieniają więc *Raptularz* jako jedno z oryginalnych, rękopiśmiennych źródeł odmian.

Ponieważ prace nad wydaniem *Króla-Ducha* w DW nie były ukończone w momencie opracowywania *Notatek różnych z „Raptularza”* w tomie 15, edytorzy nie mogli lokalizować raptularzowych fragmentów poematu we własnej edycji; opis DW odwołuje się więc do wydania Pawlikowskich. Tak uczyniono we wszystkich niemal przypadkach oprócz odmiany z karty 105, zaklasyfikowanej wstępnie jako wiersz, a wydrukowanej potem wśród odmian w tomie 17. Niepodanie numeru odmiany w przypadku fragmentu tradycyjnie drukowanego jako osobny wiersz jest oczywiste. Brak jednak lokalizacji także w dwóch innych przypadkach: mianowicie 4-wiersza z karty 142v oraz najdłuższego z zaliczonych przez wydawców do odmian *Króla-Ducha* fragmentu zajmującego całą kartę 145v i połowę karty 146.

Podaję konkordancję pochodzących z *Raptularza* odmian *Króla-Ducha* w wydaniu Pawlikowskich oraz w DW. Ułożone są w kolejności takiej, jak na kartach autografu, identyfikowane numerem karty oraz incipitem. Następna kolumna podaje numer odmiany w wydaniu Pawlikowskich, trzecia zaś jej lokalizację w DW (stronica z t. 17):

1. 104v: „Naprzód widziałem go...”	odm. 205	s. 806
2. 105: „Jakaś pasterska...”	—	s. 892
3. 105: „Już umieciono...”	odm. 198	s. 801
4. 133: „Te, którem niegdyś...”	odm. 201	s. 804
5. 142v: „Takie ja w duchu...”	—	—
6. 145v: „Wtenczas mię zdjęła...”	—	—
146: cd. z karty poprzedniej: „Gore i wieczność...”	—	—
7. 155: „Kto ze mną razem...”	odm. 156	s. 613
8. 155: „Mój duch — gdy pieczęć...”	odm. 166	s. 786

Jak już wspomniałem, fragment 2 przez Pawlikowskich był uważany za urzywek wiersza. Ale znalazł się on w tomie 17 DW wraz z pozostałymi 5 odmia-

nami ponumerowanymi w wydaniu Pawlikowskich. Zatem ostatecznie 6 z nich zostało wydrukowanych i uwzględnionych w alfabetycznym *Wykazie odmian* zamieszczonym w tomie 17 DW. Informacje z tego wykazu odsyłają do stronic, na których faktycznie znajduje się tekst zgodny z rękopisem *Raptularza*. W każdym z tych 6 przypadków wskazane karty *Raptularza* są jedynym źródłem drukowanej odmiany.

Nasuwa się pytanie: co zatem z pozostałymi dwoma fragmentami? Chodzi tu o najkrótszy z zaklasyfikowanych do odmian *Króla-Ducha*, bo zaledwie 4-wersowy (druga połowa oktawy) fragment z karty 142v, oraz najdłuższy, z kart 145v–146. Przeanalizujemy jedyny uchwytny ślad potwierdzający, że zapisy z tych kart znajdowały się jednak w polu widzenia wydawców DW. Incipity – a także błędnie odczytany ostatni wers dłuższego z omawianych tu fragmentów – znajdują się w kompensującym brak integralnego wydania notatnika opisie poszczególnych kart *Raptularza*, zamieszczonym we wstępie do jego edycji (DW 15, 383):

K. 142v: [...] czterowierszowy fragment *Króla-Ducha*, obraz losów pośmiertnych Popiela: „Takie ja w duchu moim czułem męki [...]”.

K. 145v: Fragment *Króla-Ducha* „Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga” do w. 21.

K. 146r: Zakończenie fragmentu z k. poprzedniej do wiersza „Gore i wieczność w sobie mając świeci”.

Odczytano więc przynajmniej 3 wersy, inne policzono i – choćby za poprzednimi wydawcami (Gubrynowicz, Pawlikowscy) – określono fragmenty jako rękopiśmienne źródła *Króla-Ducha*. Ich brak w *Wykazie odmian* w tomie 17, mimo stwierdzenia ich przynależności do odmian *Króla-Ducha*, nasuwał następujące przypuszczenia (przedstawiam je w kolejności malejącego prawdopodobieństwa):

1. Mogłyby to być odmiany zachowane w innych odpisach, w których na skutek dalszej pracy poety początek uległ zmianie albo też został poprzedzony innymi wersami lub nawet całą strofą: w tym przypadku znajdowałyby się one w tomie z odmianami, choć nie są uwzględnione w wykazie incipitów³.

2. Mogłyby to być fragmenty wykorzystane w głównym tekście rapsodów *Króla-Ducha*: znajdować by się musiały w tym wypadku w tomie 7 lub 16⁴.

3. Nie można było z góry wykluczyć, że są to fragmenty innych niż *Król-Duch* utworów, że zatem wydrukowano je w innych tomach z puścizną pośmiertną (8–15)⁵.

³ W części wstępu do tomu 16 DW zatytułowanej *Rękopiśmienne źródła tekstu głównego* wymienia się po raz drugi (i ostatni) wszystkie karty – także te z poszukiwanymi fragmentami – zaliczane przez wydawców tomu 15 do odmian *Króla-Ducha*. Ale w *Skorowidzu lokalizacji tekstu głównego [Króla-Ducha]* już ich brak. Przeszukanie tekstu edycji *Króla-Ducha* potwierdza nieprzypadkowość pominięcia tych kart i pozostawia możliwość prawdopodobniejszą, a więc że uwzględniono je w zestawionym całkowicie z rozmaitych odmian poematu tomie 17.

W tomie 17 brak już szczegółowego opisu źródeł, ale jest *Skorowidz lokalizacji tekstów*, jak i *Alfabetyczne zestawienie incipitów „opracowań odmiennych” „Króla-Ducha”*, wśród których nie ma incipitów poszukiwanych fragmentów, choć wymieniono 6 pozostałych raptularzowych odmian. Lektura całego tomu potwierdza dane *Skorowidza*: brak edycji obu poszukiwanych fragmentów; podobnie jak w tomie 7, zawierającym ustępy przekreślone i warianty pierwotne wydanego za życia poety rapsodu I.

⁴ Zarówno w tomie 7, zawierającym wydany za życia poety rapsod I *Króla-Ducha*, jak i w mieszczącym wydane z puścizny rękopiśmiennej rapsody kolejne tomie 16 brak poszukiwanych fragmentów.

⁵ Na tym etapie poszukiwań szczególną uwagę zwracałem na te tomy, w których wykorzystano rękopis *Raptularza*. Jak zaznaczyli wydawcy DW, jest to najczęściej przez nich przywoływany

4. Fragmenty te, przeoczone przez wydawców DW, mogłyby się znajdować w innych wydaniach dzieł Słowackiego⁶.

Negatywna weryfikacja wszystkich czterech możliwości pozwala na sformułowanie tezy, że fragmenty te zostały pominięte przez wszystkich dotychczasowych wydawców.

rękopis Słowackiego. Jego zawartość trafiła do 8 woluminów 17-tomowego (a złożonego z 19 woluminów) wydania: tomy 7, 11, 12 (cz. 1 i 2), 13 (cz. 2), 14, 15, 17.

Kwerenda w tomach 8, 9 i 10, szczególnie skrupulatna w działach odmian i wariantów, przyniosła rezultat negatywny. Drukowane w tych tomach utwory są zresztą zbyt odległe i formalnie, i tematycznie od oktaw napisanych w stylistyce charakterystycznej dla ostatniego okresu.

W tomie 11 są opublikowane dalsze pieśni *Beniowskiego*, pisanego – podobnie jak *Król-Duch* – oktawą. Obok redakcji A, B i C oraz *Rzutów pierwotnych i ustępów zaniechanych* wydzielono *Próby zespolenia z Królem-Duchem* – i to jest pierwsze miejsce, z którym można było wiązać jakieś realne nadzieje; jednak tu drukowano tylko fragmenty nasycone realiami z *Beniowskiego*, których w poszukiwanych oktawach nie ma.

Część 1 tomu 12, zawierająca lirykę, obejmuje ponad 30 wierszy wyjętych z *Raptularza*. Oktawa pojawia się w nich rzadko, przeważa sekstyna. Poszukiwanych wierszy spis incipitów nie zapowiada, nie ma ich w bloku wierszy, w dziale *Rzutów pierwotnych i ustępów zaniechanych* ani też w pisanym oktawą dialogu *Poeta i natchnienie*, choć tu wątki są już bliższe tematycznie.

W części 2 tomu 12 wśród dramatów umieszczono *Waltera Stadionia*, urywek dramatyczny wydedykowany całkowicie z kart *Raptularza*. W redakcji D *Zawiszy Czarnego*, jak też w dziale *Ustępy zaniechane i rzuty pierwotne* w wypowiedziach Filistyna pojawiają się motywy wizji, które kojarzą się z atmosferą obrazowania poszukiwanych wierszy.

Tomy 13 (cz. 1 i 2) oraz 14 zawierają materiał stosunkowo jednorodny, o poetyce na tyle odrębnej, że wydrukowanie wśród tego materiału oktaw musiałoby zwrócić uwagę. Poszukiwanie w tych tomach daje rezultat negatywny. Tak dochodzimy do tomu 15, w którym znajduje się blok notatek prozatorskich z *Raptularza*, w dziale zaś zatytułowanym [*Początek poematu o tajemnicach genezyjskich*] odnajdujemy teksty tematyką i nastrojem zbliżone do poszukiwanych fragmentów; myślę tu szczególnie o oktawach podpunktu 7. Podobne wrażenie towarzyszy lekturze działu [*Łączenie poematu o tajemnicach genezyjskich z „Królem-Duchem”*]. Ale to wszystko, na co możemy liczyć: oktawy o podobnej tematyce, czasem mniej lub bardziej zbieżne elementy obrazowania. Jedynym śladem poszukiwanych oktaw są więc w DW dwa incipity i – błędnie zresztą odczytany – ostatni wers dłuższego urywka, zawarte w opisie *Raptularza*.

Na tym etapie poszukiwań można już stwierdzić, że w żadnym miejscu DW nie ma 4-wersowego urywka z karty 142v oraz dłuższego urywka z karty 145v–146.

Problem uzupełniania wcześniejszych wydań był w polu widzenia wydawców DW – jako istotne *novum* edycji zaznaczali oni, że „Ukazuje się [...] szereg nie znanych dotąd wierszy i urywków oraz utwory i fragmenty ogłoszone po wydrukowaniu lwowskiego wydania jubileuszowego; dołączają się do nich utwory w wydaniu owym nie pomieszczone skutkiem przeoczenia” (DW 1, III). Brak w wydaniu kanonicznym wierszy pochodzących z rękopisu znanego już pierwszym wydawcom Słowackiego nie wyklucza jednak możliwości, że znalazły się one w jakimś wcześniejszym wydaniu. Została ona zweryfikowana za pomocą podobnego, jak opisany powyżej, odnoszący się do DW, programu poszukiwań.

⁶ Najkompletniejszym wydaniem dzieł Słowackiego przed edycją Kleinera były *Dzieła* w opracowaniu B. Gubrynowicza i W. Hahna (Lwów 1909). *Dzieła* pod redakcją M. Kridla i L. Piwińskiego (Warszawa 1930), podobnie jak i J. Krzyżanowski (Wrocław 1949) nie dostarczają oryginalnych rozwiązań, jako że „oba te wydania korzystały z tekstów niniejszej [tj. Kleinera] edycji oraz ze wskazówek danych przez jej redaktora” (DW 1, I).

Poza krytycznymi wydaniem zbiorowymi istotne znaczenie mają edycje *Króla-Ducha*. Kleiner odnosi się z respektem do edycji Pawlikowskich, stanowiącej „wynik studiów głębokich”; jest to wydanie do pewnego stopnia konkurencyjne, „na którym opiera się układ poematu w t. IV wrocławskiego wydania *Dzieł*” (DW 1, I). Zreferuję więc poszukiwania w wydaniach o kluczowym znaczeniu: w *Dzielach* opracowanych przez Gubrynowicza i Hahna oraz w Pawlikowskich edycji *Króla-Ducha* (Lwów 1924).

W wydaniu Gubrynowicza i Hahna w dziale zatytułowanym *Notatki i zapiski w raptularzu* (t. 10, s. 337–424) zaznaczano dokładnie miejsca tekstów drukowanych gdzie indziej. Tak więc w przypadku pierwszego z fragmentów z karty 142v mamy informację: „Następuje urywek z *Króla-*

Jako dodatkowa pomoc w systematycznych poszukiwaniach służył mi istniejący w maszynopisie *Słownik rymów Juliusza Słowackiego* Mariana Jeżowskiego⁷. W oktawie elementem najbardziej „statycznym” są rymy, w przypadku zmiany incipitu czy pojedynczego wersu kunsztowna struktura rymowa oktawy najmniej narażona jest na zmiany. *Słownik* ten pozwolił nie tylko zweryfikować, dzięki rymowanym zakończeniom wersów, poszukiwania prowadzone za pomocą incipitów, ale i dotrzeć (o czym dalej) do strofy o analogicznym schemacie rymów.

Niezależnie od poszukiwań w wydaniach zbiorowych należało również zwrócić uwagę na pierwszą i jedyną osobną edycję *Raptularza*, za którą – nie bez zastrzeżeń – uznać można wtapiające obszerne fragmenty z *Raptularza* w tekst gawędy wydanie Biegeleisena pt. *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*. Zbeletryzowana opowiadka Biegeleisena zastępuje kontekst autografu; zawiera ona też uzasadnienie wyboru, symptomatyczne dla powszechnie niechętnego naówczas stosunku do późnej liryki Słowackiego. Przytaczam tutaj fragment, który brzmi wręcz jak dezaprobatywny komentarz do dłuższego z nie opublikowanych fragmentów:

Do charakterystycznych cech tych wierszy Słowackiego należy niejasność, mglistość, już to z powodu abstrakcyjnych i alegorycznych tematów, już to głównie dlatego, że autor *Króla-Ducha* uważał poezję za środek wygłaszania swoich teozoficznych i kosmogonicznych teorii, mających rozwiązać wszystkie zagadki wszechbytu. [...] W ogóle cechuje Słowackiego w owym czasie dziwna trudność, ociążałość czy niemożność poetyckiego tworzenia; czuć, że poeta tworzy wśród jakichś okropnych boleści. Gorączkowy szalony pośpiech i egzaltacja, „tzw. drgnięcie wewnętrznego ducha”, wkłada poecie pióro do ręki, aby jak najwięcej ducha zeń wylać. Nie dziw więc, że taki entuzjazm nie może zastąpić prawdziwego natchnienia, które jedynie stwarza dzieła sztuki skończone. Z powyżej przytoczonych przyczyn ograniczam się tutaj do przytoczenia tylko kilku najwybitniejszych i charakterystycznych wierszy z *Pamiętnika* Słowackiego⁸.

Nb. jednym z 5 przywołanych wierszy jest sąsiadujący z najdłuższym z nie publikowanych do dziś fragmentów wiersz [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*]. U podstaw tego zadziwiającego zaniedbania znajdujemy niechętny

-*Ducha*: »Takie ja w duchu moim czułem męki« – ob. tom IV [...]», w przypadku drugiego, dłuższego, odsyłacz brzmi: »[Na karcie 145v i 146 urywek z *Króla-Ducha*: »Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga« – ob. tom IV [...]». Zwraca uwagę fakt, że nie podano obok numeru tomu numerów stronic, choć w przypadku sąsiadujących z poszukiwanymi fragmentami wierszy czyniono to zawsze. Niedbałość opisu ma swoje przyczyny: lektura potwierdza brak poszukiwanych fragmentów w tej edycji. Stwierdzenie we wstępie do tomu 4, że „luźne urywki *Króla-Ducha* z *Raptularza* jak wszystkie inne części autografów weszły do odmian tekstu i fragmentów” (s. 210, 211) pozostaje nie spełnioną w interesującej nas części deklaracją.

W Pawlikowskich edycji *Króla-Ducha*, w tomie 2 (*Komentarz*, s. 5) czytamy: „Niektóre teksty *Króla-Ducha* znajdują się w rękopisach innych utworów. [...] także w *Raptularzu* jest kilka odmian: 156, 166, 198, 201, 205”. W tomie 1 odnajdujemy fragmenty z kart: 104v, 105, 133 i 155. Nie ma jednak wśród nich poszukiwanych fragmentów; nie podaje ich też wykaz odmian.

W dalszych poszukiwaniach uwzględniłem edycje mające wartość naukową: *Pisma pośmiertne* wydane staraniem A. Małeckiego (Lwów 1866, wyd. 2: 1885); *Dzieła* pod redakcją F. Hoiesicka i L. Méyeta, z przedmową I. Matuszewskiego (Warszawa 1903); *Pisma* w opracowaniu J. Kallenbacha (Warszawa [1922]); *Pisma* w układzie A. Górskiego (Kraków – Warszawa 1908, wyd. nowe: Warszawa 1930); *Dzieła* w opracowaniu T. Piniego (Warszawa 1933); a także wspomniane *Dzieła* pod redakcją M. Kridla i L. Piwińskiego oraz *Dzieła* pod redakcją J. Krzyżanowskiego (również wyd. 2: 1952).

⁷ Maszynopis ten udostępniała mi prof. Lucylla Pszczołowska, której za tę pomoc serdecznie dziękuję.

⁸ H. Biegeleisen, *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1901, s. 130–131.

stosunek pierwszych wydawców (Małecki, Biegeleisen) do liryki poety z lat ostatnich. Raptularzowe fragmenty będące przedmiotem niniejszych rozważań nie zostały opublikowane do dziś⁹, pomimo zmiany nastawienia do twórczości Słowackiego z okresu mistycznego oraz nowych tendencji interpretacyjnych (forma otwarta, poetyka fragmentu) starających się sprostać wzbogaconym środkiem literackiej wypowiedzi.

Pierwszy z fragmentów, 4-wersowy urywek z karty 142v *Raptularza*, zapisany jest atramentem, dość wyraźnie, na górnej połowie stronicy. Od poprzedzających go zapisków prozą oddziela go nieduży odstęp, a od wpisanego po nim wiersza *Nie używałem leków i lekarzy* charakterystyczny zygzaczek. Układ rymów wskazuje, że jest to druga połowa oktawy¹⁰:

Takie ja w duchu moim czułem męki
Widząc się w duchu sam — jak na pustyni
A świat ubrany w podobne mi twory
Jak owa gwiazda — w zjadliwe kolory

Fragment ten, określony jako „obraz losów pośmiertnych Popiela” (DW 15, 383), nawiązuje do opisu gwiazdy — znaku interwencji Niebios, której pojawienie się znaczyło kres Popielowego wcielenia Króla-Ducha. W *Dokończeniu [rapsodu I]* w tomie 16 pojawia się reminiscencja „owej” gwiazdy, która spowodowała, że duch Popiela wśród mąk opuścił ciało:

Krwawe były mgły, które ducha gniołły,
Kiedy wychodził z bolącego ciała...
Które ból strzaskał... a węże oplotły,
Gdy ducha gwiazda jasna wywołała. [DW 16, 345]

Zgodnie z konwencją wydawniczą DW odnaleziony urywek stanowiłby w obrębie *Rzutów pierwotnych i ustępów zaniechanych* wariant jednej z kilkunastu oktaw *Dokończenia* opisujących, co się stało z ciałem, a potem i duchem Popiela na skutek ukazania się gwiazdy.

Pominięty przez wydawców 4-wiersz nie dostarcza frapującego materiału do rozważań; nie wyróżnia się niczym szczególnym i nie wzbogaca w sposób zasadniczy żadnego z obrazów *Króla-Ducha*. Inaczej rzecz się ma z drugim, dłuższym fragmentem, z kart 145v–146. Stosownie do jego ważkości poświęcę mu więcej miejsca.

Autograf jest dziś już na granicy czytelności. Oktawy zapisane były źle zatemperowanym ołówkiem; litery są niewyraźne, w dodatku zanim w oprawie introligatorskiej zabezpieczono karty bibułą, zostały częściowo zatarte i obecnie już bardzo trudno odróżnić ich jasnoszare, niewyraźne kontury od nieco tylko jaśniejszego tła. Obok pisanych ołówkiem i podobnie rozmazanych obu redakcji (prozą i wierszem) *Wierzę* są to najmniej czytelne karty *Raptularza*.

⁹ W roku 1996 ukazało się integralne wydanie *Raptularza* (zob. przypis 2), w którym omawiany fragment *Króla-Ducha* oraz wiersz zostały opublikowane w konwencji brulionowej, tj. wraz z czytelnymi skreśleniami i wariantami. W niniejszym artykule publikuję te wiersze zatem po raz pierwszy w tradycyjnej konwencji redakcyjnej. Wyrazy rymowe w trzeciej oktawie wiersza (siłą / bryłą / miłą) różnią się od lekcji w wydaniu *Raptularza 1843–1849* (siłą / bryłą / miłą).

¹⁰ Teksty obu fragmentów przytaczam bez wariantów, zgodnie z modernizacją pisowni przyjętą przez wydawców tomów 16 i 17 DW, opisaną w tomie 16 na s. 280–301. Nie zdecydowałem się na współcześniejsze interpunkcji, która zresztą w żadnym miejscu obu fragmentów nie może być przyczyną niezrozumienia intencji.

Bylejakość zapisu (rodzaj ołówka — chyba miękka kredka do szkiców rysunkowych, niewyraźne pismo) świadczyłaby, moim zdaniem, że powstał on nie przy biurku, lecz — podobnie jak szkice i rysunki oraz niektóre inne zapisy — w plenerze.

Słaba czytelność fragmentu uniemożliwia przy pobieżnym zetknięciu lekturę, a tym bardziej orientację w jego poetyckiej wartości; nie pozwala więc wyrokować o jego miejscu w twórczości poety. Wydawcy DW nie skontrolowali w wydaniu Gubrynowicza objaśnienia z tomu 10, sugerującego, że tekst wydano w tomie 4; uspiło ono dodatkowo czujność edytorów, bo skłaniało do wniosku, że kwestia brulionowych oktaw, znalazłszy się na warsztacie autorów poprzedniego krytycznego wydania, zyskała zgodne z przyjętymi zasadami rozwiązanie.

Brak możliwości konfrontacji lekcji poszczególnych słów z innymi edycjami sprawił, że odczytanie ich z mizernego zapisu ołówkowego stało się w trakcie przygotowywanej przeze mnie edycji integralnego tekstu *Raptularza* najpoważniejszym wyzwaniem. Pokonanie wielu trudności było możliwe tylko dzięki temu, że nieznaną fragment to oktawa, a więc wiersz o ustalonym schemacie. W rezultacie udało się odczytać całość tekstu oraz większość liczniejszych niż w krótszym fragmencie oktawy *Króla-Ducha* wariantów skreślonych.

Oto tekst dłuższego z fragmentów:

Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga
 Bom był niesiony na ognistym wicherze
 Gdzie przenajświętszy Syn rozształca Boga
 W światła... od wielkiej świętości najcichsze
 Tam gwiazd dzwonienie jak jaka uboga
 Piosenka w tony ubrana najlichsze
 Po strunach ledwo odezwać się boi
 Tysiąc słońc... Boga złąkło się i stoi
 A on się trójkąt dzienny na szafirze
 Ciągłe wyjaśnia — i ciągle zamienia
 W jakieś ogromne magnetowe krzyże
 Które dostają na czołach płomienia
 Jeden z drugiego wylatują chyże
 I wylatują... w otchłanie stworzenia
 Godne rodzających Pańskich Majestatów
 Poubierane w gromy duchy światów
 A owo każdy... w sobie budzi się
 Potąd... aż ojcem formy się pokaże
 Ów miesiącami otoczoną bryłę
 A drugi w twarzy słońc tysiąca twarze
 A cisz przeświętych harmonije miłe
 Dla duchów które ducha wzięły w darze
 Spiewają święte cele — ostateczne
 Przemianą — ciemnych — miłością — w słoneczne
 Niejeden... straci pamięć — i bez ciała
 Gore... i wieczność w sobie czując świeci

Tak oto, na dwóch początkowych wersach czwartej oktawy, urywa się tekst anonsowany w opisie *Raptularza* i ryczałtowo zaliczany w poczet odmian *Króla-Ducha*. Jedynie środkowa strofa napisana jest stosunkowo czysto, w pozostałych mamy dość liczne poprawki i skreślenia. Z gmatwaniny wariantów można jednak złożyć potwierdzoną zgodnością rytmu i rymów całość, druko-

waną tu — co po opisanym wyżej drobiazgowym dochodzeniu stwierdzić można z dużym prawdopodobieństwem — po raz pierwszy.

Sugestia klasyfikująca w tomie 15 DW urywek poetycki z kart 145v i 146 jednoznacznie jako fragment *Króla-Ducha* (powtarzająca w tym zresztą ustalenia Gubrynowicza i Hahna) to tylko jedna z wielu możliwości; nie poparta jest *nb.* żadną argumentacją, a — niewykluczone — nawet nie poprzedzona lekturą pełnego tekstu.

W *Alfabetycznym zestawieniu incipitów „opracowań odmiennych” Króla-Ducha* (DW 17) aż 11 pozycji rozpoczyna się słowem „wtenczas”, żaden natomiast z drukowanych liryków nie ma takiego incipitu. Brzmienie incipitu zresztą mogłoby być traktowane jedynie jako dodatkowe potwierdzenie, nie stanowiąc przecież argumentu decydującego o przynależności fragmentu do odmian poematu. Dla celów interpretacyjnych istotne znaczenie ma rozważenie fragmentu na tle zapisów *Raptularza*, co nie wyklucza konieczności podjęcia badań szerszych — identyfikacji odniesień i motywów pokrewnych w całym dziele Słowackiego. Poszukiwanie — w celach interpretacyjnych — kontekstów innych niż bezpośrednio sąsiedztwo w *Raptularzu* respektuje typowy dla późnej twórczości Słowackiego zwyczaj tworzenia rozmaitych „łączników” wiążących dzieła i fragmenty z innymi, nie tylko zresztą własnymi, utworami. Wydawcy DW starali się podążać za możliwymi do odczytania intencjami poety w tej mierze i dostosowywać do nich układ dzieł i fragmentów.

Niezależnie od takiego wykoncypowanego kontekstu, wszystkie fragmenty z *Raptularza* mają swoje naturalne, wynikające z topografii rękopisu sąsiedztwo. Mniejsze znaczenie ma kontekst poprzedzający, ponieważ fragment został zapisany od góry nowej stronicy; na jej awersie zaś znajdują się luźne urywki prozą, zdania i urywki zdań. Dolna część drugiej stronicy, tuż pod urwaną oktawą, zapisana jest już piórem, pismem drobnym, ale wyraźnym, z niewielkimi światłami i z dwiema zaledwie małymi poprawkami. Jest to wiersz [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*] (*nb.* należałoby dedykować go tym, którzy forsują tezę o zaniku romantycznej ironii w okresie mistycznym Słowackiego). Zapisany dosłownie obok nigdy nie drukowanych oktaw znany utwór osnuty jest wokół metafory „pijanego Bogiem”, określającej stan z przeszłości; „teraz” jest czasem wyrzeźwienia i powrotu do wartości rozumu i materii. Wiersz ten można zatem odczytywać jako ironiczny kontrpunkt dla inicjalnego „wtenczas” poprzedzających go oktaw, refleksję „obiektywizującą” niejako nie tak dawne przeżycia.

Słowo „wtenczas” odsyła do momentu, w którym nastąpiła iluminacja. Tutaj sam *Raptularz* jako miejsce m.in. dziennikowych wpisów zdaje się sugerować, jakiego wydarzenia echem może być omawiany wiersz. Na karcie 28v mamy zapis tzw. wizji kwietniowej z 1845 roku:

— Widzenie na jawie ognia ogromnego nad głową — kopuły niby niebios całych ogniami napelnionej — tak że w okropnym przestrachu mówiłem Boże Ojców moich — zmiłuj się nade mną — i niby z chęcią widzenia Chrystusa przeszywałem wzrokiem te ognie które się odślaniały — i coś niby miesiąc biały ukazało się w górze — nic więcej — Boże Ojców moich bądź mi litośny!

Notatka ta opisuje przestrach, wizję ognia i przekonanie o obcowaniu z Bogiem. Analizowane oktawy należą więc do całego cyklu liryków, w których poeta nawiązywał do swojego — traktowanego jak najbardziej serio — objawienia.

Rozpoczynające pierwszą oktawę słowo „wtenczas” zarysowuje płaszczyznę realności, wyznacza moment powstania w niej pęknięcia, przez które nagle wtargnęła transcendencja. Następujący zaś po nie dokończonym fragmencie wiersz jest opisem ponownego powrotu do realności z metafizycznego transu w okresie mistycznych uniesień. Należą one już do przeszłości — nastąpiło powrotne zderzenie z nader przyziemną rzeczywistością:

Teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni
 Bracia rozumni — czcicie pieczeni...
 W głowach się nie ćmi jak pierwej słonecznie
 Fletnie nie grają — mogiły spią wiecznie
 Czas nasz zgodzony z ziemi zegarami
 Stoim — i spiemy... a świat spi pod nami

Przerazający, ognisty wicher pierwszych wersów sąsiedniej stronicy skonstrastowany jest z — ironicznym, co prawda — przywróceniem do łask praw fizyki i natury, uznaniem realnego upływu czasu. Nieznany fragment opisuje błyskawiczne przeniesienie mistyka do momentu narodzin kosmosu. Gwiazdziste niebo romantyczna kosmogonia umieszcza pod stopami i próbuje odtworzać na zasadzie „*déjà vu*” spektakl genezyjskiego misterium. Pulsujący kosmos, galaktyki „*in statu nascendi*”, materia organizowana przez duchy w systemy gwiazdziarskie; roztrzask Światłości jedynej i wiecznej w pomniejsze światła przy akompaniamencie muzyki sfer — to niezwykle dynamiczny obraz działania genezyjskiego prawa rodzącej trójcy.

We fragmencie tym zwracają uwagę swym centralnym znaczeniem dwa elementy. Jednym z nich jest wizja „magnetowych krzyży” wylatujących z trójkąta — obraz symbolizujący odwieczne zradzanie Boga Syna przez Boga Ojca. Zgodnie z genezyjską dogmatyką Słowackiego krzyże te można odczytywać jako znak prawa ofiary, pod którym dokonuje się będąca tematem drugiego, nie dokończonego obrazu, gigantyczna praca duchów światów jako ojców form wcielających się w planety i słońca. Pierwszy taki opis odnajdujemy w *Genesis z Ducha*:

Duchy więc, które wybrały za formę światło, odłączyłeś od tych, które wybrały objawienie się w ciemności, i tamte na słońcach i na gwiazdach, a te na ziemiach i miesiącach rozpoczęły pracę form... [DW 14, 65]

Późniejszy znacznie, bo pochodzący z *Listu do Jana N. Rembowskiego* fragment zatytułowany *Światło* można potraktować już niemal jako prozatorski komentarz do obrazu z raptularzowego fragmentu:

A w rozbłytku sił pokrzyżowanych, w rozstrzałach piorunowych — jawią się słońce złotych miliony... gwiazdy — globy ze swemi księżycami, saturny opierścienione tysiącem złotych obręczy... Syn przez Ducha Świętego poczęty, uwidziałnił się, łono Ojca napełnił... i Ducha w Sobie Świętego równość w widzialnych kształtach oddał Ojcu na niebiosach. — A to objawienie się Syna w całej pełni Było — Jest — i Będzie. — Bo czas jest dziełem grzechu i do nas Globowych należy. [DW 14, 398]

Przywołany wcześniej kontekst notatki relacjonującej „wizję ognistą” z 1845 roku pozwala rozważać tę poetycką wizję *Genesis* jako wyraz mistycznej ekstazy, wykraczającej poza czas, zanurzenie w odwiecznym „teraz”. Jeden z wielkich mistrzów Słowackiego, Dante, opisuje podobną kontemplację w pieśni XXXIII *Raju*. Tam —

Na prośbę św. Bernarda Matka Boska wyprasza u Boga łaskę, aby Dante mógł Go oglądać. Poeta kontempluje tajemnicę Trójcy Św. i dwóch natur, Boskiej i ludzkiej, Chrystusa¹¹.

Wizję Dantego, będącą może literacką inspiracją interpretowanego fragmentu, poprzedza także podmuch wiatru. Jest w niej blask i poczucie lęku, a następnie punkt, który przeradza się w geometryczne figury – określane raz jako wielokształt, to znów jako rys Trojga Obręczy; mowa jest też o kwadraturze koła. Całość wieńczy prawo miłości jako zasada kosmicznej mechaniki. Końcowe wersy *Boskiej Komedi* są obrazem mistycznej kontemplacji o podobnym, jak w wierszu Słowackiego, charakterze.

Dalej fantazja moja nie nadąży.
A już wtórzyła pragnieniu i woli
Jak koło, które w parze z kołem krąży,
Miłość, co wprawia w ruch słońce i gwiazdy¹².

Trudno czytelny, pospieszny zapis ołówkowy zdaje się poświadczać, że – jak wiele rysunkowych szkiców w *Raptularzu* – ten fragment to też szkic „z natury” – dokonany pod wpływem nieodpartego przymusu, wykorzystujący w ulotnej chwili łaski gwałtowny przyływ natchnienia. Wiersze napisane w takim stanie zaznaczane bywają już w tytule jako improwizacje, jak np. wiersz *Improvisé à la Grande-Chartreuse* Lamartine’a, opatrzony dodatkowo komentarzem opowiadającym o łasce, jaka niespodziewanie, w otoczeniu natury spłynęła na autora. Takie okoliczności tworzą według komentatorów sakralny wymiar utworu:

Natchnienie to ma w sobie coś sakralnego. Stąd i z religijnych rejonów życia zaczerpnięte słownictwo, z jakim poeta mówi o nim [...]. Tematem w natchnieniu poczętej *Medytacji* Lamartine’a jest Bóg¹³.

Zapisanie wiersza lub wygłoszenie improwizacji to według Weintrauba dwie możliwości manifestacji takiego nagłego przyływu natchnienia, które jest w istocie warunkiem *sine qua non* improwizacji; nie są nim ani słuchacze, ani zadany *impromptu* temat, ani też ustna forma przekazu. Ten charakter fragmentu jako wiersza-improwizacji sugeruje analiza kontekstu rękopiśmiennego. Przypadkowość miejsca zapisu świadczy o pospolitości momentu, w którym przychodzi iluminacja. Następujący dalej wiersz [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*] jest doskonałym opisem zderzenia z rzeczywistością po mistycznych uniesieniach. Czy przypadkowo znalazł się on akurat w tym miejscu? Napisany jest już piórem, przy biurku, literami drobnymi, jak gdyby celowo ścieśnionymi, aby się zmieścił na nie zapisanym kawałku stronicy, mógł odwoływać się do realnego stanu wytrzeźwienia po twórczej ekstazie. Być może, powstał w momencie, gdy poeta, zasiadłszy do redagowania ołówkowego fragmentu, powrócił pamięcią do okoliczności jego powstania. Ale zamiast na ołówkowy zapis nanieść piórem poprawki (jest parę takich miejsc w *Raptularzu*), powodowany kolejnym przyływem natchnienia – zapisał wiersz, stanowiący kontrapunkt także w sensie dobitnego zaznaczenia różnicy czasu: „wtenczas” wedle swej

¹¹ Dante Alighieri, *Boska Komedia*. Przełożył E. Porębowicz. Warszawa 1975, s. 486 (anons pieśni XXXIII).

¹² *Ibidem*, s. 490, w. 142–145.

¹³ W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1983, s. 83–84.

poetyckiej wizji był „niesiony na ognistym wicherze”, a „teraz jesteśmy z ducha wytrzeźwieni”.

Raptularzowe sąsiedztwo wiersza dodatkowo podkreśla charakter poprzedzającego go fragmentu jako zapisu wizji, choć on sam zawiera dość elementów uznanych przez badaczy za konstytutywne dla opisów objawień. Już samo „oślnienie”, świetlistość obrazu z wiersza Słowackiego odpowiada przekonaniu, że światło może „stanowić wyłączny przedmiot doznania mistycznego”¹⁴. Innym wyróżnikiem jest współwystępowanie dźwięku: „połączenie w jedno światła-dźwięku jako źródła i sposobu objawienia, jak również oślnienie i osłepienie (*éblouie*) przez błyszczące, lśniące (*brillant*) światło prawdy”¹⁵.

Analogiczne jak w rozpatrywanym fragmencie cechy wizji mistycznej wyodrębniła Cieśla-Korytowska w śnie-wizji Popiela o Umiłowanej: „Jest doznanie światła jako obecności, doznanie harmonijnego dźwięku, gwałtownego ruchu, lęku i zachwytu [...]”¹⁶. Elementy te znajdujemy połączone w zwartą, poetycką całość w pierwszej z analizowanych strof. Fakt ten świadczyłby o tym, że Słowacki nie konstruował obrazu poetyckiego, dobierając środki artystycznego wyrazu, lecz nawiązywał do konkretnego (wizja kwietniowa), osobistego doznania, które pozostawiło w jego duszy niezatarte wrażenie.

Charakterystycznym motywem omawianego wiersza jest muzyka sfer. Motyw ten jest wpisany w zakres pojęć genezyjskich, ale pojawia się już w *Godzinie myśli*. Powraca w strofach *Króla-Ducha*, w prozatorskich zapisach *Raptularza* i *Dziennika*. Jego pitagorejską proweniencję zdradza inny znak rozpoznawczy: skłonność do ujmowania rzeczywistości w kategoriach liczbowych. Niezależnie od skojarzeń z innymi dziełami poety, narzuca się najsłynniejsza w polskiej poezji realizacja tej tendencji – *Wielka Improwizacja*. Wykorzystuje w niej Mickiewicz doświadczenie jednej ze swoich rosyjskich improwizacji. Temat do niej podał Oleszkiewicz, który, „wierny sobie, zaproponował pieśń o początkach świata i cudach stworzenia”. Jak podaje – za Malinowskim – Weintraub, „z zadania tego poeta wywiązał się »jak najwspanialej«”¹⁷.

Ale czyż ten temat Mickiewiczowskiej improwizacji z 16 grudnia 1827, przetłumaczony z łacińskiego zapisu w notesie Malinowskiego, nie brzmi jak krótkie i celne streszczenie urywka z *Raptularza*? Improwizacyjna geneza omawianego fragmentu i synestezja w opisie muzyki sfer kojarzą omawiane oktawy Słowackiego z *Wielką Improwizacją* Mickiewicza. Czy uprawnione jest, choćby hipotetyczne, badawcze zestawienie, jeśli już nie samych tekstów tych tak rozmaicie „otwartych” form: *Raptularza* i *Dziadów*, to poetyckich sytuacji, w jakich oddziałują? I czy tekst Słowackiego można – na jakimś pięttrze uogólnienia – potraktować jako kolejny etap literackiego pojedynku na improwizację?

Takie podejrzenie rodzić się może bezpośrednio z analizy odnalezionego fragmentu, ale dość przecie przykładów na tę obsesję pisania Mickiewicza na nowo, występującą u Słowackiego w okresie genezyjskim. Trzeba też podkreślić, że analogie, które uprawniały do przerzucenia tego pomostu, to dopiero podstawa do rozważenia istotowo diametralnej odmienności tych tekstów. Nie

¹⁴ M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczna poezja mistyczna. Ballanche, Novalis, Słowacki*. Kraków 1989, s. 145.

¹⁵ *Ibidem*, s. 148.

¹⁶ *Ibidem*, s. 158.

¹⁷ Weintraub, *op. cit.*, s. 62. Podkreśl. M. T.

sposób jednak oprzeć się porównaniu synestezji — ważnej dla oddania ekstazy — u Mickiewicza i u Słowackiego. Na tle jakoś młodzieńczo (celowo?) niezręcznego pokrzykiwania Konrada:

A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,
Mam go w uchu, mam go w oku,

— fraza Słowackiego płynie spokojnym nurtem:

Gdzie przenieśli Syn rozkształca Boga
W światła... od wielkiej świętości najcichsze

Zwielokrotnione echo „cichych światel” powraca w ostatniej frazie fragmentu jako „cisza przeświecanych harmoniję mił”. A „światła ciche” to bardzo wysublimowany wyraz synestezji. Wyrażenie takie odnajduje Awierincew w jednej z najstarszych pieśni greckich i odczytuje jako „absolutną metaforę światła”¹⁸ pojawiającą się w stanach zachwycenia, oślepienia blaskiem, ognistości i lęku.

Wysuwam te sugestie ze świadomością, że poetycka tkanka liryku wytrzymuje próbę najśmielszych zestawień. Tu ma też źródło moje przekonanie, że wiersz ten nie mógł być znany poprzednim edytorom *Raptularza*. Jeśliby został faktycznie odczytany, musiałyby przecież zwrócić na siebie uwagę!

Po takim oddziaływającym na wiele zmysłów wprowadzeniu w pierwszej strofie — poeta ukazuje wizję, w której natykamy się na zagadkę stanowiącą kolejny oryginalny rys utworu. Mowa tu o „trójkacie dziennym” widzianym na tle szafirowego nieba, który jest nie tylko pierwszym dającym się wyobrazić, i to z całą ostrością geometrycznej figury, elementem, ale także inicjatorem następującego ciągu obrazów:

A on się trójkąt dzienny na szafirze
Ciągłe wyjaśnia — i ciągle zamienia
W jakieś ogromne magnetowe krzyże
Które dostają na czołach płomienia
Jeden z drugiego wylatują chyże
I wylatują... w otchłanie stworzenia
Godne rodzących Pańskich Majestatów
Poubierane w gromy duchy światów

„On” trójkąt — a więc ten, określony, o którym wcześniej była mowa (w poprzednich wersach?); bo taki styl nawiązania może odnosić się do czegoś dopiero co opisanego. Rzecz w tym, że we wcześniejszych wersach o żadnym trójkacie nie ma mowy. Z występujących w poprzedniej strofie elementów można jedynie dopełnić konstrukcji „onego” trójkąta.

Spośród „troistych” skojarzeń w późnej, mistycznej twórczości Słowackiego wybija się istotny dla genezyjskiego dogmatu aspekt „trójcy rodzącej”. Schemat wcielania się w akcie poczęcia, w którym uczestniczą trzy duchy, dwa rodzicielskie i duch powoływany do życia człowieka, po wielokroć występuje w pismach filozoficznych. Ponieważ tutaj trójca opisana jest w kategoriach ewidentnie geometrycznych („trójkąt”), nie od rzeczy będzie wspomnieć, że w akcie poczęcia jest inkarnowany duch — nie jakikolwiek — lecz będący wypadkową ideałów mężczyzny i kobiety w akcie uczestniczących. Podobnie w trójkacie dwa dane kąty determinują wielkość trzeciego, dopełniającego.

¹⁸ S. Awierincew, *Na skrzyżowaniu tradycji. (Szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyjskiej)*. Przełożyła D. Ulicka. Warszawa 1988, s. 183.

Trójca rodząca, niezależnie od wszelkich filozoficznych proveniencji, to echo silnej wiary Słowackiego w troistość Boga, w Trójcę Świętą. Dogmat ten, wkomponowany w architekturę filozofii genezyjskiej, został wyraźnie zadeklarowany w obu redakcjach *Wierzę*. Jemu poświęcił Słowacki pierwszy zawarty w *Dzienniku* epigramat [*Boga w Trójcy pojmuję — w moich piersiach gości...*] (DW 12-1, 294), w którym mówi o niemożliwości zrozumienia Boga poza Trójcą („Ale nikt dotąd Boga nie pojął w jedności”). Pełnym, lirycznym wyznaniem wiary w Trójcę jest pomieszczony także w *Raptularzu* wiersz [*Bóg Duch, innego zwać nie będziecie...*] (DW 12-1, 202).

W pierwszej strofie odnalezionego liryku mamy Boga Ojca i Syna: Duch Święty, acz nie nazwany, jest obecny w sposób dość przejrzysty w nawiązującym do nowotestamentowego Zesłania Ducha Świętego obrazie inicjującym objawienie:

Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga
Bom był niesiony na ognistym wicherze

Ogień i wicher to typowe formy epifanii Ducha Świętego. Opis pojawienia się Ducha Świętego poprzedza samą wizję mistyczną, podobnie jak w liturgii chrześcijańskiej na początku wzywa się Ducha Świętego (epikleza). Druga zaś strofa opisuje „rozkształcanie Boga”: współdziałanie duchów prowadzi do zróżnicowania się światłości — pojawiają się w genezyjskim ordynku gwiazdy i planety, te zaś „organizują” wokół siebie księżyce.

Cała ta akcja wywiedziona została z początkowego obrazu trójkąta, który, niezależnie od skojarzeń chrześcijańskich, ma silny związek z symboliką alchemiczną. Sam trójkąt jest symbolem siarki, która obok soli (koła) i rtęci opowiada w języku hermetycznym o kosmicznych prapoczątkach. Podobny jak we fragmencie Słowackiego zestaw elementów symbolicznych — i w analogicznym kontekście — wykorzystany został w opisie drzeworytu z traktatu Agrippy *De occulta philosophia*:

Człowiek kosmiczny stoi tu na małym cokole, kamiennym i czworogrannym, co oznacza świat ziemski, a w dłoniach, sięgających krańców wszechświata, trzyma dwie gwiazdy. Znak trójkąta (siarka) na łonie i znak koła (sól) nad głową wskazują [...] łączny symbol „podwójnego Merkuriusza”: początek, przyczynę sprawczą i cel wszystkiego, co dzieje się w świecie. Ten człowiek kosmiczny łączy w sobie trzy pierwiastki fizyki Paracelsusa i jego epoki: sól, siarkę i rtęć (merkuriusz). Zarazem sam w sobie jest Merkuriuszem świata, duchem wszelkich przeobrażeń i postępu, wiecznym rewolucjonistą, a zarazem mechanikiem świata i jego — zbawicielem¹⁹.

Nie występuje w tym opisie jedynie krzyż (alchemiczny piktogram rtęci), w wizji Słowackiego element tak przecież istotny. Trójca alchemiczna była przedstawiana jako Trójca Święta, odzwierciedlająca trójcę świętej boskości natury²⁰. Liczne świadectwa zainteresowań ezoterycznych Słowackiego nie pozwalają na pominięcie i tego tropu, choćby jako źródła kształtującego wizję poetycką. „To jest w zasadzie obraz najbliższy idei Konrada przyświecającej Mickiewiczowi” — konkluduje opis sztychu z traktatu Kępiński²¹. Jego przystawalność do sytuacji z wiersza Słowackiego stanowi dodatkowy argument na rzecz zarysowanej już tu analogii z *Wielką Improwizacją*.

¹⁹ Cyt. za: Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 209.

²⁰ *Ibidem*, s. 108.

²¹ *Ibidem*, s. 209.

Taka interpretacja trójkąta usuwa niejako narzucające się, wręcz górujące jak tympanon nad fasadą, samo wyobrażenie trójkąta – na rzecz pozyskanej na drodze spekulacji myślowych idei Boskiej Trójcy. W wierszu jednak jest konkretny obraz – trójkąt na szafirze nieba, wylaniający z siebie krzyże, w które się „ciągle wyjaśnia i ciągle zamienia”. Tym bardziej jest on godny uwagi, że nie należy do typowo romantycznego zestawu symboli. W *Liście do Jana N. Rembowskiiego* mamy jednak przykład zamiennego stosowania wyrazów „trójca” i „trójkąt”: „podobnie wszystkie zmysły trójkątami są... i poddają nas pod wiążącą duchy globowe liczbę trójcy” (DW 14, 414). Abstrakcyjne pojęcie trójcy jest porównane do figury geometrycznej. Na podobnej też zasadzie pojawia się „piramida tworów” jako najczęstszy symbol dzieła stworzenia.

Zwróćmy więc uwagę na wyraz „dzienny” jako określenie trójkąta. Domyślać się trzeba tutaj *a contrario* zaprzeczenia – „nienocny”. Noc jest domeną widm, zjaw, majaków. Ma własną logikę, która w świetle dnia okazuje się niedorzecznością. Noc – niekoniecznie zresztą prześniona – zawieszają prawa rozumu, czyni człowieka nieprzewidywalnym, mrocznym, bardziej podatnym na pokusy szatana. W tym kontekście „dzienny” – to wyraźny, nieprzyśniony, należący do niekwestionowanego świata jawy; widziany w biały dzień, w pełnym świetle. Byłaby to mocna sankcja realności, rzeczywistości zjawiska będącego źródłowym elementem wizji.

Określenie „dzienny” jako wskazówka daje nam dodatkowo możliwość odczytania tego rebusu w kategoriach zjawisk naturalnych. W nocy bowiem można ujrzeć na niebie konstelację Trójkąta. Są dwie konstelacje o tej nazwie – na południowej i północnej półsfery. Na karcie 21 *Raptularza*, poświadczającej astronomiczne zainteresowania poety (m.in. spis nazw plam na księżycu), wśród „gwiazd południowej półkuli” wymienia on konstelację Trójkąta. Na stronie tej wspomniane są i inne zjawiska naturalne; niektóre z nich zostały potem poetycko wykorzystane, jak np. pojawiające się później w *Genezis*: „Światła w morzu krągłe i owalne (zda się gwiazdy morskie)”. Analogicznie do konstelacji Trójkąta, łączącego linią pozorną gwiazdy na nocnym niebie, Słowacki utworzył wyobrażenie trójkąta na niebie dziennym, błękitnym. Takie potrójne słońce (bo słońce to jedyna gwiazda widziana w dzień) będące figurą Boskiej Trójcy i trójcy rodzącej genezyjskiego dogmatu jest symbolem Bytu. Słońce symbolizowało także (w myśl metempsychozy) pojedynczy żywot. Nie mogą więc dziwić tak częste u późnego Słowackiego mnogie słońca.

Podczas pozukiwań w tomie 15 zwróciłem uwagę na dwie grupy fragmentów: [*Początek poematu o tajemnicach genezyjskich*] (*różne szkice*) oraz [*Łączenie poematu o tajemnicach genezyjskich z „Królem-Duchem”*]. Tu bowiem powtarzają się nie tylko motywy, ale i poszczególne sformułowania. Pojawia się po wielokroć motyw lotu, tarcz-słońc, „magnetowych krzyży”, akt tworzenia ciał niebieskich. Fragmenty te dokumentują proces przetwarzania motywów, krążenia wokół jednego tematu, porzucania rozmaitych pomysłów, zmianę strofy, schematów rytmicznych. Te wierszowane, acz na ogół mało poetyckie opisy są naznaczone dydaktyzmem, drętwe i nie przemawiają do wyobraźni. Pozwalają w pełni docenić walory zawartego w *Raptularzu* fragmentu *Wtenczas mię zdjęła wiekuista trwoga...* Po wielokrotnych próbach sprostął w nim poeta zadaniu dynamicznego opisu pulsujących zjawisk świetlnych, dźwiękowych, wylaniań się i przechodzenia jednych form w drugie, ich rozchodzenia

się w przestrzeni. Z całą pewnością więc ów zapomniany fragment — jak wiele spośród raptularzowych wierszy — dzięki sile wyrazu artystycznego, „gęstości” poetyckiej materii zasługuje na miejsce pośród pereł polskiej liryki.

Może więc dobrze, że nie został wydrukowany wśród odmian *Króla-Ducha* czy też poematu filozoficznego, gdzie musiałby „zagać” wśród rozmaitych redakcji. Nie wychodząc na światło dzienne, naprawdę został ocalony. Po pierwsze, objawiając się jako integralna część teraz dopiero wydawanego w całości notatnika poety, po drugie, jako silne ogniwo w serii genezyjskich liryków. I tak właśnie powinien być drukowany i wprowadzony w krwiobieg literacki, jako osobny, samodzielny wiersz, pośród innych zgrupowanych w wyodrębnionym chronologicznie bloku z lat 1842–1849. I to niezależnie od obowiązkowego wydania w *Raptularzu*, które uzmysławia całą sieć powiązań bogatszych niż te, które wynikają ze sztywno stosowanego kryterium gatunkowo-chronologicznego; od najbliższego sąsiedztwa na kartach *Raptularza* począwszy, do miejsca w szeregu wypowiedzi na temat trójcy (i Trójcy).

Drugim miejscem, na które zwróciłem uwagę we wstępnych poszukiwaniach, jest scena z redakcji *D Zawiszy Czarnego*, w której diad Filistyn opowiada, co „wczora w omroczu / Widział...” (DW 12-2, 442). Pod powiekami pozbawionego realistycznych ograniczeń, których trzymać się musi kurczowo człowiek widzący, ślepego Filistyna rozpościera się ekran wizji, na którym się —

[...] czasem straszliwośćie
Jawią... a czasem światła przelatują,
A czasem, bywa szum... i wspaniałośćie

Spowite w mgły kształty wynurzają się z przyszłości i odkrywają wróżbicie swe tajemnice; tak rozpoczyna się opowieść o pojawiającej się wizji. Pierwszym jej elementem jest niesiony wichrem ogień.

A zresztą — ogień był głuchy i pusty...
Ogień tylko grał jak anioł, co lata
Nad głuchym stepem... a gdy jakie chrusty
Płot jaki chwycił... to z głodu był bładny
I opierścieniał ogniem całe sady...
Po chatach leciał jak zhukane konie
Anielskie... kiedy tratują szatany [DW 12-2, 443]

Jest to obraz rozprzestrzeniającej się pożogi, widzianej i opisywanej przez postronnego obserwatora. W tym długim, kunsztownym opisie uderza owo skupienie się na ogniu, podążanie za nim opowieścią. Jest on centralnym tematem widzenia i stanowi przedmiot fascynacji raczej niż grozy jasnovidzącego ślepeca. Na początku wiersza z *Raptularza* pojawia się ognisty wicher jako medium, które przenosi osobę opowiadającego w genezyjskie początki czasu; podróż do jego źródeł na ognistym wicherze wyzwala mistyczną trwogę. Anioł ognia, który w scenie z *Zawiszy* jest tylko narzędziem zniszczenia, tu jest środkiem umożliwiającym przekroczenie bariery wieczności i dotarcie do narodzin tajemnicy. Dynamiczny obraz ognia, malowany przez więcej niż dwie oktawy w *Zawiszy*, w porównywanym fragmencie zawarty jest w jednym właściwie, drugim z kolei wersie.

Umieszczenie samego narratora na skrzydłach ognistego wichru, który porwywa go w otchłanie stworzenia i tam umożliwia zobaczenie rzeczy nieprawdopodobnych — początków kosmosu — to dramatyczne przesunięcie pozycji:

od widza do uczestnika, podmiotu wydarzenia. Ta zmiana perspektywy stanowi o sile lapidarnego obrazu w zestawieniu z barokowym opisem w oktawach *Zawiszy*. Oba te obrazy ognia, dodajmy, powstały już po słynnej wizji ognistej zapisanej w *Raptularzu*, co motywuje i fascynację ogniem, i potraktowanie go jako medium Najwyższego. W początkowych akapitach pierwotnej redakcji *Genezis z Ducha* ogień towarzyszący czynom „pierwszym”, a więc uruchamiającym wizję początków, przybiera postać „motyla psychicznego” (DW 14, 65–66). Ponownie, gdy mowa o pierwszych aktach stworzenia, pojawiają się znane elementy: duch – motyl psychiczny – skrzydła ognia.

W dalszym ciągu monologu Filistyna zmienia się perspektywa – opowiada on wizję oglądaną od strony stepowych kurhanów:

[...] – A dalej stepowe kurhany
 Patrzyły na tę... Tatarów robotę,
 Od ognia niby biorąc tarcze złote...
 Zdaje się – tarcze na ramiona brały
 I jakieś ogniem czerwone paizy,
 I piersi mogił, zdaje się ruszały,
 I szły na pomoc... w czerwonościach, krzyże... [12-2, 443]

Pomiędzy tymi strofami (po w. 391) jest miejsce *Rzutu pierwotnego* ostatniej sceny – wypowiedzi dziada Filistyna:

Kiedym je ujrzał tak, w mglistym szafirze
 Ze się czerwienią... i w płomieniach stoją,
 A na nich czarne ruszają się krzyże
 I ciemność... swoich cieni... niespokoją,
 A drugie zdają się żywe i chyże,
 Myślałem, że to rycerze się zbroją... [12-2, 508]

Ekwiwalentem dla pojawiających się we fragmencie *Zawiszy Czarnego* złoconych ogniem tarcz (paizy) w odnalezionym liryku jest motyw słońc występujący w ostatnim wersie pierwszej oktawy: „Tysiąc słońc... Boga zlekło się i stoi”, powracający pod koniec fragmentu jako „słońc tysiąca twarze”. „Słoneczność” tarcz nadchodzącego wojska pojawia się już w *Odmienniej redakcji relacji Manfrediego* we fragmencie I w *Ustępach zaniechanych* redakcji A *Zawiszy Czarnego* (DW 12-2, 367). Polerowane lica tarcz puszczających z dymem chłopskie chaty Tatarów odbijają ogień. Raptularzowy wiersz przedstawia monumentalny obraz słońc znieruchomiałych z Bożej bojaźni. W tym ciągu obrazów plasuje się także znakomicie fragment *Genezis*, nawiązujący do wielkiego protoplasty i Filistyna, i Wernyhory – Homera:

Tu, gdzie za plecami mojemu palą się złote i srebrne skały mikowców, niby tarcze olbrzymie rycerzy śnionych przez Homera, tu, gdzie odstrzelone Słońce pali mi ramiona [...]. [DW 15, 65]

Złote skały odbijają promienie słoneczne i powodują, że przed oczami poety, jak pod powiekami ślepego Homera, pojawiają się tarcze, których nadludzkie wymiary przywodzą kolejną warstwę metafory – obraz słońc i gwiazd. Tym razem wykorzystana została lustrzaność odbijających promienie słońca tarcz, a więc walor plastyczny, towarzyszący niejako przypadkowo obrazowi nacierających rycerzy. A słońca-tarcze to motyw pojawiający się u Słowackiego wielokrotnie w obrazach szyków rycerskich. Ta „militarna” metafora podświadomie nawiązuje do najgłębszego, pierwotnego sensu wyrazu „kosmos”,

oznaczającego porządek, „pierwotnie używanego [...] w odniesieniu do organizacji wojska”²². Obraz tarcz-słońc nacierającego wojska to doskonale wykorzystanie słońca jako symbolu życia — egzystencji pojedynczych ludzi; to synchroniczne ukazanie wielości żywotów w poprzednich wcieleniach.

Wyposażone w tarcze hufce anielskie widywał u swego wezglowia śmiertelnie już chory poeta, gdy o rannym świtaniu wznosił wzrok ku błędnącym gwiazdom:

Cherubiny wtenczas rzędem stają
I puklerze z ognia — złotowłose
Przeciw duchom złym mają zwrócone,
Płaszcz, tarcze — jak żelaza czerwone. [DW 12-1, 279]

Jakże odmienny, pogodny nastrój łaski, błogostawieństwo spokoju, uzyskał poeta dzięki elementom podobnym do tych, które zastosował w obrazach prac początków kosmosu i bitewnego pola. Niezależnie od skojarzeń z kosmicznymi początkami (*Genesis*) i dziejami narodu (*Zawisza*) wiersz akcentuje etyczną wartość metafory. Wykorzystana jest tu ona do zobrazowania, jak dusza człowiecza sposobi się do codziennej walki z szatanem i z ciałem. Poraża blask bijący z tej porannej wizji: szeregi aniołów, ich ognistozłote włosy i skrzydła, czerwono rozjarzone płaszcze i tarcze...

Trudno wprost się oprzeć wrażeniu, że oto wyobraźnia poety rozpościera przed naszymi oczyma bizantyjski ikonostas. Środkowe wersy tego spokojnego liryku działają jak błysk gromu, oslepiają swym blaskiem. Poeta żyjąc w otoczeniu szczytowych osiągnięć sztuki Zachodu, które potrafił docenić, nigdy ich nie przyswoił, nie zasymilował. Wychowywanego w sentymentalnym salonie matki młodego chłopca olśniewał jednak wschodni przepych cerkwi. Jego kanon estetyczny ukształtowała sztuka katolicko-unicko-prawosławnego pogranicza. I to nie świetliste kolory witraży Notre-Dame widział w swych snach, lecz ociekający złotem ikonostas prawosławnej cerkwi. Ornamentalne znaczenie tej oslepiającej poświaty odpowiada w sferze teologicznej wartości złota jako ikony światła:

ikonę maluje się na świetle i ono [...] wyraża całą ontologię malarstwa ikonowego. Światło, które najbardziej odpowiada ikonowej tradycji, złoci się, to znaczy objawia się właśnie jako światło, czyste światło, a nie kolor. Innymi słowy, wszystkie wyobrażenia pojawiają się na złotym oceanie łaski, omywane strumieniami światła Boskiego. W owym oceanie istnieje „wszystko, co się rusza i żyje”, on stanowi obszar prawdziwej rzeczywistości. Dlatego jest zrozumiałe, że złoty kolor jest normą dla ikony [...]. Od złota łaski stwórczej ikona się zaczyna i złotem łaski uświęcającej, czyli wykończeniem złotymi kreskami się kończy. Malowanie ikony — owej ontologii naocznej — powtarza podstawowe stopnie Boskiego tworenia, od nicości, od absolutnej nicości do Nowego Jeruzalem, owego tworu świętego²³.

Złoto jest absolutną metaforą światła, tak jak światło absolutną metaforą Boga. Albowiem „złoto, jako obraz płomiennego blasku chwały Boskiej, wchodzi w szczególnie związek z jej personifikacjami — aniołami”²⁴. A skoro ogień jest obrazem umysłu (sformułowanie Proklosa Diadocha)²⁵, nic dziwnego, że pojawia się on u Słowackiego, gdy mowa o inteligencjach pośredniczących

²² Awierincew, *op. cit.*, s. 255.

²³ S. Floreński, *Ikonostas i inne szkice*. Wybór i opracowanie Z. Podgórzec. Wstęp J. Nowosielski. Warszawa 1984, s. 181.

²⁴ Awierincew, *op. cit.*, s. 189.

²⁵ Zob. *ibidem*.

między Bogiem a człowiekiem. Istota anioła jest na wskroś duchowa, „myślowa”, jak określa się ją tradycyjnie w języku ascezy, a siłą swego „myślowego” charakteru — „ognista”, „rażąca wzrok ogniem”²⁶.

Sposób wykorzystania artystycznego postaci, emblematów zwraca myśl ku sztuce bizantyjskiej tym bardziej, że według niej wyobrażenie (ikona) wcale nie symbolicznie, ale realnie skupia w sobie energie pierwowzoru. I nie ma wcale sprzeczności pomiędzy dynamicznym na wskroś obrazowaniem Słowackiego a statycznymi szeregami świętych i aniołów z ikonostasu; utrwała on bowiem ten moment, w którym „Tysiąc słońc Boga złąkło się... i stoi”.

W myśl metafory psalmisty, w której „Pan Bóg jest słońcem i tarczą” (Ps 84, 12), Słowacki nawiązuje do biblijnych obrazów (*vide* nasycony motywami biblijnymi kolejny wiersz [*Wielcyśmy byli i śmieszniśmy byli...*]) wykorzystujących, na podobieństwo ikonostasu, ornamentalną wartość słońc-tarcz. Podobny bowiem walor mają obrazy z *Pierwszej Księgi Machabejskiej* (1Mch 4, 57; 6, 39).

W *Pieśni nad pieśniami* z kolei ta militarna analogia, stosowna do opisu kosmosu, pojawia się w opisie Oblubienicy, której szyja jest „Jako wieża Dawidowa / z obronami wystawiona / warownie zbudowana, / w której tysiąc tarczy wisi” (Pnp 4, 4; przekład J. Wujka).

Mamy więc cały wachlarz różnych sposobów wykorzystania omawianego motywu. Jego militarna proveniencja doskonale harmonizuje z opisem genezyjskich początków (kosmos), ale także pojawia się w obrazowaniu pojedynczej osoby (mikrokosmos) — jak w przypadku Oblubienicy z biblijnej pieśni.

Przejdźmy do drugiego obrazu z *Raptularza*:

A on się trójkąt dzienny na szafirze
 Ciągłe wyjaśnia — i ciągle zamienia
 W jakieś ogromne magnetowe krzyże
 Które dostają na czołach płomienia
 Jeden z drugiego wylatują chyże
 I wylatują... w otchłanie stworzenia
 Godne rodzących Pańskich Majestatów
 Poubierane w gromy duchy światów

— i porównajmy go z pierwotną wersją wypowiedzi Filistyna:

Kiedym je ujrzał tak, w mglistym szafirze
 Że się czerwienią... i w płomieniach stoją,
 A na nich czarne ruszają się krzyże
 I ciemność... swoich cieni... niespokoją,
 A drugie zdają się żywe i chyże,
 Myślałem, że to rycerze się zbroją...

Szafirowe niebo jest tłem w obu strofach dla ruchu krzyży. W raptularzowym wierszu są to krzyże, które rodzi tajemniczy „trójkąt dzienny”; obok gromu są one formą duchów tworzących światy. W *Zawiszy* mamy tarcze widziane z perspektywy mogilnika: w szafirowej mgle majaczące krzyże ruszają się, „zdają się żywe i chyże” do tego stopnia, że Filistyn poczytał je za gotujące się do odparcia ataku wojsko: „Myślałem, że to rycerze się zbroją...” Tak tedy w niewyraźnych konturach powstaje z prochów mściciel, pomoc i obrona dla uspięnej wioski:

I piersi mogił, zdaje się ruszały,
 I szły na pomoc... w czerwonościach, krzyże...

²⁶ *Ibidem*.

Krzyże, wylatujące z trójkąta i niknące w przestrzeni, to jakby upostacowanie wyrażonego w *Kazaniu na dzień Wniebowstąpienia Boskiego* przekonania, że „w narodzie rozsypany niby człowiek Chrystus żyje... i wszelką przyszłą potęgę w różnych ciałach, przez różne duchy okazuje” (*Raptularz*, k. 15); na poziomie filozofii genezyjskiej stanowią symbol prawa ofiary, dzięki któremu duchy mogą tworzyć nowe formy.

Zygmunt Krasiński w wizji zapisanej w *Herburcie*, której wprowadzenie („Stąpali długo po jakichś falach, oświeceni czasem spadającą gwiazdą lub zrywającym się spod stóp meteorem”²⁷) przypomina fragment *Niedokończonego poematu*, myśli obrazem, będącym jakby cofnięciem klitek filmu — tysiące krzyży zbiega się i tworzy jeden ogromny krzyż:

Potem nagle stanęli na szczycie wzgórza i z przeciwka wszedł księżyc, oświecając blade nieprzejrzaną równinę, na niej tysiąc krzyżów i tysiąc konających przybitych, jakoby naród jeden cały w godzinie ostatecznej męki. Stopniami wszystkie krzyże zbiły się w jeden ogromny, wszyscy męże w jednego człowieka, który cierpiał jak olbrzym, a kiedy miesiąc w pełni zostało mu oświecić, dojrzał na nim Herburt tajemnicze imię, które łyż z ocz jego wycisnęło²⁸.

W porównaniu z jasnym obrazem Słowackiego jest to negatyw, jako przedstawienie, a także jako ładunek uczucia: szafirowe, dzienne niebo zastąpiła noc, a słońce — księżyc. Jednak istota pomysłu jest w obu przypadkach ta sama. Odmienność temperamentów poetyckich podsuwa obrazy o przeciwstawnych nastrojach — optymistycznym u Słowackiego, katastroficznym u Krasińskiego.

U schyłku epoki romantyzmu motyw ten powraca u Norwida. W modlitwie — tym spotkaniu z wiecznością w jednym „teraz” — Norwid zwracał się do swojego zmarłego przyjaciela, Włodzimierza Łubieńskiego, któremu dedykował *Promethidiona*:

Tobie, Umarły, te poświęcam pieśni,
Bo cień gdy schyla się nad pergaminem,
To prawdę czyta, o podstępach nie śni...
Tobie poświęcam, Włodziu!... Słowem, czynem,
Modlitwą... bliskim znajdziesz mnie i wiernym
— Na szlaku białych słońc — na tym niezmiernym,
Co się kaskadą stworzenia wytacza
Z ogromnych BOGA piersi... Co się rozdziela
W strumieniu... potem w krzyż się jasny zbiera,
I wraca — i już nigdy nie rozpacza!...
Tam czekaj... drogi mój!... każdy umiera...²⁹

W Norwidowej dedykacji mamy obraz kaskady słońc wysypujących się z piersi Boga, które — powracając do pierwotnej jedności z Bogiem — tworzą jeden jasny krzyż. Charakterystyczny Norwidowy przypisek nadaje metaforze wymiar etyczny. Akcentując eschatologię — w przeciwieństwie do obrazu Słowackiego, który opisuje genezyjskie początki kosmosu — obraz Norwida jest oryginalną syntezą motywu. Kaskada stworzenia, powracająca do pierwotnej jedności jako fragmenty kosmicznego krzyża w otoczeniu mnogich słońc,

²⁷ Z. Krasiński, *Dziela literackie*. Wybrał, notami i uwagami opatrzył P. Hertz. T. 2. Warszawa 1973, s. 636.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ C. Norwid, *Pisma wszystkie*. Zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J. W. Gomulicki. T. 3. Warszawa 1971, s. 425. Poeta dodał do wiersza przypis: „Rozpacza — w sferze ciał znaczy także: rozstępuje, rozdziela, rozciela”.

nawiązuje do symbolu, którego ciągle w poezji romantycznej nawroty każą szukać głębszego prawzoru – archetypu pojawiającego się niezależnie w różnych dziełach.

Jedną z pierwszych jego literackich krystalizacji udało mi się odnaleźć w pieśni XVIII *Raju* Dantego. Tu, wzywane po kolei przez Cacciaguidę, odrywają się od krzyża duchy osób za życia już sławnych:

Lecz spojrzysz teraz na ramiona krzyża:
Kogo zawołam, zleci takim ruchem,
Jak po obłoku spada iskra chyża.

Orszak ten rozpoczyna Jozue, dalej Machabeusz:

Potem widziałem Wilhelma, Renwarta;
Goffreda dusza mknęła świętym szlakiem
I Gwiskardzina, od krzyża oddarta³⁰.

Być może, ten obraz z Dantego wpłynął na ukształtowanie motywu stanowiącego centralną część dynamicznego obrazu raptularzowego wiersza, a pojawiającego się po wielokroć w twórczości Słowackiego na różnym poziomie abstrakcji. Użyte w opisie wizji Filistyna z *Zawiszy* realia (paize, ruchome krzyże mogił, pożar) malują historyczny fresk. Podobne elementy zostały wykorzystane w obrazie z *Raptularza*, którego inicjalne „wtenczas” odsyła do genezyjskich prapoczątków, w otchłanie stworzenia. Słońca stanowią tutaj ośrodki tworzonych – tworzących się – światów, wylatujące zaś krzyże są zapowiedzią prawa ofiary, przez które będzie można wrócić do pierwotnej jedni słońca „rozkształconego” w tysięczne światła.

Dokonując kontaminacyjnej interpretacji tych dwóch opisów wzajemnie wzbogaca się ich plastykę i wymowę. Tak więc w raptularzowym fragmencie odczytanie słońc w kontekście motywu tarcz wyjaśnia ich dźwiękowy walor; tarcza uderzana w boju wydaje dźwięk. Podobnie wieńczące pierwszą oktawę znieruchomienie słońc kojarzy się z zatrzymaniem szyku wojska (we mgle widocznego jako rzędy odbijających światła tarcz-słońc), które nagle spostrzegło zbrojących się rycerzy (pulsujące oddechem piersi mogił, ruszające się krzyże); tym bardziej, że motyw ten powtórzony jest poza kontekstem pola walki w *Genezis*, jako metafora obrazowa. I odwrotnie: wizja Filistyna nabiera ponadczasowej wartości walki żywiołu ognia i krzyży, które – w obrazie z *Zawiszy* skojarzone ze śmiercią – we fragmencie z *Raptularza* uzyskują kontekst rodzenia się, powstawania opartego na prawie ofiary.

Omawiane obrazy, z dramatu *Zawisza Czarny* i z zapisanego w *Raptularzu* wiersza, skojarzyłem na zasadzie węzła potrójnego rymu – narzuca się tu interesująca refleksja formalna. Trójca identycznych wyrazów rymujących się w tych oktawach („szafirze” – „krzyże” – „chyże”) jawi się jako nieprzypadkowa zbieżność. Analiza porównawcza obu fragmentów pokazała, jak się one w lekturze synchronicznej wzajemnie uzupełniają. Rym nie jest więc czysto zewnętrznym, formalnym związkiem trzech – w tym przypadku – wyrazów, ale ważnym ośrodkiem tworzenia sensu. Zarysowuje się kwestia, czy istnieje możliwość zasadniczej rekombinacji takich związków logiczno-formalnych w twórczości jednego poety. Czy też – przeciwnie – trzy wyrazy złączone

³⁰ Dante Alighieri, *op. cit.*, s. 415.

tajemnym węzłem rymu muszą odsyłać do podobnych pomysłów, uruchamiać zawsze te same pokłady wyobraźni? Jak sugeruje analizowany przypadek, nie jest ona kapryśna, rządzi się określonymi prawami, zmusza do ponownego opracowywania tych samych wątków. W odniesieniu do twórczości Słowackiego *Słownik rymów* Mariana Jeżowskiego takie badania znakomicie ułatwia.

Powrót obrazów, motywów dokonuje się po spirali; fresk historycznej pozożgi okazuje się figurą wydarzeń pierwszego dnia stworzenia. Genezyjska perspektywa – taki jest jej sens – i odnosi się do dziejów jednostki, i oświetla historię narodu. Wyobraźnia powraca do elementów znanych już z wcześniejszych utworów i nadaje im nowy wymiar. Odrealnione obrazy zdumiewają rozległą perspektywą i głębią odniesień. Frapującym zadaniem jest wskazanie na źródła inspiracji (w tym i literackie koneksje) obrazów z niewyczerpaną siłą odradzających się wciąż na nowo w różnych postaciach.

Wynurzający się z chaosu codzienności literackiego notatnika nie znany dotychczas fragment jest jego integralną częścią – i takie powinno być jego miejsce w literaturze polskiej. Będąc ogniwem genezyjskich rozważań o prapoczątkach, o trójcy rodzącej i Trójcy Świętej, odnaleziony fragment leży na skrzyżowaniu wielu szlaków myślowych. Poza bezpośrednim kontekstem twórczości Słowackiego starałem się ukazać go na tle innych utworów polskiego romantyzmu, a także wskazać źródła obrazów w kanonicznych dla europejskiej kultury tekstach.