

Michał Kuziak

Juliusz Słowacki w kręgu wczesnoromantycznej filozofii egzystencji : o antropologii muzycznej w twórczości poety

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 92/3, 43-64

2001

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.

MICHAŁ KUZIĄK

JULIUSZ SŁOWACKI W KRĘGU WCZESNOROMANTYCZNEJ FILOZOFII EGZYSTENCJI

O ANTROPOLOGII MUZYCZNEJ W TWÓRCZOŚCI POETY

Zranione i cierpiące „Ja” w twórczości Słowackiego

W V akcie *Samuela Zborowskiego* znajduje się następujący tajemniczy fragment:

Przeczę,
A to na prawdy wywiodeń zwierciadło,
Że nie o głowę – bo sto głów upadło,
Niesprawiedliwiej – nie o jego łono,
Bo mnie na świecie gorzej gdzieś raniono
W serce... a przecież nie dochodzę sprawy... [10, 280]¹

Słowa te wypowiada Ja, postać, która właśnie pojawiła się na scenie, „zastępując” Bukarego, by wkrótce zostać „zastąpioną” przez Adwokata. Owa postać wyjaśnia istotę procesu toczącego się między Zborowskim a Zamoyskim. Nie mówi jednak nic o „sprawie”, której „nie dochodzi”. Znamienne, że Bukary – wcześniej Lucyfer, duch globowy – podejmując się obrony Zborowskiego, stwierdza:

Lecz jeśli cierpiał kto więcej ode mnie,
Jeśli kto twardszą był na piorun skałą,
Jeśli w kim serce (wzgardy) głośniejsz grzmiało
Na fałsz – co fałsze tu szatańskie wspierał,
Jeśli kto większe łyż w zrenicach zbierał
Nad nędzą wielkich – we wnętrzościach powiek,
Jeśli jest taki tutaj duch i człowiek,
A jeśli nędze go ojczyzny ruszą,
Niech stanie – głos mu oddam... choćby z duszą... [10, 278]

I zjawia się Ja, postać eksponująca własne cierpienie będące następstwem wejścia na drogę naśladowania Chrystusa. Komentatorzy *Samuela Zborowskiego* poświęcili wiele uwagi ustaleniu tożsamości bohaterów dramatu². Można tu jesz-

Autor jest laureatem konkursu o stypendium krajowe dla młodych naukowców Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej w roku 2001.

¹ Cytaty z utworów J. Słowackiego pochodzą z edycji: *Dzieła*. Wyd. 2. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 1–14. Wrocław 1952. Pierwsza liczba oznacza tom, następna – stronicę.

² Zob. np. S. Makowski, *Juliusz Słowacki*. Warszawa 1980, s. 118.

cze wskazać na Mickiewiczowski ślad w przywołanych fragmentach – paralelę z *Wielką Improwizacją* z III części *Dziadów*, także monologiem człowieka zranionego i cierpiącego. Istnieje wszakże jeszcze jeden ślad interpretacyjny związany z wątkiem takiego człowieka, ślad odsyłający do twórczości Słowackiego sprzed okresu genezyjskiego.

Zranione i cierpiące Ja z *Samuela Zborowskiego* przywodzi na myśl – choćby przez proste zbieżności określeń – Anhellego, którego serce „nie było tak czyste jak dyjamentowe źródło i tak wonne jak lilije wiosenne” (2, 282), Szczęsnego Kossakowskiego, który „zabity jest na sercu” (6, 385), dziecko z *Godziny myśli*, którego „Serce jak kryształ w setne poryło się skazy” (2, 216), czy bohatera *Szanfarego*, gdzie poeta pisze o sercach, co „trafiając na serca kamienne, / Same się wkrótce stały kamiennymi” (2, 16). Jak widać, serce stanowi tu symbol tożsamości bohatera³. Przy czym znamienne, że Słowacki wielokrotnie eksponuje jego skazę. Wątek człowieka zranionego i cierpiącego należy do obsesyjnie powracających w twórczości autora *Godziny myśli* tematów antropologicznych, co – by powołać się na badaczy z kręgu krytyki tematycznej – powinno skłonić do poszukiwania w tym wątku istotnej dla poety prawdy⁴. Elementy takiej kreacji bohatera da się odnaleźć i w innych dziełach Słowackiego, a także w jego listach i w pamiętniku.

W twórczości poety wykreowane zostały zatem postacie, które można uznać za wcielenie wzorcowego bohatera – realizują one jeden z modeli biografii romantycznej. Pojawia się więc „Ja” o wielu twarzach, a tym, co stanowi o wspólnocie owych poszczególnych kreacji, jest właśnie temat rany i cierpienia.

To niewątpliwie uproszczenie, ale prowadzi do interesujących konstatacji dotyczących świata idei oraz wyobraźni poety, a także tego, jak autor *Samuela Zborowskiego* pojmuje literaturę. Owo stwierdzenie występuje *explicite* bądź jako ukryte założenie w wielu pracach poświęconych utworom Słowackiego⁵. Konsekwencją będzie traktowanie jego twórczości do r. 1842 jako jednego, choć, oczywiście, zróżnicowanego tekstu. Poszczególne utwory poety posłużą tu za przykłady, zostaną niejako podporządkowane ogólnej problematyce myślenia o egzystencji i będą się do nich odwoływał przy omawianiu zjawisk związanych z tą problematyką u Słowackiego. Proponuję jednocześnie, by niektóre dzieła – *Szanfarego*, *Godzinę myśli*, *Horsztyńskiego*, *Anhellego*, a także *W Szwajcarii* – uznać w jego twórczości za swego rodzaju centra interesujących mnie zagadnień. Każdy z wymienionych utworów prezentując je w całości zarazem ujawnia w sposób szczególny jakiś ich fragment.

Trzeba wszakże pamiętać, iż w dziele poety zaznacza się ewolucja tematu człowieka zranionego i cierpiącego. Przede wszystkim polega ona na komplikacji jego losów, wpisywanych w coraz bardziej rozbudowane porządki motywacyjne: psychologiczny, historyczny, metafizyczny.

³ Można tu dopatrywać się wpływu *Biblii* na takie traktowanie słowa „serce”. Zob. Z. L e s z c z y ń s k i, *O inspiracji biblijnej przenośnych znaczeń „serca”*. W zb.: *O języku religijnym*. Red. M. Karpluk, J. Sambor. Lublin 1988, s. 145 n.

⁴ Zob. I. T r o s t a n i e c k i, „*Nowa krytyka*” w *kontrataku*. „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4, s. 624.

⁵ Przykładem może być studium M. J a n i o n „*Tak będzie pisała kiedyś Polska*” (w: *Czas formy otwartej. Tematy i media romantyczne*. Warszawa 1984).

„Co to – ja?”

Refleksja antropologiczna stanowi niewątpliwie jeden z ważniejszych aspektów twórczości Słowackiego, i to zarówno w okresie, kiedy pisał on pod wpływem wczesnoromantycznej filozofii egzystencji⁶, jak i wówczas, gdy szczególnie zajmowała go problematyka esencji⁷ (jeśli można tu jeszcze mówić o antropologii)⁸. Oczywiście, jest to specyficzna refleksja poetycka, daleka od systemowych ujęć i spekulatywnych rozważań, operująca natomiast metaforą jako figurą rozświetlającą sens ludzkiego losu. Egzystencjalistyczny charakter twórczości Słowackiego – tej do r. 1842 – stanowi o specyfice jego odmiany romantyzmu, polemicznego w stosunku do romantyzmu Mickiewiczowskiego. Kwestię tę podniósł Marian Ursel pisząc o dwóch typach powieści poetyckich i zarazem dwóch typach bohatera owych powieści w polskim romantyzmie. Zdaniem badacza:

Na plan pierwszy wysunął się więc [w powieściach poetyckich Słowackiego] problemat egzystencjalny, prawo jednostki do szczęścia indywidualnego i dochodzenia praw do niego choćby za cenę zaprzaństwa, ponad prawem i wbrew moralnym czy patriotycznym prawom⁹.

Według Ursela poeta przygotował w ten sposób podwaliny swojej dalszej twórczości¹⁰.

Zagadka człowieka w sposób jawny staje w centrum świata myśli i czynów bohaterów *Horsztyńskiego*, dramatu sytuującego się pomiędzy wspomnianymi dwoma okresami twórczości poety i celnie charakteryzującego problem antropologiczny Słowackiego. Stary sługa Sforca, bohater groteskowy, pada ofiarą poczucia humoru Karła i Ksińskiego. Otrzymuje zestaw pytań oraz jedno polecenie (wydmuchać kwadratową bańkę), które mają mu przynieść tytuł książe i fortunę, zmienić jego życie w bajkę. Wśród pytań „łatwych do zadania, ale trudnych do rozwiązania” (6, 370) (np. „Co Bóg pierwaj stworzył, czy jajko, czy kurę?” 6, 371; „Co więcej waży, czy funt piasku, czy funt żelaza?” 6, 372) znajduje się także pytanie: „Co to – ja?” (6, 371) – paradoksalnie obniżone i zarazem wywyższone przez otaczający je kontekst. W poszukiwaniu rozwiązań Sforce pomaga Trombonista, radzi, jak wydmuchać kwadratową bańkę (wystarczy znaleźć kwadratową słomkę), podsuwa odpowiedzi na poszczególne pytania. Gdy jednak pada pytanie: „Co to – ja?”, Trombonista kategorycznie stwierdza: „To, mości Sforca, głupie pytanie!... to głupie pytanie!” (6, 371). Powtarza tak raz jeszcze i dodaje, że „Już je rozwiązał i zapomniał dawno” (6, 375). Co jednak znaczy owa kwalifika-

⁶ Mam na myśli refleksję związaną z tematem „kamienienia” człowieka pośród „ludzi-głazów”, w polskim romantyzmie ujawniającą się np. w *Dziadach* wileńsko-kowieńskich A. Mickiewicza. Wypowiada się o tym S. T r e u g u t t (*Pisarska młodość Słowackiego*. Wrocław 1958).

⁷ Zob. E. Ł u b i e n i e w s k a, *Upiorny Anioł. Wokół osobowości Juliusza Słowackiego*. Kraków 1998, s. 8.

⁸ Zob. uwagi W. S z t u r c a w pracy *Przemiany postaw etycznych bohaterów dramatów Słowackiego* (w: *O obrotach sfer romantycznych*. Bydgoszcz 1998, s. 33).

⁹ M. U r s e l, *Wstęp* w: J. S ł o w a c k i, *Powieści poetyckie*. Wyd. 4, zmienione. Wrocław 1986, s. XXI. BN I 47. Zob. też M. U r s e l, *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*. „Prace Literackie” t. 15 (1973), s. 61.

¹⁰ Podobnie uważa J. B o u r r i l l y (*O doświadczeniu poetyckim młodego Słowackiego*. Przełożył J. L i s o w s k i. „Twórczość” 1959, nr 9, s. 97).

cja: „głupie pytanie”? Czy tak samo głupie jak pozostałe pytania, a może głupie w jakiś inny sposób?

Los Sforki zdaje się dowodzić, iż to nie samo pytanie jest głupie, lecz głupcami są ci, którzy je stawiają i próbują znaleźć na nie odpowiedź (znamienne, że bohater początkowo twierdzi: „rozum to los”). Przede wszystkim okazuje się, iż pytanie: „Co to – ja?”, jest pytaniem bardzo niebezpiecznym. Sforka, uwikłany w paradoksy zagadek, trafia do szpitala wariatów, powtarzając wciąż: „Co to – ja?”. Staje się ofiarą już nie tylko szyderstwa błaznów, ale i szyderstwa losu.

Anegdota o starym słudze pełni w dramacie rolę ironicznego lustra, w którym przegląda się egzystencja głównego bohatera, Szczęsnego, również człowieka stawiającego pytanie o własne „Ja”, ale czyniącego to serio¹¹. Anegdota owa – jak zauważa Maria Kalinowska – odsłania prawdę, że droga poznania zagadki człowieka wiedzie przez chorobę, będącą metaforą ciemności, przez przeżycie tego, co irracjonalne i sprawiające cierpienie¹². Nie wiadomo wszakże, czy ta droga przyniesie odpowiedzi na stawiane pytania, i chyba nie wyłącznie dlatego, że *Horsztyński* jest dramatem niedokończonym (znaczące, iż poeta podkreślał w liście do matki osobisty charakter utworu¹³). Pewne jest natomiast, że bohaterowie Słowackiego doświadczając zła i uświadamiając sobie owo doświadczenie, poznają granice swojej egzystencji, niejako sprawdzając własne człowieczeństwo, a może jego brak?¹⁴ Poeta ujmuje w ten sposób fenomen człowieka w jego skomplikowaniu, dostrzegając głębię i antynomiczność bytu ludzkiego.

Muzyka, antropologia, romantyzm

Propozycja antropologiczna Słowackiego odsłania swoje związki z romantycznym mitem muzyki (ma on wszakże o wiele dawniejsze źródło)¹⁵. Istnienie człowieka jest często charakteryzowane w twórczości poety poprzez dźwięk, np. w *Horsztyńskim* Salomea mówi o Szczęsnym, zwracając się doń:

Pan dziś jesteś jak moja biedna harfa. Muzyk z Wilna nie przyjechał i nie naciągnął strun...
Chciałam grać wesołą piosenkę mężowi, a z rozstrojonej harfy wychodziły takie dzikie tony,
że nie mogłam dokończyć. [6, 300]¹⁶

¹¹ Zob. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*. Warszawa 1989, s. 147. Zdaniem badaczki, *Horsztyński* jest tym utworem Słowackiego, w którym następuje próba przekroczenia wczesnoromantycznej filozofii egzystencji (s. 140).

¹² *Ibidem*, s. 148.

¹³ „(Zdaje) mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności – i bardziej rozwiane zarysy...” (13, 244).

¹⁴ Zob. M. Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*. W zb.: *Słowacki współczesny*. Red. M. Troczyński. Warszawa 1999, s. 117. Pytanie o zło w polskiej literaturze, zwłaszcza romantycznej i związanej z romantyzmem, stawia M. Janion w książce *Wobec zła* (Chotomów 1989). Problematyką tą w literaturze europejskiej zajmuje się G. Bataille (*Literatura a zło. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Przełożyła M. Woźnińska-Walicka. Przedmowa Z. Bińkowskiego. Kraków 1992).

¹⁵ Zob. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*. Przełożył M. Godyń. Kraków 1996, s. 26.

¹⁶ Fragment ten zawiera alluzję do *Hamleta*. Zob. J. Maciejewski, *Funkcja hamletyzmu w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*. W zb.: *Literatura, komparatystyka, folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu*. Red. M. Bokszczanin, S. Frybes, E. Jankowski. Warszawa 1968, s. 353.

Podobnie zachowują się również inni bohaterowie Słowackiego¹⁷. Używa on metafory człowieka-instrumentu (harfy) także w swoich listach. Pisz do Joanny Bobrowej:

a teraz uważaj mnie, Pani, za wiernego sługę, za dobrze nastrojoną harfę, z której ile razy zechcesz Pani prawdziwy ton wyciągnąć, da Ci go; ile razy fałszu szukać będziesz, fałsz będzie winą Pani, i głos wydobyty ze mnie – nie pocieszysz Jej. [14, 157]

Przykłady takie można by mnożyć, pochodzą one również – jak w przypadku tego fragmentu listu – z późnej twórczości poety. Człowiek jawi się w jego utworach jako instrument rozstrojony (najczęściej) lub nastrojony; droga, którą przebywa, jest drogą rozstrajania lub strojenia jego „Ja”¹⁸. Obraz człowieka-instrumentu jest więc w twórczości poety swego rodzaju metaforą egzystencji (metafora taka występuje i u innych pisarzy, np. u Krasińskiego¹⁹).

Hermeneuci zwracają uwagę, że metafora stanowi podstawę myślenia filozoficznego, zbliżając je zarazem do literatury. W tym, co postrzegane zmysłami, w obrazie, zawiera treści wymykające się dyskursowi²⁰. Metafora ujawnia bowiem to, co tajemnicze i skomplikowane, trudne do wypowiedzenia, dopiero szukające dla siebie języka, ale dzięki temu niezwykle wymowne, wykraczające poza język. Można tu sparafrazować Paula Ricoeure’a: metafora „daje do myślenia”. Ważne jest przy tym, że obraz człowieka-instrumentu nawiązuje do istniejących w kulturze mitów, czerpie z nich swoje sensory rozprzestrzeniane na całość tekstów poety, na występujące w nich fragmenty antropologiczne.

W *Raptularzu* – już w genezyjskim okresie twórczości – Słowacki zanotował:

Muzyka ziemską odbiciem muzyki sfer. – Człł to Platon, kiedy połączył ją z astronomią – astronomia muzyką inteligencji – a ta słuchu. [11, 230]²¹

Fragment ten ujawnia platoński i pitagorejski trop w antropologii muzycznej Słowackiego i romantyzmu²². Owa epoka powraca do tak określonego przez Jamie Ja-

¹⁷ Instrument (harfa) stanowi u Słowackiego także metaforę komunikacji – porozumienie jawi się więc jako dostrojenie się do drugiego człowieka (Amelia kontaktująca się w *Horsztyńskim* z niezżyjącą matką). Z kolei w *Marii Stuart* instrument ten jest metaforą poznania: harfa Rizzia „przeczuwa” czekający go los.

¹⁸ Z. Krasiński (*Kilka słów o Juliuszu Słowackim*. W: *Dziela literackie*. Wybrał, notami i uwagami poprzedził P. Hert z. T. 3. Warszawa 1973, s. 264) twierdził przeciwstawiając Słowackiego Mickiewiczowi, że ten drugi był poetą-rzeźbiarzem, pierwszy zaś „nie rzeźbiarzem, ale muzykiem się urodził”. Tym tropem poszedł także w swoich badaniach I. Matuszewski.

¹⁹ Zob. M. Bięnczyk, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*. Warszawa 1990, s. 80.

²⁰ Takie rozumienie metafory proponuje np. H. Arendt w książce *Myślenie* (Przełożyła H. Buczyńska-Garewicz. Przedmowa M. Król. Warszawa 1991, rozdz.: *Język i metafora oraz Metafora i niewyraźalne*).

²¹ W innym miejscu Słowacki pisze: „w muzyce szukamy świadectwa o jedności ducha naszego, który się w zharmonizowaniu tonów znajduje i równa nas z duchem świata” (12, 70).

²² O związkach Słowackiego z platonizmem i pitagoreizmem pisze R. Przybylski (*Śpiew zamraczający*. W zb.: *Romantyzm. Janion. Fantazmaty. Prace ofiarowane Profesor Marii Janion na jej siedemdziesięciolecie*. Red. D. Siwicka, M. Bięnczyk. Warszawa 1996, s. 119. Przedruk w: *Rozhukany koń. Esej o myśleniu Juliusza Słowackiego*. Warszawa 1999): „Twórcze powtórzenie metody Platona, reinterpretacja lub wręcz ponowienie dawnych animistycznych wyobrażeń, przekazanych przez orfizm i pitagoreizm, tworzenie nowych opowieści mitycznych, *mythologein*, wydawało się Słowackiemu właściwym sposobem dotarcia do tego, co niepojęte i tajemnicze”. Zob. też J. G. Pa w l i k o s k i, *Studiów nad „Królem Duchem” część pierwsza: Mistyka Słowackiego*. Lwów 1909, s. 360.

mesa „wielkiego tematu” kultury Zachodu, wydobywającego jedność muzyki, filozofii i nauki²³. Romantycy byli przekonani, że muzyka stanowi „język ponad językiem”²⁴, jest w szczególności sposób duchowa, traktowali ją więc jako sposób ekspresji i komunikacji, jako sposób poznania; muzyka odkrywa, według nich, tajemnice kosmosu oraz człowieka. Theon ze Smyrny w następujących słowach charakteryzował poglądy pitagorejczyków:

Pitagorejczycy, za którymi w wielu wypadkach idzie Platon, muzykę nazywają zestrojeniem rzeczy przeciwnych, zjednoczeniem wielorakich, uzgodnieniem niezgodnych. Bo mówią, że zasadzają się na niej nie tylko rytmy i melodia, ale po prostu cały ustrój (świata). Celem jej bowiem jest jednoczenie i zestrzanie. Wszak bóg jest zestroicielem rzeczy niezgodnych²⁵.

Muzyka określa zatem istotę relacji, w których znajdują się poszczególne fragmenty uniwersum: makro- i mikrokosmosu, co łączy refleksję kosmologiczną z refleksją antropologiczną. Martin Buber stwierdza:

W epokach zadomowienia myśl antropologiczna istnieje jedynie w obrębie idei kosmologicznej, w epokach bezdomności – zyskuje na głębi, a wraz z głębią zyskuje też na samodzielności²⁶.

Romantyzm będąc „epoką bezdomności” odwołuje się wszakże do wyobrażeń kosmologicznych, by m.in. w ten sposób przedstawić swoje pojmowanie człowieka. Tym samym wyobrażenia poetów o kosmosie stają się świadectwem rzeczywistości wewnętrznej romantyka. James eksponuje w swoich rozważaniach to, że romantyzm dokonał destrukcji „wielkiego tematu”, ujmując go właśnie w perspektywie subiektywnej²⁷.

Można przyjąć, iż wzorcową realizacją myślenia o kosmosie i człowieku w kategoriach harmonii oraz dysharmonii stała się dla romantyków sformułowana przez Friedricha Schillera koncepcja naiwności i sentymentalności, tragizmu rozdartej egzystencji człowieka nowożytnego, jej paradoksalności²⁸.

Przedstawiona w literaturze romantycznej kosmologia i antropologia zazwyczaj ukazuje rozstrojenie uniwersum. Winą za to zostaje obarczony człowiek²⁹. Sięgnijmy do rozważań Novalisa w *Uczeniach z Sais*:

²³ James, *op. cit.*, s. 26.

²⁴ Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*. Przełożył A. Buchner. Kraków 1988. – E. Bielińska, *W poszukiwaniu królestwa człowieka. Utopia sztuki od Kanta do Tomasza Manna*. Warszawa 1981, s. 169.

²⁵ Cyt. za: W. Tatariewicz, *Historia estetyki*. T. 1. Wrocław 1960, s. 105. Zob. też fragmenty tekstów pitagorejczyków zebrane w *Harmonii sfer* („Koniec Wieku” 1994, nr 6, s. 9). Refleksja dotycząca muzycznej natury bytu pojawia się również w tradycji mistyki europejskiej. Św. Jan od Krzyża (*Muzyka mistyczna*. W: *Dziela*. Wyd. 4, przejrzone i poprawione. Z hiszpańskiego przełożył B. Smyrak. Wprowadzenie O. Filek. Kraków 1986, s. 600) pisze: „W spoczynku i ciszy tej nocy, wśród tego poznania światła Bożego, widzi dusza przedziwną zgodność i ład mądrości Boga w całej różnorodności stworzeń i we wszystkich jego dziełach. Wszystkie razem i każde z osobna mają w sobie jakiś przejaw Bożej doskonałości i każde przez to, co posiada, głosi na swój sposób to, co w niej jest Bogiem. A dla duszy rozbrzmiewa to jak akordy najcudowniejszej muzyki, która przewyższa wszystkie dźwięki i melodie świata”.

²⁶ M. Buber, *Problem człowieka*. Przełożył W. Reszke. Warszawa 1993, s. 20.

²⁷ James, *op. cit.*, s. 184.

²⁸ F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*. W: *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przełożyli I. Krońska, J. Prokopiuk. Wstępem opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1972.

²⁹ A. Béguin (*Odrodzenie odradza się*. W zb.: *Szkoła Genewska w krytyce. Antologia*.

„O, gdybyż człowiek [...] rozumiał wewnętrzną muzykę natury i miał zmysł dla zewnętrznej harmonii! Ale on nie zdaje sobie w pełni sprawy z tego, że wszystkie [tj. części natury] pozostajemy we wzajemnym związku i że żadna z nas nie może istnieć bez innych. Nie potrafi on niczego zostawić w spokoju, niby tyran rozdziela nas i wprowadza między nas dysonans”³⁰.

W konsekwencji człowiek „nieskończoną, twórczą muzykę wszechświata wprowadza do jednostajnego stukotu ogromnego młyna, napędzanego strumieniem przypadków [...]”³¹. Niemiecki romantyk krytykuje uroszczenia analitycznego rozumu, usiłującego zapanować nad naturą i jednocześnie pozbawić ją metafizycznego sensu. Podobne wypowiedzi pojawiają się i u innych przedstawicieli epoki. Nie wszyscy piszą wszakże o winie intelektu, o swego rodzaju ranie zadanej człowiekowi przez kulturę. M.in. Słowacki dowodzi, że rozpad harmonii uniwersum wiąże się z problematyką etyczną.

Jednak romantycy przyznają człowiekowi także rolę tego, który przywraca (może przywrócić) harmonię uniwersum. William Wordsworth pisze w *Preludium*:

Umysł człowieka tak jest utworzony
Jak tchnienie muzyki i jej harmonia.
Kunszt tajemniczy, niewidzialny, spaja
Żywioty sprzeczne i każe im w zgodzie
Pulsować. Jakże wszystkie trwogi, wszystkie
Wczesne udręki, żale i znużenia,
Myśli i różne uczucia, co wnikły
W mój umysł, jakże się one złożyły
Na błogi spokój, w jakim trwam, gdy jestem
Godny samego siebie. [...]”³².

Warto zauważyć występujący tu motyw godności człowieka. Musi on zdobyć się na wysiłek moralny. W ten właśnie sposób usuwa wszelkie sprzeczności. Utracona harmonia uniwersum jest zatem stanem, który może być odzyskany. Został on zagubiony, lecz nie zniszczony (czy też raczej: człowiek został wygnany z uniwersum harmonii, do którego może powrócić). „Wielki temat” znajduje zatem swoje miejsce w opowieści romantyków o Złotym Wieku i próbie jego restytucji, jak dowodzi Meyer H. Abrams, podstawowej metanarracji epoki³³.

Wybór H. Chudak, Z. Naliwajek, J. Żurowska, M. Żurowski. Przedmowa M. Żurowski. Warszawa 1998, s. 105 (tłum. J. Żurowska) pisze o tego typu myśleniu: „idea analogii splata się z mitami usiłującymi wyjaśnić pochodzenie zła. Nie tylko przyroda i umysł (zwłaszcza nasz umysł) są z tej samej esencji, będąc emanacjami jedynej przyczyny, na dodatek bowiem zepsucie umysłu ludzkiego pociągnęło za sobą upadek samej przyrody”. Zob. też zawarty w tej książce fragment rozprawy A. Béguna *Romantycy niemieccy i nieświadomość*. O idei jedni oraz harmonii wszechświata w romantyzmie pisze M. Cieśla-Korytowska (*Romantyzm a poznanie*. W: *O romantycznym poznaniu*. Kraków 1998).

³⁰ Novalis, *Uczniowie z Sais*. W: *Uczniowie z Sais. Proza filozoficzna – studia – fragmenty*. Wybrał, przełożył, wstępem i przypisami opatrzył J. Prokopiuk. Warszawa 1984, s. 71.

³¹ Novalis, *Chrześcijaństwo, czyli Europa*. W: jw., s. 159. Znamienne, że – zdaniem Novalisa (*Kwietny pył*. W: jw., s. 103) – człowiek pozbawiony wewnętrznej harmonii zachowuje moc twórczą: „Wewnętrzny nieporządek wskazuje na nadmiar siły i zdolności, ale także na brak proporcji; precyzja – na właściwą proporcję, ale także na skromne zdolności i siły”.

³² Wordsworth, *Preludium*. W antologii: *Twarde dno snu. Tradycja romantyczna w poezji języka angielskiego*. W wyborze, opracowaniu i przekładach Z. Kubicka. Kraków 1993, s. 197.

³³ M. H. Abrams, *Formy wyobraźni romantycznej*. Przełożył P. Gruff. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3.

Słowacki – twórca opowieści genezyjskiej był przekonany o istnieniu w kosmosie harmonii powstającej wszakże z dysonansów, a więc tej odzyskanej. W liście do Zygmunta Krasieńskiego pisał, że wiedza o prawach rozwoju świata ducha umożliwiała usłyszenie „cudownej harmonii – między duchowymi pracami a boleściami ciał, które są chłostą niby bożą i przymusem, i nauką duchów” (14, 189). Uniwersum jawi się tu zatem jako przestrzeń harmonii, sensu, jednocześnie aby tak je postrzegać, trzeba być wtajemniczonym; w innym miejscu Słowacki stwierdza: „święci niektórzy słyszeli muzykę sfer – wariaci nieraz słyszą...” (11, 265). Doświadczenie harmonii³⁴, podobnie jak u pitagorejczyków, jest – według niego – uzależnione od możliwości poznawczych człowieka, a także od jego walorów etycznych: „Ziemskiemu tylko duchowi ton szósty wydaje się całym... dla niebieskich jest on dysonansem – jest całą przyczyną smutku muzyki globowej [...]” (12, 193).

Droga (anty)inicjacji

Godzinę myśli – będącą, jak zgodnie stwierdzają badacze, syntezą i w pewnym sensie przekroczeniem romantyzmu „pisarskiej młodości Słowackiego”³⁵ – rozpoczyna następujący fragment:

Głuche cierpiących jęki, śmiech ludzki nieszczerzy
Są hymnem tego świata – a ten hymn posępny,
Zbłąkanymi głosami wiecznie wniebowstępny,
Wpada między grające przed Jehową sfery
Jak dźwięk niesfornej struny. Ziemia to przeklęta,
Co nas takim piastunki śpiewem w sen kołysze. [2, 207]

Ziemia jawi się tu jako przestrzeń zła i cierpienia. Słowacki przywołuje związany z „wielkim tematem” obraz kosmologiczny, specyficznie go reinterpretując, by ukazać pewien typ przeżycia egzystencji. Jednocześnie dzięki takiemu „cytatu” przemiana opisane w utworze doświadczenia dwojga dzieci w uniwersalne prawo kosmosu. Prawo to – wsparte odwołaniem do myśli Emanuela Swedenborga (poddanej interpretacji) – ukazuje wizję losu człowieka w sposób pesymistyczny. Wprawdzie panujący w kosmosie ruch może prowadzić ku światłu, ku Bogu, a człowiek zyskuje szansę, by stać się aniołem, jednak ruch ten ma także kierunek przeciwny: wiedzie w ciemność, oddala od Boga, czyni człowieka aniołem upadłym³⁶. Ów drugi ruch staje się głównym przedmiotem zainteresowania Słowackiego w *Godzinie myśli*, a także w innych jego utworach sprzed roku 1842. Twórczość poety z tego okresu można odczytać jako zapis doświadczenia braku harmonii uniwersum.

Jak wspomniałem, wydaje się, że istnieje swego rodzaju modelowa narracja – struktura głęboka – która porządkuje biografie bohaterów Słowackiego w jego twórczości do roku 1842. Cytowany już Ursel pisząc o powieściach poetyckich wskazuje na ujawniający się w nich wspólny schemat losu człowieka, pre-

³⁴ Jest to harmonia wypracowywana przez ducha: „A sami oto w tęczowych wyjaśnieniach się – i w rozbitych instrumentach naszej duchowej muzyki – podnosimy się – do wyrozumienia jasności Bożych” (12, 193).

³⁵ J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*. Wyd. 3. T. 1. Lwów 1924, s. 220.

³⁶ Zob. Łubieniewska, *op. cit.*, s. 36.

zentowany w masce różnego rodzaju kolorytu lokalnego. Badacz dochodzi do wniosku:

makrostrukturę powieści poetyckich Słowackiego wyznaczają trzy zasadnicze elementy integralnie powiązane: bohater, kochana przez niego kobieta oraz „zarzewie cierpienia i nieszczęścia”, ów czynnik prymarny [...] ³⁷.

I w tym przypadku refleksję Ursela można odnieść do późniejszych utworów Słowackiego. Przyjrzyjmy się obecnie owej wzorcowej biografii bohaterów literackich poety w jego twórczości do roku 1842. Oczywiście przedmiotem zainteresowania staną się jedynie jej najważniejsze aspekty. Ponadto, tam gdzie to możliwe, zrezygnuję z rozwijania niektórych wątków, odsyłając do literatury przedmiotu.

Przed wszystkim wypada zauważyć, że biografie bohaterów mają charakter nieciągły ³⁸. Składają się na nie fragmenty przedzielone progami, a w zasadzie jednym progiem (drugi pojawi się w mistycznej twórczości Słowackiego), swoistym doświadczeniem granicznym, zmieniającym życie bohatera. Można zatem mówić o uporządkowaniu jego egzystencji w rytuał przejścia, w obrzęd inicjacyjny, który ma wszakże charakter antyinicjacji ³⁹. Słowacki pisząc o rozwoju człowieka ukazywał bowiem ów rozwój jako destrukcję jego „Ja”, stającego się ruiną i zarazem oddalającego się od prawdy o sobie i świecie ⁴⁰.

Bohaterowie Słowackiego odczuwają pęknięcie pomiędzy czasem przeszłym – dzieciństwem – a czasem teraźniejszym, w którym rozgrywają się zdarzenia fabuł poszczególnych utworów. W *Horsztyńskim* Amelia zwraca się do Szczęsnego:

pamiętam te chwile, kiedy dziećmi będąc, razem biegaliśmy po nadwilejskich łąkach za motylami wiosny, kiedy jesienią w zasypanych liściem alejach lubiliśmy chodzić razem i dumać... Ja się nie odmieniłam, ale tyś się bardzo odmienił, Szczęśny. [6, 339]

Bohaterowie są ludźmi „odmienionymi”, przestali być dziećmi (aniołami), istotami zakorzenionymi w harmonii uniwersum, żyjącymi w zgodzie ze sobą. Słowacki na wiele różnych sposobów ukazuje ich symboliczną śmierć, eksponując destrukcyjny charakter doświadczeń życiowych. Przemianę bohatera określa nie tylko wspomniany już stan jego serca, ale i twarz – maska, która, paradoksalnie, ujawnia prawdę (znakiem takiej przemiany jest także śmiech: „Tu śmiech jest znakiem życia... Śmiać się nauczyłem / Gorzko [...]”, 2, 122). Jest to człowiek patrzący jak ów „wędrowiec” z *Godziny myśli*:

³⁷ Ursel, *Wstęp*, s. LXVIII.

³⁸ Zob. K. Poklewska, *Ciągłość i nieciągłość osobowości*. W zb.: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa 10–11 grudnia 1979*. Red. M. Janion, M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 262.

³⁹ Zob. J. Maisonneuve, *Rytuały dawne i współczesne*. Przełożyła M. Mroczek. Gdańsk 1995, s. 31. – M. Masłowski, *Gest, symbol i rytuały polskiego teatru romantycznego*. Warszawa 1998, s. 17. O „micie inicjacyjnym romantyzmu” pisze M. Janion (*Estetyka średniowiecznej Północy*. W: *Czas formy otwartej*).

⁴⁰ Bourrilly (*op. cit.*, s. 105) stwierdza, że Słowacki ukazuje „raczej [...] ciąg stanów ducha” swoich bohaterów „niż ich rozwój wewnętrzny”. Zob. też M. Cieśla-Korytowska, *Słowacki i Wordsworth o dojrzywaniu*. W zb.: *Juliusz Słowacki – poeta europejski*. Red. M. Cieśla-Korytowska, W. Szturc, A. Zioliwicz. Kraków 2000, s. 28–41.

[...] Był to wzrok wędrowca,
Co w drodze życia wstąpił na szczyty grobowca
I stamtąd ściga mgliste rysy krajobrazów. [2, 214]⁴¹

Bohaterowie Słowackiego – jak Lambro – są ludźmi, „o których przyjaciele piszą, czym być mogli, o których nieznajomi mówią, że nie byli niczym” (2, 149)⁴². Są – podkreśla poeta – dziećmi wieku i „wcieleniem szyderstwa losu”. Świat nie pozwala im spełnić tkwiących w nich możliwości, stają się więc oskarżeniem dla świata. Słowacki udowadnia w swoich utworach, że egzystencja niejako obligatoryjnie stanowi przekleństwo, jest skazana na niespełnienie. W *Godzinie myśli* pesymistyczna wizja osiąga apogeum – poeta dowodzi bowiem, że i mit dzieciństwa jest iluzją⁴³.

Kategoria określającą biografie bohaterów literackich sprzed r. 1842 jest u Słowackiego pojęcie „doświadczenie”. Posługując się językiem antropologii muzycznej, można powiedzieć, że to doświadczenie wiedzie człowieka do rozstrojenia instrumentu jego „Ja”. Dla przykładu: dzieje Kordiana potwierdzają, iż wiek bohatera jest mierzony nie latami, lecz właśnie doświadczeniami⁴⁴ (zresztą nie tylko doświadczeniami życiowymi, wystarczą już bowiem doświadczenia czytelnicze)⁴⁵. Warto tu odnotować zbieżność tego wątku z ujęciem egzystencji przez dekadentyzm, ukazujący człowieka jako borykającego się z nudą i poszukującego nowych wrażeń – właśnie z powodu przesyty tych już doznanych⁴⁶.

Znamienne, że owo doświadczenie rozgrywa się w przestrzeni międzyludzkiego obcowania, w przestrzeni spotkania „Ja” i „Ty” (przywodzi to na myśl także fascynacje lekturowe Słowackiego: Szekspirem, Calderonem czy Byronem⁴⁷).

⁴¹ Zob. Łubieniewska, *op. cit.*, s. 60.

⁴² Zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 175.

⁴³ Zob. Libera, *O dziecięcym filozofie Słowackiego*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” XIV/XV, 1979/1980, s. 113.

⁴⁴ W niedokończonym *Poemacie tercynowym o piekle* Słowackiego znajduje się następujący fragment o pierwszym progu inicjacyjnym:

[...] „Jest fala na wypadków rzece,
Jeśli się rzuci człowiek w nią, popłynie
Aż na wierch ludzi... w szczęśliwą fortecę. –
Lecz jeśli raz się z tą falą ominie,
To całe jego życie płynie smętne
Nędzą i bolem... W młodości godzinie
Ja się minąłem. – I dziś serce mętne
Nie dba, gdzie idzie, z kim i komu wierzy,
Już zmordowane tym, co mu pamiętne”. [2, 228]

Temat ten powraca także w młodzieńczej liryce poety – zob. I. Opacki, *Dwa bieguny sonetów Słowackiego*. „Roczniki Humanistyczne” t. 9 (1960), z. 1.

⁴⁵ W tym artykule w zasadzie pomijam *Kordiana*, szerzej pisałem na jego temat w osobnej pracy pt. *Teoria możliwych „Faustów” w polskim dramacie romantycznym*. „Kordian” – „Samuel Zborowski” *J. Słowackiego*. W zb.: *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej*. T. 1. Red. H. Krukowska, J. Ławski. Białystok 1999.

⁴⁶ Zob. Fabre, *Dwa oblicza romantyzmu: „Godzina myśli”*. „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 1 (tłum. J. Żurowska). Przedruk pt. „*Godzina myśli*”, czyli *dwa oblicza romantyzmu*. W: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. E. Kasprzyk. Warszawa 1995.

⁴⁷ Zob. J. M. Rymkiewicz, *Ludzie dwoiści*. (*Barokowa struktura wyobraźni Słowackiego*). W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 3. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1981.

Poeta pisze przy tym wprawdzie o zdarzeniach kształtowanych przez ludzi, ukazuje je jednak jako działanie losu. Przestrzeń spotkania „Ja” i „Ty” jawi się u Słowackiego, w twórczości sprzed r. 1842, jako przestrzeń zdrady (*Szanfary*⁴⁸, *Horsztyński*), odrzucenia (dziecko z *Godziny myśli*, blizna duchowa Anhellego⁴⁹) czy uwikłania człowieka w sytuacje zmuszające go do postępowania nieetycznego (*Horsztyński*)⁵⁰. Można by tu przywołać w zasadzie wszystkie utwory poety z tego okresu jego twórczości: pozostałe powieści poetyckie, np. *Jana Bieleckiego*, a także *Mindowego*, *Marię Stuart*, *Kordiana*, *Mazepę*, *Balladynę*.

Szanfary w następujących słowach charakteryzuje społeczność ludzką:

Bo tam choć ludzie dążą dla pokuty,
Lica ich zradne i oddech zatruty;
Tam człowiek nędzny bardziej nikczemnieje
I czołem prochy meczetów zamiata,
Prosi Proroka o rozkosze świata,
Bo wyżej sięgnąć nie śmieją nadzieje. [2, 7–8]

W języku antropologii muzycznej problem zaistnienia bohatera w określonej przeze mnie wcześniej przestrzeni spotkania „Ja” i „Ty” zostaje wyrażony w pierwszym zdaniu *Horsztyńskiego*: „Piosenki świata zaczynają się od fałszywych akordów – a kończą się gwałtownym zerwaniem strun – stłuczeniem harfy...” (6, 283). Bohaterowie bardzo często są zatem ludźmi zdradzonymi i zdradzającymi. Badacze zazwyczaj łączyli temat zdrady, pojawiający się we wczesnej twórczości Słowackiego, z polemiką poety z Mickiewiczem, z jego *Konradem Wallenrodem*; można tu również wskazać na inspiracje *Marii* Antoniego Malczewskiego⁵¹.

Aby wyjaśnić fenomen człowieka opętanego zdradą, proponuję sięgnąć do rozważań Józefa Tischnera. Pisze on o swego rodzaju logice Kaina (mit Kaina był dla Słowackiego jednym z ważnych mitów antropologicznych, pojawia się np. w *Kordianie* i – już inaczej interpretowany – w *Samuelu Zborowskim*). Otóż: „Jeśli on – Kain – nie ma żadnej wartości dla Boga, to wszystko jest bez wartości – również Abel”⁵². O takiej logice mówi Szczęsny w *Horsztyńskim*: „Będę z nimi... [...] Z tymi, co pogardą wszystkich ludzi mścić się za (pogardę siebie)” (6, 350). Tak więc doświadczenie rozstrojenia instrumentu „Ja” wiąże się z problematyką aksjologiczną, z pozbawieniem przez świat wartości owego „Ja” i w efekcie z pozbawianiem przez „Ja” wartości przynależnych światu. Zdradzony zdrajca gubi dawne ideały łączące go z krajem czy z wiarą. Wyrzeka się bycia osobą. Tischner pisze:

Zdrada jest odmową usprawiedliwienia istnienia innego człowieka, pojętą w imię przeświadczenia, iż ja sam istnieję istnieniem nieusprawiedliwionym. Zdradzam, bo sam zostałem zdradzony⁵³.

⁴⁸ Zob. Kleiner, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁹ Jak się zdaje, w twórczości Słowackiego istnieje specyficzny fantazmat kobiety. Szerzej na ten temat pisałem wraz z K. Ziemińską w pracy *Maria Stuart Juliusza Słowackiego. Po międzykobiecością, władzą a dzieciństwem*. W zb.: *Ze studiów nad Słowackim. Materiały ogólnopolskiej sesji naukowej „Juliusz Słowacki. Wyobrażenia i egzystencja”*. Red. M. Kuziak. Słupsk 2001 (w druku).

⁵⁰ Pisze o tym Kalinowska (*op. cit.*, s. 167).

⁵¹ Zob. J. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*. Poznań 1991, s. 5.

⁵² J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Paris 1990, s. 34.

⁵³ *Ibidem*, s. 215.

Jaki los w świetle utworów Słowackiego czeka zdradzonego bohatera? Odwołując się do wywodu Alberta Camusa, można stwierdzić, że jest to los buntownika metafizycznego (choć również ulegającego melancholii): człowieka czyniącego zło i uświadamiającego sobie własne zło, poszukującego samotności i pustej transcendencji⁵⁴. Szanfary powiada:

Nie chcę ja rajy, lecz proszę Proroka,
Niech da mej duszy taki step bez końca, [2, 15]

Wypowiedź ta ujawnia niezgodę na tradycyjne wartości, na istniejący porządek uniwersum⁵⁵. Jak stwierdza Camus, buntownik metafizyczny – paradoksalnie – przeciwstawia się rządzącej kosmosem zasadzie, wpisanemu w los człowieka złu i cierpieniu⁵⁶. Bohaterowie wczesnych utworów Słowackiego występują w imię swojego dawnego, utraconego już „Ja”, w imię odebranej im Arkadii. Charakterystyczne, że kategorią estetyczną, która ich określa, jest wzniosłość.

Tego typu bohater – kreowany w kręgu inspiracji bajronizmem – pojawia się przede wszystkim u Słowackiego w jego twórczości do r. 1830 (później np. w *Lambrze*); chyba najbardziej demoniczną postacią jest Arab. Warto przy tym zauważyć, że powieści poetyckie autora *Godziny myśli* są raczej metaforami ukazwanego tu przeze mnie myślenia o egzystencji, a nie utworami, które należy czytać dosłownie⁵⁷ (w takim odbiorze byłyby groteskowe). Wydaje się, że mamy do czynienia z próbami przekazania przez poetę specyficznego doświadczenia wewnętrznego⁵⁸, dla którego poszukuje on języka w literaturze, w swoistej przestrzeni intertekstualnej tworzącej wizerunek wczesnoromantycznej filozofii egzystencji⁵⁹. Jean Bourrilly pisze:

Nie można jednak nie widzieć w tym dążenia do elizji (odpowiadającego pewnym cechom charakterystycznym dla psychologii ucieczki), sposobu przejścia na inną płaszczyznę, do innego świata niż świat rzeczywisty i konkretny, do świata marzeń i zjaw, który przez halucynacje, koszmary, obłąd czy gest samobójczy otwiera okno na niewiadome⁶⁰.

W twórczości Słowackiego bohater zdradzony może także stać się człowiekiem biernym – uciekinierem, jak np. Szczęsny (który wszakże przez moment marzy o buncie). Podobnego typu bohaterem jest Anelli; blizna duchowa, którą zadała mu kobieta, uczyniła z niego melancholika wycofującego się z życia⁶¹. Ta

⁵⁴ A. Camus, *Człowiek zbuntowany*. Przełożyła J. Guze. Kraków 1991, s. 30.

⁵⁵ Zob. Treugutt, *op. cit.*, s. 64.

⁵⁶ Zob. Camus, *loc. cit.*

⁵⁷ Odmienne patrzy na ten problem Maciejewski (*Powieści poetyckie Słowackiego*, s. 23), traktując utwory „pisarskiej młodości Słowackiego” jako dzieła polemiczne, wpisujące się w dyskusję nad koncepcją narodowości polskiej i nad losami narodu, a także o przyczynach jego klęski i sposobach odzyskania wolności. Trudno wszakże zgodzić się z przyjętą przez badacza perspektywą „moralistyczną”, zdaniem Maciejewskiego bowiem (*ibidem*, s. 48) Słowacki poddaje krytyce swoich „złych” bohaterów.

⁵⁸ Zob. Treugutt, *op. cit.*, s. 62.

⁵⁹ O intertekstualności u Słowackiego pisze K. Górski (*Słowacki jako poeta aluzji literackiej*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2). Przedruk w: *Z historii i teorii literatury*. Seria 2. Warszawa 1964.

⁶⁰ Bourrilly, *op. cit.*, s. 105.

⁶¹ O takich bohaterach melancholicznych w mitach i literaturze pisze W. Hilsbecher (*Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1972, s. 47).

wersja zbliża kreację bohatera do kreacji postaci z utworów François Reného de Chateaubrianda⁶².

Na uwagę zasługuje pojawiający się u poety, w jego twórczości sprzed r. 1842, temat gry, udawania, związany z interesującym nas tu rozpoznaniem egzystencji. Bohater, który przeżył doświadczenie graniczne, staje się człowiekiem zamaskowanym, człowiekiem z kłamliwą twarzą. W *Godzinie myśli* czytamy:

Odrzuconą miłością, dumą, oburzeniem,
 Serce jak kryształ w setne poryło się skazy
 I tak wiecznie zostało. Wszystkie czucia skarby
 Ognistej wyobraźni rzucił na pożarcie,
 Wyobraźnia złotymi rozkwitała farby
 I kładła się jak tęcza na ksiąg białej karcie;
 Lecz nie było w niej wiary w szczęście ani w Boga.
 Ludzie w nim mieli druha, w myślach świat miał wroga.
 On, w głębi duszy słysząc krzyk szczęścia daremny,
 Mścił się i gmach budował niedowiarstwem ciemny. [2, 216]

Bohater Słowackiego chroni się we własnym wnętrzu, gdzie skrywa swoją prawdę, często ją gubiąc. Śmierć dziecka (aniola) staje się narodzinami poety opowiadającego swoją historię przemienianą w mit – „romans życia” – i w ten sposób umożliwiającą dalszą egzystencję. Szczęsny stwierdza, że „Czasy świeże mają dziwne lekarstwo na chorobę smutku: poezją” (6, 301). Trudno wszakże zgodzić się, iż tak rozumiana poezja stanowiłaby drogę otwarcia egzystencji, jak chce to widzieć Maria Żmigrodzka⁶³. Jest to raczej poezja wywodząca się – nawiązując do rozważań Czesława Miłosza – z Ziemi Ulro, poezja pozbawiona uczucia⁶⁴.

Aktorem jest również Szczęsny („polski Hamlet”)⁶⁵. W *Horsztyńskim* Słowacki rozbudowuje wątek życia-teatru. Bohater postrzega swoją egzystencję jako niezwykle skomplikowaną, ponadto zniewoloną oraz zdegradowaną. Ma świadomość, że powinien być aktorem jednocześnie w komedii i w tragedii. Jego życie-teatr staje się spektaklem marionetek, przeciwstawionym teatrowi gladiatorów, charakteryzującemu dawne dzieje; wypowiedzi Szczęsnego opanowuje żywioł ironii⁶⁶.

Warto zwrócić uwagę, że bohaterowie *Horsztyńskiego* oraz *Anhellego* znajdują się niejako na krawędzi prezentowanego tu myślenia o egzystencji: pragną przemiany, transcendencji i zarazem pozostają w nie rozstrzygniętej sytuacji granicznej: jak pisze Maria Janion – „uwięzieni w egzystencji”⁶⁷.

W utworach Słowackiego, w ich przestrzeni międzyludzkiego obcowania będącej przestrzenią zdrady, człowiek zaczyna cierpieć na chorobę wieku, której

⁶² Zob. rozważania C. Wilsona (*Outsider*. Przełożyła M. Traczevska. Przedmowę i posłowie tłumaczyli B. Moderska, T. Zysk. Poznań 1992, s. 49 n.) poświęcone postaci outsidera romantycznego.

⁶³ Zob. M. Żmigrodzka, głos w dyskusji. W zb.: *Słowacki mistyczny*, s. 339.

⁶⁴ Zob. Maciejewski, *Powieści poetyckie Słowackiego*, s. 128. – E. Kiślak, *Słowacki ulryjski*. W zb.: *Słowacki współczesny*.

⁶⁵ Zob. Kalinowska, *op. cit.*, s. 155. O Szczęsnym jako „polskim Hamlecie” pisali m.in.: Maciejewski (*Funkcja hamletyzmu w „Horsztyńskim” Juliusza Słowackiego*), J. Trznadel (*Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Wyd. 1 krajowe. Warszawa 1989) i K. Kurek (*Polski Hamlet. Z historii idei i wyobraźni narodowej*. Poznań 1999).

⁶⁶ Piszę o tym w osobnym studium pt. *Słowacki ironiczny. O „Horsztyńskim”* (w: *Fragmety o Słowackim*. Słupsk 2001).

⁶⁷ Janion, „*Tak będzie pisała kiedyś Polska*”, s. 287. Zob. też Kalinowska, *op. cit.*, s. 141.

objawy opisała Marta Piwińska⁶⁸. Konsekwencją doświadczenia granicznego jest przemiana postrzegania rzeczywistości przez bohatera. Zaczyna on odczuwać własne „niedoistnienie” (pojęcie Janion⁶⁹) oraz „niedoistnienie” otaczającego go bytu (owo „niedoistnienie” – paradoksalnie – nie jest sprzeczne z odczuciem przesytu). Rzeczywistość staje się dla niego „nierzeczywistością”, czuje się w niej „niepotrzebny”. Poeta ukazuje taki stan rzeczy wykorzystując metaforykę snu i śmierci. W *Szafarym* pisze:

Są w świecie serca, które w młode lata
Straciwszy szczęście w samym życia kwiecie,
Nie mogąc w niebo ulecieć ze świata,
Żyją, a przecież nie żyją na świecie, [2, 8]

Wraz z wytrąceniem człowieka ze stanu harmonii także kosmos traci ów stan i jawi się otąd jako absurdalny chaos, jego nieskończoność natomiast – jako otchłanie, w których gubi się wędrujący człowiek (można tu dostrzec aluzje do biblijnej symboliki zła)⁷⁰.

Tożsamość bohaterów Słowackiego z jego utworów sprzed r. 1842 – tożsamość niezwykle kruchą, bliską zatraty – określa pamięć. Jest to wszakże pamięć będąca przekleństwem człowieka, składają się przecież na nią ślady powodujące cierpienie. Bohaterowie poety pragną więc pozbyć się ciężaru owych wspomnień.

Zło i cierpienie

Rozstrojenie instrumentu „Ja” bohatera wiąże się z doświadczeniem przez niego zła i w konsekwencji z cierpieniem (warto odnotować, że w ten sposób poeta podejmuje również kwestię teodycei⁷¹). Problem ten ujawnia się w twórczości Słowackiego w sposób szczególny w *Anhellim* – jako centrum myślowe utworu – stając się polemiką z Mickiewiczem, z jego usensownieniem zła i cierpienia, z jego pojmowaniem ekonomii dziejów.

Słowacki pisze wprawdzie o ofierze bohatera, a więc zdaje się dostrzegać sens jego drogi wskazywanej przez Szamana, ale zarazem nie wiadomo, na czym ofiara ta miałaby polegać. Nie jest również pewne, czy przyniesie ona odrodzenie. Szaman chce jedynie pokazać Anhellemu świat cierpienia:

Wybiorę więc jednego z nich i ukołam go jak syna, a umierając oddam mu ciężar mój,
i większy ciężar, niż mogą unieść inni; aby w nim było odkupienie.
I pokażę mu wszystkie nieszczęścia tej ziemi, a potem zostawię samego w ciemności
wielkiej z brzemieniem myśli i tęsknot na sercu. [2, 235]

⁶⁸ M. Piwińska, *Złe wychowanie*. Warszawa 1981.

⁶⁹ M. Janion, *Niedoistnienie Chateaubrianda*. W zb.: *Lustra historii. Rozprawy i eseje ofiarowane Profesor Marii Żmigrodzkiej z okazji pięćdziesięciolecia pracy naukowej*. Red. M. Kalinowska, E. Kiślak. Warszawa 1998, s. 125.

⁷⁰ Zob. P. Ricoeur, *Symbolika zła*. Przełożyli S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 71 (a także rozważania myśliciela na temat możliwości absurdalnej interpretacji fenomenu zła, s. 244). O błędnej wędrowce bohaterów Słowackiego pisze J. Kamińska-Strażakowa (*Zbłąkany wędrowiec. Z dziejów romantycznej topiki*. Wrocław 1992, rozdz. *Wędrowcy Słowackiego*).

⁷¹ Refleksja romantyków na temat ładu kosmosu, jego harmonii, przypomina o oświeceniowych rozważaniach dotyczących teodycei – zob. P. Hazard, *Myśl europejska w XVIII wieku od Monteskiusza do Lessinga*. Przełożyła H. Suwała. Wstępem poprzedził S. Pietraszko. Komentarze i przypisy przełożył A. Siemek. Warszawa 1972, s. 277 n.

Ostatnia nauka Szamana brzmi jednak: „wszystko jest snem smutnym” (2, 268). Zastanawia to „pęknięcie” *Anhellego*, który – zdawać by się mogło – miał objawiać sens ofiary, a pozostał kolejnym (po *Kordianie*) utworem poety o nieudanej inicjacji bohatera. Słowacki w liście do Kornela Ujejskiego pisał o *Anhellim* (już w okresie tworzenia opowieści genezyjskiej):

lecz proszę, lękaj się tego głosu rozpaczy, który w tym dziełku słyhać: takiego jęku nikt nie wydał – rozpacz Byrona jest dzieckiem w porównaniu rozpaczy *Anhellego*, bo w *Anhellim* jest rozpacz niby Chrystusa. [14, 345]

Bohater utworu to zatem Chrystus, który zważył w sens swojej ofiary, stracił nadzieję (w poemacie pojawia się również wątek bezsensownej i bluźnierczej ofiary krzyżowej wygnańców). Podobne zwątpienie dotknęło także Eloë – anielicę, która wbrew wyrokowi Jehowy współczuje cierpiącemu złemu duchowi nie dostrzegając racji tego cierpienia, uznając je za skandal⁷².

Słowacki w swojej twórczości do 1842 r. nie godząc się na usensownienie istnienia zła i cierpienia w kosmosie, odmawiając rozumienia tego fenomenu wybrał zamiast mitu rozumu „mit nierozumu” (pojęcie Leszka Kołakowskiego⁷³), bodaj najpełniej wyrażony w *Balladynie*⁷⁴. W ten sposób poeta eksponował pęknięcie sensu ludzkiej egzystencji, pozbawionej uzasadnienia, samotnej i wydanej na pastwę innych egzystencji. Kondycję bohaterów Słowackiego z tego okresu jego twórczości – w związku z kwestią napotykanego przez nich zła – celnie charakteryzuje w *Anhellim* Szaman: „Dobrzy byłiby z nich ludzie w szczęściu, ale je nędza przemieni w ludzi złych i szkodliwych. Co uczyniłeś, Boże?” (2, 235) (w innym miejscu bohater jednak przeklina poddających się przeciwnościom)⁷⁵.

Mickiewicz określając twórczość autora *Kordiana* mianem kościoła, w którym nie ma Boga, może miał na myśli właśnie ów charakteryzujący ją brak zgody na sens cierpienia?

Kościół międzyludzki?

Dlaczego wszakże to wydarzenia tego typu – dziejące się w przestrzeni międzyludzkiego obcowania – stają się dla bohaterów wczesnej twórczości Słowackiego doświadczeniami granicznymi? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, nie wystarczy poprzestać jedynie na możliwym kontekście biograficznym i mówić o ewentualnych doświadczeniach samego poety, który zresztą chętnie przekraczał granicę oddzielającą życie od literatury⁷⁶. Należy zatem sięgnąć do innych po-

⁷² W *Anhellim* znajduje się również fragment mówiący o „hymnie skarżących się mogił i jako-by skardze popiołów na Boga” (2, 261). Odmienne kwestię tę interpretuje R. Przybylski (*Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*. Kraków 1982, s. 101).

⁷³ L. Kołakowski, *Obecność mitu*. Wyd. 1 krajowe. Wrocław 1994, s. 67.

⁷⁴ Słowacki pisał o *Balladynie*: „jest to gorzkie dzieło, a świat w nim przez pryzma przepuszczony i na tysiączne kolory rozbity [...]” (14, 124).

⁷⁵ Problematyka irracjonalnego cierpienia powraca w tzw. florenckich poematach Słowackiego. Zob. Kleiner, *op. cit.*, t. 2 (1925), s. 195. O zainteresowaniu Słowackiego historycznymi postaciami o charakterze demonicznym pisze Maciejewski (*Powieści poetyckie Słowackiego*, s. 41). Zob. też Piwińska, *Słowacki ekspresjonistyczny*, s. 111.

⁷⁶ Chodziłoby przede wszystkim o doświadczenie miłości Słowackiego do Ludwiki Śniadeckiej i przyjaźni z Ludwikiem Szpitznaglem. Takie odczytanie tego problemu mieści się w perspekty-

wstających w epoce tekstów, które prezentują podobną problematykę. Do tekstów takich zalicza się *Spowiedź dziecięcia wieku* Alfreda de Musseta. Jej bohater – Oktaw de T. – tak oto mówi o okolicznościach, w których zaczął cierpieć na „chorobę wieku”:

Podczas gdy odwracałem się, aby wziąć talerz, spadł mi widlec. Schyliłem się i nie znajdując go zrazu, podniosłem nieco obrus, aby zobaczyć, gdzie się potoczył. Spostrzegłem wówczas stopę kochanki spoczywającą na stopie młodego człowieka obok, nogi ich krzyżowały się zaplatając o siebie, od czasu do czasu zaciskali je lekko⁷⁷.

Tak błahe zdarzenie jak upadek widelca zmienia egzystencję bohatera. Umożliwia rozpoznanie zdrady kochanki i przyjaciela. Oddaje Oktawa we władanie demonicznemu przewodnikowi, który poprowadzi go w świat zła (kimś takim u Słowackiego jest np. Botwel uwodzący Marię Stuart⁷⁸). Musset przekonuje w swojej powieści, że przestrzeń spotkania „Ja” i „Ty” stała się na początku XIX stulecia, gdy zawiodła religia i historia, jedyną szansą człowieka na ocalenie. Jeżeli zatem człowiek – „Ty” – stanowi dla „Ja” ostatnią szansę ocalenia czy zbawienia, to zarazem jakże łatwo może on przyczynić się do katastrofy i rozpaczycy owego „Ja”.

Doświadczenie będące udziałem Oktawa de T. to również fragment egzystencji bohatera *Aurelii* Gérarda de Nerval. Bohater ów odnajduje wszakże sposób przekroczenia swojego stanu psychicznego; paradoksalnie: źródłem ocalenia staje się dla niego szaleństwo – świat wizji otwierający „drogę na Wschód”⁷⁹.

Ukazany tu problem przywodzi na myśl współczesną filozofię dialogu, co wykorzystała w książce *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności* Maria Kalinowska. Zygmunt Łempicki pisał z kolei o miłości romantycznej (bliższej przyjaźni romantycznej) stwierdzając, że romantycy pojmowali ją jako siłę kosmiczną, która utrzymuje uniwersum w stanie harmonii⁸⁰.

W takim kręgu myślenia o relacji „Ja”–„Ty” znajduje się także twórczość Słowackiego. Wystarczy przypomnieć marzenie Kordiana o zostaniu aniołem („Na jednego anioła dwóch dusz ziemskich trzeba!...”, 6, 198) czy wątek poszukiwania człowieka przez Szczęsnego. Przykładem takiego myślenia jest również poemat *W Szwajcarii*. Bohater utworu może istnieć wyłącznie dzięki „Ty”, w spojrzeniu kochanki. Egzystencja (jak i esencja) zyskuje spełnienie wyłącznie na drodze miłości, w komunii dusz. Wędrowiec musi spotkać przewodniczkę, która poprowadzi go ku pełni⁸¹ albo – posłużmy się językiem antropologii muzycznej – nastroi

wie badawczej J. Kleina i kontynuatorów jego biografistyki literackiej; tropu interpretacyjnego dostarczają *Pamiętnik* poety i jego listy. Warto tu przypomnieć o rozważaniach S. T r e u g u t t a („Godzina myśli”. W zb.: *Juliusz Słowacki. W stopięćdziesięciolecie urodzin. Materiały i szkice*. Red. M. Bizan, Z. Lewinówna. Warszawa 1959) na temat *Godziny myśli*, w których badacz eksponuje to, że w utworze została zapisana biografia stylizowana.

⁷⁷ A. de Musset, *Spowiedź dziecięcia wieku*. Przełożył i wstępem opatrzył T. Ż e l e Ń s k i (B o y). Warszawa 1979, s. 45–46.

⁷⁸ Zob. M a c i e j e w s k i, *Powieści poetyckie Słowackiego*, s. 22.

⁷⁹ G. de Nerval, *Aurelia*. W: *Córki ognia*. Wybór, przekład i komentarz J. G u z e. Kraków 1993, s. 53.

⁸⁰ Z. Ł e m p i c k i, *Renesans, oświecenie, romantyzm*. Przedmową poprzedził B. S u c h o d o l s k i. W: *Wybór pism*. T. 1. Opracował H. M a r k i e w i c z. Warszawa 1966, s. 159.

⁸¹ Zob. K l e i n e r, *op. cit.*, s. 88.

jego instrument (oczywiście wyobrażenie takie może być odczytywane w różnych porządkach interpretacyjnych).

Słowacki ukazuje wszakże niemożliwość realizacji owego rytuału:

Odkąd zniknęła jak sen jaki złoty,
Usycham z żalu, omdlewam z tęsknoty.
I nie wiem, czemu ta dusza, z popiołów,
Nie wylatuje za nią do aniołów,
Czemu nie leci za niebieskie szranki,
Do tej zbawionej i do tej kochanki... [2, 360]

Wystarczy myśl bohatera o doświadczeniu czy jego próba – w poemacie piętno zmysłowości – by komunია dusz została zatracona⁸². I tym razem, podobnie jak w *Godzinie myśli*, bohaterowi pozostaje wyłącznie wyobrażnia. Jedynie jej praca – sen i marzenie – jest w stanie wydobyć człowieka ze świata doświadczenia, przywrócić Arkadię, a raczej jej iluzję.

Charakterystyczne, że romantyczny motyw komunii dusz ujawnia w *Horsztyńskim* swoje ironiczne oblicze. Amelia i Szczęsny winni przecież współtworzyć siostrzano-braterską parę, stanowić dwie zwierciadlane połowy, doskonale się rozumieć. Rzeczywistość w wyniku tajemniczej intrygi (dawnego romansu) czy też zrzędzenia losu wygląda jednak inaczej i młodzi pozostają sobie obcy.

Komunia dusz – ów metafizyczny romans – jako doświadczenie możliwe do spełnienia, choć nie bez komplikacji, wystąpi dopiero w genezyjskiej opowieści Słowackiego (przykładem może być *Zawisza Czarny*). Znamienne, że znajdzie się wówczas w centrum refleksji historiozoficznej; spotkanie „skróceń algebraicznych” androgynicznego ducha bądź spotkanie ducha i jego przewodniczki będzie momentem epifanii objawiającej sens dziejów (np. *Samuel Zborowski, Król-Duch*). Egzystencja zostanie w ten sposób wpisana w porządek esencji czy też raczej nastąpi taka próba. Jednocześnie – wypada zauważyć – tego typu kościół międzyludzki, podobnie jak w *Henryku von Ofterdingen* Novalisa⁸³, stanie się wymiarem, w którym ujawnia się Absolut.

Poszukiwanie mitu⁸⁴

Trzeba wyraźnie rozgraniczyć dwa etapy wczesnej twórczości Słowackiego. W pierwszym, do r. 1834, rozstrojenie instrumentu człowieka opisuje on przede wszystkim w kategoriach egzystencjalnych, etycznych, w przestrzeni międzyludzkiego obcowania, znajdując swego rodzaju „maski” (historyczną bądź orientalną⁸⁵), wiążąc z nimi, a także z naturą⁸⁶ symboliczne obrazy katastrofy, oddające

⁸² Zob. M. Zaleski, *Słowacki idylliczny*. W zb.: *Słowacki współczesny*, s. 226.

⁸³ Novalis, *Henryk von Ofterdingen*. Przełożył F. Pik Mirandolla. Warszawa 1914, s. 184.

⁸⁴ Przez mit rozumiem tu narrację, która porządkuje fakty i nadaje im sens. Zob. K o ł a k o w s k i, *op. cit.*, s. 9.

⁸⁵ Zob. M a c i e j e w s k i, *Powieści poetyckie Słowackiego*, s. 59.

⁸⁶ Zob. np. fragment z *Araba*:

Tak koral niegdyś żył pod morską wodą,
Nieraz się smucił przewidując burze;
Gdy słońce w niebios błysnęło lazurze,
Koral jak majtek cieszył się pogoda;

katastrofę „Ja”: rozstrojenie jego instrumentu. Wydaje się, że podobnie jak Słowacki pisał we wstępie do tomu 3 swoich *Poezji* o wypadkach, które są „szatą” dla „duszy narodowej lub duszy świata” (2, 150), tak stają się one „szatą” dla duszy „Ja”. Przykładem może być, oprócz omawianych tu utworów, *Mindowe* bądź *Arab*.

Odwołując się do rozważań Camusa na temat człowieka absurdalnego, wypada stwierdzić, że Słowacki ukazuje w tym okresie fenomen milczenia świata wobec pytania człowieka o sens uniwersum⁸⁷. Konsekwencją owego zjawiska stanowi sformułowanie przez poetę prawa egzystencji głoszącego fatalizm „tak jest”, pozwalającego – jak powiada Ireneusz Opacki – rozwiązywać, jeszcze na sposób oświeceniowy, swoiste „równania z jedną niewiadomą”⁸⁸. Niemożność zrozumienia tajemnicy świata staje się – paradoksalnie – przyczyną narzucenia apriorycznej formuły objaśniającej jego sens. Zauważmy jednak, że inaczej niż w epoce oświecenia zostaje potraktowana przez Słowackiego kategoria doświadczenia.

W późniejszych utworach poety ujawnia się dążenie do odnalezienia motywacji pesymistycznej wizji egzystencji i zarazem próba jej przekroczenia. Słowacki pisze o sytuacji człowieka po epoce oświecenia, po wyczerpaniu *episteme* oświeceniowej oraz idei ładu (*Kordian*), czy o sytuacji człowieka żyjącego w Europie po kongresie wiedeńskim (*Kordian*, a także *Anhelli*)⁸⁹ bądź o interwencji świata metafizyki (w tym przypadku o aktywności szatana przy milczeniu Boga – *Kordian*⁹⁰). Odwołuje się do koncepcji skażonej natury (*Kordian*, *Anhelli*), do mitu gnostyckiego (także w wersji judeochrześcijańskiej), który powróci w opowieści genezyjskiej, spotykając się z własnym mitem Słowackiego o rozleniwionym duchu globowym, czy do historii Kaina (*Kordian*). W ten sposób mity nawiązujące do symboliki zła mają odsłonić jego tajemnicę, a także wyjaśnić sens cierpienia we współczesnym świecie⁹¹.

Takie postępowanie ujawnia niezwykle chęć zrozumienia fenomenu rozstrojenia człowieka i stanowi próbę wpisania owego fenomenu w wyższy porządek interpretacyjny, w narrację mitu (jednocześnie wiele mitów poddaje poeta krytyce). Słowacki dowodzi, że wie, jak wygląda świat, i pyta, dlaczego taki jest. Wydziedziczenie egzystencjalne staje się w ten sposób (spotyka się z?) wydziedziczeniem kulturowym, historycznym czy metafizycznym; pisał o tym Miłosz w *Ziemi Ulro*, a także George Poulet w szkicu *Romantyzm*⁹² oraz Musset w *Spowiedzi*

Ale zerwany wichrami jesieni,
Skamieniał błędząc wśród zimnych kamieni. [2, 139]

⁸⁷ Camus, *op. cit.*, s. 9. Zob. też Ursel, *Bohater romantycznej powieści poetyckiej*, s. 71.

⁸⁸ I. Opacki, *Słowackiego „równania z jedną niewiadomą”*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4. Przedruk w: *Poezja romantycznych przełomów. Szkice*. Wrocław 1972.

⁸⁹ W wierszu dedykacyjnym do *Mnicha i Araba* (*Do Michała Rola Skibickiego...*) Słowacki pisze o „starym świecie” opanowanym przez zło.

⁹⁰ Zgodnie z ustaleniami K. Bilińskiego („*Biblia*” i *historiozofia*. „*Kordian*” jako synteza wczesnej twórczości Juliusza Słowackiego. Wrocław 1998) w grę wchodziłaby tu specyficzna kreowana przez Słowackiego *historiozofia biblijna*.

⁹¹ Zob. Ricoeur, *op. cit.*, s. 33.

⁹² Zob. G. Poulet, *Romantyzm*. W: *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Wybór J. Błońskiego i M. Głowińskiego. Przedmowa J. Błońskiego. Warszawa 1977 (tłum. P. Taranczewski).

dziecięcia wieku. Jednak wspomniany mit nie pozwoli bohaterowi odnaleźć drogi do nastrojenia instrumentu swojego „Ja”.

W *Anhellim* np. znajduje się następujący fragment:

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

A ujrawszy się wolnym poszedł ów anioł na wodę i po słupie światłości księżycowej odchodził na południe.

Gdy więc już był daleko i na środku stawu, rozkazał Szaman owej dziecinie zawołać duszę, aby wróciła.

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

A gdy mu rozkazał Szaman wstąpić w ciało człowieka, jęknął jak harfa rozbita i wzdygnął się; lecz posłuchał. [2, 245]

Anhelli, człowiek „opętany przez anioła”, jest wygnańcem w świecie materii, jego dusza „chce powrócić do ojczyzny” (2, 246) (podobnie zachowuje się Szczęsny, a także wielu innych bohaterów romantycznych). Ów powrót okazuje się jednak niemożliwy, mieszkaniec dwóch królestw nie będąc zakorzeniony w żadnym z nich, pozostanie „obcym”. W ten sposób refleksja antropologiczna Słowackiego koresponduje z gnozą⁹³, ale – trzeba podkreślić – nawiązując tylko do fragmentu jej myśli. Bohaterowie wczesnej twórczości Słowackiego są bowiem pozbawieni możliwości zgłębienia tajemnicy uniwersum, rozpoznają jedynie jego wrogość wobec nich.

Harfa

Istotna wydaje się jeszcze jedna kwestia. Otóż, jak wspomniałem, w twórczości Słowackiego instrumentem, który najczęściej symbolizuje bohatera (rozstrojonego bądź nastrojonego), jest harfa. Czy to przypadek, czy niewiele znaczące upodobanie autora *Samuela Zborowskiego*, a może doszukiwać się w tym należy głębszego znaczenia?⁹⁴ Słowacki umieszcza harfę zazwyczaj w dwóch kontekstach: jako atrybut poety, znak poezji (*Balladyna*) oraz jako symbol transcendencji, świata metafizycznego (*Lilla Weneda*). Owe konteksty mogą przy tym przenikać się (*Wacław*). Tropu, który ułatwi dotarcie do znaczenia metafory: człowiek-harfa, należy jednak szukać gdzie indziej – w symbolice chrześcijańskiej. Metafora ta w sposób szczególny zaczyna funkcjonować w twórczości Słowackiego w okresie, w którym podjął on swoje dociekania nad *Biblią*. Wyobrażenie harfy niejednokrotnie pojawia się w tradycji judeochrześcijańskiej, jest to przecież instrument proroków, atrybut króla Dawida, instrument chwały Bożej. Harfa symbolizuje również Chrystusa, łączonego nierzadko z Orfeuszem⁹⁵. W ten sposób spotykają się mity różnych obszarów kulturowych. Pisze Ernst Robert Curtius:

⁹³ Zob. H. J o n a s, *Religia gnozy*. Przełożył M. K l i m o w i c z. Kraków 1994, s. 64 (szczególnie fragment o motywie „obcego”).

⁹⁴ Sceptycyzm wobec znaczenia takich metafor wyraża M. C i e ś l a (*Topika i symbolika przedmystycznych i mistycznych pism Słowackiego*. W zb.: *Słowacki mistyczny*), dowodząc przewagi w nich obrazu nad myślą.

⁹⁵ Jak zauważa P r z y b y ł s k i (*Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, s. 29), „Słoneczna harfa kosmiczna, która symbolizowała harmonię wszechświata, była motywem dość częstym w sztuce europejskiej”.

Pomiędzy tekstem Wiekuistej Mądrości [tj. *Biblii*] a harmonią świata [zapisaną w „mądrości antyku” – M. K.] istnieje więź, która polega na proporcji i na liczbie. Bóg jest muzykiem, który gra na „instrumencie świata”. Chrystus to boski Orfeusz. Jego lirą jest drzewo Krzyża. Swym śpiewem przyciąga do siebie naturę ludzką⁹⁶.

Można jeszcze dodać, że Curtius odnajduje motyw Chrystusa-Orfeusza u Calderona – tak bliskiego przecież Słowackiemu. Harfa jawi się tu jako znak rytuału przemiany, tj. transfiguracji kondycji ludzkiej w boską⁹⁷. Droga naśladowania Chrystusa jest – w języku antropologii muzycznej – drogą strojenia człowieka, wkroczą na nią jednak dopiero bohaterowie opowieści genezyjskiej Słowackiego (choć wiedział o istnieniu tej drogi już Kordian, gdy mówił o „człowieku-aniele”); stwierdzenie takie wiąże się z przyjęciem swego rodzaju teleologicznej perspektywy patrzenia na dzieło autora *Samuela Zborowskiego*. Harfa symbolizuje dwoistość bytu człowieka, istniejące w nim rozdarcie na sferę materialną (rama i struny) oraz duchową (dźwięk). Droga naśladowania Chrystusa jest sposobem uduchowienia materii: „Porwij je [tj. duchy] tak miłością Bożą i przelej tak Chrystusową ducha twego naturą – aby złożyły ofiarę z wszystkich dysonansów i nieharmonii ze słowem świata [...]” (12, 48) – mówi Tłumacz Słowa z genezyjskiego utworu poety. W ten sposób, jak wspominałem, zostaje odzyskany przez Słowackiego sens cierpienia (dokonało się to już np. w *Księdzu Marku*, trudno natomiast jednoznacznie zakwalifikować sens ofiary Majora w *Fantazym*⁹⁸).

W stronę *Genezis z Ducha*

Opowieść genezyjska jawi się jako narracja łącząca pierwotną, utraconą harmonię kosmosu z harmonią pożądaną i wypracowywaną przez duchy:

⁹⁶ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Tłumaczenie i opracowanie A. Borowski. Kraków 1997, s. 249.

⁹⁷ Zob. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrajewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 395. Na antropologiczny charakter metafory człowieka-harfy w twórczości Słowackiego zwraca uwagę A. Boleski [A. Baumfeld] (*W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*. Łódź 1960, s. 40): „odsłania harfa rozległy świat najczulszych, najbardziej nieraz przelotnych drgnień i poruszeń psychiki ludzkiej. Tych, które już w mowie potocznej przywykliśmy określać terminami z dziedziny akustyki, muzyki – kiedy mówimy o »głosie sumienia«, o uczuciu, które »się odezwało«, o »nastroju« i »rozstroju« jako stanach naszego życia psychicznego, itp.”. Podobnego zdania jest Kalinowska (*op. cit.*, s. 155): „Metafora »człowieka-harfy« ewokuje jednakże szerszy zespół zagadnień związanych z doświadczaniem siebie, szerszy od problemu prostej ekspresji jednostki. Zarówno »człowiek-harfa«, jak i Słowackiego »człowiek-aktor« – to ludzie, w których podejrzeniach o teatralność ich własnych zachowań mieści się tak dotkliwe dla Szczęsnego poczucie rozproszenia jego istnienia, poczucie braku własnej tożsamości, niemożliwości odpowiedzi na pytanie: kim jest, zwiążenie w istnieniu »ja« jako pewnej całości spójnej, wyraźnej i odrębnej”.

⁹⁸ O śmierci Majora pisze W. Sztruc („*Fantazy*” *Słowackiego. Ironia jako sztuka rozdawania ról, nie zawsze ironicznych*. W: *Osiem szkiców o ironii*. Kraków 1994, s. 37). Dalej zaś czytamy: „Sądzę, że tego rodzaju dramat wartości musiał przeżywać Słowacki i że *Fantazy* był punktem zwrotnym pomiędzy ironiczną a mistyczną koncepcją życia, pomiędzy *Balladyną* a *Samuelem Zborowskim*” (s. 39). Trudno również stwierdzić, czy *Poema Piasta Dantyszka o piekle* zawiera faktycznie wizję śmierci – odkupicielskiej ofiary („krew chrystusowa” Polski), jak bowiem pogodzić ją z groteską oraz ironią utworu, a także z zawartą w nim myślą o zemście? Wypada zauważyć, że pojawia się tu wątek związany ze zdradzonym i cierpiącym „Ja”. Bohater ma jednak, jak deklaruje, zdolność wydobycia się spod panowania pamięci, jest otwarty na nadzieję i wiarę.

liczba ta, j e d n o ś ć, tak wielką wagę miała w mądrej pitagorejskiej świątyni – od niej [tj. od tej liczby] bowiem zaczęła się ludzkość – i na niej zakończy pracę swoją globową. [12, 164]

Słowacki – autor *Genezis z Ducha*, odnalazł sens historii przedstawiając ją jako drogę rozwoju ducha⁹⁹. Aby jednak do tego doszło, „Ja” z wcześniejszych utworów poety musiało wkroczyć na drogę wtajemniczenia, bezpośrednio doświadczyc istnienia Absolutu, co stało się dla owego „Ja” kolejnym progiem inicjacyjnym (w utworach sprzed r. 1842 jednym z ważnych wątków jest poszukiwanie i niemożność znalezienia spokoju w wierze)¹⁰⁰. Wtedy dopiero różne zdarzenia zaczęły stroić jego harfę¹⁰¹:

Komu duch daje – a ów sam nie niszczy,
Ale używa podług Boga darów,
W tym wszystko jako ogień boski błyszczy,
Wszystko gra jako harfa pełna czarów,
Wszystko moc światła w błyskawicach zbiera...
Wszystko... [10, 181]

Kategoria doświadczenia nabiera tu twórczego charakteru, nie jest już odpowiedzialna za destrukcję człowieka. W liście do Wojciecha Stattlera poeta pisze:

Duchy artystów są to bardzo stare żurawie, które wiele latały, wiele żyły, wiele cierpień poniosły, wiele gniazd odmieniły, a teraz skazane (?) są nareszcie, aby to wewnętrzne uskarbienie swoje podzieliły między ludzi i wyjawily moc nabytą jakimkolwiek sposobem; [14, 255]

Bohaterowie wczesnej twórczości Słowackiego często pragną być dziećmi (np. Amelia). Dzieciństwo jednak tracą bezpowrotnie, o czym przekonuje choćby zakończenie *Balladyny*. Dlatego też, jak się zdaje, w opowieści genezyjskiej porzucona zostaje wizja Arkadii, pojawia się natomiast wizja Nowej Solimy, po pierwszym dzieciństwie ma nastąpić drugie – pełniejsze (Słowacki niejednokrotnie pisze o konieczności odwrócenia się od przeszłości, by móc wędrować ku przyszłości). W *Samuelu Zborowskim* znajduje się następujący fragment:

Więc nad duchem, który leął pod Troją,
Jerozolimskie nic nie mają wzrostem?
A te nie sąż nam podstawą i mostem
Do spokojności większej – wobec zgonu?...
Więc musi jakiś być kraj... gdzie się schodzą
Duchy – już godne najwyższego tronu,
Które swój żywot jako harfę godzą
Nie z żadną ciała skruszonego troską,
Ale z harmonią – nieśmiertelną, boską,
Nie z celem ziemi już... lecz z celem światów... [10, 290]

Wizja Nowej Solimy jest zatem również (przede wszystkim?) potrzebna „do spokojności większej” duchów. Ma znaczenie nie tylko metafizyczne, ale i egzystencjalne, zgoła terapeutyczne. Czy także dlatego, że owo Ja z dramatu było niedgdyś zranione i dotąd cierpi (a więc i w obrębie myślenia w kategoriach esencji

⁹⁹ O procesie takiego odzyskiwania sensu historii w polskiej literaturze romantycznej pisze I. O p a c k i w pracy „*Ewangelija*” i „*nieszczęście*” (w: *Poezja romantycznych przełomów*).

¹⁰⁰ Zob. M. P i w i Ń s k a, *Bóg utracony i Bóg odnaleziony. (Buntownicy i wyznawcy)*. W zb.: *Problemy polskiego romantyzmu*, seria 1 (red. M. Żmigrodzka, Z. Lewinówna; 1971), s. 300.

¹⁰¹ W związku z tytułowym bohaterem dramatu *Zawisza Czarny* wspomina o tym W. S z t u r c (*Gwiazda przeznaczenia: Arcturus*. W zb.: *Lustra historii*, s. 120).

istnieją jeszcze u Słowackiego ślady egzystencji)? Cierpienie zostaje wszakże obecnie wpisane w rachunek ekonomii ducha (co widoczne jest np. w kreacji Lucyfera), choć trzeba zauważyć, że jednak w bardziej dramatyczny i niejednoznaczny sposób, niż miało to miejsce w twórczości Mickiewicza.

Podsumowując prowadzone tu rozważania, wypada zwrócić uwagę na ciągłość myśli i wyobraźni Słowackiego, snującego swoją refleksję o człowieku w podobnych kategoriach zarówno we wczesnej twórczości, jak i w opowieści genezyjskiej. Ponadto trudno utrzymać przekonanie o wyłącznie wtórnym, literackim charakterze utworów sprzed 1842 roku¹⁰². Obsesyjne powracanie i trwanie tematu człowieka zranionego, cierpiącego świadczy o tym, że jest to zagadnienie wpisujące się w krąg mitu personalnego Słowackiego, który interpretuje za jego pomocą własną sytuację egzystencjalną, uzyskując dystans wobec niej; w związku z taką praktyką Bourrilly określił postawę Słowackiego mianem „postawy artysty”¹⁰³. Świadczy także i o tym, że ów temat nie pojawił się jedynie za sprawą lektur autora *Horsztyńskiego*¹⁰⁴. Natomiast dostrzegana przez badaczy wątpliwość porządku motywacji losu bohaterów (np. niedopowiedzenia w *Mindowem*) – zwłaszcza w najwcześniejszych utworach poety – nie musi dowodzić ich wtórności¹⁰⁵, może wszakże odślaniać niedoskonałość, o której Słowacki pisał w objaśnieniach do *Mindowego*.

Można jeszcze dodać, że wczesnoromantyczna filozofia egzystencji stała się przedmiotem ironii w *Balladynie*, *Beniowskim* i *Fantazym*, a także w okresie genezyjskim twórczości Słowackiego, który w liście do matki, z lutego 1845, pisał:

Chorzy jesteście i chcecie, aby wszyscy podobnie Wam jęczeli. Nerwami już, nie sercem czujecie... Lubicie, co Wam nerwy rozczula, a wstręt macie do zdrowych pokarmów... Widziałeś Ty, aby kto nazajutrz po rozczuleniu wielkim, przez Chopina muzykę sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejszym, wyrosł na bohatera? [13, 469]

¹⁰² Słowacki pisał w objaśnieniach do *Mindowego*: „Dzisiejsi poeci muszą również jak dawniejsi w myślach spotykać się, a nawet częściej, bo malują wiernie naturę i serce człowieka; ta różnica tylko zachodzi, że dawniejsi naśladować chcieli i starali się, gdy drudzy przypadkowo naśladowują, ile razy tego uniknąć nie mogą. I gdybyśmy każde dzieło geniuszu rozierać chcieli, czyż trudnym byłoby powiedzieć, że Wallenrod sam jest szpiegiem Coopera, że opisanie charakteru Wallenroda jest opisaniem charakteru Lary lub Korsarza, z tą różnicą, że Korsarz w napojach gorących ulgi nie szukał; że nareszcie, przystępując do drobniejszych szczegółów, krzyk Aldony umierającej w *Wallenrodzie* jest krzykiem ostatnim i przeraźliwym Pariziny, a jednak pewny jestem, że autor zbliżenia obrazów nigdy nie dostrzegł [...]” (6, 410). Stwierdzając, iż to najczęściej współcześni twórcy „spotykają” się w swoich tekstach, a więc budują tym samym swoistą przestrzeń intertekstualną, czego przyczyną jest dążenie do „malowania wiernie natury i serca człowieka”, Słowacki dostrzega właśnie związek między „literackością” utworów romantycznych (również własnych) a prawdziwym pisaniem o człowieku. Powiada, że owe „spotkania” poetów nie tyle są intencjonalnym naśladowaniem cudzych tekstów, ile raczej mimowolną, ale zarazem konieczną wspólnotą tychże poetów, odwołującą się do romantycznej koncepcji człowieka.

¹⁰³ Bourrilly, *op. cit.*, s. 98.

¹⁰⁴ Należy tu zauważyć, że J. S m u l s k i w pracy *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna. Na materiale współczesnej prozy polskiej* („Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 88) wyróżnia „Persewerycyjny charakter pewnych wątków i motywów w całej twórczości danego pisarza” jako jeden z sygnałów postawy autobiograficznej.

¹⁰⁵ W sposób bardzo krytyczny traktuje „pisarską młodość Słowackiego” S. T r e u g u t t (*op. cit.*).