

Maria Prussak

Horror i harmonia

Colloquia Litteraria 1/1, 31-49

2006

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.

MARIA PRUSSAK

HORROR I HARMONIA

Mistyczne dramaty Słowackiego – frapujące i zagadkowe – okazują się coraz trudniejsze zarówno dla czytelników, jak i dla współczesnego teatru, który zapomina o dramatycznej funkcji słowa poetyckiego, podporządkowany prawom widowiskowości nie ufa ani dynamice dialogu, ani możliwościom wyobraźni. Chociaż pisarz chętnie wykorzystywał w swoich dramatach, obowiązujące tak w dziewiętnastowiecznym teatrze, jak i w dzisiejszym kinie, melodramatyczne konwencje fabularne i sposoby konstruowania intrygi – np. motyw zagubionego przedmiotu, który staje się kluczowy dla rozwoju akcji (korona w *Balladynie*, pierścień w *Śnie srebrnym Salomei*) – i budował wokół nich pełne rozmachu wizje historiozoficzne, warstwa poetycka tych utworów powoli staje się barierą nie do pokonania. Słowacki, niegdyś najczęściej wystawiany polski dramatopisarz, pojawia się w teatrze coraz rzadziej. A przecież nie przestał być autorem, do którego warto wracać – z pożytkiem i przyjemnością.

Wydaje się w dodatku, że dla dzisiejszego odbiorcy najtrudniejsze do przyjęcia jest właśnie to, co swoiste, szczególnie w najciekawszych, najbardziej dynamicznych dramatach Słowackiego – takich jak *Książę Marek* i *Sen srebrny Salomei*. Ich osobliwość polega, jak myślę, na długości monologów zbudowanych z niezwykle, barokowych metafor, odwołujących się do klasycznych wzorów retoryki, komponowanych z bogatych, paralelnych obrazów, rozbudowanych okresów zdaniowych, spiętrzonych lub stopniowanych epitetów. Obrazów zaskakujących, bardzo często naruszających dzisiejsze poczucie miary i estetycznej stosowności w łączeniu sielanki i grozy, sacrum i okrucieństwa. Trzeba więc pytać, czemu takie naruszanie miary ma służyć, ponieważ nagromadzenie jaskrawych dysonansów może pomóc odśłaniać mechanizmy naruszające harmo-

nijny porządek świata. Można by zapewne – tak jak rozpoczął to Claude Backvis¹ – tropić u Słowackiego barokowe motywy, odwoływać się do poezji i pamiętników, do *Jerozolimy wyzwolonej* i spuścizny kaznodziejskiej, mnożyć tradycje i konteksty. Można wskazać na ogromną rolę Szekspira, na dialektycznie rozbudowane monologi i retoryczne figury w dialogach jego dramatów. Można przypominać retoryczne tradycje w aktorstwie, sięgające czasów szekspirowskich, z pewnością żywotne i w czasach Juliusza Słowackiego. Wówczas stanowiły one gotowy instrument przystosowany do wykonania najtrudniejszych figur poetyckich, dziś jednak byłby to instrument całkowicie już anachroniczny i nieczytelny. Wszystko to najwyżej skłoni do namysłu nad wciąż nie opisanym bogactwem tych tekstów, namysłu płodnego i pożytecznego, nie podsunie jednak rozwiązania ich zagadki. Oba te punkty odniesienia – i barok, i tradycje klasycznej retoryki – to już dziś tematy historyczne. Myślę zresztą, że pasjonujące i jako przedmiot badań, i jako uzupełnienie, dokumentacja wyraziście poszerzająca horyzont innych pytań, od których wciąż trzeba zaczynać. Bo Słowacki nie wraca do baroku. Przypomina tamten sposób obrazowania, ponieważ stara się zrozumieć tamten świat, bo wie już, jak się skończył i jakie dziedzictwo po nim zostało.

W dzisiejszej nauce o literaturze znów wróciło zainteresowanie problemami retoryki, rozpatrywanej pod innym nieco kątem – jako ogólnej zasady porządkującej tekst literacki na wszystkich jego poziomach, także na poziomie realizacji dźwiękowej. Kiedy Jurij Łotman w artykule o retoryce charakteryzował barokowy stosunek do problemu metafory, pisał, powołując się na włoskiego teoretyka: „Tesauro opracował naukę o Metaforze jako uniwersalnej zasadzie tak ludzkiej, jak i boskiej świadomości. U jej podstaw leży Przenikliwość – myślenie osadzone na zbliżeniu tego, co niewspółmierne, na zjednoczeniu tego, czego nie da się połączyć. Świadomość metaforyczna została porównana do twórczości i nawet boski akt stwórczy wydaje się Tesauro jakąś najwyższą Przenikliwością, która za pomocą metafor, analogii i konceptów tworzy świat. Tesauro przeciwstawia się tym, którzy w figurach retorycznych dostrzegają zewnętrzny ozdobność – stanowią one dla tego autora samą podsta-

¹ C. Backvis, *Słowacki i narodowe dziedzictwo*, [w:] tegoż, *Szkice o kulturze staropolskiej*, oprac. A. Biernacki, Warszawa 1975.

wę mechanizmu myślenia tej najwyższej Genialności, która uduchawia i człowieka, i wszechświat.”² Opisanie narzędzi szeroko rozumianej retoryki jako sposobu widzenia świata lub raczej rozpoznawanie mechanizmów patrzenia na świat poety poprzez narzędzia poetyckie, jakimi się on posługuje, to więc i problem stosunku Słowackiego do baroku, i zadanie, z którym dziś trzeba się zmierzyć, jeśli Słowacki ma być nadal autorem odpowiadającym na potrzeby współczesności. W każdym z przywołanych wyżej dramatów mistycznych inne są zagadnienia z nim związane, a perspektywa zaproponowana przez Łotmana pozwala, jak się zdaje, rozważyć je wnikliwiej, niż działo się to w dotychczasowych badaniach nad twórczością Słowackiego.

I w *Księdzu Marku*, i w *Śnie srebrnym Salomei* funkcja monologów nawiązuje do podstawowej formuły tragedii greckiej – są one relacją o drastycznych wydarzeniach, które dokonały się poza sceną. W *Śnie srebrnym* Słowacki przestrzega tej reguły tak dalece, że już na początku uczestniczymy w scenie, w której wzburzony Gruszczyński czyta sfalszowany list Regimantarza, ale skutki jego decyzji wywołanej tym listem poznajemy dopiero w trzecim akcie w relacji Pafnucego. Również dalszy ciąg sceny, którą kończy się trzeci akt, wszystkie okrucieństwa, do których doszło na przycerkiewnym cmentarzu, poznajemy z relacji Sawy na początku aktu czwartego. Dopiero w następnej odsłonie nastąpi bezpośrednia walka Leona z Semenką. Taki porządek zdarzeń ma uzasadnienie fabularne – dopiero wtedy szlachta mogła nadążyć z odsieczą i uwolnić Leona. Ma jednak również uzasadnienie kompozycyjne – rozwojowi akcji dramatu towarzyszy narastające napięcie precyzyjnie przywoływanych znaków symbolicznych, stopniowe odsłanianie „najwyższej Przenikliwości”, o której pisał cytowany przez Łotmana Tesauro.

Funkcja monologów w obu dramatach jest jednak całkowicie odmienna – o ile w *Śnie srebrnym Salomei* relacjonują one zdarzenia minione i nawiązują do starogreckiej roli Pośłańca, o tyle w *Księdzu Marku* interpretują to, co się właśnie dzieje, lub przepowiadają przyszłość, bliższe są więc starogreckiej funkcji chóru. Wizja dziejów jest więc w *Księdzu Marku* bardziej czytelna, podporządkowana wyraźnej

² Ю. М. Лотман, *Риторика*, [w:] tegoż *Избранные статьи*, Таллинн 1992, т. I, s. 174 (przekład mój M. P.).

wykładni ideowej, wydaje się bardziej alegoryczna niż dramatyczna. Reguła tragedii greckiej została włączona w dramaty mistyczne również dlatego, że współbrzmi ze Słowackiego własnym widzeniem świata. Horror, z którym zetknęli się bohaterowie dramatu i teraz o nim opowiadają, a opowiadając, próbują go jakoś porządkować, nie jest dla niego widowiskiem, lecz zadaniem konstrukcji poetyckiej. Dochodzi tu więc do radykalnego oddzielenia wartości widowiska od samego pojęcia dramatu, co uwydatniają jeszcze liczne metafory porównujące świat do sceny (do tego tematu jeszcze później wrócę). Dramatyczna natura świata polega na jego dialogiczności i dynamice, na ścieraniu się przeciwieństw, ma niewiele wspólnego z widowiskowością, która jest ledwie jednym z jej aspektów.

Z niedoceny tej fundamentalnej zasady wyniknęły nieporozumienia, z jakimi przyjmowano – i nadal się przyjmuje – omawiane dramaty, przede wszystkim *Sen srebrny Salomei*. Do tego więc utworu ograniczę moje dalsze rozważania, także i dlatego, że to w nim częściej niż w jakimkolwiek innym tekście Słowackiego pojawia się samo słowo „horror” (4 razy). W *Księdzu Marku* nie występuje ani razu ani „horror”, ani pokrewna mu „groza”. Można przytaczać wiele reakcji odrzucających chorobliwe, zdaniem czytelników, cechy wyobraźni autora *Snu srebrnego Salomei*, wedle nich dramatu odrażającego, nieestetycznego, niesmacznego. Nawet dziś, w czasach lubujących się w horrorach literackich i filmowych, spotkałam studentki, które czytały niektóre partie tego utworu z wyraźnym obrzydzeniem i przymusem. Czytały, śledząc schemat akcji. Koncentrując uwagę na zdarzeniach i okrutnych szczegółach, nie były w stanie – nie tylko one, bo i większość monografistów poety – dostrzec rangi słowa i figur retorycznych, w które te zdarzenia ujęto, nie zdołały przejść na poziom poetyckiego uogólnienia, o które przede wszystkim idzie.

Poetyckie uogólnienie ma pomóc uporać się z pełnym grozy i okrucieństwa trudnym dziedzictwem przeszłości. Słowacki stara się rozpoznać i na nowo określić porządek świata gwałtownie burzony przez historię – burzony już od dawna, nie tylko przez wydarzenia, które stały się doświadczeniem pokolenia romantyków. Rozpoznania i oczyszczenia domagała się nie tylko współczesność, ale i pamięć, pamięć wojen kozackich w tym przypadku. Ciążący nad nią obraz grozy nadal stanowił nieustanne wyzwanie. Trzeba było jakoś sobie z nim poradzić, żeby świat nie stał się przestrzenią,

owładniętą przez absurd, a horror nie wrócił ze wzmożoną siłą. Żeby nie ulec nastrojowi rozżalonego Kozaka Semenki:

Héj świat smutku trumnica!
 Pod czerwonym pożarem,
 Serca nasze pod strachem,
 Duchy nasze pod czarem. (III, 591-595)³

Słowacki wiedział dobrze – aby nie dać się zdominować horrorowi, trzeba wyzwać się od strachu i zniewalającego czaru. Grozie krwawych wydarzeń nadawał wzniosłość kunsztownej formy poetyckiej, która pomagała oderwać się od zauroczenia przeszłością, wnikliwie i bez sentymentów pokazać powikłane mechanizmy reakcji bohaterów tamtych zdarzeń, a także odkrywać nadrzędne prawa kierujące ludźmi i dziejami narodów. Niezmiernie bogate instrumentarium środków poetyckich wykorzystał więc na wszystkich poziomach *Snu srebrnego Salomei*. Akcję dramatu budują równolegle zdarzenia, reakcje bohaterów, metafory, barwy, zjawiska przyrody, śpiew i zachowanie ptaków.

Szczególną rolę pełnią w tym dramacie kolory określające postaci, stanowiące równocześnie element ekspresyjny i dramatyczny. Ich funkcja zasługuje zapewne na odrębne studium. Jednym z najwyrazistszych przykładów jest stopniowanie odcieni niegodnej szlachcica błądności Gruszczyńskiego, który wpadł ze swoim oddziałem w zasadzkę przygotowaną przez własnych chłopów. Stopniowanie oksymoroniczne, wydobywające jej sprzeczność z naturalnym porządkiem rzeczy – jest to błądność coraz bardziej intensywna, a więc coraz ciemniejsza. Jej grozę uwydatniają coraz mocniejsze epitety – najpierw Gruszczyńskiego ogarnia zwykła „błądność strachu” (III, 259), później ta błądność rośnie, staje się „straszna, zielona” (w. 267), „ohydna! / Błądność, która w nocy widna / Na złodziejku, błądność strachu / Zielona i ołowiana; –” (w. 269-272). W końcu wywołuje przerażenie:

Bośmy się złąkli błądności
 Takiój czarnej, ołowianej,
 Na twarzy wodza widzianej. (w. 276-279)

³ Wszystkie cytaty ze *Snu srebrnego Salomei* na podstawie wydania J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*, pod red. J. Kleinera, t. VI, Wrocław 1955, cyfry w nawiasie oznaczają akt i numery wierszy.

Narastająca bledość Gruszczyńskiego wypełnia całą skalę – od bieli, przez zielen i ołów do czerni, bo nie wywołało jej śmiertelne zagrożenie, ale widowisko, jakie z ciał jego pomordowanych synów przygotowali Kozacy. W tym samym fragmencie dramatu zmieniające się kolory mogą też pełnić funkcję dynamizującą. Męka Gruszczyńskiego woła o mściciela. Kiedy znajdzie się ktoś, kto podejmie się zemsty, rdzewiejący pałasz starego szlachcica znów ożyje, rdza stanie się rubinem:

I niech te umierające
 Stare tureckie turkusy,
 Gdy je polskie ręce chwycą,
 Znów swe oczy rozbłękicą:
 Niech tej klingi kolor rusy,
 Gdy nią człowiek krzyż uczyni,
 Znów swoją twarz rozrubini,
 Jak piorun polskich pałaszy,
 I świat krzyżem czerwonym przestraszy. (III, 299-307)

Przede wszystkim jednak poeta na wszelkie sposoby rozbija harmonię obrazu przedstawionego świata. Czerwieniejący pałasz kreśli w powietrzu znaki krzyża. Następuje przesunięcie obrazu – krzyż i jak staje się orężem w walce, niesie strach. Niespójność świata pokazanego w dramacie zaczyna się na poziomie najbardziej elementarnym – językowych trywializmów i niestosowności. Już na początku Regimenterarz mówi o Gruszczyńskim, odwołując się do jaskrawego dość porównania:

Biały starzec – biały – jak kot w marcu,
 A tak jeszcze ognisty! (I, 26-27)

Porównanie wydaje się chybione, kot w marcu nie jest biały, jest rozpalony namiętnością, ale takie odwrócenie członów porównania z całą mocą wydobywa zapamiętanie w walce starego szlachcica. A kiedy Księżniczka chce się pozbyć natrętnie jej narzuconego pierścionka ze świętym Franciszkiem, mówi do Anusi:

Może ten kamień krwawnikowy nudzi,
 Może na palcu krwi kolorem straszy. –
 Ach zgub ten sygnet, albo zjedz go w kaszy. (II, 22-24)

Dysonanse panujące w tym świecie wydobywa już sam układ rymów, jak w cytowanym wyżej przykładzie albo w pierwszej rozmo-

wie Sawy z Regimentarzem, kiedy to właśnie rymy pokazują, jak trudno się porozumieć:

SAWA

W sercu mi teraz tak głucho
I tak ciemno, żem nie do kieliszka...

REGIMENTARZ

Na świętego przysięgam Franciszka,
Że ci serce to, wnet rozweślę.

SAWA

Krwi dziś widziałem tak wiele! (II, 118-122)

Reakcja partnerów dialogu ujawnia całą spiętrzoną niejednoznaczność sytuacji, w jakiej się znajdują. Kiedy Regimentarz na wieść o uwięzieniu Leona decyduje się w końcu wyruszyć do walki, Pafnucey, nawołujący przed chwilą do zemsty, rozpacza nad klęską Ukrainy, bo nie utożsamia kraju z którąkolwiek z walczących stron. Niezależnie od tego, kto zwycięży, Ukraina stanie się ofiarą tej wojny:

Ach! Ukrainy nie będzie!

Bo ją ludzie ci na mieczach rozniosą. (III, 583-584)

Nie ludzi żałują i on, i poeta – znikną róże, pieśni, zbezczeszczone kurhany. To sami ludzie w bratobójczej wojnie niszczą coś, co tworzy tożsamość ich ojczyzny. Wydaje się ponadto, że niespójność tkwi już w samym obrazie okrutnych zdarzeń – np. w relacji Pafnucego o tym, jak Kozacy zagroździ oddziałowi Gruszczyńskiego drogę główkami jego synów zatkniętymi na pikach. Opowiadający dostrzega w straszliwym widoku skojarzenia sprzeczne z samą jego istotą:

Dwie główki ścięte po szyje,
Szły prosto, prosto na ojca;
Jakby wiosenne lilije
Na krwawym zabójcy grobie; –
Zda się ucieszone obie
Tém wielkiém egzaltowaniem,
Tym powietrznym mogilnikiem,
Tą wolnością i lataniem; (III, 339-345)

Najistotniejsze rozdarcie świata pokazanego w tym dramacie polega nie tylko na wynaturzonych i okrutnych metodach walki, ale też

na braku istotnych więzi między bohaterami – nie jednoczy ich nawet wspólna sprawa, inaczej rozumieją jej motywy i cele. Zapatrzeni w swoje plany nie dopuszczają do siebie świadomości, która mogłaby te plany naruszyć. Toteż ich działania wynikają z fałszywych przesłanek, z próby podporządkowania rzeczywistości własnym złudzeniom na wszystkich poziomach, na których toczy się akcja dramatu – rodzinnym, romansowym, na planie historii w końcu. Łudzi się Gruszczyński, kiedy ze spokojem myśli o bezpieczeństwie córki powierzonej Regimentarzowi, łudzi się Regimentarz, kiedy jest pewien, że podporządkuje sobie wolę Księżniczki i wyda ją za swojego syna, łudzi się Semenko, kiedy chce zatopić świat we krwi, aby zdobyć miłość Salomei. Ukrywane związki i emocje stają się powodem tragedii. Lekkomyślnie rzucone przewrotne słowa powodują nieobliczalne skutki, dramat wydobywa wagę słów, które raz wypowiedziane działają własną mocą, demaskując zakłamanie mówiących.

Już ekspozycja *Snu srebrnego Salomei* przynosi dosadną autocharakterystykę Regimentarza, który zaklina się:

Jak mi drogi ten święty Franciszek

(*Catuje sygnet.*)

Na pierścieniu dziadowskim z krwawnikiem,

Tak mi drogie serduszko w tym starcu! (I, 23-25)

zaraz jednak wymusi na Księżniczce przyjęcie dziadowskiego pierścienia, a powierzając napisanie listu do Gruszczyńskiego synowi, który znów zleci to zajęcie Semence, w istocie sam zastawia pułapkę na drogiego starca. Prowokacyjne wypowiedzi bohaterów dramatu wypełniają się na opak, za to z dojmującą dosłownością. Pozostaną przy przykładach najbardziej dosadnych. Księżniczka natychmiast pozbyła się pierścienia. Zapytana, co się z nim stało, odpowiada wyzywająco, nieświadoma okrutnej prawdy swoich słów:

Sygnet rzuciłam do piekła.

Kto mi go wyrwie z płomieni

I odda, ten się ożeni. (II, 108-110)

Podobnie przewrotny i proroczy charakter ma jej kolejny spór z Regimentarzem o ślub z Leonem. Na zapowiedź Regimentarza:

Ślubny wam dzień przyozdobię,

I wyjaśnię wam świetlicę

Łbami Kozaków na tyce.

Księżniczka reaguje natychmiast:

Tateczku – a czy Pan Sawa

Będzie pochodnią w lichtarzu? (III, 40-44)

Będzie i ślub, i człowiek pałący się jak pochodnia, choć we wzajemnych przekomarzeniach nikt nie przewidywał, jak potoczą się wydarzenia. Kiedy poddajemy się złudzeniu szczęśliwego zakończenia dramatu, łączącego ślubem dwie pary, dobrze jest pamiętać, jakie wydarzenia poprzedziły ten koniec i jak autor wielokrotnie je zapowiadał. Głowy zatykane na spisy – dziki obyczaj często spotykany w czasie wojen kozackich, a zarazem postaci z teatru marionetek – to obraz, który stale wraca w tekście dramatu, pełni w nim aktywną rolę; często to właśnie te głowy, którymi wróg w teatrze wojny posługuje się jak orężem, są motorem akcji.

Historia nie jest tu rzeczywistością zewnętrzną w stosunku do bohaterów ani absurdalnie niepojętą. Jest wtopiona w ich psychologię. Wszystkie wydarzenia łączą paradoksalne, ukryte więzi, toteż historyczna odpowiedzialność za osobiste winy staje się tym bardziej oczywista. Sen Salomei o rzezi zagrażającej matce wpisuje się w jej wyrzuty sumienia. Dziewczyna odsuwa od siebie realny przecież niepokój o matkę ze strachu przed prawdą. Ten strach wydobywa jej głębsze, wewnętrzne rozdarcie, toczący się w niej samej konflikt dwu światów – świata polskiego i chłopskiego języka. Z modlitw do Matki Boskiej rodzi się pełen grozy obraz rodzonej matki w ołowianej spódnicy, na podobieństwo ikon w metalowych sukienkach. Tyle że widziana we śnie ikona matki jest przytłoczona ciężarem ołowiu. Z nagromadzenia szarości – ołowiu, perłowej macicy, perły, twarzy koloru ołówka – wyrasta skojarzenie następne. Poszarzała twarz matki jest „już jak trupia główka / Na krzyżu wyrysowana.” (I, 780-781) i wprowadza całą symbolikę związaną z czarną najczęściej czaszką, którą umieszczano u podstawy krzyża, symbolikę cmentarną i eschatologiczną. To narastanie szarości na twarzy matki wyprzedza, przygotowuje straszną czarną błądź ojca, o której była już mowa. Temu obrazowi Salomea przeciwstawia strach dziecka. Obraz jest groźny, ale statyczny, mimo że to martwa matka jest w ruchu, zbliża się, napiera, strach natomiast jest pełen dynamiki, choć dziewczyna chowa się w krzakach róż ledwo wychylając głowę spomiędzy liści, jest jak słowik w nocy,

Gdy w klateczce spadnie z druta,
 Chce latać i nie ma mocy,
 Tylko się trzepece w klatce... (I, 792-795)

Całe to dynamiczne zderzenie nagle zostaje ucięte, zatrzymane niezwykle w swojej pospolitej prostocie obrazem dziewczyny czerwonej ze wstydu i sparaliżowanej lękiem: „Jak czerwona włóczka zwita / W kłębuszek.” (I, 800-801). Zdarzenie zostaje zatrzymane i zbanalizowane lekkomyślną interpretacją Leona – „Srebrny sen bogactwo wróży” (I, 803). Zaraz jednak początek następnego aktu przyniesie spełnienie się snu srebrnego i opowieść Sawy o rzezi w Gruszczyńcach.

Postaci dramatu, relacjonując okrutne zdarzenia, których były świadkami, odwołują się do porównania z teatrem jako rzeczywistością szczególnie intensywną. Kiedy Sawa wraca z opowieścią o losach rodziny Gruszczyńskiego, zaczyna od takiego zdania:

Z obrzydzeniem na jądło popatrzę;
 Pomnąc na te sine chłopczyki,
 Na jakim one teatrze
 Zakrwawionym czyniły horory... (II, 126-129)

I swojej opowieści nadaje kunsztownie udramatyzowany rytm, zderzając przeciwstawne nastroje i emocje. Sawa, patrząc ze wzgórza na dworek o zachodzie słońca, widział sielankowy pejzaż i wróble w koronach drzew owocowych „Niby harfy pełne śmiechów, / Szmerów, świegothań i głosów.” (II, 168-169). Nastrój zmienia się stopniowo, niepostrzeżenie, obraz dworku, który „powietrze błękitne broczy” (175) wprowadza element niepokoju, zderzając przeciwieństwa, błękit powietrza z czasownikiem „broczy”, kojarzonym z krwią. Zmienia się więc i charakter śpiewu wróbli, które teraz

jakiś paciorek
 Nad tą kalwaryjską stacją,
 Jakiś smętny Anioł Pański,
 Jakąś smętną suplikacją
 Śpiewają do Panny Marii. (176-180)

I wtedy pojawia się strach, personifikacja strachu, który czyni człowieka podobnym do szatana, włos opowiadającego staje się „jak wichur smoczy” (198).

Na chwilę w opisie dworku znów wraca nastrój sielanki po to, żeby uwydatnić grozę łagodności skąpanej w krwi. Groza narasta aż do kulminacyjnego obrazu matki z rozerwanym łonem, w które zamiast płodu wrzucono martwe szczenie. Rozpaczliwa inwokacja do rozdartej Ojczyzny jest równocześnie wyrazem własnego rozdarcia i wywołuje bluźniercze ślubowanie wymierzone przeciwko swojej krwi kozackiej, ślubowanie składane szatanowi, skoro pełne jest węzów i gadów, zrodzone z „myśli ciemnej”. Z tą chwilą Sawa inaczej też patrzy na ofiary rzezi – stara babcia jest „Jakoby Furia tajemna” (273), ożywają ciała pomordowanych dzieci, które jak „gadzinki” drażnią staruszkę. Sposób opowiadania potęguje więc grozę, przydając pomordowanym diabelskie atrybuty, wzmagając straszliwość ich śmierci i narzuca żyjącym wizję świata opuszczonego przez Opatrzność – czas stanął, wskazówki zegara

sine,
 Groźnie podniesione w górę,
 Pokazywały godzinę,
 Na którą Bóg przywiódł naturę,
 Łańcuchem trwogi poimał,
 Krwią przeraził i zatrzymał. (293-298)

Zemsta, którą w tym świecie chce wymierzać Sawa, prowadzi siłą rzeczy do uderzenia w samą istotę chrześcijańskiego Boga. Mściciel Sawa, „Człowiek z troistej osoby, / Z Lacha, Kozaka i z czarta” (315-316), nie byłby już nawet antychrystem, byłby anty-Bogiem, negacją Trójcy Świętej, ostatecznym wcieleniem zła. Toteż Regimentarz, świadom zagrożenia, jakie niesie taka postawa, gwałtownie przerywa:

Hamuj się Waćpan w zapale,
 Bo się takie słowa ważą
 Srogo, w Bożym trybunale;
 A te twoje – Aniołów przerażą. (317-320)

Reakcją Salomei na senne widzenia był paraliżujący strach. Na widok dokonanej zbrodni Sawa reaguje kolejnymi stopniami bluźnierstwa. Z tych dwu przykładów można już wyczytać mechanizm, według którego skonstruowany został dramat – okrucieństwo historii rodzące się z psychologii, z wewnętrznego rozdarcia bohaterów, z narastających zafałszowań i gwałtownych prób zapanowania nad

Bożymi wyrokami. Bo świadomość tego, że wszyscy są wpisani w plany Opatrzności, stale towarzyszy bohaterom *Snu srebrnego Salomei*. Tym dramatyczniej więc brzmi pytanie, jak w tych planach zmieścić grozę dziejów, w których uczestniczą. Tutaj – inaczej niż w *Księdzu Marku* – krew nie odradza, ofiara nie zapowiada nowego życia.

Wynikającym z fałszywych przesłanek działaniom bohaterów dramatu towarzyszą przyjmowane z lekceważeniem, odsuwane na margines świadomości przecucia i widzenia. Nawet Anusia w przybyciu Sawy dostrzeżę apokaliptyczne znaki:

A śród lip, z jego żupana,
Różne lały się kolory,
Niby od świętego Jana,
O którym Panienska czyta
Widzenie. (II, 64-68)

I zaraz potwierdzi je opowieść Sawy zwiastująca początek okrutnych rzezi. Widzenia i przepowiednie wypełniają się więc z całym opacnym okrucieństwem, podkreślając nadrzędną rolę świata ducha, choć i on może zostać przez ludzką zawziętość zbroczony krwią. Bo krew płami tu nawet niebiosą. Wśród przepowiedni najważniejsze, zignorowane przez Gruszczyńskiego i wysmiane przez Regimentarza jest proroctwo Wernyhory:

Że co do mnie, będę wzięty
Przez dwie chorągiewki w stepie,
Jak szczygieł i gil na lepie
W przerażeniu odrętwiały; (I, 96-99)

Zagadkowe chorągiewki to główki synów szlachcica – i ten motyw, ciała wbitego na spise i niesionego jak straszliwa chorągiew wraca później kilkakrotnie w różnych momentach dramatu. Pojawia się w pierwszej opowieści Sawy (II, 188-195), spełnia się w pułapce Kozaków, aż w końcu sam Gruszczyński, uniesiony w górę na wbitych w boki pikach, prowadzony przeciwko własnemu oddziałowi, wydawał się

Jako dawne męczenniki,
Jak Chrystusowe sztandary (III, 459-460)

To nie jedyna w tym dramacie przepowiednia Wernyhory i nie jedyna jego interwencja. Bo, niezależnie od planów bohaterów wydarzeń,

to on ma klucz do rozwiązania akcji i pojawi się, kiedy nadejdzie odpowiedni moment, kiedy zło się przesili. I to on – stojący z boku walczących stron – przyniesie zapowiedź przyszłych wyroków Boskich.

Bo przecież świat *Snu srebrnego Salomei* jest wypełniony modlitwami i odwołaniami do historii świętej, choć czasem samych bohaterów tych krwawych zdarzeń zdumiewa i przeraża nieskuteczność modlitwy. Salomea skarży się, że śpiewany wieczorem Anioł Pański nie chroni przed złymi snami. Gruszczyńskiemu, który słyszał, jak Chrystus zapukał do jego domku i wezwał go na wojnę, wyrwie się rozżalony okrzyk:

Bar upadł! Bar upadł, Mocanie!
Zaufali Chrystusowi,
A upadli!... (I, 395-397)

Los Gruszczyńskiego zmusza do zastanowienia się, gdzie jest główny nurt „potoku, / Którym sprawy Boże płyną” (I, 412-413), niezależnie od tego, co o tym myślą bohaterowie dramatu. Model historii świętej, w który chcieliby być wpisani, urzeczywistniany przez nich zniekształca się, ulega zafałszowaniu. Lekkomysłne przysięgi na świętego Franciszka jak złowrogi refren wracają w słowach Regimentarza i wypełniają się na opak. Nawet motyw szopki, przywołany przez Salomeę jak jasne wspomnienie pojednanego świata, posłużył Sawie jako narzędzie podstęp. Przebrany za wędrownego kuglarza Sawa z szopką zakradł się do obozu Kozaków i tam, nieoczekiwanie, historia betlejemską skojarzyła się ze śmiercią, nie mówiła już o narodzinach Zbawiciela:

I na ciemnych mogił głowie
Zjawiłem w mojej latarni
To, o czém, jak wiecie sami,
Śni się nam pod mogiłami.
I tak, to Betlejem złote
Oświecone... gwiazdą było
Rozlewającą tęsknotę:
Słońcem, myśli zakrwawionych:
Bo niektórym o domach mówiło,
O dziecięczechkach straconych,
O śpiewanych gdzieś kolędach,
I o tych żywota błędach,
Co dopięro przed śmiercią są widne. (IV, 187-99)

Betlejemską szopką przywołuje więc lęk przed sądem ostatecznym, krzyż stał się tu orężem w walce, narzędziem zemsty, a obrazy męki Chrystusa nakładane na starcie oddziału Gruszczyńskiego z Kozakami nadają jej w opowieści Pafnucego charakter strasznej, wynaturzonej liturgii. Kozacy, wbijając na spisy strzepy ciał chłopców, zmieniając je w „mięsiwa kawałek” (III, 396), znieważyli przyrodzoną świętość człowieka, zbezczeszcili obraz Boga w nim, uczynili „z Boskiego wizerunku / Łachman zatknięty na spise” (III, 397-398). Ale w opowieści Pafnucego męczeństwo starca ofiarującego Bogu śmierć swoją i całej rodziny miało wynagrodzić Chrystusowi uprzednie zniewagi. Głowa Gruszczyńskiego wśród Kozaków wydawała się jak odbicie umęczonej głowy Jezusa:

Jakoż śród tych dzid obrusa,
 Jak na chuście Magdaleny;
 Słońce téj okropnej sceny,
 Słońce jasne, jego głowa
 Spokojna, a purpurowa
 Od męki cierniów serdecznych;
 Jakoby w kręgach słonecznych
 Dziś mi przed oczyma staje. (III, 473-480)

Wbrew temu, co można by przypuszczać, Słowacki nie pomylił Weroniki z Magdaleną. Odwołał się tutaj nie do legendy, tylko wprost do wielkanocnej liturgii. Podczas mszy w Niedzielę Zmartwychwstania przed Ewangelią śpiewa się bowiem sekwencję *Victimae paschali laudes immolent Christiani*, którą dawne mszały określały jako rozmowę Kościoła z Marią Magdaleną. Kiedy w Kościele żywe były jeszcze tradycje dramatu liturgicznego, podczas śpiewania tej sekwencji, przy słowach Marii Magdaleny: „Sepulcrum Christi viventis et gloriam vidi resurgentis. Angelicos testes, sudarium et vestes”⁴, pokazywano wiernym całun z namalowanym odbiciem wizerunku Chrystusa. W tym kontekście pełnego sensu nabiera słowo „obrus”, które znajduje się w pierwszym wersie zacytowanego fragmentu. Ponieważ obrus, którym przykrywa się ołtarz, aby

⁴ We współczesnym tłumaczeniu wielkanocnej liturgii:
 „Jam Zmartwychwstałego blask chwały ujrzała.
 Żywego ja Pana widziałam grób pusty,
 I świadków anielskich, i odzież, i chusty.”

na nim odprawić mszę, symbolizuje grobowy całun Jezusa i nawet używa się w stosunku do niego określenia „sindon”, „całun”. I mimo takiego skupienia analogii ofiarowanie Gruszczyńskiego okaże się zaprzeczeniem ofiary Chrystusa, tak bowiem Pafnucy przedstawił jej zwieńczenie:

I zaczęła się walka nierządna,
Bośmy z furią szatańską mścicieli
We łzach ślepi i na oślepie lecieli. (III, 495-497)

Wszystko wskazuje na to, że od pierwszej chwili, od kiedy starzec usłyszał, jak Jezus puka do jego okna, źle odczytywał wszystkie nadprzyrodzone znaki. Toteż nawet Duch Gruszczyńskiego nie znalazł po śmierci spokoju, tylko z pozaziemską już zjadłością wzywał do zemsty:

Gońcie! Bo poszalejemy!
Bo nam na błękitach krwawo! (IV, 354-355)

Bóg angażowany jest tu w walkę po obu stronach konfliktu i – jak Ukraina – nie opowiada się po żadnej ze stron. Ale podczas gdy szlachta straszliwie myli się w swej pobożności, Kozacy mają świadomość bluźnierczego charakteru liturgii podporządkowanej wojnie, choć równocześnie są przekonani, jak ich przywódca Semenko, że tylko wojna może przywrócić im godność:

A Popi błahocześni
Niech wystąpią z proskurą,
Niech nakarmią jak na śmierć
Krwia Chrysta umęczoną.
Taj znów łysną siekiery
Na pożarach, czerwono...
I budém ludźmi – Ojce... (III, 605-611)

Semenko wie też, że jeśli chce pokonać świat, to musi stać się kimś na wzór Szatana:

Strach to cała nasza siła,
Szczob my mieli czortów twarze,
A z płomieni złotych kryła,
Héj – a głos z szatańskich krzyków,
Rękawice jak z krwawników,
Piersi czarne i czuhunne,

Myśli gromkie i piorunne:
Tak świat nasz! (III, 628-635)

Gdyby było tylko tak, gdyby zbrojny konflikt podporządkował sobie wszystko, gdyby sfera liturgii i wymiar historii świętej miały zostać ostatecznie wynaturzone i sprofanowane, nad dziejami świata zapanowałoby zło. Historiozoficzny horyzont *Snu srebrnego Salomei* musiałby być wyłącznie pesymistyczny. Bo koniec historii zawsze może być taki, jak koniec tragedii, w której ostatnie słowo należy do śmierci, jak

teatrum nowe,
Na którym śmierć jak aktorka
Swe tragiedie purpurowe
Będzie odgrywać w ciemności;
Krwawe sztandary pozwiesza,
Ludzką kość do wilczej kości,
Ciała ludzkie z psiemi ciałą
Ohydną ręką pomięsza;
I temu, co trupy wskrzesza
A niebios jest gospodarzem;
Takim okropnym cmentarzem
Ta ohydna monarchini,
Mająca świat w panowaniu,
Litość albo strach uczyni
I horror. – (III, 211-227)

Ta tragedia miałaby już wymiar eschatologiczny. Bogu jako ostatniemu widzowi, bezradnemu wobec spustoszeń, do jakich doprowadzili ludzie, uniemożliwiając zmartwychwstanie, pozostałyby tylko litość i trwoga. I horror – dodaje poeta. Nie tylko Słowackiego dręczyły takie lęki. On postanowił zapanować nad nimi, nadając im porządkującą formę poezji, która broni przed chaosem, wydobywa zarysy sensu, określa konsekwencje wyborów.

Z całą pewnością możliwe jest w tym dramacie pojednanie jednostek – możliwe za cenę wyrzeczenia się zemsty i za cenę najcięższego upadku spowodowanego największą, szatańską dumą. Przypominają o tym powracające w tekście utworu motywy, które w końcu odsłonią swój niezafałszowany sens. Wysilek Pafnucego, by okropności wojny wpisać w cierpienia Chrystusa i wydobyć ich

mesjanistyczną interpretację, był bezowocny, dopóki sam Pafnucy ulegał żądzy zemsty. Stał się wiarygodny dopiero wówczas, kiedy szabla Gruszczyńskiego odmówiła mu posłuszeństwa, a on, pojmany przez chłopów, z pokorą przyjął zadawane tortury, jak przystało na księdza, Bożego sługę, i stał się wiernym naśladowcą tyle razy wspomnianego tu świętego Franciszka, założyciela zakonu, do którego należał. Świętego, który w czasie wojen krzyżowych szedł rozmawiać z sułtanem, żeby powstrzymać wzajemną rzeź. Tylko Pafnucy dzięki ofierze, na którą się zdobył, zdołał skłonić wciąż hardego, ale już konającego, zamęzonego Semenkę do przyjęcia pojednania z Bogiem. I dopiero Popadianki, siostry Semenki, umożliwiły rozwiązanie splątanych konfliktów spowodowanych postępowaniem Leona. One – rezygnując z zemsty – oddały zemdloną Salomeę i wymieniły ją na martwe ciało brata.

Pozostaje jednak dramatyczne pytanie o historię. Możliwą harmonię da się wyczytać z przeszłości i z przepowiedania Wernyhory. Przeszłość obu narodów – punkt odniesienia dla okrutnych wydarzeń dramatu – nie była zdeterminowana wzajemną wrogością, nie musiała utonąć we krwi. Poeta przypomina wzajemną fascynację i szacunek dla odrębności. Zaraz jednak zderza je z wynaturzeniem ludzkich konfliktów. Salomea, żeby przekonać Semenkę o swojej sympatii, przywołuje wspaniały obraz święta Jordanu obchodzonego w obrzędku wschodnim na pamiątkę chrztu Jezusa. We wspomnieniach bohaterów *Snu srebrnego Salomei* wraca pamięć ładu i harmonii. Jak choćby w tęsknym lamencie Wernyhory, ostatniego „lirnego króla”, gdzie wszystkie pieśni, którymi rozbrzmiewała Ukraina, były dostrojone do tonu Bożej pieśni, która stwarza świat:

W krąg siadały, pieśni tłumy;
 Posążnice – stare dumy,
 Piorunnice – stare krzyki,
 Szumki lotu – konie kare,
 Szumki płaczu – dum słowiki,
 Błyskawice – myśli stare,
 Rusałczanki – dzwony szklanne;
 Smętne dumy podkurhanne
 Kędyś aż do Zaporozża.
 Taj dla wszystkich dom uprzejmy –
 Siądą w lirze, jak na sejmie;

A pośrzodku Duma Boża,
 Krwią Chrystusa purpurowa,
 Siedzi jakby dum królowa,
 I radzi świat podbić cały... – (V, 330-344)

Świat jest Bożą pieśnią, a w lirze, jak w Królestwie Bożym, jest mieszkań wiele i znajdzie się miejsce dla najrozmaitszych tonów. Brzmienia tęsknej pieśni Wernyhory nie słyszy i nie rozumie Regimentarz – i to jeszcze jeden dowód poety na to, że reprezentanci obu światów nie tylko stali się głusi na siebie nawzajem, ale i zagłuszyli utrzymującą ład „Dumę Bożą”. Z takiej głuchoty także rodzi się wojna.

Kiedy Słowacki pisał swój dramat, nie było już ani Ukrainy, ani Rzeczypospolitej. Była tylko gwałtowna potrzeba odzyskania nadziei, dotknięcia tajemnicy przeszłości, wyczytania z niej znaków zwiastujących przyszłość. Losy rodziny Gruszczyńskiego, zapowiedziane w zagadkowych słowach Wernyhory, wypełniły się ze straszliwym okrucieństwem, ale dzięki temu stały się gwarancją wiarygodności ostatniej przepowiedni ukraińskiego lirnika:

Taj słuchajcie – gdy z was Panów
 Budut’ trupy – budut’ hłazy:
 Taj gdy się wasz trup trzy razy
 Pod mogiłą, rwąc do sławy,
 Znow przewróci na bok krwawy;
 I pomyśli, nędzarz Boży,
 Że i piorun nie otworzy
 I nie zdejmie wieka z truny;
 Taj świat przeklnie i pioruny: –
 To jak stanę ja dziad rzewny,
 Jak mu ręce łąą uroszę,
 Po żebracku jak poproszę;
 Jak ja lirę upokorzę
 I na sercu mu położę,
 I do czoła mu przycisnę;
 I przeszłością w oczy błysnę,
 Starych dum nasypię w uszy:
 Klnę się, na duch! Że się ruszy
 Taj swą twarzą księżycową
 Spojrzy na was jak upiory... (V, w. 495-514)

Kiedy w Polakach umrze już nawet nadzieja na zmartwychwstanie, spróchniały trup Polski poruszy się dopiero na dźwięk liry Wernyhory, który patrząc na kolejną klęskę swego ludu, nie przeklął, choć sam nie rozumiał, dlaczego. Wieszcząc ostateczne rozgromienie panów – Lachów, znalazł dla nich słowa niepojętej pociechy, złączył je z losami pieśni, która znów zdoła przywrócić harmonię wszystkich melodii, jakie brzmiały kiedyś na tych ziemiach.